



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

STEPHANY CORREA GODOY

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 BRASIL

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 sobre Cenotecnia Teatral no Brasil.

2 ALTERAÇÕES NO PLANO DE TRABALHO

Não houve alterações no Plano de Trabalho.

3 RESUMO

Denomina-se cenografia todo o processo de criação e construção do evento estético-espacial que resulta na imagem cênica, a qual é fruto de um ato projetivo baseado em elementos como formas, linhas, volumes, luzes e cores. Tais componentes plásticas devem ser arranjadas de modo a solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo – teatral, cinematográfico, musical ou televisivo – e suas matrizes poéticas em diversos meios e fins. Para que a atividade cenográfica aconteça é fundamental conhecer quais são os procedimentos de execução, montagem e funcionamento de cenários, cujo conjunto é conhecido como cenotecnia, a qual se desenvolveu no decorrer da história, tanto em nível mundial quanto nacional.

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 reunir informações a respeito da evolução da cenotecnia teatral no Brasil, de forma a contribuir na composição de um manual digital de arquitetura cenográfica a ser desenvolvido em sequência, abordando aspectos cenotécnicos de relevância que foram aplicados no teatro, por meio de experiências realizadas no país. Baseando-se em materiais de fontes *web*-bibliográficas e de modo a ilustrar a aplicação dos recursos cenotécnicos no âmbito nacional, foram selecionadas como casos para estudo duas propostas elaboradas pela cenógrafa brasileira Daniela Thomas para as peças: *Não Sobre o Amor* e *O Avaro*. Por meio desta pesquisa foi possível perceber a forma como a criação cenográfica e o aparato cenotécnico são utilizados nos palcos brasileiros ao longo do tempo, observando, nos casos analisados, como estes recursos possibilitam uma imagem cênica única e particular, a qual transmite significados de acordo com o enredo de cada peça encenada.

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

4 INTRODUÇÃO

Cenografia é “em essência: um ser humano em um espaço humano” (p. 31) é o que afirma a cenógrafa teatral israelense Tali Itzhaki (1956-), atual diretora da *Academia de Artes Performáticas de Tel Aviv* (Israel), que é citada por Pamela Howard, junto a 50 breves definições que constam nas primeiras páginas de seu livro: *O que é cenografia* (HOWARD, 2015). Com o intuito de mostrar divergências e confluências de opiniões a respeito do tema, a autora revela assim a dificuldade de definir a palavra, uma vez que seu significado evoluiu da cenografia através do tempo.

Por séculos, cenografia foi vista apenas como uma forma de decoração para o palco teatral, o que pode ser identificado pela própria origem da palavra e em algumas definições presentes em dicionários. Segundo Mantovani (1989), etimologicamente a palavra vem do grego *skēnographia* (σκηνογραφία); termo composto pelos vocábulos *skéné*, que designa “cena”; e *graphein*, que tem o sentido de escrever, desenhar, colorir, pintar – ou seja: a grafia da cena. Tal concepção dominou o mundo clássico e, mais tarde, no período do Renascimento, a palavra foi usada para se referir aos traçados em perspectiva que eram empregados em cenários ilusionistas, estes empregados em palcos à italiana. Logo, compreendia-se cenografia como a perspectiva do espetáculo teatral. Com o tempo – e a ampliação dos recursos cenotécnicos –, ela passou a reunir outras tarefas além da decoração cênica, como a iluminação, a sonoplastia e, inclusive, os figurinos e movimentos dos atores. Em outras palavras, passou a ser responsável por toda a unidade do espetáculo teatral.

O Dicionário Aurélio (2007) apresenta a definição de que cenografia é a arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários. No entanto, o importante cenógrafo brasileiro José Carlos Serroni (1950-), em um de seus livros, diz que cenografia não é apenas um desenho de cena, ou seja, não é só projetar e executar cenários. Para ele, ela consiste na dramatização do espaço, sempre complementada pela atuação. Na sua opinião, definir cenografia como sendo mero projeto de cenário ou desenho da cena não consegue sustentar a amplitude maior que seu conceito exige, isto é, a de se compreender a cenografia como espaço cênico carregado pela dramaturgia e inexistente sem a presença do ator (SERRONI, 2013; HOWARD, 2015).

Tais ideias estão de acordo com outro grande cenógrafo, Gianni Ratto (1916-2015), que, natural da Itália, veio para o Brasil em 1954 e aqui se fixou. Em seu livro *Antitratado de cenografia*, Ratto (2001) deixa clara a presença fundamental que a dramaturgia representa na cenografia, explicando isto por analogia a um campo de futebol:

Quando você se senta para participar do jogo, um dos dois gols é o território inimigo contraposto ao outro. O espaço no qual os dois times contendem é o território dramático de uma guerra shakespeariana. Estou fazendo esta consideração porque gostaria que você se desse conta de como um lugar, que não é necessariamente o edifício teatral, pode assumir – e assume – todos os valores dramaticamente potenciais que contém e provoca (RATTO, 2001, p. 21).

Em outras palavras, não é somente o local que define o cenário, já que a cena inclui o espaço, mas também envolve o tempo que nele que se desenrola, junto às suas personagens, ou seja: o drama. Assim, pode-se concluir que a cenografia, em seu significado mais profundo, é o local em que ocorre o drama ao qual queremos assistir, devendo, portanto, ser compreendida tanto como aquilo que está incluso em um espaço quanto como o próprio espaço em si.

Logo, conforme Serroni (2013), não existe cenografia sem a presença de um ator, pois é este o responsável por estabelecer a relação com o público; é quem dá sentido ao teatro, ou melhor: alguém que se expressa para alguém que o veja. Usando tais argumentos, torna-se mais fácil interpretar o que Itzhaki quis dizer ao afirmar que cenografia é “um ser humano em um espaço

humano”, de modo que ela se faz da presença do ator em um espaço projetado por um cenógrafo. Desta forma, não se pode imaginá-la como um elemento autônomo e independente dos demais componentes teatrais. Isto é

[...] cenografia, especialmente no teatro, é uma arte integrada [...] Acontece sempre na interação com os demais elementos que compõem o espetáculo. É preciso que ela se relacione com a direção, com os atores, figurino, sonoplastia, espaço, produção, e especialmente, com a iluminação (SERRONI, 2013, p. 29).

Sendo assim dependente da dramaturgia, uma proposta cenográfica deve estar de acordo com a interpretação que o diretor da peça quer que os espectadores tenham do espetáculo. Por isto, a comunicação entre todos os integrantes, tanto da equipe técnica quanto do elenco, é importantíssima. Ademais, não deve se sobrepor ao trabalho do restante da equipe, principalmente dos atores. Vários autores comentam a respeito disto, como Sábato (2000), que afirma que um cenário grandioso, ao invés de valorizar a atuação artística, acaba por diminuí-la, roubando a autêntica expressão do drama. Por sua vez, Ratto (2001) ataca violentamente o decorativismo gratuito, “tudo o que procura agradar, o pleonástico, o adjetivado, o pomposo, enfim tudo o que se sobrepõe pretensiosamente à correta interpretação do texto e do espetáculo que o intermedia” (p. 22). Portanto, para a boa realização de um espetáculo, a cenografia, assim como os demais elementos constituintes do mesmo, não deve sobrepor uns aos outros: é fundamental que haja equilíbrio entre as partes.

O cenógrafo também deve ter em mente que não trabalha sozinho, mas que faz parte de uma equipe com um objetivo em comum, que é um excelente resultado para a peça. Ele não é, segundo Serroni (2013), um pintor de tela, nem um técnico, mas sim aquele que participa ativamente da conceituação do espetáculo no espaço – o que faz dele um artista. Para Lori (2014), o trabalho do cenógrafo deve estar direcionado por um desejo de síntese: tudo deve estar concentrado na estrutura do palco, desde as intenções do autor da peça, a época em que o texto foi escrito, as intenções do diretor, etc. – o que é necessário para que o público entenda a cena.

Outro aspecto importante que todo cenógrafo deve conhecer e fazer uso de modo responsável denomina-se *cenotecnia*, a qual, de acordo com Guinsburg, Faria et Lima (2006), consiste na técnica de fazer funcionar cenários e demais dispositivos cênicos – tais como: holofotes, elevadores, pisos móveis, alçapões, varas de içar cenários, etc. – para *shows*, eventos especiais, espetáculos teatrais e operísticos. Segundo esses autores, “dizemos que é a cenotecnia que dá a vida aos cenários, que possibilita a mágica no palco e as surpresas durante as apresentações” (p. 76). Contudo, o cenógrafo não deve se deixar levar cegamente pelas novas tecnologias, mas fazer uso responsável para que não interfiram negativamente no espetáculo, assim como para que o ator não tenha que competir pela atenção dos espectadores com os elementos utilizados em cena.

Acrescenta-se que o processo cenográfico de um espetáculo está intimamente ligado à arquitetura, tanto no sentido de concepção dos edifícios teatrais quanto de elaboração dos cenários para uma peça. Isto também é verdade quando se refere às cenotécnicas que serão empregadas

para a execução, montagem e funcionamento de cenários, os quais não passam de construções temporárias, muitas das quais que necessitam de desmontagem e transporte. Outrossim, a escolha do edifício teatral para a encenação de determinado espetáculo deve ser feita seguindo as exigências que a peça impõe em sua cenografia, assim como um arquiteto, durante o projeto de um espaço como este, deve ter em mente que tipo de espetáculo tal edificação comportará, além de quais itens são necessários para se chegar a um bom resultado. Profissionalmente, arquitetos também têm mais facilidade para atuarem na área de cenografia, uma vez que em sua formação já lidam com a relação entre espaço e pessoas – e tudo mais que isto implica –, o que constitui uma percepção fundamental na atividade como cenógrafos.

De caráter teórico-conceitual e cunho exploratório, esta pesquisa em iniciação científico-tecnológica tem por objetivo investigar as principais cenotécnicas utilizadas em teatro, com especial atenção ao caso brasileiro, abordando sua evolução histórica no mundo até os dias de hoje. De modo específico, busca abordar algumas informações para a realização de um manual de arquitetura cenográfica, criando em seguida um quadro geral sobre a cenotecnia teatral praticada no país desde as suas origens até os dias atuais, com vistas a um estudo de casos. Sem pretender esgotar o tema, consiste em uma breve introdução, baseada em revisão web-bibliográfica, sobre aspectos históricos e conceituais a respeito de cenografia nacional e sua prática.

5 REVISÃO DA LITERATURA

Ao se falar sobre cenotecnia teatral incide-se diretamente sobre seu objeto, que é o Teatro, o qual é uma das manifestações artísticas mais representativas da cultura de um povo, seja na sua concepção popular como erudita. Evoluindo ao logo da história das civilizações, a arte teatral foi sempre reflexo dos diversos momentos de desenvolvimento econômico, político, social e tecnológico de uma sociedade, o que não poderia ser diferente quando se enfoca o caso brasileiro. Nosso país, assim como os demais que compõem a América, teve sua cultura fortemente influenciada pela colonização europeia, o que também aconteceu com as práticas cênicas nativas, as quais foram impactadas pelo teatro que aqui se desenvolveu com o objetivo principal de impor a religião e a cultura dos colonizadores aos povos indígenas.

Apesar de ainda não definidos como teatro propriamente dito, os rituais xamânicos que eram realizados pelos índios brasileiros antes da colonização produziam efeitos cênicos e roupas especiais que atraíam a atenção do público e criavam uma atmosfera mágica. De acordo com 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. Talvez estas possam ser consideradas as primeiras cenotécnicas empregadas no Brasil.

Entretanto, toma-se oficialmente como sendo as primeiras manifestações teatrais brasileiras aquelas feitas pelos padres jesuítas com o intuito de catequisar os povos indígenas, pois a representação cênica era muito mais interessante – e eficaz – que os sermões¹. Merece destaque um grande desenvolvedor do teatro naquela época: o Padre José de Anchieta (1534-97), que foi autor de diversos autos no final do século XVI, adaptando a linguagem de acordo com seu público-alvo e conseguindo ser didático na transmissão de ideias para os indígenas.

Anchieta não só compôs pequenos autos na língua tupi como optou por situações simples e óbvias, chegando ao ponto de usar nomes característicos de tribos inimigas para o diabo e diabretes, em seus óbvios confrontos entre o céu e o inferno (HELIODORA, 2008, p. 148).

Anchieta (Figura 01) escrevia também para a população que chegava de Portugal, ou seja, os primeiros colonizadores, utilizando técnicas do teatro medieval, o qual não se preocupava muito com os aspectos artísticos das peças, mas sim como a religião e a comunicação de ideias, tanto que todos os atores eram amadores – índios “domesticados”, mamelucos e futuros padres –, os quais atuavam de improviso.



Quanto ao espaço cênico que utilizavam, por não haver nenhum destinado especificamente a este tipo de atividade, as peças eram na maioria das vezes realizadas ao ar livre, tendo como cenário matas, praças, ruas, colégios e pátios de igrejas. Acredita-se que as primeiras apresentações foram as do *Auto de Santiago* (1564), representado em Santiago do Iguape BA; e do *Auto da Pregação Universal* (1567), em São Vicente SP, ambos de Anchieta² (PRADO, 1999).

Durante o século XVII, de acordo com Peixoto (1995), as representações de peças escritas pelos padres jesuítas – ou pelo menos aquelas com a clara finalidade de catequese – começaram a ficar cada vez mais escassas, pelo fato da obra missionária já estar praticamente consolidada, mas também por ter sido um período marcado por lutas, como as travadas contra holandeses e franceses. Tal século é considerado como de silêncio teatral, pois, além da falta de documentos históricos, o país estava passando por novas condições sociais, quando o teatro com fins catequéticos se tornou mais escasso e as peças deixaram de ser frequentes, sendo restritas a eventos cívicos ou religiosos³.

¹ O primeiro grupo de jesuítas a desembarcar em Salvador, na Bahia de Todos os Santos, em 1549 era composto por quatro religiosos da comitiva de Tomé de Sousa (1503-79), entre os quais o padre Manuel da Nóbrega (1517-70). Com o intuito de auxiliá-los em sua tarefa, um segundo grupo de missionários chegou em 1553, desta vez como parte da comitiva de Duarte da Costa (?-1560), na qual estava o jovem padre José de Anchieta (1534-97), com apenas 19 anos de idade (PRADO, 1999).

² 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; PRADO, 1999).

³ Embora escassas, as apresentações teatrais durante o século XVII no Brasil passaram a fazer parte oficialmente das comemorações cívicas, além das festas religiosas. Das peças encenadas na época, destaca-se as comédias apresentadas nos eventos de aclamação

Nesse período de escassez teatral que representou os anos dos seiscentos, houve grande repercussão do teatro espanhol em nosso país, com destaque para o baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), que foi o primeiro poeta nascido no país a ter suas obras publicadas e considerado o primeiro comediólogo brasileiro, tendo escrito, inspirado pela dramaturgia hispânica, duas comédias em espanhol: *Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños y Celos* (PRADO, 1999).

No século XVIII, a produção teatral religiosa passou a preocupar autoridades da Igreja por estar cometendo alguns excessos, o que culminou com o fato do então Bispo de Pernambuco restringir, em 1729, os espetáculos nas igrejas e, mais tarde, em 1734, proibindo-os em qualquer lugar. Os padres jesuítas que foram os responsáveis pelo início da atividade teatral no Brasil acabaram sendo expulsos do país em 1759. Contudo, 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 (CACCIAGLIA, 1986; PRADO, 1999).

A partir da segunda metade dos setecentos, o teatro passou a ser visto como um bom veículo de educação e, como disse em carta o Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782) – então ministro de *El-rei* português D. José I (1714-77) –, ao Vice-rei Marquês do Lavradio, António de Almeida Soares Portugal (1699-1760), era recomendável inclusive a construção de teatros. A partir de então, as peças ganharam espaços próprios para elas: as *Casas de Óperas* ou *Casas de Comédias*. Isto foi um progresso para o teatro brasileiro, pois nesses lugares os elencos passaram a ser mais ou menos fixos, com certa frequência de trabalho, o que deu início ao que se pode chamar de primeiras *companhias teatrais* brasileiras⁴ (PEIXOTO, 1995).



Apesar desse tipo de edificação ter se espalhado por várias regiões do Brasil, foi em Minas Gerais que houve a sua maior concentração, sendo um exemplo o *Teatro de Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto* (1746/77), o qual é um dos mais antigos ainda existente no país. Quando o botânico, naturalista e viajante francês Auguste de Sainte-Hilaire (1779-1843) veio ao Brasil e conheceu Minas Gerais, entre 1816 e 1822, foi assim que descreveu este prédio (Figura 02) da próspera Vila Rica, ressaltando a falta de preocupação com o cenário e as indumentárias.

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 (CACCIAGLIA, 1986).

⁴ Os atores dessas primeiras companhias eram, na maioria, mulatos e negros alforriados, sendo proibida a participação de mulheres no elenco. Todos eram contratados para fazer um determinado número de apresentações nas *Casas da Ópera*, durante todo o ano ou apenas por alguns meses. Sendo assim, com os locais e elencos fixos, a atividade teatral do século XVIII começou a ser mais contínua do que em épocas anteriores. Contudo, havia grande preconceito contra a atividade, o que fez com que, mesmo após a presença de atrizes ser "liberada", a má fama da classe dos artistas afastar as mulheres dos palcos (PEIXOTO, 1995).

Após subir-se uma rua excessivamente íngreme, chega-se a uma casa de aparência mesquinha; é lá que se fazem as apresentações. A sala é bastante bonita, porém pequena, e muito estreita. Tem quatro ordens de camarotes, cuja frente é fechada por balaustradas rendadas que não produzem mau efeito. Só os homens ficam na plateia, e aí se sentam em bancos. Até agora não se tentou iluminar a sala de outra maneira que não a de se colocar velas entre os camarotes. A cortina representa as quatro partes do mundo pintadas de modo mais grosseiro; entre, porém, as decorações, que são variadas, há algumas suportáveis. Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho, mas as mãos trazem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos. Não tem a menor ideia de indumentária; e, por exemplo, em peças tiradas de história grega, vi personagens vestidos à turca e heroínas à francesa. Quando estes atores gesticulam, o que raramente sucede, poder-se-ia pensar que são movidos por molas, e o ponto, que lê as peças enquanto eles a declamam, fala tão alto que frequentemente sua voz mascara completamente a dos intérpretes (SAINT-HILAIRE, 1938, p. 138-30, *apud* ANDRADE, 2012, p. 06-07).

A vinda da Coroa portuguesa para o Brasil, em 1808, trouxe uma série de melhorias, inclusive 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*. Considerado o primeiro ator, cenógrafo e dramaturgo a se destacar no país, seu nome acabou batizando a sala de teatro do Rio de Janeiro que anteriormente se chamava *Real Teatro São João*⁵ (Figura 03), construída entre 1810 e 1813 (PRADO, 1999).

Conforme Cacciaglia (1986), a agitação que antecipou a *Independência* (1822) refletiu-se no teatro, quando plateias aproveitaram as encenações para promover manifestações e preparar o espírito das pessoas – e também do teatro – para a criação de uma nação livre. Uma peça que foi um dos marcos desse nacionalismo emergente foi *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, o Visconde de Araguaia (1811-82), a qual é considerada a primeira peça original do teatro brasileiro. Encenada no *Teatro Constitucional Fluminense*, contou com João Caetano dos Santos interpretando o papel principal.

FIGURA 03



FIGURA 04

⁵ Considerado uma imitação do *Teatro São Carlos* de Lisboa, esta edificação tinha o nível das salas europeias de seu tempo e contava com quatro ou cinco representações por semana, tendo sido construída para entreter a nobreza junto à família real em exílio, habituada a assistir a peças e óperas italianas na capital portuguesa. Foi nela que ocorreram os casamentos dos príncipes reais, assim como a aclamação de D. João VI (1767-1826), em 1816 (ANDRADE, 2012).

Nessa época, o chamado *Teatro de Costumes* (Figura 04) – cujo maior representante foi Martins Pena (1815-48) – revelou certa identidade popular, sem grandes pretensões e pouca preocupação com a estética, mas deixou uma marca autêntica no teatro nacional. Geralmente, composto por apenas um único ato, apresentava situações, personagens e costumes tipicamente brasileiros, revelando diálogos simples e enfocando problemas contemporâneos, satirizando costumes rurais e urbanos, o que conquistou a simpatia do público. Entretanto, até o fim do *Primeiro Reinado* (1822/31), o teatro brasileiro não possuía uma característica própria, estando restrito à reprodução das produções europeias. A ópera italiana foi um sucesso no Brasil durante todo o século XIX. Enquanto isso, a indumentária continuava a mesma do século anterior e os cenários desenvolveram-se neoclássicos estritamente nas mãos dos pintores locais e do pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) (CACCIAGLIA, 1986; PRADO, 1999).

Em 1831, a abdicação de D. Pedro I (1798-1834) ascendeu ainda mais o sentimento nacionalista que influenciou a produção de obras de características românticas. Contudo, na cenografia manteve-se a inspiração pela reprodução europeia, o que levou a um grande número de espetáculos *kitsch*. O romantismo predominou no teatro brasileiro entre 1838 e 1855, a partir que quando aumentaram as tendências realistas e o espírito republicano. O realismo teatral deixou para trás os “dramalhões” e passou a expor os conflitos sociais da época, o que ficou conhecido como “drama de casaca”, porque o figurino dos atores consistia em roupas quotidianas (PRADO, 1999). Esta revolução da indumentária também atingiu os cenários, os quais passaram a apresentar reconstruções realistas de salas burguesas, com papéis de parede, móveis, espelhos e lareiras. Segundo Mantovani (1989), esse cenário utilizado nas comédias e dramas burgueses ficou conhecido no Brasil como *gabinetes*⁶. Até o início século XIX, os palcos nacionais foram dominados por cenários gabinetes, além de telões pintados, os quais, com muita frequência, eram utilizados para mais de uma peça.



FIGURA 05

Foi na passagem do século XIX para o XX que teve início a construção dos grandes teatros brasileiros como o *Theatro Amazonas* (1896), em Manaus AM (Figura 05); o *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (1909) e o *Theatro Municipal de São Paulo* (1911), os quais mesclavam a arquitetura eclética com detalhes em *Art Nouveau*. Nestes locais, em princípio, conforme Cacciaglia (1986), encenavam-se obras eruditas, óperas

⁶ O teatro realista brasileiro pode ser subdividido em dois períodos: o primeiro, de 1855 até 1884 com a representação de *O Mandarim*, de Arthur de Azevedo (1855-1908), que consolida o gênero revista e os dramas de casaca; e o segundo, que vai de 1884 aos primeiros anos do século XX, quando a opereta e a revista eram os gêneros preferidos do público. Esta fase não se completou em um teatro naturalista, pois à exceção de uma ou outra tentativa, a literatura dramática não acompanhou o naturalismo por conta da preferência do público pelo *vaudeville*, pela revista e pela paródia (PEIXOTO, 1995; PRADO 1999).

e orquestras, além de apresentações de grupos e artistas estrangeiros. Quanto aos cenários, estes mantinham-se inspirados pelo realismo europeu.

O pouco de teatro brasileiro que tivemos por quase quatro séculos foi em geral importado, assim como sua cenografia. Os cenários já concebidos e prontos, na maioria das vezes telões pintados e algum mobiliário, tinham apenas de ser montados no palco, o que sempre era feito por pessoas não especializadas [...] Até o início do século XX, a cenografia brasileira se configurava como um trabalho de pintura [...] era feita a base de telões em perspectiva, dando a ilusão de profundidade, e, quando havia outros elementos (móveis, objetos, utensílios, etc.), eles eram extremamente realistas e conjugavam-se perfeitamente com a pintura – que também o era (SERRONI, 2013, p. 45).

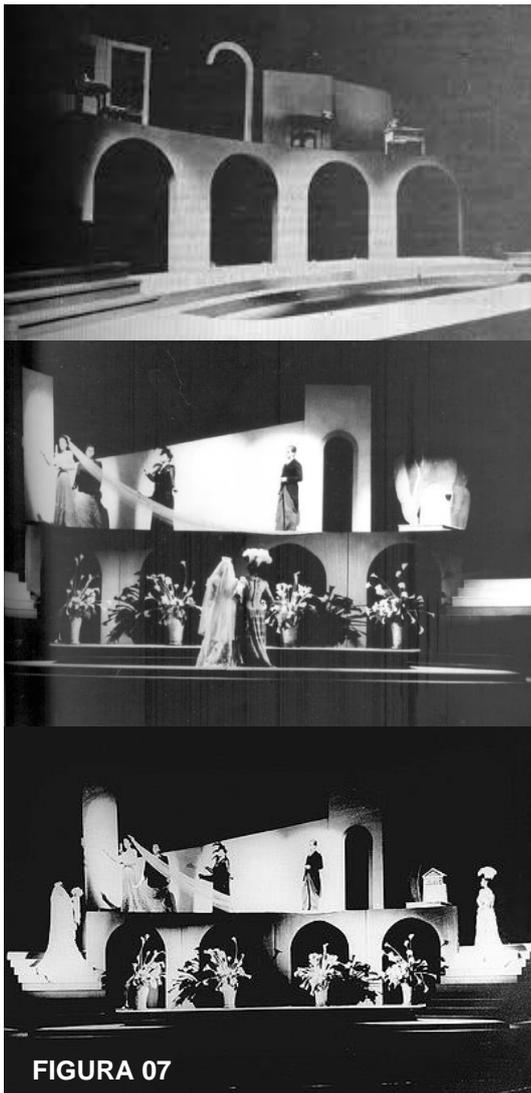
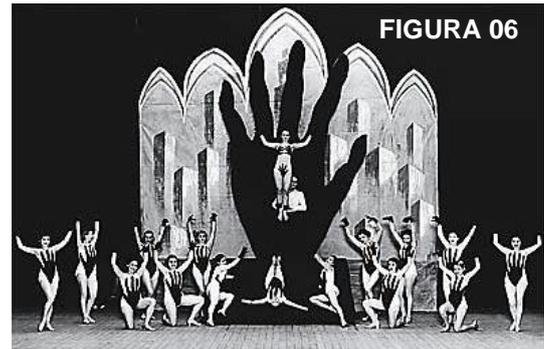
Juntamente com a utilização de pinturas em perspectivas, o teatro nacional também fazia uso de maquinários que desciam e subiam telões ao mesmo tempo. Segundo Serroni (2013), o pintor cenográfico, depois de criar painéis de grandes panos preparados com papel e cola por toda a superfície, levantava-os e pendurava-os em vara de cenário verticalmente. De grande importância nessa época, os cartazes de propaganda dos espetáculos vinham com a imagem dos cenários e o nome do pintor que os produziu. Porém, a carência de documentação sobre esses espetáculos limita uma análise mais profunda que se possa fazer sobre a sua evolução.

No século XX, o teatro brasileiro começou a se afirmar, apesar das crises políticas que o país teve de enfrentar até o fim da *Primeira República* (1899-1930). Em 1908, Leopoldo Fróes (1882-1932), depois de voltar de Portugal, criou a primeira companhia inteiramente nacional, inclusive procurando fixar uma dicção teatral brasileira, livre dos maneirismos herdados de atores portugueses. De uma produção muito irregular e de cunho comercial, que se limitava a copiar autores europeus, foi o isolamento criado pela *Primeira Guerra Mundial* (1914/18) que gerou um embrião nacionalista que se manifestou sob a forma de temática regional e algumas comédias. A *Semana de Arte Moderna* de 1922 também frutificou, embora tardiamente (PRADO, 1988).

A primeira metade do século XX traz o conceito do essencial e, em praticamente todas as tendências, a arte despoja-se do não essencial. Os cenários pintados são substituídos por objetos e apontamentos cenográficos. É criado o ciclorama, ou fundo infinito, e o desenvolvimento técnico e artístico da iluminação assume papel fundamental nas encenações. Profusão de cores e tons ambiente, reforçando ou comentando a ação cênica, criando e recriando espaços, transformando-os por vezes na própria cenografia (ACIR, SARAIVA *et* LIDIA, 1997, p. 84).

Conforme Serroni (2013), Procópio Ferreira (1898-1979) foi um dos primeiros a realmente se preocupar com cenografia a partir dos anos 1920, entendendo-a como um trabalho conjunto ao diretor do espetáculo para realizar a concepção cênica que este tinha para a peça. Ou seja, não sendo suficiente apenas entregar o trabalho a um bom pintor, porque a pintura não compreendia alguns elementos presentes no teatro, como o tempo e a mobilidade espacial. A partir de então os cenógrafos passaram a dar mais importância ao clima dramático dos espetáculos. Por exemplo, Álvaro Moreyra (1888-1964), que criou em 1927 a *Companhia Teatro de Brinquedo*, dizia que se devia dar mais importância à magia que a peça exigia do que ao realismo das cenas.

Na década de 1930, a ditadura procurou silenciar o teatro, mas a ideologia populista, através do *Teatro de Revista*⁷ (Figura 06), manteve-se ativa. Este foi o lugar em que a cenografia teve grande importância. Variando de temas de crítica social à política, tinha o formato de musical e repleto de humor, cujas peças eram divididas em atos, cada qual composto por várias cenas em que acontecia a troca de cenários. Eram sempre espetáculos



exuberantes formados por grandes elencos, nos quais vários atores e atrizes criaram suas próprias companhias⁸. Uma nova ideologia teatral começava a surgir, juntamente com um dos maiores patrimônios do teatro brasileiro: Oswald de Andrade (1890-1954), que escreveu *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), enfrentando a censura impiedosa da *Era Vargas* (1934/45) (PRADO, 1988; 1999).

Em 1938, Paschoal Carlos Magno (1906-80) criou o *TEB – Teatro do Estudante do Brasil*, com um elenco constituído somente por universitários. Dava-se assim o início das nossas primeiras companhias experimentais, que se estenderam ao longo dos anos, marcando a introdução do modelo estrangeiro de teatro no país e consagrando o princípio da *encenação moderna*. Finalmente, nos anos 1940, a cenografia brasileira rompeu com o realismo nos palcos, mais precisamente em 1943, com o projeto do pintor, decorador e artista gráfico paraibano Santa Rosa (1909-56) para a peça *Vestido de Noiva* (Figura 07), com texto ousado do pernambucano Nelson Rodrigues (1912-80) e direção inovadora do polonês radicado no país

⁷ O *Teatro de Revista* nacional inspirou-se no *vaudeville*, encenando números musicais com dançarinas semi-nuas e satirizando personalidades de destaque da vida pública. Com o passar dos anos, foi ficando mais ousado e chegou a ser chamado “teatro rebolado”. Já nos anos 1940, as superproduções mantiveram as características iniciais, acrescidas de textos de humor picante, imitações e trocadilhos, alcançando o reconhecimento do seu valor artístico junto à crítica teatral. Suas maiores vedetes foram Mara Rúbia (1919-91), Virginia Lane (1920-2014) e Angelita Martinez (1931-80); e as estrelas da noite Oscarito (1906-70), Dercy Gonçalves (1907-2008), Grande Otelo (1915-93) e Ankitó (1924-2009), que interpretavam “personagens-clichês”, como o português, a mulata e o malandro carioca. Esta época áurea dos brilhos e paetês resistiu até o início da década de 1960, sendo sufocada pela modernidade da televisão e despersonalizada pela censura dos governantes militares (COSTA, 1998).

⁸ Entre esses, cita-se: Abigail Maia (1887-1981), Jaime Costa (1897-1967), Odilon Azevedo (1904-66), Dulcina de Moraes (1908-96) e Eva Todor (1919-2017). Esta última, húngara naturalizada brasileira, junto a seu primeiro marido, o diretor de teatro Luís Iglesias, de 1956 a 1968, encenou diversas peças e comédias leves, revelando aos brasileiros textos estrangeiros (PRADO, 1999).

Zbigniew Ziembinski (1908-78). Este trabalho foi revolucionário por apresentar, pela primeira vez, três planos de ação simultâneos construídos no mesmo espaço: um plano era onde acontecia a representação da realidade, outro onde aconteciam as memórias e um terceiro voltado às alucinações. Sem fazer uso de materiais e objetos realistas, nem telas pintadas, foi o primeiro espetáculo a ter iluminação cênica no país, consagrando Santa Rosa como o primeiro cenógrafo moderno do Brasil (SERRONI, 2013; DRAGO, 2014).

O *TBC – Teatro Brasileiro da Comédia*⁹ (1948), o *Teatro de Arena*¹⁰ (1952) e o *Teatro Oficina*¹¹ (1958) foram companhias e espaços cênicos paulistanos que, na metade do século passado, permitiram a introdução de novos elementos, tecnologias e palcos teatrais no país. Com frequência, de acordo com Xavier, Collo *et* Sousa (2014), abordavam assuntos polêmicos e questionavam a sociedade, aproximando a arte do povo, além de proporcionarem a montagem de cenários fora do habitual palco à italiana. Enquanto o *Arena* tinha um palco no centro da sala com o público sentado ao redor, lembrando a estrutura de um circo, o *Oficina* oferecia também um palco central, mas que dividia a plateia em duas, funcionando como uma passarela. A troca de cenário dava-se pelos próprios atores, que tiravam e colocavam os elementos necessários, sem a necessidade de contrarregra¹² (BO BARDI *et* ELITO, 1984).

Nos anos 1960, uma vigorosa geração de dramaturgos irrompeu na cena brasileira, destacando-se Plínio Marcos (1935-99), Antônio Bivar (1939-), Leilah Assumpção (1943-), José Vicente de Paula (1945-2007) e Consuelo de Castro (1946-2016). Entretanto, com o *Golpe Militar* (1964), as dificuldades aumentaram para diretores, escritores e atores de teatro. A censura chegou avassaladora, fazendo com que muitos artistas abandonassem os palcos e exilarem-se em outros países. Contudo, no final da década, a encenação de *Cemitério de Automóveis* (1968), escrita em

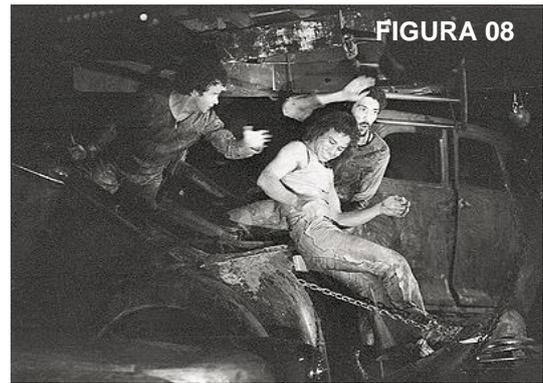
⁹ Criado em 1948 pelo produtor italiano e engenheiro ligado às *Indústrias Matarazzo* Franco Zampari (1898-1966), o *Teatro Brasileiro da Comédia* (TBC) nasceu a partir da transformação de um casarão assobradado na Rua Major Diogo, n. 315, no Bela Vista (São Paulo SP). Sua infraestrutura permanente permitiu a contratação de vários cenógrafos, além de iluminadores, cenotécnicos e diretores europeus, os quais passaram a ensinar e formar profissionais no país. Como consequência, os cenários passaram a ser originais e mais adequados às encenações. A premissa do TBC foi a implantação de um teatro de equipe, em que todos os papéis recebessem o mesmo tratamento, valorizando a cenografia e a indumentária, especialmente a cargo dos italianos Aldo Calvo (1906-91), Bassano Vaccarini (1914-2012), Gianni Ratto (1916-2005) e Mauro Francini (1924-), entre outros. Com o sucesso na capital paulista, o TBC abriu uma filial no Rio em 1954, o *Teatro Ginástico*, a partir de quando muitos de seus membros começaram a sair para criarem suas próprias companhias, até encerrar definitivamente suas atividades em 1964 (PRADO, 1999).

¹⁰ Fundado em 1953 por um ex-aluno da primeira turma da *Escola de Artes Dramáticas* de São Paulo, José Renato (1926-2011), o *Teatro de Arena* começou em uma garagem da Rua Teodoro Bayma, em frente à Igreja da Consolação (São Paulo SP) e onde hoje funciona o *Teatro Experimental Eugênio Kusnet*. Sendo a princípio apenas uma tentativa de inovação espacial – o palco circular que aumentava a intimidade entre atores e plateia – acabou responsável pela introdução de elementos renovadores na dramaturgia e encenação brasileiras. Sob a liderança de Augusto Boal (1931-2009), formou novos autores e adaptou textos clássicos para que mostrassem a realidade brasileira. Chegou inclusive à implantação do *sistema curinga*, no qual desaparecia a noção de protagonista, em trabalhos como *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), que fizeram uma revisão histórica nacional (SERRONI, 2013).

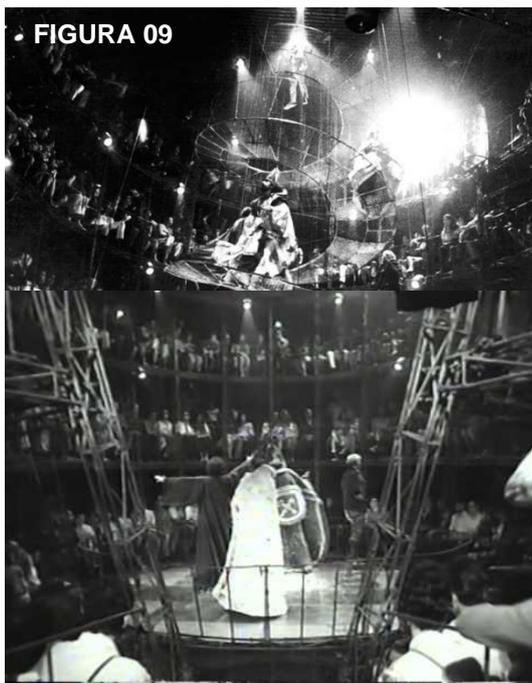
¹¹ Formado em 1958 por um grupo amador composto por Carlos Queiroz Telles (1936-93), Amir Haddad (1937-), Renato Borghi (1937-) e José Celso Martinez Corrêa, mais conhecido por Zé Celso (1937-), entre outros, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco (São Paulo SP), o *Teatro Oficina* apresentou 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 os atores. Entre seus projetos cenográficos que merecem destaque estão: *Andorra* (1965), de Flávio Império (1935-) e *Na Selva das Cidades* (1969), no qual o cenário, da autoria de Lina Bo Bardi (1914-92), era destruído a cada espetáculo e construído com resíduos das obras públicas que estavam sendo realizadas na capital paulista (BO BARDI *et* ELITO, 1984).

¹² Em 31 de maio de 1966, houve um incêndio no *Teatro Oficina*, o que exigiu que seu espaço cênico mudasse. Antes chamado de "sanduíche", com um palco no meio e plateias de um lado e do outro, tornou-se um palco à italiana, dotado de uma grande roda giratória, sendo inaugurado com a peça revolucionária *O Rei da Vela* (1967), de Helio Eichbauer (1941-2018), cujo texto havia sido escrito por Oswald de Andrade (1890-1954) em 1934, mas proibido pelo *Estado Novo* (1937/46) (BO BARDI *et* ELITO, 1984).

1959 pelo espanhol Fernando Arrabal (1932-) e produzida pela luso-brasileira Ruth Escobar (1935-2017) com cenários criados pelo argentino Victor Garcia (1934-82), mostrou pela primeira vez que a tecnologia poderia ser empregada adequadamente como cenografia no Brasil (Figura 08).



Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2017), uma antiga garagem de automóveis foi transformada e adaptada para receber a peça, ao mesmo tempo em que a plateia foi acomodada em assentos giratórios individuais, o que permitia uma visão em 360º de toda a sala. As cenas ocorriam em meio a máquinas, carcaças de veículos e motores, além de guindastes e demais apetrechos mecânicos que, adaptados e alguns pendurados, compunham toda a ambientação cênica do espetáculo. Isto, somado a sons metálicos, roupas exóticas de couro e peles naturais, além de muita nudez, encarregaram-se de causar o forte impacto almejado pela montagem, que depois também foi apresentada no Rio de Janeiro.



Até então, a maioria dos teatros brasileiros eram em formato de “caixa”, o que acabava limitando a produção cênica. Contudo, alguns apareceram com maiores possibilidades de ocupação de espaço, como o *Teatro Ruth Escobar*, fundado em 1963 na Rua dos Ingleses, em São Paulo SP; e cujo nome homenageia a atriz e antiga proprietária do terreno onde foi erguido. Nesta sala, foi realizada a peça *O balcão* (1969), cuja igualmente revolucionária produção cênica transformou o ambiente no próprio cenário (Figura 09). Fez-se uso de algo como um funil de ferro, o qual foi posicionado em um espaço similar a um poço com 20 m de profundidade, onde tanto os atores quanto os espectadores permaneciam. Em uma cena específica, a estrutura se

movia, inclusive a parte em que estava o público sentado ao redor. Tal movimentação dava-se por motores “que faziam com que a estrutura se abrisse em duas partes distanciando algum momento a cena do público, que podia vê-la de forma mais ampla, mais aberta” (SERRONI, 2013, p. 52).

Na década de 1970, a censura imposta pelos militares chegou ao auge e os autores teatrais apelaram para a irreverência, a ironia e o humor para escaparem dos censores e, ao mesmo tempo, fossem acessíveis ao grande público. Novos grupos surgiram, entre os quais os cariocas *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1974) e *Pessoal do Despertar* (1979/83), o qual adotou este nome após

encenar *O Despertar da Primavera* (1979); peça escrita em 1891 pelo alemão Frank Wedekind (1864-1918). O grupo realizou com apenas nove atores uma peça de 27 personagens, sem promover cortes no original e colocando em prática um sistema de revezamento que quebrava a convenção realista e oferecia uma leitura particular do texto. A fragmentação da ação em planos de cenário e em *blackouts* tornou a narrativa sincopada, colaborando para o teatralismo que transformou o palco nos distintos espaços por onde ocorria a trama (PRADO, 1988).

A estreia do espetáculo *Macunaíma*, em setembro de 1978, marcou o início das atividades do *Grupo Pau Brasil* – mais tarde, *Grupo de Teatro Macunaíma* –, tornando-se um dos marcos da história da cenografia nacional (Figura 10). Com texto original de Mário de Andrade (1893-1945), direção de Antunes Filho (1929-) e cenários de Naum Alves de Souza (1942-2016), esta peça inaugurou uma nova linguagem cênica brasileira, em que as imagens tinham a mesma força da narrativa, rompendo com o teatro mais comercial. Sua cenografia mostrou uma visão que influenciou outros grupos contemporâneos, como o paulista *Ornitorrinco* (1977), além do próprio *Oficina: o uso do vazio*. De forma inusitada, o palco era pintado de azul, promovendo um espaço colorido, o qual ganhava novas dimensões com a movimentação dos atores (CACCIAGLIA, 1986).



FIGURA 10

Em meados dos anos 1980, com o fim da *Ditadura* (1964/84), o teatro nacional recuperou seus rumos e estabeleceu novas diretrizes por influência pós-modernista, esta marcada pela união entre a estética tradicional e a moderna. Um de seus maiores expoentes foi o dramaturgo carioca Gerald Thomas (1954-), que sempre valorizou tanto a cenografia quanto a coreografia. O mesmo apuro técnico, segundo Cacciaglia (1986), também pôde ser observado em novos grupos teatrais, os quais também priorizavam as linguagens visuais e sonoras, como: o *TAPA – Teatro Amador*



FIGURA 11

Produções Artísticas (1979); o *Grupo de Arte Ponkã* (1983/91); o *Boi Voador* (1985/97) e o *XPTO* (1984/2008), entre outros¹³.

As encenações nacionais da década de 1990 mostraram tendências à visualidade e o retorno gradativo à palavra, por meio de montagens de textos clássicos. A técnica circense também foi adotada por vários grupos da época – como o *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* (1990) (Figura 11) –, ao mesmo

¹³ Quanto aos cenógrafos de destaque, cita-se: José Possi Neto (1947-), Roberto Lage (1947-), Márcio Aurélio (1948-), José Dias (1948-), José de Anchieta (1948-), José Carlos Serroni (1950-) e Felipe Crescenti (1953-), além de Cacá Rosset (1954-), diretor do *Ornitorrinco*, que conseguiu sucesso de público com a montagem de *Ubu Rei* (1985), da autoria de Alfred Jarry (1873-1907) (CACCIAGLIA, 1986).

tempo em que surgiram grandes espetáculos visuais e cenografias com maior personalidade. Os avanços tecnológicos tiveram como consequência projetos mais cuidadosos quanto aos equipamentos técnicos e iluminação cênica, o que avançou pelos anos 2000.

Atualmente, os processos cenotécnicos vêm evoluindo com o avanço da tecnologia, como, por exemplo, as luzes e imagens projetadas pelo projetor, as quais acabam contracenando juntamente com os atores. Logo,

[...] uma espécie de encontro da tecnologia com o corpo real, nas telas de projeção gigantescas, nas paredes, tetos, tecido filó, entre outros suportes, em espetáculos teatrais, fazem com que uma intermediação no espaço e tempo da encenação pré-estabeleça a relação direta com o público (XAVIER, COLLO et SOUSA, 2014, p. 43)

A partir de 2000, o *Teatro Alternativo* passou a ser considerado uma forma experimental de encenação, ocupando espaços pouco usuais como galpões, banheiros públicos, cadeias ou edifícios abandonados. Novos avanços ocorreram na arquitetura teatral, cenotecnia e cenografia, assim como houve o surgimento de instituições com espaços para o estudo cênico em todo o país. Em 2007, criou-se a *Organização*



Internacional de Cenógrafos, Arquitetos e Técnicos Teatrais do Brasil (OISTAT-BR) e estabeleceu-se vínculos definitivos com a *Quadrienal de Praga* (PQ), criada em 1967. Na última década, vem crescendo no país um tipo de teatro que até então era raro: os musicais (Figura 12). Aqui, são reproduzidos da Broadway, mas com toda a equipe de montagem brasileira. E como todos os musicais, os cenários tendem a ser grandiosos, com acabamentos incríveis e repletos de movimento e efeitos, os quais tornam essencial o domínio da cenotecnia.

6 MATERIAIS E MÉTODOS

Por meio de uma revisão *web*-bibliográfica, esta pesquisa em iniciação tecnológica e inovação buscou abordar conceitualmente e caracterizar historicamente a cenografia teatral desenvolvida no Brasil. De modo introdutório, apresentou os principais elementos cenotécnicos empregados no país até o panorama atual, com vistas para o estudo de casos. 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 a respeito da cenotecnia teatral desenvolvida no Brasil.

b) Seleção e Descrição de Obras:

Esta etapa envolveu a identificação, descrição e ilustração de, no mínimo, 01 (um) espaço cênico teatral nacional, o qual possuísse materiais e informações suficientes para pesquisa e análise, seja em meios bibliográficos como eletrônicos.

c) **Análise e Avaliação dos Casos:**

Esta etapa consistiu na análise e reflexão crítica a respeito de 02 (duas) propostas cenográficas – *Não Sobre o Amor* e *O Aventureiro* –, ambas criadas pela carioca Daniela Thomas e encenadas por uma companhia teatral curitibana, de modo a observar seus elementos cenotécnicos e identificar os objetivos que levaram a cenógrafa escolher determinadas imagens cênicas.

d) **Conclusão e Redação Final:**

O fechamento desta pesquisa deu-se através da elaboração deste *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

A partir da revisão teórica que foi feita na primeira etapa desta pesquisa, na qual se buscou apresentar de forma sumária a evolução dos recursos cenotécnicos teatrais que ocorreu em âmbito nacional, foi possível constatar a preponderância que os fatores visuais têm em um espetáculo de teatro, pois estes têm o poder de transmitir significados através de suas formas, linhas, volumes e cores. Outrossim, a evolução tecnológica permite maiores possibilidades de criações cênicas, o que demonstra forte relação entre o uso cenográfico de materiais e equipamentos com a expressividade dramaturgic. Por conseguinte – e de modo a ilustrar a importância dessa ligação entre cenotecnia e teatro –, escolheu-se para estudo de casos 02 (duas) montagens teatrais elaboradas por Daniela Thomas (1959-), ambas encenadas pela *Sutil Companhia de Teatro*, esta criada em 1993 pelos diretores de teatro Felipe Hirsch (1972-) e Guilherme Weber (1972-) em Curitiba PR.

Considerada uma das mais importantes cenógrafas brasileiras da atualidade, Daniela Gontijo Alves Pinto nasceu no Rio de Janeiro RJ, sendo filha do famoso cartunista Ziraldo (1932-) e esposa do teatrólogo Gerald Thomas (1954-). Trabalhando também como diretora teatral, dramaturga, iluminadora, figurinista e cineasta, ela iniciou sua carreira na cenografia em 1983 com a peça *All Strange Away*, de Samuel Beckett (1906-89), em uma montagem para o *Teatro La MaMa* de Nova York. No Brasil deste 1985, onde realizou diversos trabalhos no teatro e cinema¹⁴, inclusive internacionalmente, possui tendências minimalistas em soluções pós-modernas, buscando em seus cenários trabalhar com os conceitos do espetáculo e, a partir disto, desenvolver um ambiente para os personagens (ENCICLOPÉDIA ITÁU CULTURAL, 2019).

¹⁴ Vários espetáculos criados por Daniela Thomas impactaram a cena nacional, devido a cenários grandiosos e simbólicos – como: *Quatro Vezes Beckett* (1985); *Quartett* e *Carmem com Filtro* (1986), e *Eletra Com Creta* (1987) – que foram concebidos como espaços inóspitos construídos com poucos elementos. Para a encenação da ópera *O Navio Fantasma* (1987), criou um monumental cenário que evocava a *II Guerra Mundial*; na *Trilogia Kafka* (1988) – primeiro trabalho com a *Companhia Opera Seca*, que fundou junto a Gerald Thomas em 1985 na capital paulista –, uma grande biblioteca alojava as personagens em meio a surpreendentes efeitos de luz; e, na outra ópera *Mattogrosso* (1989), corredores cobertos por caixas de terra eram separados por telas translúcidas. Nos anos 1990, Daniela Thomas produziu cenografias também na Alemanha e na Itália, sendo que, em 1994, fez uma realização inteiramente feminina no Brasil: *Pentesiléias*. Entre seus trabalhos mais recentes, destaca-se: *Pai* (2000), *Nostalgia* (2001), *Os Solitários* (2002) e *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2003), sendo que dirige e concebe a cenografia dos desfiles da grife *Maria Bonita* desde 2003. Na década de 2010, voltou-se mais para o cinema e, em 2016, dirigiu junto a Fernando Meirelles (1955-) e Andrucha Waddington (1970-) a Cerimônia de Abertura dos *Jogos Olímpicos de Verão* no Rio de Janeiro (IZIDORO, 2016; ENCICLOPÉDIA ITÁU CULTURAL, 2019).

ESTUDO DE CASO I**NÃO SOBRE O AMOR (2008)**Felipe Hirsch (Direção) | Viktor Shklovsky *et al.* (Autoria)**Cenografia:** Daniela Thomas**FIGURA 13****FIGURA 14****FICHA TÉCNICA:****Elenco:** Arieta Corrêa (Alya/Elsa) e Leonardo Medeiros (Viktor)**Equipe de Criação:****Direção:** Felipe Hirsch**Autoria:** Viktor Shklovsky, Elsa Triolet, Lília Brik e Vladimir Maiakovski | **Tradução/Adaptação:** Ursula Almeida Rego Migon**Adaptação:** Erica Migon, Guilherme Weber e Murilo Hauser**Cenografia:** Daniela Thomas**Figurino:** Verônica Julian | **Iluminação:** Beto Bruel**Trilha Sonora:** Felipe Hirsch, L. A. Ferreira, Murilo Hauser e Rodrigo Del Rei**Assistência de Direção:** Murilo Hauser**Assistência de Cenografia:** Patricia Rabbat**Produção:** *Sutil Companhia de Teatro* (Curitiba PR)

Com duração de 85 minutos e classificação de 14 anos, a peça de câmara “Não sobre o amor” (Figuras 13 e 14) estreou em 26 de março de 2008 no teatro III do *Centro Cultural Banco do Brasil*, no Rio de Janeiro RJ, mantendo-se em cartaz até 04 de maio do mesmo ano¹⁵. Produzida pela *Sutil Companhia de Teatro* e sob a direção de Felipe Hirsch (1972-), baseou-se no livro *Zoo or Letters Not About Love* (1923, traduzido para o inglês somente em 1971), da autoria

do escritor, crítico literário e cenógrafo russo-soviético Viktor Schklovsky (1893-1984). Este livro consiste em um romance epistolar nascido a partir da transcrição de cartas que o escritor, quando exilado em Berlim (Alemanha), trocou com a romancista franco-russa Elsa Triolet (1896-1970), por quem havia se apaixonado e que só aceitara manter tal correspondência sob uma única condição: ele era proibido de escrever sobre amor (ENCICLOPÉDIA ITÁU CULTURAL, 2008; SCHENKER, 2008).

Portanto, o espetáculo gira em torno da verbalização dos conteúdos dessas cartas, não havendo em nenhum momento o encontro desses dois e únicos personagens. De acordo com Small (2008), Viktor escreve frequentemente à sua amada Elsa – esta rebatizada como Alya na trama –, porém ao ser impedido por ela de citar o amor, logo no início da peça, escreve sobre os mais diversos assuntos, deixando porém o seu amor implícito de forma metafórica. Já que ele estava exilado de seu país natal, o texto trata também da saudade que o move, da sua readaptação e da reconstrução da vida. De observações sobre as vidas cotidianas alemã e russa da época até teorias de arte e literatura, todas as cartas¹⁶, enfim, eram indiretamente dedicadas ao único tópico que todos devem evitar: o amor não correspondido do seu autor (SCHENKER, 2008).

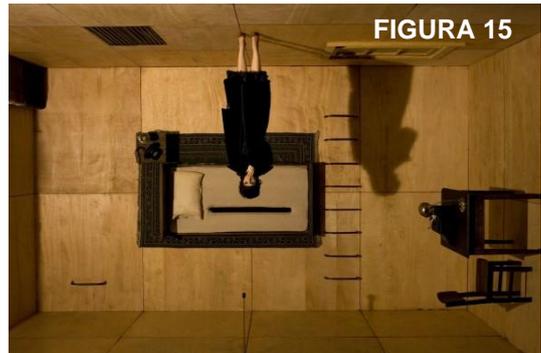
Shklovsky foi um dos principais teóricos do chamado *Formalismo Russo*, tendo sido o responsável pela criação do conceito de retirar um elemento de determinado contexto e fazer com que ele seja sentido a partir de sua falta. No caso da peça “Não sobre o amor”, o elemento retirado é o amor devido à proibição feita por Alya/Elsa. Desta forma, as cenas dividem-se entre a narração das lembranças de Viktor e acontecimentos produzidos por sua mente, onde Alya/Elsa toma forma. Trata-se enfim de um espetáculo de amor – apesar do título –, mas não somente sobre amor, pois fala também da ausência, do estado de procura por si mesmo, da saudade que move o exilado, da reconstrução da vida e da readaptação daquele que se encontra fora do

¹⁵ Em 2008, a peça venceu o *Prêmio Shell* – Direção, Adaptação, Iluminação, Figurino e Cenografia – e recebeu também o *Prêmio Bravo!* de Melhor Espetáculo do Ano. A partir de então, foi apresentada em várias partes do país e exterior, tendo sido reapresentada no dia 21 de março de 2010, por ocasião do *Festival de Teatro de Curitiba*, que contou com a participação do mesmo ator Leonardo Medeiros no papel de Viktor, mas com a atriz Simone Spoladore interpretando Alya/Elsa (BENTEMULLER, 2010).

¹⁶ Tendo como ponto de partida para a dramaturgia as cartas reais e imaginárias trocadas – e inventadas – entre Viktor e Elsa no início do século passado, o texto também inclui trechos de outras correspondências assinadas por Lília Brik, irmã de Elsa; e Vladimir Maiakovski (1893-1930), seu amante (BENTEMULLER, 2010).

seu espaço original. Nada nos é entregue de forma direta: em nenhum momento fica evidente se houve mesmo um relacionamento entre os personagens. Trata-se de uma obra aberta, pois não impõe uma história concluída fechada na cabeça, mas convida a pensar na distância entre aquilo que sonhamos ser e o que acabamos nos tornando (SMALL, 2008; BENTEMULLER, 2010).

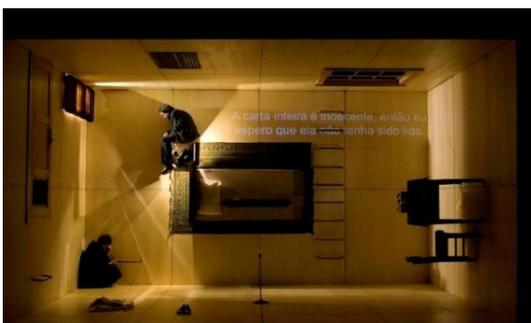
O cenário elaborado por Daniela Thomas consiste em um ambiente que simula um quarto composto por cama, mesa de cabeceira, escrivaninha, cadeira, tapete e janela (Figuras 15 e 16). No entanto, por não sofrer alterações durante o espetáculo, pode ser interpretado como uma prisão para o exilado. Restringindo sua cenografia a uma “caixa”, a peça precisa ser montada em teatros com palcos do tipo italiano, em que a plateia se concentra à sua frente. Tal solução cênica é carregada de significados, como, por exemplo, através da problematização do centro gravitacional do quarto, a qual enfatiza o momento de confusão pelo qual o escritor/protagonista Viktor passava. Assim como em suas cartas, tudo no palco está fora do lugar (ÁVILA, 2013).



A cama e a mesa de cabeceira estão presas na parede de fundo do espaço cênico, o que simula os espectadores terem uma vista de cima do palco, havendo inclusive uma estrutura que permite aos atores se apoiarem para parecerem deitados nela (Figura 17). Para acessá-la, há uma escada ao lado igualmente presa à mesma parede. Disposta na parede da direita, há uma escrivaninha com uma máquina de escrever e uma cadeira que está de costas para o chão. No teto, estão a janela do quarto e um tapete, sendo que no alto da parede da esquerda fica a porta de acesso ao dormitório. Concluindo o cenário, no chão, há uma lâmpada, o que contribui para a sensação de que o ambiente está de ponta cabeça.



Ao decorrer da peça, ambos atores sobem nos móveis presos na parede, sentam na cadeira e deitam na cama, o que exige seu esforço físico, mas tudo feito com grande naturalidade (Figuras 16, 17 e 18).



Esta montagem teatral também fez uso do recurso cenotécnico da projeção de letras e imagem para compor sua cenografia. Nessas projeções na parede ao fundo do palco, estão trechos das cartas que são lidas em voz alta, assim como imagens da atriz gravadas anteriormente no mesmo palco e que se sobrepõem a tudo que está em cena, propondo um jogo cênico de aumento e diminuição de escalas, confundindo os olhos dos espectadores. Não se percebe facilmente se Alya/Elsa está realmente no palco ou em projeção. Por meio deste recurso de vídeo, é possível perceber o clima de sonho que permanece em todas as cenas do espetáculo.

Um aspecto a se destacar diz respeito à iluminação de Beto Bruel, que preenche o cenário. Em muitos momentos, a luz vem das aberturas do palco, da janela e da porta, como se originasse do espaço externo ao quarto (Figura 18). Em outros, quando é necessário iluminar melhor o ambiente, vem diretamente de lâmpadas presas na beirada de todo o entorno do cenário (Figuras 13 e 14). Bruel também foi premiado pelo trabalho de iluminação da peça (FESTIVAL TV, 2010).

ESTUDO DE CASO II

O AVARENTO (2006)

Felipe Hirsch (Direção) | Molière (Autoria)

Cenografia: Daniela Thomas



FIGURA 19

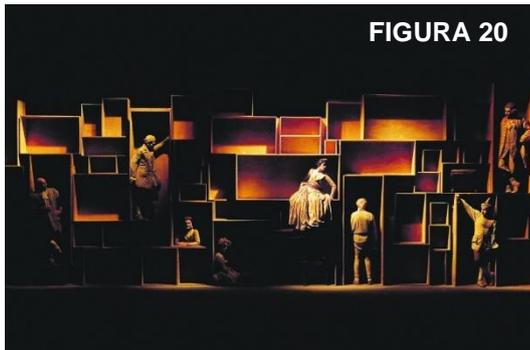


FIGURA 20

FICHA TÉCNICA:

Elenco: Paulo Autran (Harpagon), Gustavo Machado (Cleanto), Cláudia Missura (Elisa), Luciano Schwab (Valério), Tadeu Di Pietro (Prólogo/Mestre Simão/Valério), Arieta Corrêa (Mariana), Karin Rodrigues (Frosina/Comissário) e Elias Andreato (Flecha)

Equipe de Criação:

Direção: Felipe Hirsch | **Direção de Cena:** Alex Peixoto
Autoria: Molière | **Tradução/Adaptação:** Felipe Hirsch
Cenografia: Daniela Thomas | **Cenotécnica:** Lázaro Ferreira

Figurino: Daniela Thomas, Eliana Liu, Foquinha e Verônica Julian
Adereços: Emi Sato, Erina Sato e Inês Yuriko Sacay
Visagismo: Marcos Ribeiro | **Iluminação:** Beto Bruel
Trilha Sonora: L. A. Ferreira e Rodrigo Del Rei
Música: Iris Avallon (Violino), Torrone e Walmor Góes

Assistência de Direção: Murilo Hauser

Assistência de Cenografia: Claudio Manoel, Iara Terzi Ito e Tania Maria Menecuti | **Operação de Som:** Sergio Luiz

Assistência de Figurino: Marília Vasconcelos

Assistência de Iluminação e Operação de Luz: Claudio Brandão
Produção: Germano Soares Baía, Walter Gentil e *Sutil Companhia de Teatro* (Curitiba PR)

Em 18 de agosto de 2006, estreou no palco do *Teatro Cultura Artística*, em São Paulo SP, o espetáculo “O Avarento” (Figuras 19 e 20), com participação do consagrado ator carioca Paulo Autran (1922-2007) – então com 83 anos de idade em uma de suas últimas atuações no teatro – e direção do carioca-curitibano Felipe Hirsch (1972-), recebendo diversas premiações. Seu texto original *L’Avere* foi escrito no século XVII por Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière (1622-73); o grande dramaturgo francês que utilizava suas comédias para fazer críticas à sociedade, em especial a aristocracia francesa da época. Tendo estreado em Paris no ano de 1668, ao estilo de *Comédie dell’Arte*¹⁷, a peça traz um retrato de um velho e rico, Harpagon, que, devido ao seu grande apego ao dinheiro, esconde sua fortuna no jardim de sua casa, estando sempre com medo de ser roubado por alguém e até mesmo desconfiando dos filhos, Cleanto e Elisa. A filha foi prometida em casamento a Anselmo; um homem de posses com 50 anos de idade, porém está apaixonada por Valério; um empregado de seu pai. Já o filho gosta de uma moça chamada Mariana, porém Harpagon também têm interesse por ela. A comédia se dá por meio de toda a confusão causada pelos casos amorosos dos filhos e pela avareza do pai, terminando com uma reviravolta – Mariana descobre que é irmã de Valério e filha de Anselmo – que faz possível que Cleanto e Elisa se casem com seus amores. Por



FIGURA 21



FIGURA 22

¹⁷ Acredita-se que a estória do velho pão-duro que esconde sua fortuna tenha vindo provavelmente de Menandro; um comediógrafo grego precursor da “nova comédia”, no século III a.C.; e que serviu de base para o dramaturgo romano Tito Mácio Plauto (230-180 a.C.) compor a comédia latina *Aulularia* ou, como também é conhecida, *A Comédia da Marmita* (194/91 a.C.) em quase dois séculos depois. Em 1668, o texto original recebeu roupagem nova e definitiva através do talento de Molière, que o transformou em *O Avarento*, encenado com ininterrupto sucesso desde então. No Brasil, diversos atores já encabeçaram a trama, como Procópio Ferreira (1898-1979), Abílio Pereira de Almeida (1906-77), Jorge Dória (1920-2013), Cacá Rosset (1954-) e, culminando, com Paulo Autran (1922-2007) em seu 90º espetáculo teatral em 57 anos de carreira (SANTOS, 2006; SCHMIDT, 2010).

sua vez, Harpagon termina a peça sozinho com seu baú de dinheiro, que sempre foi seu grande amor (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2006; MATTAR, 2006; SCHMIDT, 2010).

A cenografia de Daniela Thomas, apesar de pouco complexa, conseguiu fugir do convencional, pois geralmente montagens desta peça de Molière tentam imitar um cômodo, sala ou quarto de época. Desta vez, o cenário consistia em caixas de madeira de diversos tamanhos, as quais eram dispostas de modo que parecessem uma estante vazia. Ocupando todo o palco, tinha como finalidade retratar a riqueza e a avareza do protagonista, através de uma casa grandiosa, mas vazia; e contando com alguns móveis de estilo antigo, como cadeiras que os atores facilmente mudavam de posição conforme o decorrer da peça (Figuras 21 e 22).

No início do espetáculo, todos os personagens estão "encaixotados" como bonecos de porcelana, presos na rotina alucinante de Harpagon, já que a vida de todos era influenciada pela gana do avaro. Os caixotes representam "um mundo que não é cíclico e remetem ao aprisionamento dos valores verdadeiramente importantes a uma vida sem sentido, que termina no próximo ângulo" (SCHMIDT, 2010, s.p.). Conforme há o andamento da trama, a estrutura vai se desmontando, abrindo-se "portas" e "janelas" para o que está no exterior da casa. São estas aberturas cênicas que servem de entrada e saída aos atores entre coxias e palco¹⁸ (Figuras 23 e 24).



No fundo do palco, há um grande plano simulando um céu azul com nuvens que faz contraste com a madeira das caixas, além de permitir se perceber que o proscênio é a parte interna da casa, enquanto atrás da estante de madeira é a parte externa (Figura 25). Esta proposta de cenário possibilitou a redução da profundidade do grande palco do *Teatro Cultura Artística* que, na época em que o espetáculo foi montado, tinha 200 m², possibilitando assim um espaço cênico ideal e suficiente para a peça, uma vez, conforme afirmou Daniela Thomas, a principal intenção era ressaltar as máscaras e expressões faciais dos atores (SANTOS, 2006).

Com a finalidade de deixar a imagem cênica mais característica à época em que transcorre a trama, além dos recursos das roupas antigas – sempre em tons de bege e cáqui (COLETIVO, 2005) –, da maquiagem típica do gênero e dos móveis em estilo francês, a montagem fez uso de um elemento clássico: a utilização da ribalta para a iluminação: uma fileira de refletores ao nível do palco na dianteira reproduzia como era feito no século XVII, porém com o emprego de velas¹⁹. Conforme a crítica de Prade (2007), o elemento mais impressionante desta montagem teatral não era o texto, as atuações ou a cenografia isolada, mas a iluminação criada por Beto Bruel. Não havia como não se impressionar com a precisão e a sutileza com que a luz do espetáculo fora desenhada, contrastando o tom amarelado dos cenários e figurinos do lado “de dentro” da casa de Harpagon com o azul vivo do céu que existe do lado “de fora”. Tal cuidado cenotécnico também se repetia nas cenas de transição, iluminadas apenas pela ribalta.

¹⁸ Além de funcionar como uma espécie de bunker, a cenografia de Daniela Thomas guarda relação com a caixa de moedas que o obsessivo Harpagon enterra em seu jardim e principal alvo das intrigas do enredo. Este mesmo significado têm os móveis envolvidos em plástico, de modo que durem ao máximo. No apego a bens materiais e ao dinheiro, o avaro arranha a relação com os filhos, empregados e todos os que o rodeiam. Elisa e Cleanto têm que driblá-lo o tempo todo para conquistar seus amores e não contrariar o pai, sempre de olho nos dotes dos interessados na prole. Acrescente-se uma alcoviteira Frosina e um agiota e, pronto, eis a comédia ao estilo de Molière (SANTOS, 2006).

¹⁹ Outro elemento utilizado do teatro clássico foram as tradicionais “pancadas de Molière”, que consistiam em um ator com um bastão de madeira que bate no chão três vezes indicando que a peça vai começar, hoje substituído por campainhas com som de cigarra (COLETIVO, 2006).

8 CONCLUSÃO

A partir da pesquisa histórica realizada, percebeu-se que para se chegar ao conceito que se tem hoje de cenografia, assim como as possibilidades técnicas que se dispõe atualmente, houve um longo processo de estudos e aprimoramentos das produções teatrais, seja no Brasil como no mundo. Durante todo o desenvolvimento do teatro no país, desde suas origens até os dias atuais, o modo de fazer cenários mudou, em todos os seus aspectos e fatores determinantes, como as formas de interpretação dos atores, as categorias de textos dramáticos e principalmente as variações quanto ao tipo de palco e as diferentes concepções cênicas. Cada movimento artístico influenciou no modo de se fazer e projetar ambientes cenográficos – o que incide diretamente nos meios expressivos, sensações e significados transmitidos pela arte teatral –, além do fato de que a evolução cenotécnica permitiu – e ainda permite – uma gama cada vez maior de possibilidades de criações e espetáculos, incluindo efeitos de luz, cor e som, como projeções ilusionistas, locuções de narrativas e trilhas sonoras.

Antes entendida como mera decoração de palco, limitando-se a painéis de fundo ou alguns adereços em cena, a cenografia ocupava um lugar de menor importância do qual têm hoje, não servindo apenas como invólucro arquitetural, mas fazendo parte do espetáculo e interagindo inclusive com a interpretação cênica. Atualmente, não se pode pensar nos cenários como um elemento isolado e estático, uma vez que não existem sem a presença da ação dramática envolvida. Através de seus componentes plásticos, a cenografia tem a função de transmitir uma mensagem, pois, como depende da dramaturgia, tem de estar de acordo com a concepção que o diretor da peça quer comunicar aos seus espectadores, de modo que estes possam interpretá-la claramente. Para tanto, a cenotecnia torna-se um importante aliado, pois efetivamente atuará para facilitar essa compreensão, englobando desde figurinos, acessórios e caracterizações de personagens até recursos materiais e equipamentos, passando por trabalhos de sonorização e iluminação cênica.

Com relação aos estudos de caso, a análise das montagens dos espetáculos “Não sobre o amor” e “O avaro” feitas pela mesma profissional, a cenógrafa Daniela Thomas, possibilitou observar alguns pontos em comum, como a preferência por cenários pouco complexos, mas impactantes que, compostos por um número reduzido de elementos, fazem uso do espaço vazio (ausência) para intensificar conceitos que se queria transmitir ao público: distanciamento e solidão, na primeira peça; e avareza e manipulação, na segunda. De modo a tensionar essas sensações, em ambos trabalhos, a luz tornou-se protagonista fundamental da cena, ora através de contrastes e penumbras, ora por meio de projeções e cores. Deste modo, a cenografia ganha essa nova função: a de complementar o trabalho dos atores, associando as artes cênicas às artes plásticas.

Essa relevância do visual tem sido apontada como uma das tendências contemporâneas da cenografia mundial que, associada à arte sonora, vem produzindo espetáculos que mais parecem “instalações” artísticas do que propriamente cenários convencionais, o que se torna evidente nessas

duas montagens escolhidas e temporalmente distanciadas em apenas dois anos. Assim, o cenógrafo atua quase como um artista plástico que cria uma obra, na qual – dentro dela e com ela – os atores contracenam e interagem. Isto está claro no Caso I, em que os personagens “escalam” as paredes da cena; e no Caso II, onde se “encaixotam” ou “entram” e “saem” do cenário proposto.

Outro ponto em comum nas duas montagens teatrais estudadas refere-se à combinação entre elementos antigos – como mobiliário e vestimentas – a cenários baseados em formas geométricas, compostos por planos, texturas e linhas, bem ao gosto pós-moderno, o qual associa passado e presente; figuração e abstração. Em ambos espetáculos, a cenógrafa explorou a relação entre interior/exterior, fazendo uso de aberturas simuladas e efeitos de iluminação, assim como, seguindo a linguagem estética minimalista, sugeriu mais do que revelou quanto aos elementos cênicos, pois a colocação de poucos móveis, sua constante movimentação em cena e/ou as ações complementares dos atores trabalhavam em conjunto para se obter uma resposta máxima dos espectadores ao mínimo uso de elementos expressivos, em que iluminação e sonoplastia são vitais.

Embora as duas peças tenham esse mesmo fio condutor que caracteriza o trabalho de Daniela Thomas, há algumas distinções justificadas pela natureza do texto e sua adaptação aos palcos contemporâneos. O espetáculo “Não sobre o amor”, devido ao seu caráter mais intimista, menor elenco e tema claustrofóbico, trabalha com um cenário “fechado” – uma única caixa, dentro da qual a peça acontece e que respira por frestas de luz e projeções literais –, enquanto “O Avarento”, de caráter satírico e com vários atores de trama entrelaçada, explora um cenário “aberto” – diversas caixas vazias e acumuladas, mas que permeiam o interior e o exterior da casa simulada. Apesar da explícita inspiração arquitetônica da cenógrafa, há uma diferença fundamental: uma cenografia voltada para dentro de si mesma (Caso I) e outra dirigida para os outros (Caso II).

9 REFERÊNCIAS

- ACIR, J.; SARAIVA, J.; RICHINITI, L. **Manual de cenotecnia**. Porto Alegre: Movimento, Col. Ensaios, n. 50, 1997.
- ANDRADE, D. E. J. *O teatro sob os olhares da crítica: arte e civilização no Rio de Janeiro em meados do século XIX*. In: PARANHOS, K. R. (Org.). **Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora de ordem**. Rio de Janeiro: Mercado das Letras, 2012. p. 01-27.
- ÁVILA, E. **Espetáculo “Não sobre o amor”: trecho 02 (2013)**. Vídeo [On line]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bd-aAunXens>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- BENTEMULLER, A. *“Não Sobre o Amor” mostra que viver de forma verdadeira dói (2010)*. In: **GAZETA DO POVO**, 21 Mar. 2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/nao-sobre-o-amor-mostra-que-viver-de-forma-verdadeira-doi-f0t108610clonlz6dw2ijwsi6/>>. Acesso em: 25 maio 2020.
- BO BARDI, L.; ELITO, E. **Teatro Oficina**. São Paulo: Blau: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1984.
- CACCIAGLIA, M. **Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1986.
- COLETIVO. **O Avarento (2006)**. Disponível em: <<https://coletivo2005.wordpress.com/2006/10/13/o-avarento/>>. Acesso em: 18 maio. 2020.
- COSTA, I. C. *A produção tardia do teatro moderno no Brasil*. In: **SINTA O DRAMA**. Petrópolis RJ: Vozes, 1998.
- DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Positivo, Edição Especial, 2007.

- DRAGO, N. D. **A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Cemitério dos Automóveis** (2017). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399234/cemiterio-de-automoveis>>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- _____. **Daniela Thomas** (2019). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15918/daniela-thomas>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- _____. **Não sobre o amor** (2008). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento521364/nao-sobre-o-amor>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- _____. **O avarento** (2006). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento459556/o-avarento>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- FESTIVAL TV. **“Não sobre o amor” e a luz de Beto Fruel** (2010). Vídeo [On line]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OdvAczzTFtw>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HELIODORA, B. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- HOWARD, P. **O que é cenografia?** São Paulo: Sesc, 2015.
- IZIDORO, A. *Daniela Thomas* (2016). In: **MULHERES AUDIOVISUAL** [On line]. Disponível em: <<https://mulheresaudiovisual.com.br/daniela-thomas>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- LORI, R. **Scenografia e scenotecnica per il teatro**. Roma: 2014.
- MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.
- MATTAR, J. **De Mattar: O Avarento** (2006). Disponível em: <<http://joaomattar.com/blog/2006/11/19/o-avarento/>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- NERO, C. del. **Cenografia: uma breve visita**. São Paulo: Claridade, 2010.
- PEIXOTO, F. **O que é teatro**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, v. 10. 1995.
- PRADE, P. **“O Avarento”: a avareza no palco e o dinheiro na bilheteria** (2007). In: **BACANTE**, 28 Maio 2007 [On line]. Disponível em: <http://www.bacante.org/critica/o-avarento/>. Acesso em: 18 maio 2020.
- PRADO, D. de A. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 1999.
- _____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RATTO, G. **Antitratado da cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 2. ed. São Paulo; Senac, 2001.
- SÁBATO, M. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, Série Princípios, n. 6, 2000.
- SANTOS, V. Paulo Autran reencontra Molière (2006). In: **TEATRO JORNAL**, 15 Ago. 2006. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2006/08/paulo-autran-reencontra-moliere/>>. Acesso em: 18 maio 2020.
- SCHENKER, D. *Flashes de um exílio subjetivo: crítica da peça “Não sobre o amor”, dirigida por Felipe Hirsch* (2008). In: **QUESTÃO DE CRÍTICA – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**, 15 Abr. 2008 [On line]. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/flashes-de-um-exilio-subjetivo/>>. Acesso em: 25 maio 2020.
- SCHMIDT, B. Sobre “O Avarento”, com Paulo Autran (2010). In: **O PATATIVA**, 1º Fev. 2010 [On line]. Disponível em: <<http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/02/sobre-o-avarento-com-paulo-autran.html>>. Acesso em: 18 maio. 2020.
- SERRONI, J. C. **Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2013.
- SMALL, D. A. *Formas inscritas: crítica da peça “Não sobre o amor”* (2008). In: **QUESTÃO DE CRÍTICA – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**, 10 Maio. 2008 [On line]. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/formas-inscritas/>>. Acesso em: 25 maio 2020.
- XAVIER, A. A. de M.; COLLO, D. P. R. de; SOUSA, V. G. de. **Imagem, cenografia e visualidade nos espetáculos contemporâneos em Macapá AP**. Macapá: Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais), UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ – UNIFAP, 2014. Disponível em: <[https://www2.unifap.br/artes/files/2019/05/TCC-2010-IMAGEM-CENOGRRAFIA-E-VISUALIDADE-NOS-ESPET%
c3%81CULOS-CONTEMPORANEOS-EM-MACAP%
c3%81-AP.pdf](https://www2.unifap.br/artes/files/2019/05/TCC-2010-IMAGEM-CENOGRRAFIA-E-VISUALIDADE-NOS-ESPET%c3%81CULOS-CONTEMPORANEOS-EM-MACAP%c3%81-AP.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2020.

FONTES DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Disponível em:	Acesso em:
01	https://cdn.pixabay.com/photo/2014/01/29/17/11/padre-anchieta-254482_640.jpg	20 mar. 2020
02	https://i.pinimg.com/originals/7f/8a/dd/7f8add82c98c040911187fc95c47b1a4.jpg	20 mar. 2020
03	https://diariodorio.com/wp-content/uploads/2015/10/Teatro-Jo%C3%A3o-Caetano-por-Debret-1280x720.jpg	20 mar. 2020
04	https://2.bp.blogspot.com/-fno5DHAsfuc/WtedNqSXpFI/AAAAAAAAEho/Pphoa3LI0t4ro987e24jxnlXCY4PufFswCLcBGAs/s1600/aa11586acc5dc6c33eb4839f2bfc473a.jpg	20 mar. 2020
05	https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2019/05/interior-do-teatro-amazonas-910x622.jpg	20 mar. 2020
06	https://n.i.uol.com.br/licaodecasa/ensfundamental/artes/tro-lo-lo-1920.jpg	20 mar. 2020
07	http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Niuxa%20Drago%20-%20Santa%20Rosa%20e%20a%20Modernidade%20Brasileira.pdf https://2.bp.blogspot.com/-IDDJI0mqf9g/UnePYyYrR6I/AAAAAAAAA1j0/WzvAvkqXaNo/s1600/vestido-f1.jpg https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/007891001019.jpg	20 mar. 2020
08	https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008164001019.jpg	20 mar. 2020
09	https://issocompensa.com/wp-content/uploads/2016/07/o-balcao-a-capela-sistina-do-teatro-1.jpg https://images.sul21.com.br/file/sul21site/2019/06/20190603-obalcaojeangenet.jpg	20 mar. 2020
10	https://memoriasdaditadura.org.br/wp-content/uploads/2014/12/Macunaima-cabeceira.jpg https://oimparcial.com.br/app/uploads/2018/02/macunaima.jpg	20 mar. 2020
11	https://www.portalmatogrosso.com.br/storage/webdisco/2019/03/07/original/ccfb32f44ef0aa2d43fcd5e2a3cf0424.jpg	20 mar. 2020
12	https://1.bp.blogspot.com/-AQMDvQEhi9k/XOvdIK7kSTI/AAAAAAAAAgA0/4wRq486l1tsX6YXgPW33jjGHpvvdUHcoACLcBGAs/s1600/A%2BBela%2Be%2Ba%2BFera%2B%25E2%2580%2593%2BO%2BEspet%25C3%25A1culo%2BMusical%2B-%2B31%2B05%2B2019%2B-%2BCampinas%2Bshowscampinas.jpeg	20 mar. 2020
13	https://payload.cargocollective.com/1/8/277090/5642023/NOT%20ABOUT%20LOVE9_o.jpg	25 maio 2020
14	https://media.gazetadopovo.com.br/2010/03/0b4a88ab7b99536d67c101f144338ad7-gpLarge.jpg	25 maio 2020
15	http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2008/04/FOTO-HIRSCH-2-590x393.jpg	25 maio 2020
16	https://payload.cargocollective.com/1/8/277090/5642023/CarolSachs-NaoSobreoAmor%20%20-%20117_o.jpg https://payload.cargocollective.com/1/8/277090/5642023/CarolSachs-NaoSobreoAmor%20%20-%20028_o.jpg	25 maio 2020
17	http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2010/01/FOTO-HIRSCH-CarolSachs-NSA-SF_-032-590x393.jpg	25 maio 2020
18	https://payload.cargocollective.com/1/8/277090/5642023/NOT%20ABOUT%20LOVE5_o.jpg https://payload.cargocollective.com/1/8/277090/5642023/Carol%20Sachs-NSA-Rio-164.jpeg	25 maio 2020
19	https://i.pinimg.com/564x/b8/da/95/b8da958e77788fa8d3ac19532159101f.jpg	18 maio 2020
20	https://media.gazetadopovo.com.br/2014/02/4a1208190d7f03c21dafbad5a3caa764-gpLarge.jpg	18 maio 2020
21	https://docplayer.com.br/docs-images/69/60000535/images/20-0.jpg	18 maio 2020
22	http://2.bp.blogspot.com/_SzbHbwwO-8/S2dSIQa_Qel/AAAAAAAAAwws/KCHUjMytwcl/s1600/paulo+karen.jpg https://photos1.blogger.com/blogger/7340/141/1600/avarento3.jpg	18 maio 2020
23	https://soldacartum.files.wordpress.com/2007/10/mg_1021.jpg	18 maio 2020
24	https://soldacartum.files.wordpress.com/2007/10/mg_1026.jpg	18 maio 2020
25	http://2.bp.blogspot.com/_SzbHbwwO-8/S2dSbOHgWJI/AAAAAAAAAwk/wwNqJ6oKc58/s1600-h/paulocen%C3%83%C2%A1rio.jpg	18 maio 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. Mesmo assim, conseguiu chegar a um resultado satisfatório com a conclusão deste *Relatório Final de Pesquisa* e a

possibilidade de apresentação com qualidade no *Encontro de Iniciação Tecnológica e Inovação (EVINTI)*, previsto para ocorrer em outubro de 2020, mas que foi adiado devido à pandemia causada pelo coronavírus; exigência estabelecida para o cumprimento do Edital PIBITI 2019/2020 da UFPR.

11 DATA E ASSINATURAS

Curitiba, 16 de junho de 2020.

Acadêmica **Stephany Correa Godoy**

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