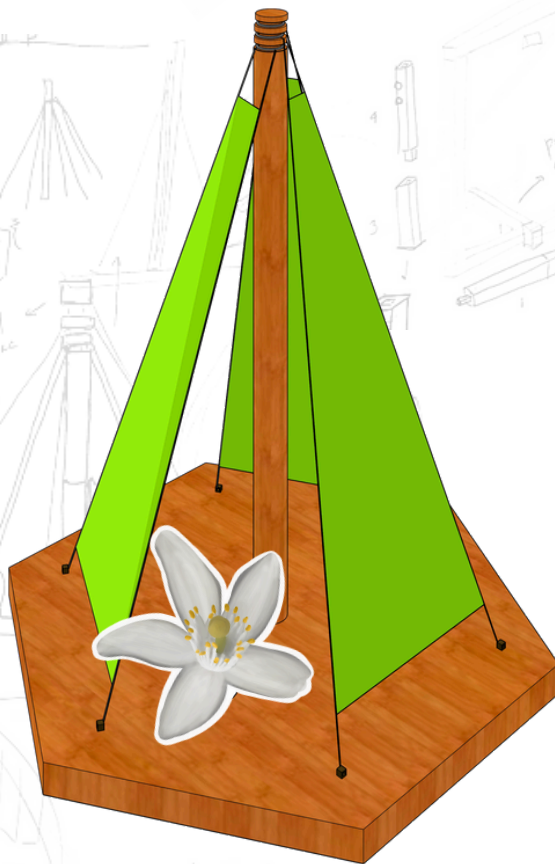


TRANSFORMANDO

ESPAÇO EM CENA

CENOGRAFIA PARA O MEU PÉ DE LARANJA LIMA



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LORRANE ALVES SERAFIM

2024

LORRANE ALVES SERAFIM

TRANSFORMANDO ESPAÇO EM CENA
CENOGRAFIA PARA O MEU PÉ DE
LARANJA LIMA

Trabalho de Conclusão de Curso final, apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Rodrigo Argenton Freire

UBERLÂNDIA
2024

Ficha Catalográfica

Serafim, Lorrane Alves

Transformando espaço em cena: Cenografia para Meu Pé de Laranja
Lima / Lorrane Alves Serafim - Uberlândia, MG (2024)

100f.: il.

Orientador: Rodrigo Argenton Freire

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e
Urbanismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo e Design.

1. Cenografia. 2. Teatro de rua. 3. Elementos Cenográficos. I. Rodrigo
Argenton Freire (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia.
Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título

RESUMO

O espaço se apresenta como o principal conceito que conecta a arquitetura à cenografia, que oferece uma diversidade de possíveis projetos. Diante disso, este trabalho tem como objetivo central desenvolver uma base teórica sobre cenografia para, a partir disso, produzir um projeto de cenografia teatral. Assim, baseando-se em uma extensa pesquisa bibliográfica, o texto oferece uma abordagem ampla sobre a cenografia; relaciona a cenografia e a arquitetura a partir de seu elemento em comum, o espaço; e desenvolve e define uma lista de elementos presentes em uma composição cenográfica, usada como referência de análise para realizar estudos de caso e, posteriormente, usada como programa de projeto. Os elementos cenográficos definidos guiam e definem as etapas do processo do projeto, feito para uma adaptação teatral do romance infanto-juvenil *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968), de José Mauro de Vasconcelos.

Palavras-chave: cenografia; teatral; espaço; elementos cenográficos.

ABSTRACT

Space presents itself as the main concept that connects architecture to scenography, which offers a diversity of possible projects. Therefore, this work's central objective is to develop a theoretical basis on scenography to, from this, produce a theatrical scenography project. Thus, based on extensive bibliographical research, the text provides a broad approach to scenography; establish a connection between scenography and architecture through their common element, space; and develops and defines a list of elements present in a scenographic composition, used as an analysis reference to carry out case studies and, subsequently, used as a project program. The defined scenographic elements guide and determinate the stages of the project process, made for a theatrical adaptation of the children's novel *My Sweet Orange Tree* (1968), by José Mauro de Vasconcelos.

Key-words: scenography; theatrical; space; scenographic elements.

SUMÁRIO

Resumo	03
Sumário	04
1 INTRODUÇÃO	06
1.1 Motivação	07
1.2 Justificativa	07
1.3 Objetivos	08
1.4 Metodologia	08
1.5 Transformando espaço em cena - Cenografia, arquitetura e arte na produção de um cenário	09
2 SOBRE A CENOGRAFIA	12
2.1 Lugar Teatral	13
2.1.1 A Rua	15
2.2 Espaço e Cenário	16
2.3 O que é cenografia	16
2.4 Tipos de Cenografia	17
2.4.1 Cenografias audiovisuais	18
2.4.2 Cenografias de eventos	19
2.4.3 Cenografias de propaganda	20
2.4.4 Cenografias virtuais	20
2.5 História da cenografia pelo mundo	21
2.6 Cenografia Brasileira	24
2.6.1 Flávio Império	25
3 O ESPAÇO NA CENOGRAFIA E NA ARQUITETURA	27
3.1 Tempo e Espaço	29
3.2 Espaço e corpo	31
3.3 Som	32
3.4 Escala	32
3.5 Materialidade e Tato	33
3.6 Forma e Organização	33
4 ARTE E CENOGRAFIA	34
4.1 Elementos da direção artística	35

SUMÁRIO

4.1.1 Texto	36
4.1.2 Espaço	36
4.1.3 Cenário	37
4.1.4 Tempo	40
4.1.5 Imagem e Composição	40
4.1.6 Cor	41
4.1.7 Pesquisa e Materialidade	42
4.1.8 Figurino	43
4.1.9 Iluminação	44
4.1.10 Som	46
4.1.11 Ator e Espectador	46
5 ANÁLISE DE PRODUÇÕES CENOGRÁFICAS	49
5.1 Método de Análise	51
5.1.1 Questionário Pavis	51
5.1.2 Questionário Pavis adaptado	53
5.2 Romeu e Julieta - Grupo Galpão	53
5.3 Romeu e Julieta - Teatro Real Dinamarquês	61
5.4 Meu Pé de Laranja Lima (2012)	68
6 CENOGRAFIA PARA O MEU PÉ DE LARANJA LIMA	76
6.1 Condicionantes do projeto	77
6.2 Produção dos Elementos Cenográficos	79
1 Texto	79
2 Espaço	80
3 Cenário	82
4 Materialidade	89
5 Iluminação	89
6 Imagem, composição e cor	90
Montagem Final	92
Plantas	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95
FILMOGRAFIA	97

1 INTRODUÇÃO

1.1 MOTIVAÇÃO

Ao longo do curso, meu interesse passou pelas várias possibilidades na ampla área de arquitetura e urbanismo - em momentos diferentes me interessei pela história da arte e da arquitetura, pela arquitetura social, pelo paisagismo e pelo urbanismo. Na verdade, meu tema inicial pra o trabalho final de graduação era na área de urbanismo, porém um novo entendimento conceitual e profissional me influenciou a mudar completamente de direção. O interesse pelas artes sempre esteve imensamente presente na minha vida – pela música, pelo desenho e pintura, pela literatura, pela dança, pelo cinema. As diversas formas de criar arte - cantar, desenhar, dançar, ver filmes, ler livros - sempre ocuparam meu tempo livre, sempre me trouxeram divertimento e conforto.

Assim, em uma tentativa de unir meus interesses, descobri a possibilidade de, como arquiteta, estudar e trabalhar com cenografia, uma arte que sempre esteve ali nos meus interesses, mas passando despercebida. Decidi então que o melhor tema para meu trabalho final seria algo que unisse o que aprendi ao longo do curso com o que pratiquei ao longo da vida – arquitetura e arte – em uma pesquisa e uma criação cenográfica.

1.2 JUSTIFICATIVA

Um outro motivo que influenciou minha escolha é o fato de a cenografia, ao longo do curso, não ser apresentada como possível área de especialização, nem o projeto cenográfico ser estudado ou ensinado dentro dos componentes do curso. A Cenografia é, hoje, uma área de produção contínua, desde

a origem das apresentações teatrais até os dias atuais, com as plataformas de streaming. Ainda assim, mesmo com o constante contato que temos hoje com produções audiovisuais, o conhecimento comum sobre o ofício e arte da cenografia é baixíssimo.

Diante disso, considero importante produzir um trabalho que, além de unir meus interesses pessoais, possa servir como um conteúdo base sobre cenografia para quem também se interessar por essa área, bem como um incentivo de pesquisa para outros estudantes interessados pela criação de espaços para as artes cênicas. Com esse foco, o trabalho tem então uma base teórica que perpassa o histórico e os conceitos da cenografia no mundo, a relação existente entre cenografia e arquitetura e a entre cenografia e arte, apresentando, a partir disso a concepção de uma linguagem de elementos da direção artística e elementos cenográficos.

Essa proposta de trabalho se apresenta, ainda, como uma maneira de reunir importantes referências teóricas e históricas sobre o assunto, além de oferecer uma referência de processo de projeto para a criação de cenários. Trata-se, portanto, de um texto que aborda desde uma introdução do tema até um modelo base para produzir uma cenografia. E, como produção textual e projetual de cenografia, espera-se que se torne uma contribuição para o tema e área, no geral.

1.3 OBJETIVOS

Assim este trabalho tem como objetivos: desenvolver uma base teórica sobre cenografia, suficiente para entender o que ela é, sua história e seu processo de produção; desenvolver um projeto cenográfico para uma peça de teatro, envolvendo conhecimentos de arquitetura, de cenografia e de arte. A partir disso, existem os objetivos específicos de:

- Definir e conceituar a cenografia, bem como outros conceitos a ela relacionados;
- Apresentar os diferentes tipos de cenografia;
- Apresentar uma base histórica da cenografia ao redor do mundo e também no Brasil;
- Resgatar a relação entre cenografia e arquitetura e urbanismo, buscando discutir, relacionar, e apontar os pontos em comum das duas áreas;
- Discutir e relacionar elementos da direção artística com as produções cenográficas;
- Sintetizar as discussões e estabelecer uma linguagem de elementos cenográficos;
- Analisar projetos cenográficos de obras escolhidas, de forma a identificar elementos da linguagem cenográfica estabelecida;
- Criar uma cenografia: desenvolver o processo de uma produção cenográfica, tendo como base os elementos estudados, as informações adquiridas pelas análises de projeto, e o texto de base.

1.4 METODOLOGIA

Após uma revisão breve de textos e trabalhos sobre o tema, decidi que o trabalho seria focado na relação entre arquitetura, cenografia e arte. Mas antes de relacionar as áreas, uma base teórica mais firme é necessária.

Assim, o texto se inicia buscando, primeiro, definir e entender o que é cenografia e sua história e evolução ao longo do tempo, no mundo e no Brasil, bem como quais podem ser os tipos de projeto possíveis para essa área, exemplificando com projetos reais e profissionais de destaque. Isso foi feito a partir de uma revisão e síntese de documentos, livros, textos, artigos e conteúdos audiovisuais - vídeos e filmes, com foco nas definições e na história da cenografia.

Para poder analisar como a cenografia, arquitetura e arte se relacionam é importante também discutir o que é arquitetura e o que é arte. Assim, também por meio de análise de conteúdos, o trabalho passa por um estudo breve de conceitos e de elementos da arquitetura, e em seguida elementos da linguagem artística, estabelecendo assim, ao fim da base teórica, uma linguagem de elementos cenográficos.

Partindo dessa linguagem cenográfica, são realizados estudos de caso, analisando cenografias de forma a identificar e interpretar tais projetos com a base teórica e de linguagem criada. Nessa etapa, três produções cenográficas foram escolhidas, com base na sua pertinência de análise para entendimento e auxílio no projeto a ser desenvolvidos, para serem analisadas de forma a identificar e explorar essas relações. Depois de criar essa base teórica, de análise e interpretação de projetos, dá-se início ao

ao processo de projeto.

O texto escolhido para produção cenográfica foi **O Meu Pé de Laranja Lima**, de José Mauro de Vasconcelos (1968). Foi um livro que, apesar de não me lembrar da história, lembro de ser marcante quando li na infância, e um filme mais marcante ainda, na adolescência. Na busca de possíveis produções para esse projeto, encontrei, quase sem querer, a adaptação cinematográfica, de mesmo nome, de 2012, e ao assistir novamente decidi que seria aquela a história que quero contar através da minha primeira criação cenográfica.

O Meu Pé de Laranja Lima é um livro que ganhou diversas adaptações audiovisuais – cinema, novela, teatro – ou seja, é uma história narrada em texto, que foi transformada em cenário diversas vezes, e ainda assim, cada produção tem sua singularidade. Antes de dar início ao projeto, fez-se importante analisar as produções existentes, relendo o livro e assistindo suas releituras para tela para, assim, analisar e interpretar como uma história em palavras virou cenário, quais as semelhanças e diferenças entre elas, onde o produtor tomou mais ou menos liberdade criativa em relação ao autor, entre outros aspectos.

Após essa análise, foi preciso definir algumas condicionantes, tal qual a liberdade criativa tomada em relação ao livro quanto a questões como: que contexto (lugar) seria escolhido para a história ser contada nessa produção, qual a linguagem que seria utilizada na encenação, qual a linguagem a ser usada nos elementos cenográficos, além de evidenciar as relações com a arquitetura e com a arte, anteriormente estudadas.

A partir daí, dá-se início à criação cenográfica, definindo um espaço físico no qual a cenografia será montada; organizando

referências de projeto; definindo quais partes e cenas do livro serão base para os cenários a serem criados e, a partir disso, adaptando o texto narrativo para um formato de peça usando um método de análise do texto para estudar as cenas e entender a fundo os personagens; definindo quais elementos irão compor o cenário no espaço, por meio de desenhos e colagens; determinando uma organização espacial; para, na próxima etapa do processo, entrar em detalhes de projeto, usando os elementos da linguagem cenográfica definida para criar uma ambiência completa para a peça.

1.5 TRANSFORMANDO ESPAÇO EM CENA - CENOGRAFIA, ARQUITETURA E ARTE NA PRODUÇÃO DE UM CENÁRIO

O presente trabalho se apresenta como uma síntese de uma reunião dos conhecimentos sobre arquitetura e arte, adquiridos ao longo do curso, e da vida, com uma pesquisa extensa sobre a cenografia, criando uma base conceitual, histórica e de linguagem sobre a área. O texto se inicia tratando de definições que se fazem importante para ter, desde o início, um bom entendimento da cenografia e outros conceitos a ela relacionados, chegando assim a uma definição própria de cenografia. Em seguida é apresentado um histórico da cenografia, e por consequência do teatro, pelo mundo e pelo Brasil, destacando nomes importantes na história da cenografia brasileira.

Diante dessa fundamentação conceitual e histórica, foi importante para o contexto desta produção interpretar a relação existente entre a cenografia e a arquitetura, que aqui se resume à conceituação e ao estudo do

espaço, elemento comum e de grande importância nas duas áreas. E após isso, busca-se nas artes e nos elementos artísticos a principal referência para estabelecer uma linguagem de elementos de direção de arte e cenográficos, que em conjunto com questionários para análise de cenografias, serve como uma base para o estudo das produções cenográficas selecionadas, e conseqüentemente como referência para o próprio projeto de um cenário para a história infanto-juvenil de José Mauro de Vasconcelos, O Meu Pé de Laranja Lima, que se apresenta como a intenção final deste trabalho.



TRANSFORMANDO ESPAÇO EM CENA



2 SOBRE A CENOGRAFIA

Para começar a falar de cenografia, iremos primeiro, tentar definir o que ela é. Assim, dentre as diversas possíveis definições atribuídas à palavra cenografia, vale citar a mais comum e de mais fácil acesso: a definição de dicionário. O dicionário Oxford Languages define cenografia como:

“1. arte, técnica e ciência de conceber e executar ou supervisionar a execução e a instalação de cenários para espetáculos, especialmente os teatrais. 2. Arte e técnica de representar em perspectiva.”

Dessa definição é possível discutir dois pontos. O primeiro é que, na definição de dicionário, a cenografia resume-se à produção de cenários. Ao longo da discussão do texto veremos que o cenário representa uma grande parcela da cenografia, mas também que há muitos outros elementos arquitetônicos, artísticos, teatrais e cinematográficos em uma produção cenográfica, que são complementares e interligados aos cenários - como texto, espaço, tempo, composição de imagem, cor, luz e sombra, som e ambiência, materialidade dos objetos, figurinos, presença dos atores e interação com o público.

O segundo é que a cenografia é muito mais que ‘representar em perspectiva’. No início das produções teatrais a cenografia era composta basicamente por cenários fixos pintados em perspectiva. Talvez venha daí a definição do dicionário e daí, também, o entendimento popular de que é a cenografia é como um pano de fundo para uma apresentação. Mas essa forma de produzir um cenário, comum no século XVI, evoluiu e se expandiu, sendo hoje, muito mais diversificada e abrangente.

Pensando ainda nas possíveis definições para cenografia, vale analisar também sua etimologia. A palavra cenografia deriva da palavra grega ***skenographie***, composta por ***skené***, (cena), e por ***graphein***, que abrange os sentidos de escrever, desenhar, pintar (Mantovani, 1989). Assim, pela etimologia da palavra, cenografia pode ser definida como um desenho da cena. Dessa definição é possível interpretar que uma produção cenográfica envolve o processo criativo de criação e desenho de uma cena, considerando todos os elementos que a compõem, desde objetos aos atores. Vale ainda mencionar que essa cena não se restringe ao teatro, mas abrange também as cenas desenhadas para filmes, para apresentações de dança, shows de TV, eventos musicais e até mesmo cenas virtuais. Posto isso, tem-se esse entendimento de que a cenografia abrange o processo de criação e construção da cena e a essa definição, Mantovani (1989) complementa ao dizer que:

“A cenografia pode ser considerada uma composição em um espaço tridimensional – o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor, luz, formas, volumes e linhas. [...] Cenografia hoje é um ato criativo liado ao conhecimento de teorias e técnicas específicas - que tem a priori a intenção de organizar visualmente o lugar teatral para que nele se estabeleça a relação cena/público. O cenário, como produto deste ato criativo, tem que traduzir esta intenção.”

Mantovani, 1989, p. 6;12

Edifício Teatral



Lugar Teatral



Além de mencionar os elementos que compõem uma produção de cenografia, Mantovani (1989) menciona a cenografia como algo produzido para o lugar teatral, conceito que será importante no projeto a ser produzido, e por isso é também importante entender seu significado.

2.1 LUGAR TEATRAL

A origem da cenografia está intrinsecamente ligada à origem do teatro, porque com o nascimento da arte dramática surge também a necessidade de um espaço onde ela pudesse acontecer, o lugar teatral, e é nele que a cenografia se faz presente. Seguindo o raciocínio de Mantovani (1989), há uma diferenciação entre o que chamamos de teatro e o lugar teatral (Figura 1), e essa diferenciação de significados é relevante para o projeto a ser desenvolvido e apresentado.

Segundo Mantovani, o **lugar teatral** pode ser definido como um espaço no qual o espetáculo é apresentado, e onde a relação com o público é estabelecida. Já o **teatro** corresponde ao edifício teatral. Seguindo esse raciocínio, o teatro possui um lugar teatral, mas nem todo lugar teatral está dentro de um teatro.

A partir do século XX essa diferença se destaca quando outros espaços, além dos teatros tradicionais, passam a ser usados para apresentações teatrais, podendo ser outros tipos de edifício, galpões e inclusive em espaços urbanos, abertos ou fechados. Essa nova conceituação de espaço teatral

representa um marco na evolução da cenografia, isso porque em espaços teatrais a liberdade de organização do espaço é maior do que um edifício teatral permite (Howard, 2015). A partir desse momento na história do teatro e da cenografia, valoriza-se, ainda mais, a relação entre cena e público, devido, principalmente, a uma separação física menos definida, em comparação com o edifício teatral. Além disso, o uso de diferentes espaços como lugares teatrais permitem que essa relação se dê de formas mais diversas do que é possível em edifícios teatrais, com suas estruturas condicionantes ao uso do palco. E essa nova forma de apresentar em espaços diferentes não só é usada até hoje, como ganhou muita mais relevância com o passar do tempo.

Trazendo para o contexto brasileiro, podemos citar alguns exemplos de grupos de teatro que se destacam no uso de lugares teatrais. Primeiramente, o Grupo Galpão, companhia sediada em Belo Horizonte - Minas

FIGURA 1 - Diagrama de diferenciação entre edifício teatral e lugar teatral.
Fonte: produção da autora.



FIGURA 2 - Cena da peça Romeu e Julieta encenada pelo Grupo Galpão.
Fonte: Site Oficial Grupo Galpão.

Gerais, que teve sua origem ligada ao teatro de rua e à tradição popular brasileira, e adapta suas peças e cenografias ao lugar teatral em que serão performadas, seja um palco montado em uma praça, seja o palco de um teatro. O Grupo Galpão tem grande relevância no desenvolvimento deste trabalho, visto que uma das obras a serem analisadas adiante é a releitura da peça Romeu e Julieta feita pelo grupo (Figura 2).

Um outro grande exemplo de peças encenadas em lugares teatrais são os grupos mambembe^[1], que têm a rua e a praça como o lugar teatral. Com essa nomenclatura, ressaltado dois grupos. O Grupo de Teatro Mambembe, fundado pelo diretor Carlos Alberto Soffredini em 1976 para ser reproduzido em praças, buscava mesclar a identidade brasileira com o formato de circo-teatro, pois **“é no circo-teatro que o Mambembe encontra os elementos essenciais do espetáculo popular”** (Brito, 2006). Sua peça de estreia, A Vida do Grande D. Quixote de

La Mancha e do Gordo Sancho Pança, é planejada e montada seguindo as influências das apresentações circenses, bem como seu tipo de espaço cênico, seguindo a configuração do placo elisabetano e telões pintados ao fundo como cenografia (Brito, 2006, p.79).

É um exemplo mais recente é o Mambembe - Música e Teatro Itinerante, um grupo que surgiu como projeto de extensão da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP – MG) em 2003. Hoje, 20 anos depois, o grupo ainda se mantém ativo, e mantém sua intenção inicial de tornar o teatro acessível ao apresentar nas ruas peças cheias de significado, integrando artes cênicas, literatura e música (Castro, 2015).

Os grupos teatrais citados valorizam o uso da rua como lugar teatral, principalmente devido ao seu caráter de espaço público, ressaltando a ideia de que a arte deve estar disponível e acessível a todos, indo contra os estereótipos como o de que teatro, é uma arte limitada às classes mais altas.

2.1.1 A RUA

O lugar teatral mais comum para o teatro fora do edifício teatral, encontra-se nos espaços urbanos.

As ruas e os espaços urbanos moldam a identidade da cidade - são nesses lugares que ocorrem trocas entre os habitantes, onde os diversos usos do espaço se espalham, e a cidade pode e deve ser usada, também, como espaço para expressão artística, como lugar teatral.

1. Palavra usada para se referir a grupos teatrais ambulantes, geralmente de produção de baixa qualidade e atores amadores.

Reunindo alguns atores podemos destacar que “a cidade também é um lugar de encontros para troca de música, performances, compartilhar talentos, [...] todos esses, tipos coloridos e importantes de atividades no espaço urbano” (Jan Gehl, 2013, p. 155) e que o teatro, quando apresentado na rua, além do seu caráter democrático, “tenta recuperar a dimensão da festa e da sociabilidade que integra o espaço público urbano” (Barreto, 2008, p. 116).

E, quando se aproveita da rua e dos espaços urbanos para esses usos, pode acontecer, também, uma reação de apropriação positiva: após um espetáculo ser apresentado em determinado espaço urbano, ele o revive e cria uma faísca de vitalidade que a própria comunidade local se sente convidada a manter, usando aquele espaço para outras atividades, com maior frequência, assim como ocorreu com o Grupo Galpão:

“ [...] a praça sempre foi pouco frequentada e utilizada, [...] seu espaço urbano somente foi modificado e requalificado, simbolicamente, depois da estreia da peça “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão [...] Ela ganhou um novo sentido, transformando-se em um lugar de eventos culturais, em um grande teatro aberto para a vida pública da cidade.”

Barreto, 2008, p. 113;115

Ainda, a rua, como lugar teatral, tem um caráter efêmero e de movimentação. A cidade, como lugar teatral, tem sua peculiaridade: o movimento e a vida da cidade continuam, mesmo enquanto a peça se desenvolve, mas isso não é algo necessariamente negativo, pois a cidade “é um lugar híbrido, confuso, não é nada hospitaleiro, é tenso, e isso é que produz um nível dramaturgicamente incrível de produção de sentido de experiência” (Professor Andre Luiz Carreira, doutor em Teatro, mesa do evento A cena Expandida - Um debate contemporâneo, 014). O público na rua é composto pelos habitantes que estavam de passagem, encontraram a apresentação por acaso e podem parar para ver ou seguir seu caminho; o fluxo de automóveis e pessoas na rua não para, os ruídos da rua estarão presentes durante toda a performance, e a peça está vulnerável ao tempo e a imprevistos.

Assim sendo, a narrativa, a cenografia e a performance e movimentação dos atores se modificam com a mudança de espaço e montagem da apresentação, pois, assim como comenta Calixto de Inhamus, **a rua é um ambiente cênico desorganizado**, mas se considerados, os elementos do local podem favorecer tal encenação, organizando o espaço (Castro, 2015).

“O público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá de organizá-lo, dominá-lo e fazer com que as pessoas se interessem pelo que nele vai acontecer. (Inhamus, 2011, p. 133-134)”

Casto, 2015, p. 47

2.2 ESPAÇO E CENÁRIO

Para além da definição de cenografia, é válido também definir **espaço** e **cenário**. O espaço tem grande importância para a cenografia e por isso será tratado e conceituado com mais detalhes ao ser relacionado com a arquitetura e com as artes, mas neste momento basta entender o espaço como sendo o ambiente onde a cenografia, e a relação do público com a cena, ganham vida. E, adiante no texto, ao tratar da linguagem cenográfica, veremos o que o cenário é apenas um de seus vários elementos, mas é também importante ter, desde este momento, uma noção de o que é cenário.

No senso comum, cenografia e cenário são sinônimos, mas, da mesma forma que o conceito de cenografia é diferente do que se pensa coletivamente, o entendimento de cenário vai **além de ser simplesmente uma outra palavra para falar de cenografia**. Voltando ao dicionário, o Oxford Languages traz as principais definições de cenário como:

1. conjunto de elementos visuais (tais como telões, móveis, objetos, adereços e efeitos de luz) que compõem o espaço onde se apresenta um espetáculo teatral, cinematográfico, televisivo etc.; cena.
2. lugar em que decorre a ação ou parte da ação de peça, filme, telenovela, radionovela, romance etc.; cena.

Nessa definição é considerada a etimologia da palavra, que vem do latim **scenarium** e significa **“lugar da cena”**. Portanto, se a cenografia é o desenho da cena, o cenário está no espaço da cena, tal como afirma o cenógrafo e ator Clovis Garcia: **“Cenografia é o**

tratamento do espaço cênico. O cenário é o que se coloca neste espaço. Assim não há espetáculo sem cenografia, mas pode haver sem cenário” (Cohen, 2007).

Assim, se a cenografia é a atividade criativa que trata o espaço cênico completo, o cenário é um dos elementos produzidos para o espaço e que criam sua ambiência. Disso se pode entender que o cenário **não é apenas o lugar** onde a peça está acontecendo, **mas sim o arranjo de elementos da cena no lugar**, elementos esses que compõem e sugerem uma composição visual e de sentidos. É importante ter em mente essa relação e diferenciação entre os termos.

2.3 O QUE É CENOGRAFIA

As citações abaixo são definições de diferentes cenógrafos para a **cenografia**, apresentadas por Pamela Howard em seu livro *O que é Cenografia?* (2015).

Mesmo que se tente definir um significado único, são diversas as formas de se conceituar a cenografia, pois seu significado pode variar

- *O mundo audiovisual das artes cênicas*, Reija Hirvikoski (Finlândia).
- *A articulação do espaço e da informação visual em artes temporárias*, Bob Schmidt (EUA).
- *A cenografia cria um espaço para uma experiência*, Declan Donnellan e Nick Ormerod (Reino Unido).

Howard, 2015

de acordo com o contexto de cada profissional, de cada produção. Em vista disso e diante de tantas formas de se falar e definir a cenografia, é importante determinar o que é cenografia para o contexto deste trabalho. A cenografia hoje, vai muito além das artes cênicas como define Reija Pantouvaki; ela é uma articulação do espaço em arte temporária, como afirma Bob Schmidt e é também a criação de um espaço para uma experiência, como definem os cenógrafos Declan Donnellan e Nick Ormerod. Então como reunir todas as formas de ver a cenografia em uma única conceituação que faça sentido no contexto deste trabalho?

Para definir a cenografia retomo o significado etimológico da palavra: cenografia é o desenho da cena, e dessa curta definição faço um desdobramento de cada palavra:

- **Desenho** como atividade criativa - mais como processo do que como produto - que envolve, além da técnica da produção cênica e do design da cenografia, as inúmeras outras atividades que precedem o desenho, como o estudo do contexto, da proposta, do lugar teatral, do espaço.
- E, **cena** como o espaço criado, e todos os seus elementos que, em conjunto, criam uma ambiência com significado e que transmite uma experiência, ou uma performance que conta uma história.

Esses elementos são mencionados por vários autores e cenógrafos, como Anna Mantovani (1989), Pamela Howard (2015), Nelson J. Urssi (2006) e Es Devlin (2020): o cenário, o figurino, a luz, as cores, o espaço, o texto, o som, a escala, os autores, os espectadores, entre outros.

Assim, **cenografia** é uma atividade criativa que, a partir da composição harmoniosa de elementos como espaço, cenário, cor, luz, materialidade e corpo, cria o ambiente cênico que, muito além de ser o lugar e espaço da apresentação, produz e provoca uma experiência.

2.4 TIPOS DE CENOGRAFIA

Além de entender o que é cenografia e alguns de seus conceitos, é importante conhecer o que pode ser considerado uma produção cenográfica. Dada a definição aqui apresentada de cenografia, e o cenário como o produto material dessa criação, convém citar as múltiplas produções cenográficas possíveis. É fácil associar produções cenográficas a cenários para peças de teatro, isso porque por muito tempo a grande maioria dos cenários eram produzidos para os palcos teatrais e é inegável que o vínculo da cenografia com o teatro é indissociável. No entanto, assim como a definição de cenografia já é muito mais abrangente, as produções cenográficas têm produtos que vão muito além dos cenários de peças teatrais.

Em síntese, considerando aspectos comuns que diferentes tipos de produções cenográficas têm, chegamos a uma organização nas seguintes categorias:

1. **Cenografias de produções audiovisuais;**
2. **Cenografias de eventos;**
3. **Cenografias de propaganda;**
4. **Cenografias virtuais.**

Vale ainda mencionar que, mesmo que essa separação em grupos seja feita, uma produção não é exclusiva de sua categoria. Os filmes de animação, aqui classificados como cenografia virtual, são também produções audiovisuais; cenografias de propaganda podem ser de eventos, e vice-versa, ou mesmo produções audiovisuais podem ter caráter de propaganda. A categorização é apenas uma forma de organizar (e não de limitar) os tipos de produções cenográficas possíveis, e é importante lembrar que assim como a cenografia envolve uma pluralidade de outras áreas e artes, suas produções também são plurais e não devem ser restringidas a uma única perspectiva.

2.4.1 CENOGRAFIAS AUDIOVISUAIS

Atualmente, o papel do cenógrafo como criador de um espaço para uma experiência já não se limita ao teatro. Na intenção de classificar os tipos de cenografia, é válido dizer que o maior campo de criações cenográfica é o das produções audiovisuais: teatro, apresentações de dança, ópera, circo, cinema, shows de TV e streaming, clipes musicais e mesmo propagandas. Esses tipos de cenografia citados poderiam ser separados em grupos diferentes, como cenografias de palco e para câmera (Silva, 2021). Percebe-se com isso as diversas possibilidades de classificação da cenografia, e ainda que categorias diferentes podem se sobrepor em algum ponto.

Dito isso, as produções audiovisuais englobam basicamente todo o mundo de produções que envolvem imagem e som, e todos os elementos complementares a estes. Assim, como elemento visual, sonoro e espacial, o cenário complementa e contextualiza a história sendo contada, muitas vezes sendo de grande

importância e influência no enredo ou sobre os personagens. É válido comentar também como atualmente temos um contato muito íntimo com as produções para telas, seja cinema, TV, ou plataformas de streaming.

Como um exemplo de produção audiovisual no contexto brasileiro temos o espetáculo musical Rosa dos Ventos, com interpretação de Maria Bethânia (Figura 3), montado em 1971 para “cantar a volta dos brasileiros exilados, sobretudo Caetano Veloso e Gilberto Gil” (Acervo Flávio Império). O espetáculo combinou músicas e textos, e nessa produção se destacam os figurinos (Figuras 4 a 6), concebidos pelo cenógrafo Flávio Império de acordo com os cinco elementos destacados na produção: Terra, Água, Eu-difícil, Fogo e Ar.



FIGURA 3 - Ilustração para capa do programa do show Rosa dos Ventos. Hidrográfica sobre papel. **FIGURAS 4, 5 e 6** - Projeto de figurinos Maria Bethânia - fogo.ar e água. Grafite e hidrográfica sobre papel. Fonte: Acervo Flávio Império.

2.4.2 CENOGRAFIAS DE EVENTOS

Para efeito de comparação, as tipologias que Silva (2021) define como “de experiência” serão aqui entendidas como cenografias de eventos. Nesse grupo considera-se a produção de cenários e espaços que o público frequenta com o objetivo de viver uma experiência específica, e que se traduzem, muitas vezes, em eventos de exibição, sejam musicais ou artísticos.

Nessa categoria estão incluídos os festivais de arte, festivais de música, festas e bailes, festas e comemorações tradicionais (como carnaval e festas juninas), shows musicais e exposições de arte. Além desses eventos que são temporários, são também cenografias de experiência os museus e os parques temáticos[2], que podem ser tratados como casos a parte.

Assim, o cenário pode ser um carro alegórico temático, os elementos decorativos de uma festa ou a montagem de palco e organização do espaço em um festival, ou seja, seu significado varia de acordo com o tipo de evento. Mas para todos esses casos a cenografia de eventos inclui todos elementos decorativos, temáticos e de composição espacial e estética que criam a atmosfera daquele espaço.



FIGURA 7 - Carro alegórico da Beija-Flor durante o desfile das escolas de Samba de 2022. Foto: Allan Duffes e Nelson Malfacini. Fonte: CANARVALESCO. **FIGURA 8** - Segredos do Beija-Flor Carnaval 2022. Montagem feita pela autora. Fonte: Beija-Flor TV, YouTube.

Trazendo para o contexto brasileiro, uma das mais famosas cenografias de eventos e experiências está presente nos desfiles de Carnaval[3]. A Beija-Flor de Nilópolis, famosa escola do Rio de Janeiro documentou seu processo de preparação para o Carnaval de 2022 (Figura 7) pela série de vídeos “Segredos do Beija-Flor Carnaval 2022” (Figura 8 - Colagem), postados na plataforma de vídeos YouTube.

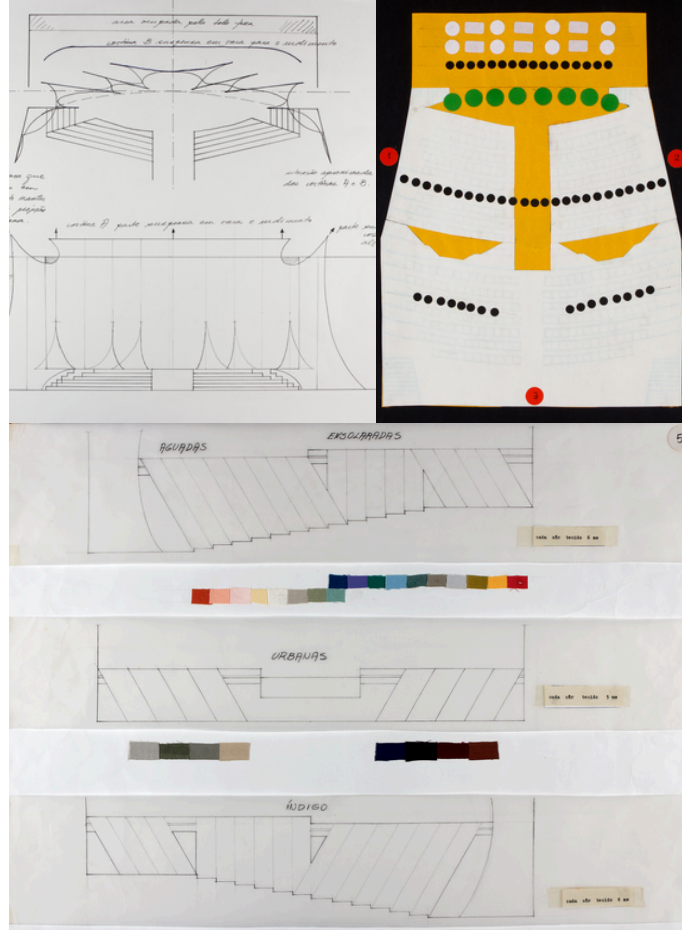
2. Os museus têm uma relação com suas exposições que é similar à relação das peças com o teatro - um edifício cujo conteúdo cenográfico varia de acordo com a exibição. Os parques temáticos não são tão efêmeros quanto os outros eventos mencionados, embora ofereçam aos visitantes uma qualidade de evento que não é comum. Os mais famosos exemplos disso são os parques Walt Disney World e Disneyland.

3. O carnaval reúne milhares de pessoas anualmente para sua comemoração, e um dos destaques das festas são os desfiles das escolas de samba, que passam o ano no processo de criação e produção do desfile, e essa criação é produto de um processo extenso que envolve desde a escolha e definição de uma temática e da composição musical (samba-enredo) até a produção dos carros alegóricos e fantasias.

2.4.3 CENOGRAFIAS DE PROPAGANDA

Faz sentido também unir as produções cenográficas “que têm como objetivos, dentre outras coisas, vender um produto ou marca” (Silva, 2021) como cenografia de propaganda, isto é, uma cenografia usada para divulgar um certo produto, podendo ser uma nova linha de roupas, de produtos de beleza, produtos relacionados a um novo filme, entre outros. Entram, então, nessa categoria as cenografias feitas para vitrines, lojas, desfiles, estandes. Esse tipo de produção cenográfica representa ainda como o valor da imagem das coisas tem mais relevância que o produto em si, relacionando a ideia de espetacularização midiática, defendida pelo teórico Guy Debord (Silva, 2021).

Um exemplo brasileiro, destacando mais uma vez o cenógrafo Flávio Império, é o desfile Tendências Primavera Verão 85/86 das Empresas Têxteis Santista, do qual, além de cenógrafo, Império teve outras funções, sendo responsável pelo roteiro, direção, sonorização, cenografia (Figuras 9 e 10) e iluminação (Figura 11). As tendências de cor da marca foram a base usada por Império na concepção do espetáculo (Figura 12).

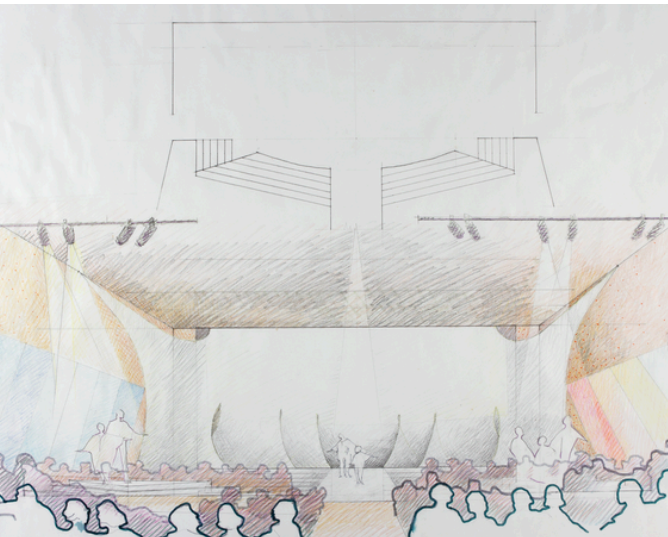


FIGURAS 9 (ao lado), 10, 11 e 12- Projeto de cenário em planta e vista. Projeto de iluminação em planta, colagem sobre papel. Decoração das laterais e do fundo com tecidos "Santista". Fonte: Acervo Flávio Império.

2.4.4 CENOGRAFIAS VIRTUAIS

E por fim, as produções feitas digitalmente se encaixam, aqui, na categoria de cenografias virtuais. Essas produções se caracterizam por existirem apenas em um mundo virtual, ou seja, essa variedade cenográfica não poderia ser produzida ou apreciada sem o auxílio de um equipamento eletrônico capaz de processar dados e transformá-los em imagens (imagens computadorizadas), e outro capaz de receber e transmitir essas informações visuais, como TVs, computadores, smartphones, aparelhos DVDs.

Se considerarmos os sentidos comuns das palavras digital e virtual - sendo digital algo que existe fisicamente e é transformado em



virtual, e virtual algo que é criado e é real somente no mundo intangível das coisas virtuais – as cenografias virtuais são as produções feitas nesse mundo intangível, desprendidas do aqui e do agora (Lévy, 1998). Nessa categoria entram, então, produções cenográficas de jogos, eventos, e animações cinematográficas, sejam filmes ou séries, como os filmes de animação da Disney, ou a versão virtual do festival de música Tomorrowland[4], produzida durante a pandemia de Covid-19.

Um exemplo de cenografia que mescla as ideias de trabalho digital e virtual e que pode passar despercebida são as produções de animações **stop-motion** (quadro-a-quadro). Para a produção de Pinóquio, de 2022, (Figura 13), por Guillermo del Toro, todo o universo do filme é cuidadosa e detalhadamente produzido com uma combinação de real e virtual - seja para os lugares da história que são modelados em miniatura; seja para os personagens, sofisticados bonecos mecânicos, feitos em diferentes tamanhos de acordo com a cena desejada; seja para o próprio processo de animação, que envolve um processo mecânico de imagens feitas quadro-a-quadro - todos esses processos são combinados com uma pós-produção (Figuras 14 e 15) que adiciona efeitos e imagens complementares de forma virtual, com o uso de CGI[5].



2.5 HISTÓRIA DA CENOGRAFIA PELO MUNDO

Considerando que um dos objetivos deste trabalho é desenvolver uma base teórica sobre a cenografia para que sirva de referência sobre o tema, é importante elaborar uma revisão histórica do desenvolvimento da cenografia pelo mundo. Apesar disso, ressalto que esta seção não tem influência direta sobre o projeto (objetivo principal deste trabalho). Dito isso, para o objetivo deste trabalho é suficiente ter um entendimento básico da história do teatro, e por isso, uma visão geral será apresentada.

A cenografia tem sua origem intrinsecamente conectada à origem do teatro, os principais registros históricos ocidentais se iniciam na Grécia, e é no teatro grego que a história do teatro ocidental se inicia, primeiro com apresentações ao ar livre, e posteriormente abrigadas por edifícios de madeira e pedra, com uma estrutura espacial que foi a base para os edifícios teatrais a partir daquele momento.

ACIMA - FIGURA 13 - Cena do trailer do filme

Pinóquio, 2022. Reprodução: Netflix. **FIGURAS 14 e 15**

- Comparação com a produção stop-motion e a edição final. Fonte: Netflix: Behind the Streams, YouTube.

4. Never Stop the Music – The Creation of Tomorrowland Around the World. Disponível em: https://youtu.be/XOeub7d44E4?si=nYbAYCMYk3K9xr_c

5. Computer Graphic Imagery, ou “imagens geradas por computador”, em português.

No entanto, o teatro não foi uma arte exclusiva do ocidente, que surgiu apenas com a civilização grega. Antes da Grécia, há registros de diversas formas de representações teatrais e cenográficas desenvolvidas nas civilizações orientais. E mesmo antes disso, os rituais indígenas e pinturas pré-históricas podem ser consideradas como formas de arte teatral (Berthold, 2001).

- No Egito, as imagens pintadas e esculpidas e os diferentes rituais mostram uma possível arte teatral contada por imagens, mas que carece do "**componente decisivo do teatro: seu indispensável parceiro criativo, o público**" (p.11);
- Nas civilizações Islâmicas destaca-se o teatro de sombras e bonecos, e já existe uma diferenciação socioeconômica entre o teatro da corte e o teatro popular.
- Na Índia clássica, o caráter religioso se destaca: os teatros se localizavam dentro dos Templos. Além disso existia o Natyasastra, manual da dança e do teatro em que expressões e movimentos do corpo são descritos.
- A evolução do teatro chinês passa pela arte das acrobacias, pelo teor religioso dos dramas e pelo teatro de sombras e bonecos. Enquanto na arte teatral japonesa se destacam as peças de máscaras, as peças **nô**, que faziam críticas sociais, e o teatro de bonecos **bunraku**, eternizados por xilografuras ao longo dos séculos.
- O teatro de sombras, assim como o de bonecos se fizeram presentes ao longo de toda a evolução do teatro oriental, assim como afirma Berthold "**A arte dos espetáculos de bonecos perpassa como um fio vermelho todo o teatro do Extremo Oriente**" (p.87).

Berthold, 2001.

Voltando à história ocidental, a arte teatral desenvolvida na Europa é a base para o teatro que conhecemos hoje e, ao longo dos séculos, o contexto social, intelectual, cultural e político de cada época influenciou o teatro tanto quanto as outras artes. Durante a **Idade Média** a arte dramática tinha forte conotação religiosa, e o lugar teatral eram as praças e igrejas, enquanto no período **renascentista** o caráter religioso perde força e a valorização da ciência, da razão e da cultura influenciam o teatro, que passa a ser considerado uma arte erudita, apresentada em edifícios teatrais monumentais, destacando a hierarquia social no espaço dedicado ao público - aspecto acentuado ainda mais nos períodos seguintes, com o teatro à italiana sendo a principal referência de estrutura espacial teatral.

Até o **barroco**, os cenários das peças teatrais ainda eram, majoritariamente, pinturas em perspectiva postas ao fundo da cena. Considerando que foi essa forma de cenário teatral até o século XVIII, a definição de dicionário apresentada, que interpreta a cenografia como a "*arte e técnica de representar em perspectiva*", faz muito sentido. Hoje, depois de 5 séculos de desenvolvimento das artes, das ciências, da tecnologia, das produções cenográficas, arquitetônicas e artísticas (e de basicamente tudo mais), é possível reconhecer que essa definição já não se encaixa e a cenografia é muito mais que um quadro de fundo pintado em perspectiva.

No final do **século XIX**, começam a surgir questionamentos sobre a arquitetura teatral e sua estrutura de divisão social, principalmente o teatro a italiana. Nessa época, o Duque Georg II von Meiningen ressalta a importância da pesquisa do contexto, e a cenografia passa a ter um papel mais integrado ao conjunto do espetáculo, deixando de ser um mero fundo decorativo.

Já o **século XX** é marcado por muitas evoluções e novas tecnologias que deram origem ao que existe nos dias atuais. É nessa fase que os meios de comunicação ganham espaço no dia a dia – a fotografia, a imprensa, o cinema e as vanguardas se sucedem e sobrepõem, tendo tanto impacto na cenografia como nas outras artes. Nesse contexto se destacam o **Futurismo** e o **Expressionismo**, que apesar de diferentes entre si, se assemelham na recusa à representação real nos cenários característica do **Naturalismo**: o futurismo enfatiza outros elementos na cenografia, como a música, a luz, a cor; o expressionismo busca uma expressão mais subjetiva e sentimental.

Com a evolução das formas de se produzir teatro e cinema, a cenografia acompanha os desenvolvimentos e os diferentes movimentos artísticos. A arte pós-moderna e contemporânea tem um caráter livre de regras limitadoras, numa busca da espontaneidade, da pluralidade, da mistura de tendências e linguagens artísticas, da desconstrução de valores, além da natureza experimental, muitas vezes performática, e da exploração dos sentidos, da tecnologia e de elementos como humor, ironia e lúdico.

Para a cenografia pós-moderna, um grande destaque é a produção cinematográfica *Dogville* (Figura 16), que com um cenário característico de apresentações teatrais, apresenta um caráter provocativo que se alinha à narrativa e **“o tão proclamado e defendido realismo/naturalismo como tendência estética [...] passa agora a não dar mais conta dos desejos e anseios da pós-modernidade, na medida em que a própria noção de realidade e de como se configura o real mudou”** (Braga e Costa, 2010).

Nesse filme, ao invés de um cenário bem definido e realista, que é comum para produções cinematográficas, o cenário é definido por desenhos no chão que indicam as residências de cada personagem e outros lugares, como a igreja. Os mobiliários estão presentes, e no universo da história, mesmo que não haja paredes ou portas, os atores realizam os movimentos de abrir e fechar portas, e os sons dessas ações são inseridos no filme, criando uma representação que representa bem o conceito de realismo fantástico.

FIGURA 16 - Cena do filme *Dogville*.
Reprodução: *Dogville*, 2003.



2.6 CENOGRAFIA BRASILEIRA

“O teatro me ensinou a vida; a arquitetura o espaço; o ensino a sinceridade; a pintura a solidão.”
Flávio Império, 1974.

A história do teatro (assim como a história da arte e da arquitetura) mais documentada e comentada pelos diversos autores é a europeia, e isso está presente, inclusive, ao longo de todo o curso de arquitetura e urbanismo. Contudo, é sempre importante contextualizar o seu desenvolvimento no Brasil, seja qual for a área de estudo da história.

A documentação da história do teatro brasileiro é recente em comparação com a história mundial, evidenciando, na metade do século XX, a cenografia de palcos brasileira. Até esse momento, as influências estéticas europeias se destacavam nas produções, e a partir dele a remodelação do teatro influencia, também, nas produções cenográficas (Cohen, 2007, p. 20). Com isso, deixaremos em evidência a história do teatro brasileiro a partir desse momento em que adquire uma identidade, de fato, brasileira. E a história do teatro brasileiro, assim como a história do teatro ocidental, pode ser contada a partir de seus teatros de destaque: TBC, Teatro de Arena e Teatro Oficina.

Inaugurado em 1948, o **Teatro Brasileiro de Comédia** é estruturado a partir do teatro italiana. Por ser uma companhia permanente, suas peças sempre possuíam cenários bem-produtos. Representando a emancipação estética brasileira, a cenografia de Tomás de Santa Rosa para a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (Figura 17) foi considerada um marco do teatro moderado (Cohen, 2007,

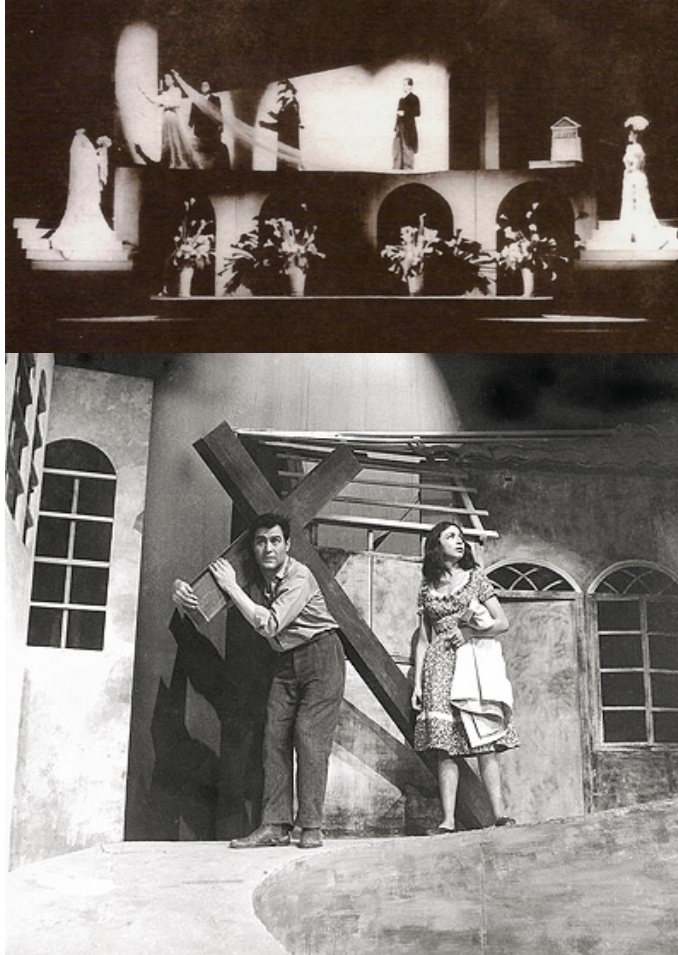


FIGURA 17 - Cenografia de Tomás Santa Rosa para *Vestido de Noiva*. Fonte: Arquivo Funarte. ITAÚ CULTURAL. **FIGURA 18** - Cenário de Cyro del Nero para *O Pagador de Promessas*. Foto: Julio Agostinelli. Fonte: Acervo Idart. ITAÚ CULTURAL.

p.23). Um dos grandes nomes da cenografia brasileira, Cyro del Nero, fez sua estreia também no TBC com a produção da peça *O Pagador de Promessas* (Figura 18), clássico brasileiro escrito por Dias Gomes.

O **Teatro de Arena** se destaca a partir dos anos 50, fundado não apenas para acomodar produções de custo mais baixo, mas como uma contraposição política à elitização do teatro, especificamente ao TBC, um teatro que, apesar de contribuir no desenvolvimento da arte teatral brasileira, era um teatro burguês. É notória ainda a presença de Augusto Boal na direção, assim como Flávio Império se destaca como cenógrafo de diversas peças.

O **Teatro Oficina** surge da reforma de um teatro com palco central, e posteriormente adere a composição tradicional, com palco frontal. Mas, para além disso, ele surge também como uma prática política, com novas perspectivas de usos do espaço. Além de Flávio Império, destaca-se a atuação da arquiteta Lina Bo Bardi como cenógrafa. Uma de suas produções notórias é a cenografia para a peça *Na selva das cidades* (Figura 19), que provocava estranhamento no público com um cenário marcado pelo uso de lixos e entulhos de São Paulo.

2.6.1 FLÁVIO IMPÉRIO

Como exemplo da cenografia brasileira, o arquiteto, cenógrafo, artista plástico e professor Flávio Império é de grande relevância, isso porque a sua experiência com as diversas áreas em que atuou permitiu a aplicação ativa, e com originalidade, da **multidisciplinaridade** em suas produções. Sua estreia no teatro profissional é marcada pelo espetáculo *Morte e Vida Severina* (1960, São Paulo), escrito por João Cabral de Melo Neto, dirigido por Clemente Portella e realizado pelo Teatro Cacilda Becker. No seu processo de desenvolvimento do cenário e figurinos (Figuras 20 e 21) para a peça, Império usou materiais e elementos que traduzissem o sentido do texto de forma dramática, sugerindo características do sertão nordestino, contexto da obra. Sobre a produção, Império comenta:

“Morte e Vida foi feito tipo realismo de minha cabeça misturado com a cabeça de Bertolt Brecht. [...] Um teatro onde houvesse projeção de slides, imagens que elucidassem os fatos, puxando-os para nossa realidade cotidiana.”

Flávio Império



FIGURA 19 - Cena da peça *Na Selva das Cidades*, com cenário por Lina Bo Bardi. Fonte: Fotografia Folha de S. Paulo. **FIGURAS 20 e 21** - Projeto de figurino e cena de *Morte e Vida Severina* (1960). Fonte: Acervo Flávio Império.

“Flávio não foi apenas um dos protagonistas mais destacados de uma época fundamental na história do teatro brasileiro, mas também um artista que soube manter-se fiel à sua personalíssima visão do fazer artístico.”

Flávio Império

Num contexto mais contemporâneo, as noções de teatralidade e performatividade têm grande influência para as artes cênicas e para a cenografia no Brasil.

“Uma estratégia bastante comum e recorrente na cena contemporânea é a utilização de dispositivos de caráter abstrato e metafórico no lugar de uma ambientação realista. Esse tipo de cenografia tende a ter um traço altamente performativo, justamente por revelar, na abstração da imagem, a fenomenalidade do dispositivo, sua capacidade de afetar.”

Andrade, 2019, p. 182

odores do rio, o que não é tão comum nem fácil de acontecer em peças teatrais em espaços convencionais, como o teatro (edifício).

“Mais do que ressignificar o rio como um espaço teatral, pra mim tem a importância de ressensibilização do rio pelo espectador.”

Araújo, 2006

Um bom exemplo é o grupo Teatro da Vertigem, uma companhia de teatro autônoma que se destaca com a produção de performances teatrais em que o espaço é visto como protagonista a partir de uma imersão completa no espaço, que é usado como elemento de estimulação poética e sensibilizadora. Três de suas principais performances usaram como espaço cênico lugares não convencionais: um hospital abandonado, um presídio e o Rio Tietê.

BR-3, foi a peça desenvolvida no curso do Rio Tietê, em que a plateia, acompanhada pela narradora, estava em um barco seguindo o curso do rio, e a peça se desenvolvia em movimento, em barcos e cenários montados às margens do rio, à noite. Toda a peça se apresenta como uma performance que realça, nitidamente e de diferentes formas, os sentidos de percepção - a visão é direcionada pelos focos de luz aos cenários e é afetada pela baixa iluminação da noite, a audição pelos microfones e ecos no espaço, e, principalmente, o olfato é evidenciado pelos



3 O ESPAÇO NA CENOGRAFIA E NA ARQUITETURA

A Cenografia é uma área na qual o arquiteto urbanista pode atuar, se enquadrando na categoria de “projeto de edifício efêmero ou instalações efêmeras”, definida pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU/BR) como uma das atividades e atribuições profissionais do arquiteto e urbanista (CAU, 2012). Isso significa que cenografia e arquitetura se inter-relacionam em vários pontos, e essa relação será estudada no decorrer deste trabalho. No entanto, é importante enfatizar que a definição de cenografia abrange muito além de um projeto efêmero, ela é muito mais complexa, mais diversa e com caráter multi e interdisciplinar. À vista disso, é importante discutir o que é arquitetura para esse contexto e entender quais aspectos da arquitetura se entrelaçam com a cenografia.

Assim como afirma Miriam Aby Cohen (2007, p.32), o argumento mais comum ao comparar a produção de um arquiteto e de um cenógrafo é o comportamento temporal de cada produção, “o caráter efêmero do espaço na cenografia, e o caráter de sua permanência na arquitetura”, mesmo considerando que uma cenografia é mais que uma simples produção temporária.

“A cenografia trata do espaço que tem qualidade efêmera, provisória, mas que, anteriormente a forma, configura-se como espaço cênico, diante da presença de uma interlocução entre seres humanos no contexto de um acontecimento teatral.”

Cohen, 2007, p.33

Nesse sentido, uma das principais diferenças entre arquitetura e cenografia está relacionada

à função que o espaço exerce, e ao que ele precisa para isso. Nos dois casos sua função é **organizar um espaço** para seu uso posterior, enquanto na cenografia o espaço é ainda onde se dá a relação entre cena e público (Cohen, 2007). Essa interação pode ser direta ou indireta, seja envolvendo o espectador na apresentação, seja deixando nele um impacto a partir da experiência vivida.

Mas, mais que diferenciar as duas áreas, iremos aqui vinculá-las e buscar entender que influências uma tem sobre a outra, e onde as duas se sobrepõem. E para isso é preciso ter uma compreensão, mesmo que breve, da arquitetura como uma arte, mais que como uma profissão.

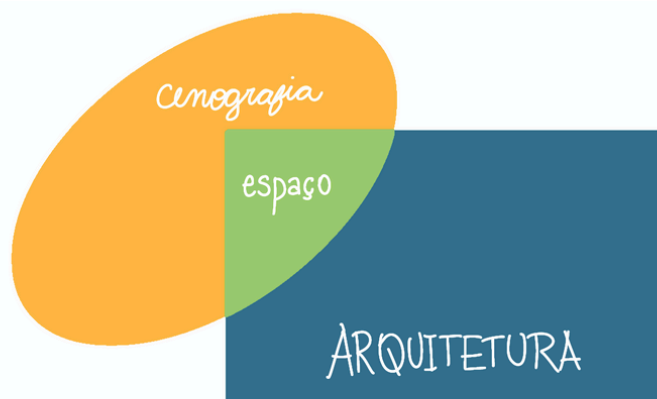
O arquiteto e urbanista Bruno Zevi (1996) define que o elemento essencial da arquitetura que a separa de outras artes é o “**fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem**”. A isso vale adicionar que, além de incluir o homem, a arquitetura inclui também a arte e as relações entre seus usuários. Considerando essa afirmação de Zevi, de que a arquitetura é uma arte tridimensional que permite uma experiência ao homem, pode-se pensar que a cenografia parte de uma experiência (um texto, uma ideia) para materializar uma escultura, o cenário.

A arquitetura, assim como a cenografia, é difícil de ser reduzida a uma única definição, mas no contexto deste trabalho ressalta-se que, além de ser uma volumetria que interage com quem usa o espaço, como defende Zevi, a arquitetura pode ser entendida também como a arte que “**relaciona, media e projeta significados no espaço e no tempo**” (Pallasmaa, 2005) - isso porque essa associação da arquitetura com o espaço e tempo é a conceituação mais pertinente à relação com a cenografia que se pretende estabelecer neste texto.

É possível, então, afirmar que o principal elemento que arquitetura e cenografia têm em comum é o **espaço**. Ambas as áreas trabalham com e a partir do espaço e como já afirmava Zevi (1996, p.28) “o fato de o espaço, o vazio, ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural, porque a arquitetura não é apenas arte nem só imagem [...]; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena em que vivemos a nossa vida”. O estudo do lugar, a organização espacial e o projeto de uma intervenção em um espaço podem caracterizar tanto partes de um projeto arquitetônico como partes de um projeto cenográfico, e sendo o principal elemento que conecta as duas áreas (Figura 22), é pertinente tentar definir o que é espaço.

Primeiramente, é importante mencionar que a palavra espaço, sozinha, denota um lugar, uma determinada área, mas, dependendo do adjetivo que o acompanha e lhe atribui sentido, o termo espaço pode ter significados diferentes. Aqui destaca-se, além dessa concepção geral, o espaço qualificado pelos termos **arquitetônico**, **urbano** e **cênico**, este para se referir ao espaço como ponto de partida da cenografia.

FIGURA 22 - Espaço como elemento comum entre cenografia e arquitetura.
Fonte: produção da autora.



Nos campos da arquitetura e da cenografia, o espaço é sempre o ponto de partida. Em *Arquitetura, forma, espaço e ordem*, Ching (1998, p. 92) define que a arquitetura começa a existir “à medida que o espaço começa a ser capturado, encerrado, moldado e organizado”. Essa perspectiva se complementa ao considerar, também, que “espaço arquitetônico é o componente do ambiente construído onde os eventos ocorrem (edifícios, ruas, passeios, praças)” (Malard, 2006, p.36). Unindo essas duas perspectivas pode-se entender que o **espaço arquitetônico** se define, então, pelas intervenções que nele são feitas e pelos eventos que nele ocorrem.

É necessário ainda ressaltar que o espaço arquitetônico é, e sempre será, influenciado pelo contexto histórico, cultural, político em que é gerado, e, da mesma forma, influencia quem dele usufrui, retomando, assim, a ideia da arquitetura e da arte serem o meio para uma troca de experiências, assim como defende Pallasmaa:

“Ao experimentar a arte, ocorre um intercâmbio peculiar: eu empresto minhas emoções e associações ao espaço e o espaço me empresta sua aura, a qual incita e emancipa minhas percepções e pensamentos. [...] O encontro com qualquer obra de arte implica uma interação corporal. Ao confrontar uma obra de arte, projetamos nossas emoções e sentimentos na obra. Ocorre um intercâmbio curioso; imprimimos nossas emoções à obra, enquanto ela imprime em nós sua autoridade e aura”.

Pallasmaa, 2011

Assim, a subjetividade e a imparcialidade do espaço se fazem presente nessas trocas e projeções que nele acontecem, e o que condiciona essas relações são o contexto em que o espaço está inserido, assim como as intenções de quem o projeta e a perspectiva pessoal de cada um que o experiencia. É por isso que se pode afirmar que a percepção individual que temos de um espaço não é objetiva, mas de acordo com nossa experiência. Isso reforça como o espaço arquitetônico é cheio de significado - seja o significado atribuído pelas intenções do arquiteto, o significado que ele ganha de seu contexto histórico e cultural, ou mesmo o significado atribuído pelo seu usuário.

Arelado ao conceito de espaço arquitetônico está o **espaço urbano** que inclui, além das edificações e elementos construídos, todos outros elementos da cidade. São, geralmente, espaços públicos, abertos ou não, e é onde a vida da cidade se desenrola, onde as relações entre habitantes, e entre habitantes e cidade, ocorrem. Como já mencionado, são os espaços urbanos de uma cidade que moldam a sua identidade e, de todos os possíveis espaços da cidade, a rua se faz substancial, (sendo a palavra rua usada aqui para representar não apenas as vias, mas outros espaços abertos urbanos, e tudo o que acontece neles e ao seu redor) porque, além de espaço urbano, é um espaço de trocas. Para as manifestações artísticas, a rua vira palco e plateia, vira um espaço cênico e dramático que é também acessível a qualquer um.

Já o **espaço cênico**, ou teatral, segundo Howard (2015), é “o primeiro e mais importante desafio de um cenógrafo”. O espaço cênico é estabelecido a partir da definição do espaço da apresentação, é a área que compreende a composição visual e

espacial e tudo aquilo que pode ser percebido como elementos da cena, tais como cenário, palco, atores (Castro, 2015).

Apesar das expressões espaço cênico e espaço teatral estarem sendo usadas simultaneamente para falar do espaço na cenografia, elas têm definições essencialmente diferentes, visto que o espaço teatral se restringe à arte do teatro, enquanto o cênico abrange outras produções cenográficas. Mas, é válido usar os termos como sinônimos pois, assim como afirma Rodrigues (2013): “o espaço cênico vincula-se a esse espaço teatral, e, sobretudo na produção artística contemporânea, essas duas instâncias tornam-se um híbrido, em que os seus limites tornam-se embaralhados”.

3.1 TEMPO E ESPAÇO

Enfatizando a experiência da arquitetura, é também valiosa a perspectiva de que a arquitetura é uma **arte de significados no espaço e no tempo**, e esses dois elementos são indissociáveis, assim como defende Juhani Pallasmaa em *Os olhos da pele* (2005).

“Em vez de criar meros objetos de sedução visual, a arquitetura relaciona, media e projeta significados. O significado final de qualquer edificação ultrapassa a arquitetura; ele redireciona nossa consciência para o mundo e nossa própria sensação de ‘termos uma identidade e estarmos vivos’. [...] A arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente envolvida com questões da existência humana no espaço e no tempo.

Pallasmaa, 2005, p.11;16

Considerando as relações que acontecem no espaço e no tempo, vale ressaltar novamente a seguinte diferenciação entre espaço arquitetônico e espaço cenográfico: o primeiro é definido como espaço organizado necessariamente para ser utilizado pelo homem posteriormente; já o espaço cenográfico “**existe necessariamente como um espaço de interlocução entre o artista e a audiência, durante um acontecimento teatral**”. (Cohen, 2007, p.32). Nesse sentido, o espaço cenográfico, ou cênico, vai além da interação e demanda um diálogo, uma troca, no tempo, entre o espaço construído e quem o experiencia, diferenciando assim, também, os papéis do arquiteto e do cenógrafo quanto à intenção de seus projetos. Ao tratar do espaço teatral, Cohen (2007) também traz uma conceituação de espaço e de tempo que se faz pertinente:

“O Tempo e o Espaço, no contexto teatral, não são restritos a quando e onde aconteceu. [...] O espaço teatral não se limita ao cenário ou ao edifício teatral. Ele é um conjunto vivo e orgânico que resulta do diálogo com a luz, o som, o movimento, a presença humana, que se modifica porque se modificam as relações e intenções através dos diferentes contextos culturais, temporais, históricos e político. O tempo teatral por sua vez também não se limita a uma sequência de unidades de tempo [...] Ele é da mesma forma que o espaço, um elemento vivo e orgânico, no qual [...] o ritmo é percebido através das imagens reveladas pelo espaço.”

Cohen, 2007, p.36

Assim, o espaço cênico, mais que cenário e edifício, é um conjunto de elementos organizados que dialogam entre si e com a presença humana durante um tempo (Figura 23). E essa relação do espaço com o tempo se faz fortemente presente não apenas no espaço cênico, mas também no arquitetônico, pensando que “**além de espaço, os eventos precisam de tempo para acontecer**” (Malard, 2006, p.47). Associando, então, espaço e tempo, é a ideia de **movimentação no espaço** que simboliza essa relação.

Ainda tratando do tempo no espaço, Zevi (1996, p.23) defende que a descoberta da quarta dimensão[6], “**o deslocamento sucessivo do ângulo visual**”, teve grande impacto na arquitetura. Essa quarta dimensão tem significados diferentes em cada uma das artes, e na arquitetura ela se traduz no homem se movendo pelo edifício e percebendo o espaço pelos diferentes e sucessivos pontos de vista. Essa concepção se relaciona ainda com o conceito de visão serial[7], proposto por Gordon Cullen e trabalhado dentro das teorias do urbanismo. É a mesma ideia dos sucessivos pontos de vista que são tratados ao relacionar espaço e tempo, e é ainda, um dos pontos principais da cinematografia, ao criar cenas por diferentes pontos de vista, como veremos mais à frente.

6. As três dimensões espaciais comumente conhecidas são comprimento, largura e altura. Entre os séculos XIX e XX, passa-se a usar a ideia de uma “quarta dimensão”, uma dimensão temporal, que define a movimentação no espaço.

7 A visão serial pode ser definida de forma simples como “uma sucessão de pontos de vista”. Ela é a relação entre a imagem existente, que se vê agora, e a imagem emergente, que será vista depois de mover-se pelo espaço, definindo assim uma sucessão de imagens que surgem ao se movimentar pelo espaço urbano, formando a paisagem urbana. (Cullen, Paisagem Urbana, 2008, p.11)



FIGURA 23 - Exemplo de espaço cênico como conjunto de elementos organizados e dialogando entre si e com a presença dos atores. Teatro de Rua.

Fonte: Grupo Tarto, YouTube.

3.2 ESPAÇO E CORPO

Retomando as descrições de espaço, se o espaço arquitetônico é um elemento tridimensional que inclui o homem e se define pelas intervenções que nele são feitas e pelos eventos que nele ocorrem, há, então, uma relação intrínseca entre espaço e **corpo**, (podendo entender *corpo* como corpo humano). A arquitetura se estabelece pelas relações, intervenções e eventos que nela acontecem, e todas essas interferências são resultado da ação humana, seja direta ou indiretamente. Edificações são construídas para serem habitadas, ruas e espaços urbanos para serem apropriados; uma cidade só é completa com seus habitantes, uma arquitetura com seus usuários. Nessa perspectiva, um espaço só é completo se ocupado por um corpo. A arquitetura, por mais que cheia de significados e influências, se não estiver sendo ocupada, é considerada vazia, dado seu caráter de espaço construído.

E para a cenografia não é diferente: ela só se completa quando é ocupada. Um cenário de objetos inanimados não consegue, sozinho, contar bem uma história, ele só se torna **espaço cênico dramático** com a presença e atuação humana. E ao se tratar de teatro, o corpo é um elemento fundamental da performance, pois é no corpo do artista que a

história é contada, manifestada e ganha vida, assim como defende Andrade, (2019, p.53), “ao contrário de pintores, escultores, poetas, ou compositores, é a partir do *“material de sua própria existência”* que atores e performers em geral criam sua obra”.

Além disso, o autor enfatiza que “Meyerhold ressalta ainda que, além de ser a principal ferramenta para se atingir a expressividade plástica necessária à arte do teatro, o domínio físico do corpo e de seus mecanismos seria também o principal caminho para se alcançar os estados psicológicos e as emoções desejadas” (Andrade, 2019, p. 119).

Se para o espaço urbano o *corpo* são os habitantes e transeuntes, e para o espaço arquitetônico são os usuários, para o espaço cênico o corpo são os atores, mas também o público, pois se há uma performance artística sendo apresentada de forma a criar uma experiência, ela só se completa se há alguém para a experienciar. Essa importância da presença e influência do corpo no espaço teatral e cênico já vem sendo discutida por diversos autores:

“O interesse de Appia estava centrado na relação entre ator, espaço, luz e música, sendo o mais importante desses elementos, o ator. Para ele, a realidade tridimensional criada pelo corpo do ator deveria ser o ponto de partida para a construção da tridimensionalidade do palco, pois a definição de espaço estaria vinculada à movimentação do ator e à percepção do espectador conforme orientado pela luz e pelo tempo inscrito no ritmo e na estrutura da música.”

Andrade, 2019, p. 94

O autor defende ainda que, para o teatro, há mais um corpo que possa ser considerado: o próprio dispositivo cênico, isto é, **o cenário**, isso se levarmos em conta o seu caráter performativo e de elemento que induz ações e reações, e expressa significado por si só: **“Diante de uma teatralidade cada vez mais performativa, a percepção da cenografia como corpo fenomenológico parece emergir como um importante tema de investigação”** (Andrade, 2015, p. 155).

3.3 SOM

Além do tempo, o espaço (arquitetônico e cênico) se relaciona com diversos outros elementos que o compõem ou influenciam, porque são essas inter-relações que dão significado ao espaço e permitem que a experiência tenha sentido, ou seja, **“toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos”** (Pallasmaa, 2011, p.39). Em vista disso, vale mencionar esses outros elementos e outros sentidos, além da visão.

Na experiência do espaço, o som tem papel importante de ambientação e entendimento, pois ele **“mede o espaço e torna sua escala compreensível. Acariciamos os limites do espaço com nossos ouvidos”** (Pallasmaa, 2011, p.48). Na cenografia, os cenógrafos devem ser capazes de criar uma paisagem sonora, de contextualizar o espectador pelos ouvidos, fornecendo uma informação que não pode ser traduzida visualmente. (Howard, 2015). Dada sua importância, o som é tratado ainda como um elemento cenográfico, em mais detalhes.

3.4 ESCALA

A noção de escala é basicamente uma forma de comparar dimensões de algo com uma referência e é indispensável na arquitetura, principalmente ao se falar de escala humana – a relação espacial e de dimensão entre um espaço construído e a pessoa que o usa (Figura 24). Mas assim como a nossa percepção de espaço é afetada por diversas influências de contexto, a **“nossa percepção das dimensões físicas da arquitetura, de proporção e escala, é imprecisa. É distorcida pela perspectiva e a distância, bem como tendências culturais [...]”** (Ching, 1998, p.284).

Na arquitetura, a escala mais trabalhada é dos edifícios; enquanto na cenografia, assim como no design de interiores, trabalha-se com uma escala de mobiliário, e a escala e a forma desses mobiliários e cenários podem ter um significado que vai além da sua função, possibilitando que sejam desenhados e usados de forma mais imaginativa. Por

FIGURA 24 - Diferentes relações de escala entre espaço e figura humana.
Fonte: produção da autora.



exemplo, “um sofá composto de espirais e curvas e com cores vibrantes, dentro de um mundo feminino siciliano de sonhos e corações partidos, trona-se a manifestação da mulher em si” (Howard, 2015, p.41).

3.5 MATERIALIDADE E TATO

É importante mencionar a materialidade como elemento relacionado ao sentido do **tato** porque, apesar de a visão ser o sentido mais valorizado, principalmente após o surgimento e popularização da fotografia e outras mídias visuais, o próprio sentido da visão trabalha junto com outros sentidos. Exemplificando com a teoria de George Berkeley, a noção visual de materialidade, distância e profundidade começa com o olhar, mas ela seria incompleta sem a memória tátil. É por saber a sensação tátil de uma textura, do peso ou temperatura de um objeto que a experiência visual se completa (Pallasma, 2011, p.40;51). Ou seja, nenhum sentido trabalha sozinho, e como anteriormente dito, toda experiência do espaço é multissensorial.

Na arquitetura, a materialidade tem um papel importante que é também multissensorial, isso porque a escolha de materiais para uma edificação vai além da estética (visão) e tem influências diretas no conforto do usuário do espaço, seja térmico (tato) ou acústico (audição), além é claro de fatores como sua funcionalidade e contextualização com o local. Essa experiência multissensorial vale não só para o espaço arquitetônico, mas para qualquer espaço, inclusive o cênico. Na cenografia, a escolha de materiais adequados

tem grande importância para o significado que se pretende exprimir numa apresentação, para o local de montagem e para a percepção do público.

3.6 FORMA E ORGANIZAÇÃO

A forma, mais que elemento de percepção do espaço, é um elemento *do espaço*, e na arquitetura e cenografia pode se apresentar de diversas maneiras. Segundo Francis Ching (1998), a composição da forma compreende outros elementos visuais, como o formato, a cor, o tamanho, a textura, bem como sua posição, orientação e hierarquia com outras formas, e esse conjunto de elementos, quando trabalhados em unidade, podem expressar uma ideia e ter um significado que acrescenta à experiência do espaço.

Na arquitetura, o caráter formal se traduz na volumetria e plasticidade dos edifícios. Na cenografia, a forma está nos objetos, nos mobiliários e outros elementos que compõem o cenário, assim como na sua organização no espaço teatral. Em ambos, os elementos formais são a base da composição visual do espaço, e isso se destaca muito mais na cenografia. A forma de cada objeto ou mobiliário traz um significado simples e direto individualmente, mas a forma que todos os elementos materiais criam juntos é a base da composição visual de um cenário e é seu principal meio de expressar significado. Por esse motivo, a forma não deve ser pensada como elemento isolado, mas sempre como um dos elementos integrados e inter-relacionados em uma composição visual, principalmente com a escala e a materialidade.

4 ARTE E CENOGRAFIA

“Existe arte desde que exista criação original a partir de elementos primários não específicos.”

Martin, 2005, p.21.

Depois de apresentar os pontos de intersecção entre cenografia e arquitetura, é essencial apresentar também os elementos artísticos presentes numa apresentação teatral ou artística. O processo de produção e direção artística envolve uma série de componentes artísticos, teatrais e cinematográficos (dada a relação existente entre teatro e cinema e as diversas semelhanças entre as duas artes dramáticas, e considerando não apenas o cinema, mas as diferentes produções audiovisuais para telas), criando uma linguagem[8] cenográfica de elementos que, quando bem projetados e relacionados com o todo, criam uma unidade cenográfica harmônica. A linguagem cenográfica pode ser considerada uma linguagem de elementos artísticos porque, assim como afirma Howard (2015), ambas possuem um vocabulário comum: falam de espaços, volume, cores, escalas e materiais. Sendo assim esses elementos compõem o círculo da produção cenográfica, como parte de uma produção e direção de arte:

“O entendimento da cenografia começa no potencial do espaço cênico vazio. Em seguida, considera-se a palavra pronunciada em voz alta, o texto ou a música, que transformam um espaço vazio em um auditório. [...] Um espaço está morto até que os intérpretes o habitem, tornem-se elemento móvel do quadro cênico e

contém a história que é aprimorada em sua utilização. [...] Os espectadores são o elemento final que fecha o círculo, ocupando o espaço comum do edifício teatral e sendo a razão para a obra ser criada.”

Howard, 2015, p.18

Sendo assim, o entendimento da cenografia parte do entendimento desses elementos da produção artística de uma performance ou espetáculo - para os propósitos deste trabalho os termos produção artística e direção artística serão usados alternadamente, porém com o mesmo sentido, de um trabalho responsável pela harmonia de todos os elementos necessários para fazer um espetáculo ou produção audiovisual acontecer, da concepção à apresentação.

Dito isso, será apresentada e tratada aqui uma lista desses elementos para assimilar a linguagem cenográfica e também na intenção de ter uma **lista de elementos** presentes em uma produção artística e sua relação com a cenografia, que servirá como base tanto de análise para os estudos de caso, quanto para serem usados no processo de produção cenográfica, servindo como um ponto de partida para o projeto concebido.

É importante ressaltar ainda que a produção cenográfica é o fruto da pluralidade dos seus elementos trabalhados em conjunto e de forma harmônica, e que, por isso, um elemento está sempre interligado e relacionado com os outros – os cenários estão no espaço; a cor e a composição nos cenários; a relação espaço-tempo não pode ser desfeita ao longo de toda

8. Linguagem é entendida aqui como um sistema de elementos usado para expressar e comunicar ideias e/ou conceitos, a partir de uma interpretação que define a forma de sistematizar esses elementos.

a produção e encenação; a iluminação, a cor e o som criam a ambiência; o figurino, os materiais e a presença dos atores completam a imagem da cena; tudo isso geralmente parte de um texto; e o evento teatral e cenográfico só está completo quando se tem a presença do espectador.

Diante disso, o objetivo da seção seguinte é descrever e exemplificar brevemente cada um desses elementos e como eles se relacionam e criam o todo cenográfico e, para auxiliar o entendimento, os elementos de uma produção artística, com destaque aos cenográficos, são apresentados também em síntese no diagrama de bolhas (Apêndice 1 - Figura 25).

4.1 ELEMENTOS DA DIREÇÃO ARTÍSTICA

4.1.1 TEXTO

“ O cenógrafo liberta visualmente o texto e a história subjacente a ele, criando um mundo em que os olhos enxergam o que os ouvidos não escutam.”

Howard, 2015, p. 7

Geralmente, o ponto de partida de uma produção cenográfica é um texto. Seja uma peça, um roteiro, uma letra de música, um conceito a ser representado, o texto é a base da produção cênica e artística, pois ele diz e mostra o que é necessário fazer, seja nas palavras escritas, seja nas entrelinhas e interpretações. É, então, a partir dele que se descobre as cores, os objetos, as dimensões do espaço, as personalidades das personagens, os sons descritos; é a partir dele que se interpreta o tempo da história, a

materialidade do espaço e as referências que serão usadas na produção dos figurinos.

Assim como defende Urssi (2006) **“o espaço cênico espacializa-se a partir das palavras e manifesta-se com funções diversas dentro da ampla escala de espetáculos contemporâneos”**. Por isso é importante ter uma estratégia para a leitura e entendimento do texto, para conhecê-lo a fundo e dele extrair o máximo possível para ser capaz de torná-lo uma produção multissensorial e plástica. E além de ser o principal ponto de partida para a produção cenográfica, o texto, quando disponível, é a fonte de informações primária da direção artística, e por isso o elemento texto está sendo considerado como elemento da produção artística.

4.1.2 ESPAÇO

Anteriormente passamos pelos diferentes conceitos de espaço, e agora retomamos o espaço como elemento essencial da linguagem cenográfica. Como já definido, o espaço cênico, mais que cenário e edifício, é um conjunto de elementos organizados que dialogam entre si e com a presença humana, e assim também o define Howard ao dizer que **“o uso de mobiliários ou objetos em um espaço dramático e com atores é parte fundamental da cenografia e é o modo pelo qual o espaço cênico é descrito”** (Howard, 2015, p.69). Assim, o espaço se destaca como elemento da linguagem cenográfica e é para a cenografia, junto com o texto, o ponto de partida da cenografia; ele representa ainda duas ideias diferentes de espaço, que traduzem momentos diferentes: espaço como local onde a cenografia será montada, **o lugar teatral**; e espaço como produção cenográfica, onde a representação da cena acontece, **o espaço cênico**.

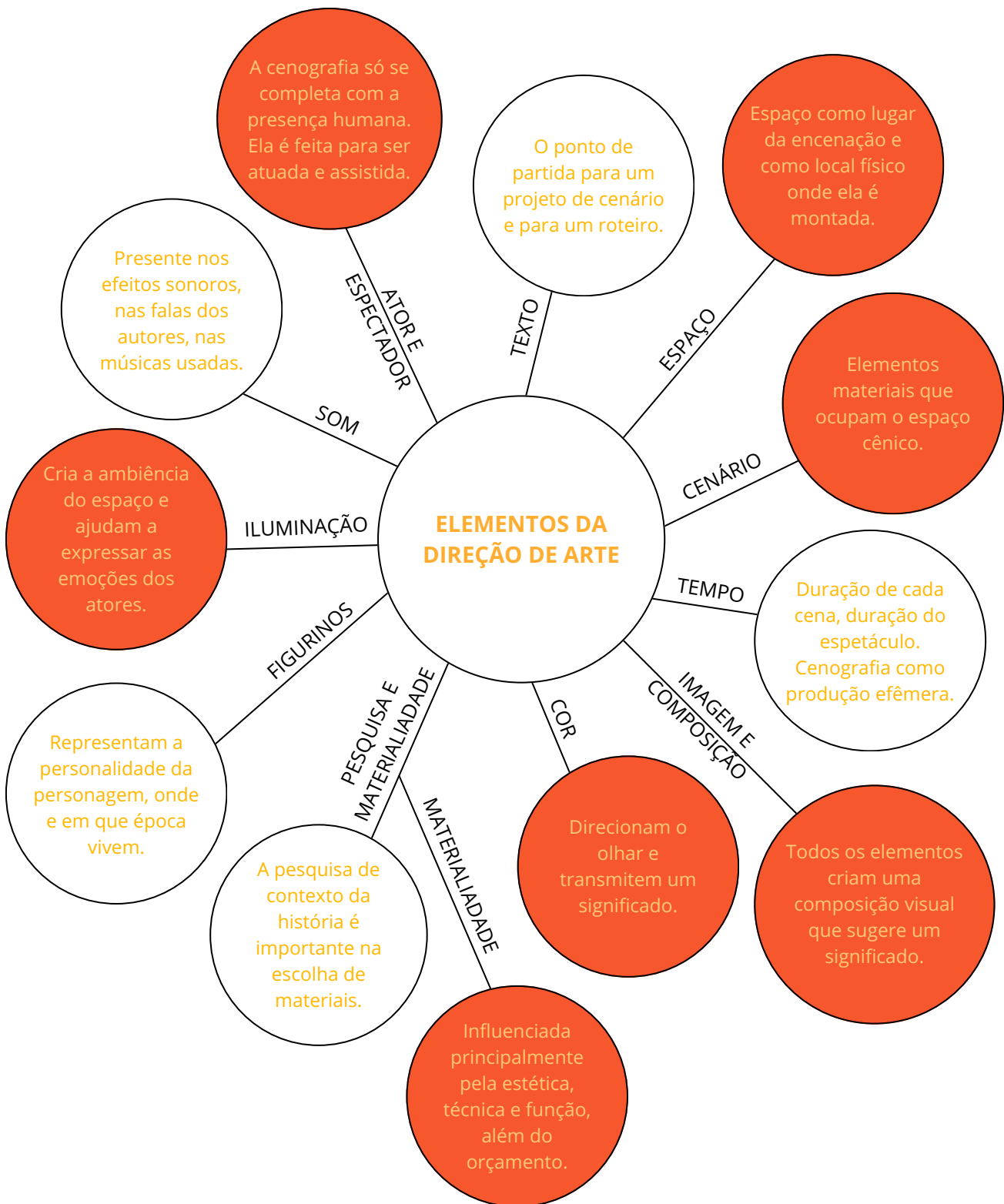


FIGURA 25 - Elementos artísticos de um espetáculo. Fonte: produção da autora.

O **espaço como local** pode condicionar ou inspirar o processo desde o início - por exemplo, uma produção teatral no teatro oferece a noção de palco, plateia e bastidores, espaços pré-existentes que condicionam a forma que a cenografia irá tomar. Já o espaço produzido, ou seja, espaço como produto da construção e ambiência cenográfica, tem a característica de ser um dos elementos da composição, ele é o espaço criado para a cena acontecer, e, em contraste com o espaço como local, geralmente está limitado a área de palco (espaço cênico).

A influência que o lugar escolhido para ser o lugar teatral tem se mostra com mais força quando é um espaço fora do teatro convencional, como acontece com o teatro de rua, visto que em espaços urbanos as condicionantes não só são mais diversas, como são também imprevisíveis, e tudo que está ao redor da apresentação acaba por se relacionar com ela. Assim, para essas performances fora do teatro, o lugar teatral pode proporcionar diferentes reações e impressões no público, dependendo de como for usado e aproveitado. Um exemplo muito claro de um lugar teatral não convencional pode ser visto na peça *BR-3* do Teatro da Vertigem, que é apresentada ao longo e às margens do Rio Tietê, com os espectadores dentro de um barco percorrendo o rio, tornando a peça uma experiência multissensorial completa.

Há ainda uma diferença entre o espaço cenográfico teatral e o da cinematografia. Enquanto no teatro o espaço é uma unidade visual no palco, no cinema, o espaço produzido "**é feito de pedaços, e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão criadora**", isto é, a sequência de cenas e enquadramentos e os movimentos da câmera permitem a criação de um espaço mental,

mesmo que em nenhum momento no filme o espaço "completo" da história seja mostrado (Martin, 2005, p. 242).

4.1.3 CENÁRIO

O mais conhecido símbolo de linguagem cenográfica é o cenário. Como já anteriormente citado, o cenário é aquilo que ocupa o espaço cênico, são os elementos materiais que, junto com os atores, compõem o lugar teatral, ou como afirma Mantovani "**os cenários não são lugares, mas "visões" sugeridas pela peça**" (Mantovani, 1989), ou seja, **o cenário é a composição visual do elementos materiais em cena.**

Além disso, o cenário carrega significados de acordo não só com os objetos usados, pois os objetos por si só não carregam valor, mas com o seu posicionamento no espaço, em relação uns com os outros e com outros elementos, ou seja, a composição do espaço como um todo (Howard, 2015). No entanto, sendo apenas um dos diversos componentes da cenografia, o cenário não é indispensável - a representação e o espetáculo ainda podem funcionar bem, mesmo sem uma composição de objetos no palco.

Posto isso, vale também apontar aqui a grande diferença entre os cenários para o cinema e para o teatro, pois, ao passo que o cenário teatral possa ser muito simples e esquemático, ou mesmo inexistente (lembrando que cenário e cenografia não são sinônimos *per se*), não é possível conceber uma ação cinematográfica realista fora de um ambiente composto de forma real e autêntica, sejam eles aproveitados de espaços e construções existentes, sejam construídos por necessidade espacial, histórica ou intenção de estilo (Martin, 2005, p. 78).

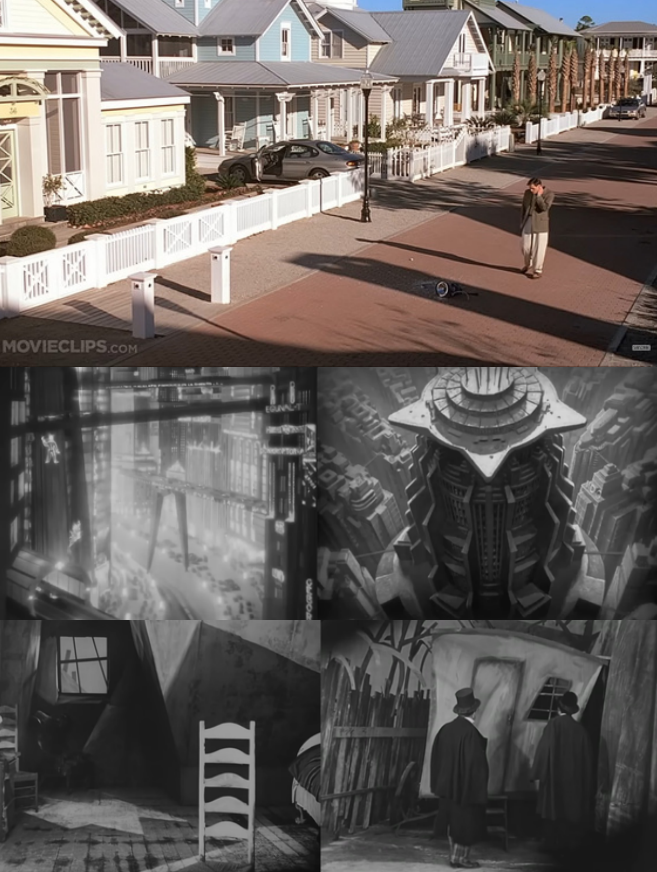


FIGURA 26 - Cenário realista. Fonte: O Show de Truman, 1998. **FIGURA 27** - Cenário impressionista. Fonte: Montagem da autora com cenas do filme Metropolis, 1927. **FIGURA 28** - Cenário Expressionista. Fonte: Montagem da autora com cenas do filme O Gabinete do Dr. Caligari, 1920.

Ao se falar de produções de cenografia Mantovani (1989, p. 38) afirma que “**não existe estilo em se falar em cenografia**”, não há fórmulas prontas e cada espetáculo é único. Essa perspectiva pode ser comparada a produções arquitetônicas, que devem ser individualizadas para o seu contexto específico, assim como um espetáculo tem um caráter único para o seu contexto e a intenção de seu enredo. Entretanto, mesmo as diferentes obras arquitetônicas podem ser agrupadas a partir de elementos semelhantes que possuem, sejam construtivos, culturais, de períodos históricos, políticos ou mesmo por influência de inovações nas artes e tecnologia. Assim sendo, é válido considerar uma organização de estilos para concepções gerais de cenário, que podem ser baseados em uma concepção realista, minimalista, abstrata,

fantástica (característico da fantasia), performativa, entre outras. A exemplo, Martin (2005), divide as formas estilísticas de produção de cenário em três:

Realista: o cenário significa e representa aquilo que ele é (Figura 26); **Impressionista:** cenário que corresponde à realidade, mas escolhido em função da psicologia da cena (Figura 27); **Expressionista:** não só é submetido à psicologia da cena, mas também sua impressão plástica expressa seu caráter subjetivo pela deformação e estilização simbólicas (Figura 28).

Há outras características do cenário que podem se fazer presente nas estilizações da cenografia, e entre elas temos as ideia de **cenário-personagem** e cenário como **elemento performativo**. O cenário personagem une os elementos *cenário* e *ator*, da linguagem cenográfica aqui sendo abordada. O ator, como veremos, é elemento essencial para que uma cenografia esteja completa, isso porque ela só ganha vida quando a encenação acontece em seu espaço. Nesse contexto, ator é quem dá vida aos personagens da história; e os personagens são as figuras humanas (ou humanizadas) com história, personalidade e preferências, imaginadas e criadas pelos autores. Elas se relacionam e se influenciam dentro do enredo, ao passo que sofrem e exercem influência sobre o espaço.

Mas, em muitos casos, esses dois elementos - cenário e personagem – se sobrepõem. É fato que o cenário está sempre em relação de influência com os outros elementos, mas há casos em que essa relação se intensifica, e o cenário tem um papel de personagem, com história, personalidade e preferências, resultando no conceito de cenário-personagem. Os cenários-personagem são comuns em animações audiovisuais, nas quais

a imaginação tem maior liberdade criativa, pois todo o universo da história está sendo criado e desenhado do zero. Um bom exemplo de cenário-personagem pode ser identificado no filme Encanto (2021) da Walt Disney Animation Studio[9], dirigido por Byron Howard e Jared Bush e com música de Lin-Manuel Miranda. No processo de criação da animação musical, a **casa**, além de um lugar, se tornou um personagem. A *Casita* (Figura 29), apelido dado à casa no filme, é criada de forma que pudesse representar as relações familiares e ter uma personalidade, que pudesse agir e influenciar ações dentro do enredo do filme (Figura 30). Por isso, e dado o caráter de fantasia do filme, pode-se afirmar que ela é baseada no conceito de realismo mágico[10],

FIGURAS 29, 30 - Ilustração da Casita, cenário-personagem do filme Encanto (2021). Design das ações da Casita. Fonte: The Art of Encanto.

FIGURAS 31 e 32 - Ações da Casita. Fonte: Encanto (2021).



“Desde o início, os cineastas chegaram à ideia da casa física como uma representação literal da família e das suas conexões emocionais. [...] Assim como os demais personagens da família Madrigal, a magia e a personalidade da própria casa precisavam ser traduzidas em seu design visual.”

The Art of Encanto.

sendo, mais que um cenário, um elemento animado e vivo (Figuras 31 e 32): um personagem. É importante entender esse conceito porque a história usada de referência para o projeto sugere, também, um cenário-personagem, como veremos posteriormente.

O **cenário performativo**, por sua vez, é um cenário que sozinho, como objeto, influencia a apresentação, estimulando e influenciando ações. Esse conceito é trazido por Andrade, que explica que o dispositivo cenográfico (cenário) tem uma potência performativa:

“A potência do dispositivo residia justamente na sua interação com a cena e com o público, de maneira que as sugestões para a cenografia acabaram influenciando profundamente não apenas a coreografia, mas a própria dramaturgia do espetáculo.”

Andrade, 2019, p. 14

9. Sinopse oficial da Disney: A animação musical “conta a história dos Madrigal, uma família extraordinária que vive escondida nas montanhas da Colômbia, em uma casa mágica, em uma cidade vibrante, em um lugar maravilhoso conhecido como um Encanto.”

10 Realismo mágico, ou realismo fantástico, é um termo surgido na década de 1920, para definir cenários do dia a dia que possuíam uma imagem ou elemento surpreendente, ou mágico, mas que eram vistos como parte do real, na pintura alemã. Desde então o realismo mágico se desenvolveu como uma forma se normalizar a magia em imagens comuns do dia a dia.

4.1.4 TEMPO

“O espaço está na duração, enquanto a duração organiza o espaço; este é deslocado, desintegrado, negado na sua qualidade de contínuo em proveito da duração.”

Martin, 2005

Para que os espetáculos aconteçam é necessário outro elemento importante além do espaço, o **tempo**, e como discutido anteriormente, existe uma relação intrínseca entre tempo e espaço considerando, principalmente, a ideia de *movimentação no espaço*, ou de *espacialização da passagem do tempo*, como base dessa relação.

Trazendo uma noção da cinematografia apresentada por Martin (2005), é possível discutir o tempo nas produções cenográficas e filmicas a partir de três noções diferentes: **1.** a de tempo de duração da narrativa completa; **2.** a de duração da ação ficcional; **3.** a de impressão subjetiva de duração pelo espectador. Com essa breve caracterização do tempo, ele também pode ser considerado como um dos elementos da linguagem cenográfica, e as três noções apresentadas ajudam a entender que o tempo na cenografia tem uma duração, ou seja, é limitado. Assim, considerando o que foi dito, o tempo se limita à duração do espetáculo, à duração de cada ação e cena, e à impressão de passagem do tempo de cada espectador.

Outra noção de tempo que pode ser associada à cenografia se relaciona com seu caráter de produção efêmera. Segundo Ribeiro (2008, p. 101), **“a cenografia é a arquitetura do tempo limitado, o desenho com o prazo de validade, a arquitetura ligeira e nômade, projetada para a sua construção e também para o seu desmantelamento.”** Esse caráter efêmero é o

principal diferencial da cenografia quando a relacionamos com a arquitetura, e se faz presente quando percebemos que o espetáculo acabou, e o que resta dele é a memória da impressão que tivemos enquanto acontecia.

4.1.5 IMAGEM E COMPOSIÇÃO

Como elemento típico e básico da linguagem cinematográfica, a imagem está também incluída na linguagem cenográfica e pode ser traduzida na ideia de **composição visual**. No cinema, as diferentes formas de composição do conteúdo da imagem se baseiam em fatores que criam e condicionam sua significação: o enquadramento, os planos, os ângulos e o movimento da câmera (Martin, 2005, p. 45), além de a imagem do cinema se destacar pela tecnologia da câmera e da pós-produção, permitindo a adição de efeitos que não se alcançariam a olho nu (como é em uma apresentação teatral). Mas, então o que é a imagem numa produção que não é feita para a câmera?

Os cenários, no cinema ou no teatro, operam não só a partir dos objetos que o compõem, mas do significado que esses objetos carregam. A todos elementos cenográficos é atribuído um sentido, seja seu sentido original ou um sentido relativo do contexto da peça, logo a realidade representada nunca é totalmente neutra. **“Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma imagem artística.”** (Martin, 2005). Mas vale ainda citar que a imagem por si só apenas sugere um significado, ela não o explica, e a interpretação parte do espectador. Dito isso, independentemente do tipo produção cenográfica, a composição da imagem, assim como a experiência que ela propicia, é



FIGURA 33 - Elementos de composição da imagem.
 Fonte: Show Montage - London The Wizard of Oz YouTube.

multissensorial, partindo de outros elementos como a cor e a iluminação (visão), o som (audição), o relevo (tato) - e é ela o conteúdo principal da cena.

Assim como mencionado na relação entre forma e composição espacial, todos os elementos e objetos em cena integram uma composição de imagem que é multissensorial, a partir de todos os elementos percebidos pelos sentidos. E é importante ressaltar que, mesmo que em uma foto (Figura 33) só se possa perceber os elementos majoritariamente visuais, como cor, luz, figurino, espaço, durante a apresentação o espectador fica imerso no universo da performance, percebendo sons, materialidade, profundidade, escala, odores.

4.1.5 COR

A cor como um elemento visual tem grande importância e impacto na produção de uma cenografia, e esse argumento é sustentado por Pamela Howard (2015) ao afirmar que “depois da pesquisa do texto e do conhecimento do espaço cênico, o próximo desafio do cenógrafo é compor e colorir o local com figuras e formas, criando um envelope visual para o espetáculo”. Para ela, as cores são o que direcionam o olhar do espectador. Em contraponto, Martin (2005) afirma que “a nossa atenção dá pouca importância às cores, estas se apagam perante a realização do objeto”.

De todo modo, a cor é um elemento fundamental para a composição da imagem e que, como defende Howard (2015, p.15), quando um espetáculo acaba, o que permanece são as imagens visuais que aquela arte efêmera criou. Ademais, para além de seu caráter visual marcante, as cores, assim como os diversos outros elementos numa cena, pode expressar um significado.

A psicologia das cores é uma área que vem ganhando atenção, inclusive na arquitetura, destacando o uso de cores de acordo com seus possíveis significados (Figura 34) e efeitos subconscientes no psicológico do usuário do espaço. Para a cenografia não é diferente, as cores são parte da experiência, e muitas vezes expressam um significado, que pode ou não ser aquele comumente atribuído a ela, e pode ser percebido pelo espectador ativamente ou subconscientemente.

FIGURA 34 - Círculo cromático com indicação dos significados comumente atribuídos às cores
 Fonte: produção da autora.



4.1.7 PESQUISA E MATERIALIDADE

Howard (2015) defende em um capítulo inteiro de seu livro *O que é cenografia?* a importância da pesquisa antes de se dar início a um projeto de cenografia, porque a busca por um contexto (histórico, temporal, cultural) da narrativa, para além do texto disponível, tem grande influência na composição de elementos da história que talvez não se tenha noção apenas com a leitura - assim como na arquitetura é preciso estudar o contexto histórico, urbano, cultural antes de se dar início a um projeto. E não basta apenas pesquisar, é necessário saber selecionar quais informações são relevantes para a sua cenografia - esse é um dos desafios do cenógrafo.

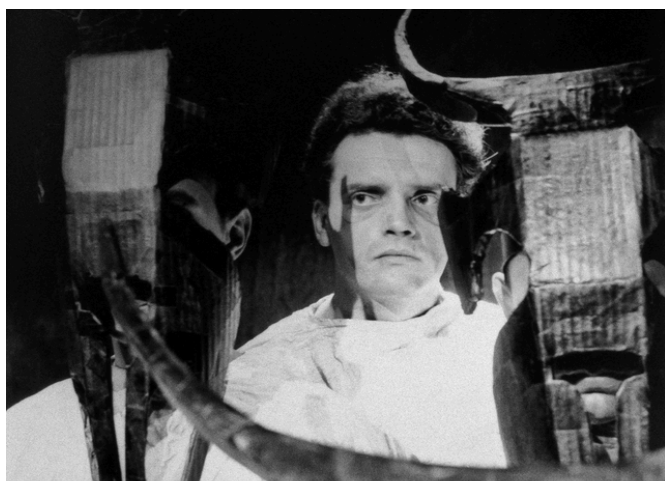
A pesquisa aparece como um elemento da produção/direção artística. Apesar do texto ser o elemento base e o ponto de partida, é a pesquisa que permite ao diretor de arte relacionar os diversos elementos com harmonia. Ela é composta de uma exploração a fundo sobre o texto (buscando diferentes interpretações e informações implícitas), estudo de contextos (em um livro, por exemplo, inclui contextos histórico, cultural, social e político em que a história se passa), busca tecnológica (sobre novas formas de produção artística e de imagem, muito importante para produções cinematográficas, por exemplo) e pesquisa de materiais a serem usados (para a geografia, para os figurinos, de ferramentas e equipamentos, tudo que envolva a construção material do espetáculo).

Para a cenografia, assim como na direção de arte, a pesquisa é um elemento importante para o cenário fazer sentido como texto e história sendo contada, principalmente quanto à materialidade. Para criar um cenário e, em

especial, se o foco é criar um cenário realista, é importante entender o contexto da história e saber quais materiais usar para replicar esse contexto, mantendo a funcionalidade e o significado do cenário, e satisfazendo outros fatores como tecnologia, forma de produção e orçamento. Para o teatro de rua, por exemplo, a escolha de materiais é muito importante, pois um espetáculo apresentado na rua tem diversas condicionantes que podem afetar a produção do cenário, sobretudo orçamento, transporte, montagem e exposição a condições climáticas e intempéries.

Assim, uma pesquisa tecnológica dos materiais a serem usados é necessária para uma escolha eficiente, e é essencial que a escolha seja fundamentada em diferentes fatores, como a aparência dos materiais usados na época, as novas tecnologias de materiais disponíveis, as melhores opções em custo e quais as opções mais sustentáveis; e tudo isso fica na responsabilidade do cenógrafo e do cenotécnico. Um exemplo de bom uso de materiais são os figurinos (Figura 35) criados por Flávio Império para a peça *Morte e Vida Severina*: “Com cenários e figurinos confeccionados em tecido de juta, algodão, papelão e cola, eles sugeriam os espaços e as figuras características do sertão nordestino” (Flávio Império).

FIGURA 35 - Figurinos produzidos por Flávio Império para a peça *Morte e Vida Severina* (1960). Fonte: Acervo Flávio Império.



4.1.7.1 MATERIALIDADE

Na cenografia uma variedade de materiais é usada dependendo do lugar teatral e da montagem e, como mencionado, há diversos fatores que influenciam a escolha dos materiais, destacando-se o orçamento disponível para a produção, o aspecto visual, o tempo para montagem e desmontagem. Pode-se dizer, assim, que o material tem três elementos fundamentais: a **estética** que deve ser representada, a **técnica** usada, e a **função** que exerce, o que relembra ainda a *tríade vitruviana* da arquitetura (firmitas/estrutura; utilitas/função; venustas/estética).

Dentre os materiais mais comuns usados na produção de cenários, a **madeira** é a “queridinha” devido às diversas opções de madeira disponíveis de acordo com sua estética e preço, além de ser versátil, rígida, resistente, durável, e relativamente fácil de manusear (ou de encontrar profissionais para isso). Mas outros materiais também são usados:

- o **papelão** é usado principalmente em produções com orçamento limitado; também é versátil, pode ser cortado, dobrado e moldado para criar formas tridimensionais e é leve o suficiente para ser movido facilmente pelo palco;
- a **espuma** é usada para esculpir e moldar elementos cênicos como rochas, árvores e objetos de grande escala, e pode ser revestida com outros materiais, como tecido ou resina, para criar texturas e acabamentos realistas;
- o **metal** é mais frequente em produções em teatros por ser usado na construção de estruturas de suporte pesadas e duráveis, como andaimes, escadas e estruturas de cenários móveis. Ele pode ser soldado ou aparafusado para criar formas complexas e é ideal para cenários que requerem resistência e estabilidade;
- o **plástico** geralmente é usado na criação de elementos cênicos transparentes, como janelas, painéis de vidro e objetos decorativos; ele pode ser moldado, cortado e pintado para criar uma variedade de efeitos visuais e também é leve para ser transportado;
- os **tecidos** são comumente usados para criar cortinas, panos de fundo e elementos decorativos nos cenários; podem ser pintados, estampados, franzidos, ou tingidos para criar efeitos visuais diferentes e são leves e fáceis de manipular.

4.1.8 FIGURINO

Mesmo que a produção de trajes seja uma arte e profissão por si só, os figurinos também compõem a produção artística, seja esta uma peça, um filme, uma apresentação de dança, entre outros.

“Uma peça pode acontecer sem cenário, mas sempre há no mínimo um ator a ser considerado, e esse ator tem de vestir alguma coisa. Portanto, os figurinos tornam-se uma extensão do ator no espaço.”

Howard, 2015, p. 191

Geralmente as funções são separadas entre os diversos elementos da produção artística (som: sonoplasta, iluminação: técnico de iluminação, entre outros) e apesar poderem ser concebidos pelo cenógrafo, o **figurinista** é o responsável pelos trajes dos intérpretes, e todos esses profissionais devem trabalhar em conjunto, seguindo o mesmo conceito base, orientado pelo diretor de arte.

Cada tipo de produção tem suas especificidades: os figurinos para apresentações de **dança** (Figura 36) estão fortemente condicionados à coreografia e ao conceito da apresentação; para eventos de **moda**, os figurinos são o elemento principal em toda a composição e têm uma importância conceitual, de acordo com a temática do desfile; já nas **peças e filmes** (Figura 37), os figurinos são sugestivos e carregados de significado, pois contextualizam a personagem em uma época, cultura e local, além de revelar sua classe social, idade, personalidade e até suas preferências (como uma roupa que aquele personagem usaria no seu dia a dia). Enquanto isso, em filmes de **animação**, o design de figurinos compõe diretamente o processo de design de personagens (Figuras 38 e 39), que diferente de uma peça literária, é um processo artístico de ilustração, fortemente visual, na busca pela roupa perfeita para o personagem e o que ele representa na história. Sobre o processo de criação de figurinos, a figurinista Ruth E. Carter afirma que o trabalho do figurinista **“é a história visual, é trazer as texturas e cores e o quão lindo isso fica dentro da história”** (Abstract, 2019).

Outro fator importante é que **“o corpo é a estrutura sobre a qual o cenógrafo cria e fabrica figurinos”** (Howard, 2015, p.198) e por isso o contato constante com os atores é muito importante, já que são eles que darão vida ao personagem, e por isso os figurinos têm de estar adequados não só para o corpo do intérprete, mas também considerando as movimentações que ele fará.

Assim como o cenário, o figurino pode ter grande influência nas ações da apresentação, no significado da performance e na percepção pelo espectador, relacionando-se principalmente com elementos como cor, luz e materialidade.

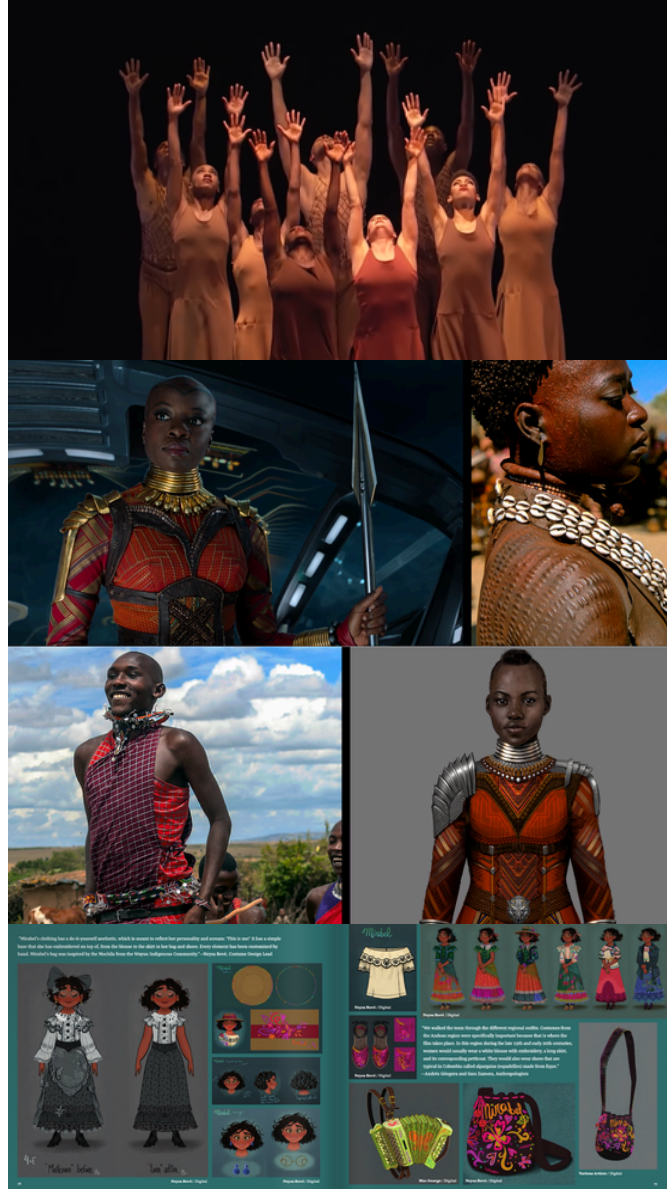


FIGURA 36 - Espetáculo de dança Revelations - Alvin Ailey American Dance Theater. Fonte: The Kennedy Center, YouTube. **FIGURA 37** - Inspirações e figurinos para o filme Pante Negra, por Ruth E Carter. Fonte: Abstract: The Art of Design, Netflix. **FIGURAS 38 e 39** - Processo de design da personagem principal do filme Encanto (2021). Fonte: The Art of Encanto.

4.1.9 ILUMINAÇÃO

A iluminação, junto com o som, é um dos principais elementos que criam a ambiência da cenografia e dão uma qualidade de expressão e emoção à atmosfera do espaço cênico e ao cenário, isso pelas diferentes maneiras de

se utilizar a iluminação, assim como por sua ausência (escuros e sombras), que pode expressar uma forte significação, de acordo com o contexto da narrativa.

Além de poder indicar tempo, criando uma ambiência que corresponde a determinado momento do dia, ela está intimamente ligada à significação das cores e à composição dos objetos no espaço, além de “*reinventar o objeto*” que ilumina, revelando “*sua configuração, materialidade, textura; realça os contornos, as dobras, as curvas, as ondulações, o arredondamento, largura, espessura, profundidade, cor, peso, brilho e transparência.*” (Serrat, 2006, p. 48).

Exemplificando, uso de focos de luz dão o destaque necessário para onde se pretende que o espectador foque o olhar; enquanto o uso de sombras criam a sensação de tensão para um momento de fortes emoções ou significado. Ainda, sobre a iluminação como elemento cenográfico, Urssi (2006) declara:

“A iluminação é o elemento compositivo de maior importância na cenografia e a visibilidade é um dos mais importantes princípios da iluminação cênica. [...] Junto ao som individualizam sua atmosfera e estilo. Um projeto de iluminação é pensado conforme a necessidade de cada instante cênico, definindo a luz como foco, recorte, geral e/ou banho. As características estruturais de cada espaço cênico como texturas, superfícies e materiais determinam o tipo da luz a ser utilizada.”

Urssi, 2006, p. 90

No teatro, a iluminação usada é majoritariamente, se não completamente, artificial, e isso dá à equipe de produção bastante controle sobre como usar a iluminação para criar a atmosfera que se deseja para o espetáculo. Há diversos tipos de iluminação que podem ser usados em um ambiente com o aparato técnico para seu funcionamento: “*No teatro usamos alguns tipos de iluminação como: geral, lateral, foco, ribalta, contraluz e a pino. Elas podem ser posicionadas em varas, torres e/ou ribalta.*” (Menezes, 2023).

Já ao se tratar do teatro de rua, a iluminação se apresenta como um dos elementos não controláveis, pois depende da luz do sol e das condições climáticas do local. Mas, mesmo que não se possa controlar a iluminação natural, ainda é possível aproveitá-la, seja a favor da peça, dos atores ou da plateia. Para ser a favor da peça ou dos atores, o ideal é escolher bem o horário de apresentação, bem como analisar o local de montagem com antecedência, para entender como a luz do sol se comporta naquele lugar, tendo cuidado também com as sombras - no sol do meio dia, a sombra é projetada para baixo, quase sem angulação, o que significa que os rostos dos atores estarão cobertos pela própria sombra, o que não é ideal; já considerando o sol da manhã ou da tarde, é importante aproveitar a luz natural como fonte de iluminação para a área de palco, o que significa que a plateia ficaria contra o sol, que já é o posicionamento mais confortável para o público, pois evita o ofuscamento (que ocorre quando a iluminação chega diretamente aos olhos, causando incômodo e atrapalhando a visão).

4.1.10 SOM

“O som e a luz são líderes primários para direcionar o olhar dos espectadores e, nessa forma de teatro, o criador principal precisa ser alguém que saiba explorar ao máximo o potencial do espaço e sincronizar a trindade da cenografia: imagem, som e luz.”

Howard, 2015, p.152

Retomando as ideias defendidas por Pallasma (2011), para além da visão, todos nossos outros sentidos são importantes e estão presentes nas nossas experiências. E para o contexto da cenografia não é diferente, ela também é multissensorial. Assim como anteriormente mencionado, o som nos ajuda a perceber e entender o espaço a nossa volta, e no contexto de uma peça ou filme, os sons ajudam a contar a história.

Urssi (2006) define os efeitos sonoros – sons incidentais, músicas, ruídos, silêncio - como suporte cênico, ao passo que Howard (2015) afirma que *“os cenógrafos precisam adotar o som como elemento visual na avaliação da qualidade de um potencial espaço cênico [...] pela capacidade criar uma paisagem sonora, uma informação contextual aos expectadores que não precise ser repetida visualmente”*. As duas perspectivas têm sua verdade, mas dada a característica de unidade entre os elementos cenográficos, faz sentido adotar a visão de Howard, em que o som, mais que um suporte à cena, é um elemento integrado que expressa uma informação que não pode ser entendida apenas pela visão. Ainda na intenção de embasar essa ideia, Martin (2005), ao falar do som no universo da cinematografia,

concorda que *“seria, com efeito, errado fazer do som um meio de expressão à parte, ou considerá-lo como uma simples dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico”*.

Os sons podem ter função de: **1.** representar as sonoridades da realidade; **2.** motivar ações ou indicar eventos; **3.** criar uma continuidade ou descontinuidade sonora de transição entre cenas; **4.** usar as possíveis simbologias da ausência de som; **5.** estimular emoções; **6.** ou ainda criar contraste ou reafirmar o que está acontecendo na cena, por meio de músicas (Urssi, 2006). Quanto aos tipos de sons, Martin (2005) os separa de forma simples em duas categorias: **ruídos** e **música**. Os ruídos sendo as representações sonoras da realidade, que devem ser bem selecionadas para não acabar atrapalhando as outras sonoridades da cena, como as falas e diálogos. Já a música é, de fato, um elemento artístico e pode ter diferentes papéis, de acordo com a intenção do roteiro e do tipo de espetáculo, podendo ser usada como transição ou mesmo como elemento principal de narração da história, sendo música instrumental ou com letra.

4.1.11 ATOR E ESPECTADOR

“Imaginar que uma cena está completa sem um corpo humano é um erro.”

Howard, 2015, p. 10

Mesmo que todo o ambiente esteja pronto, todo o cenário e outros elementos anteriormente citados estejam produzidos e organizados no espaço, a cenografia estará sempre incompleta até que o ator ocupe o espaço cênico com sua interpretação e o

espectador ocupe o espaço teatral para assistir, e por vezes participar (Urssi, 2006, p.77). Então, a produção cenográfica compreende desde as pesquisas que auxiliarão na assimilação do texto, até o momento da apresentação, quando a relação entre ator e espectador, e entre cena e público, se estabelece. Só então se completa a cenografia.

Nesse sentido, o corpo pode ser considerado um elemento cenográfico, não por ser algo de responsabilidade do cenógrafo, mas por ser parte integrante e complementar da cenografia; o **corpo** que é o meio de expressão do ator (o instrumento principal da performance) e a presença atenta que assiste e que faz de uma peça, um espetáculo.

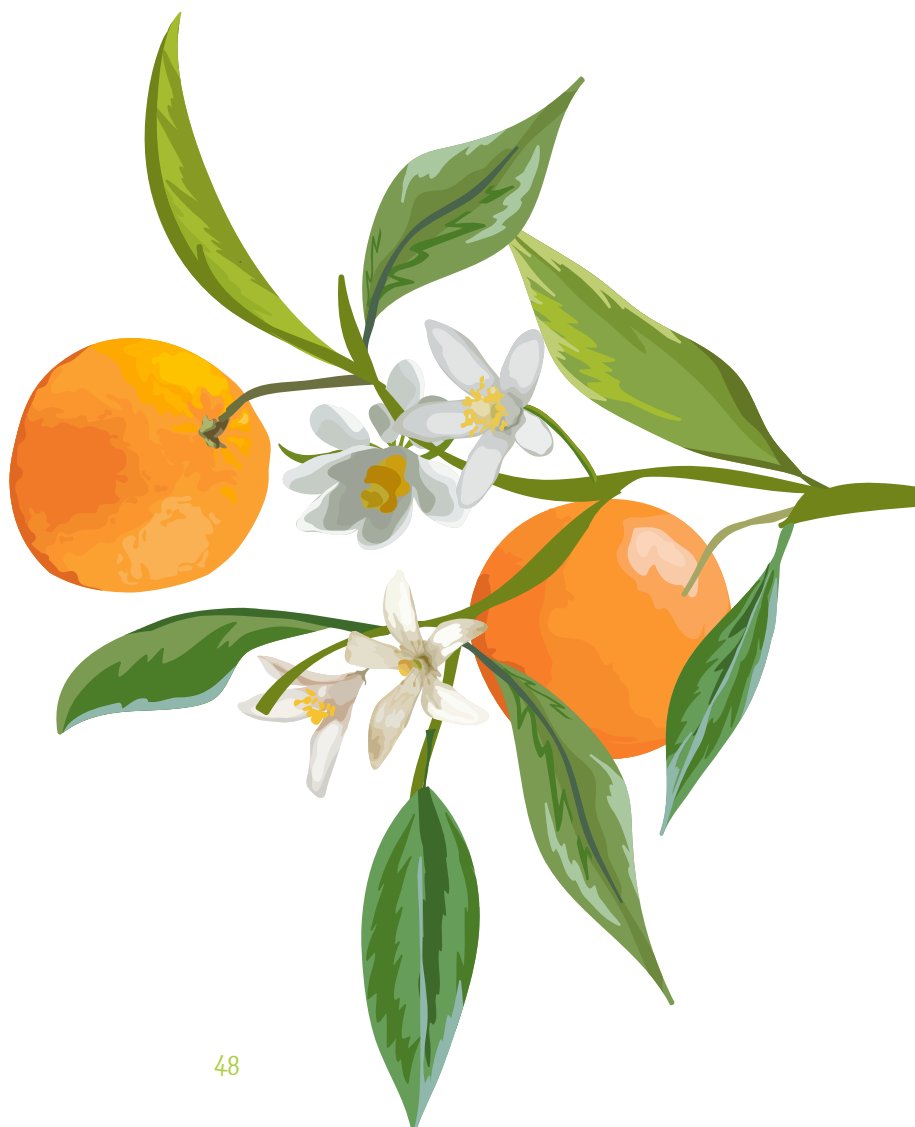
Além disso, o teatro se diferencia do cinema quanto à forma de atuação e quanto à relação com o espectador. Quanto a atuação: enquanto a atuação teatral é orientada ao exagero de interpretação e expressão, para que seja perfeitamente perceptível; no cinema

a câmera, os enquadramentos, os diferentes planos de filmagem têm a função de acentuar o necessário, seja uma expressão corporal, de gesto ou verbal. Quanto a relação com o espectador: no cinema ela é quase unidirecional por não haver uma interação direta com quem assiste através da tela; já no mundo das apresentações teatrais, essa relação se destaca e a interação se torna mais possível, por vezes até incentivada, ressaltando as performances artísticas, que tem esse fator de interação muito mais explícito.

Howard (2015) afirma que todas as escolhas do projeto - de objetos, cores, texturas, etc. - são feitas com o objetivo final de comunicar a história para o espectador e que, apesar das intenções do cenógrafo, é a imaginação e experiência do público que completa a cena e seu significado (Figura 40).

FIGURA 40 - Destaque para a importância da presença do público em um espetáculo. Cena retirada da peça *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão.







ESTUDOS DE CASO

**ANÁLISE DE PRODUÇÕES
CENOGRÁFICAS**

5 ANÁLISE DE PRODUÇÕES CENOGRÁFICAS

Após definir a cenografia, seus tipos e seu histórico, identificar a sua relação com a arquitetura e caracterizar uma linguagem de elementos cenográficos, este capítulo se dedica a analisar produções cenográficas como uma maneira de compreender a cenografia para além da teoria. A partir disso se tem uma fundamentação prática que serve como referência para o projeto de cenografia final para *O Meu Pé de Laranja Lima*, obra escolhida para adaptação em peça teatral e produção de cenografia para teatro de rua.

O Meu Pé de Laranja Lima é um romance infanto-juvenil de forte caráter autobiográfico, escrito por José Mauro de Vasconcelos em 1986, retratando o fim da década de 20 no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro e é possível ter uma noção do contexto histórico, político e cultural da época e local na história, apesar de não haver menções diretas. O livro foi diversas vezes adaptado para produções audiovisuais, tais quais teatro, TV (novela) e cinema e, com exceção da peça, é ainda possível ter acesso à maioria dessas adaptações.

Considerando essas características de *O Meu Pé de Laranja Lima*, obra em destaque, a escolha das obras a serem analisadas se fundamenta em elementos em comum com a obra escolhida para o projeto. Dadas suas características apresentadas, uma obra literária foi escolhida como base para, então, duas de suas releituras audiovisuais serem analisadas a partir do texto original. Sendo assim, a obra base definida é a peça de ***Romeu e Julieta***, uma das mais famosas tragédias de William Shakespeare. Escrita no século XVI, a história se passa na cidade italiana de Verona e gira em torno do trágico

romance entre dois jovens, Romeu Montecchio e Julieta Capuleto, que pertencem a famílias rivais, mas que, apesar disso, se apaixonam perdidamente um pelo outro e decidem se casar em segredo, no entanto uma série de conflitos e eventos, guiados pela rivalidade das famílias, leva ao desfecho trágico da história tão conhecido: a morte prematura dos jovens apaixonados.

Conhecida mundialmente e com muitas referências e documentos disponíveis para análise, muitas produções audiovisuais tiveram a trágica história de Romeu e Julieta como referência principal, seja mantendo o contexto original, seja (na maioria dos casos) uma releitura para outros contextos. Essa escolha de análise permite interpretar diferentes formas de produção a partir de um texto, as maneiras possíveis de adaptar e contextualizar e os níveis de liberdade criativa em relação à obra original usados para isso. Além disso, alguns conceitos e elementos anteriormente mencionados também guiarão a análise, procurando apontar nas produções cenográficas a relação com a arquitetura e o uso de elementos das linguagens artísticas, que já há muito tempo fazem parte da cenografia, tratados anteriormente como uma linguagem cenográfica.

Para realizar uma investigação coerente e a partir de elementos e perguntas básicas que possam ser repetidas em cada caso, foi definido um método para a análise dessas produções cenográficas. Para isso, os questionários apresentados por Patrice Pavis em *A Análise dos Espetáculos* (1996) foram essenciais no entendimento de como realizar uma análise de peça e de cenografia, bem como auxiliou na estruturação de um

questionário adaptado, em forma de uma lista de elementos a serem observados e interpretados, considerando ainda a linguagem cenográfica expressada no capítulo anterior. Isto posto, foram escolhidos dois espetáculos teatrais de gêneros diferentes: 1. uma peça dramática; 2. e uma peça de ballet, ambas releituras de Romeu e Julieta. A terceira obra escolhida foi a mais recente adaptação cinematográfica do livro *O Meu Pé de Laranja Lima*, de forma a identificar os mesmos tópicos citados, como uma referência direta para o desenvolvimento do projeto. Assim, as obras escolhidas foram:

1. A peça teatral *Romeu & Julieta*, pelo Grupo Galpão;
2. A performance de ballet *Romeo and Juliet*, do Teatro Real Dinamarquês (Det Kongelige Teater);
3. O filme brasileiro *Meu Pé de Laranja Lima*, dirigido por Marcos Bernstein e produzido por Kátia Machado (2012).

5.1 MÉTODO DE ANÁLISE

Na seção **Elementos da Direção Artística** foi estabelecido que os elementos principais de uma produção cenográfica são: texto, espaço, cenário, tempo, imagem e composição, cor, pesquisa e materialidade, figurinos, iluminação, som, ator e espectador. Pavis (1996) também trata de elementos cenográficos, que ele chama componentes da cena: o ator (gestos, emoções); voz, música, ritmo; espaço, tempo, ação; figurino; maquiagem; objeto; iluminação; materialidade

(olfato, tato, paladar); texto. Com exceção da componente *maquiagem*, os itens trabalhados por Pavis coincidem com os aqui descritos como elementos cenográficos (Figura 41), e, por essa semelhança, convém usar o questionário de análise por ele desenvolvido como referência principal para a estruturação das análises aqui feitas. Além disso, considerando que as obras são produções audiovisuais de longa duração, para a análise foram escolhidos trechos relevantes para visualização da cenografia, não levando muito em conta a sequência narrativa. Com essa seleção de cenas a análise pode ser mais direcionada e sistematizada para analisar os elementos da cenografia em pontos importantes da história. Assim sendo, os questionários são direcionados a uma visão geral dos elementos cenográficos usando imagens retiradas das obras.

5.1.1 QUESTIONÁRIO PAVIS

Patrice Pavis, escritor e professor de teatro britânico, desenvolve um *"inventário dos instrumentos dos quais dispõe o espectador-analista para se lançar em seu trabalho de "reconstituição" e mesmo de simples reflexão sobre a encenação que ele acaba de assistir."* (Pavis, 1996, p.27). Todo o conteúdo de seu livro se desenrola a partir dessa premissa, comentando desde a melhor forma de se fazer anotações sobre uma peça (verbal ou em desenhos), passando pelos questionários e tratando dos elementos da cena separadamente. Os questionários apresentados no livro abrangem os diversos aspectos de um espetáculo, da divulgação da peça até a análise dos elementos em cena, mas, assim como ele afirma, o questionário é um instrumento de análise que serve como um

arsenal para “deixar a cada usuário o cuidado de escolher o que corresponde às suas necessidades do momento” (Pavis, 1996, p.27), e é com essa premissa que o Questionário Pavis foi escolhido para estruturar a presente metodologia de análise.

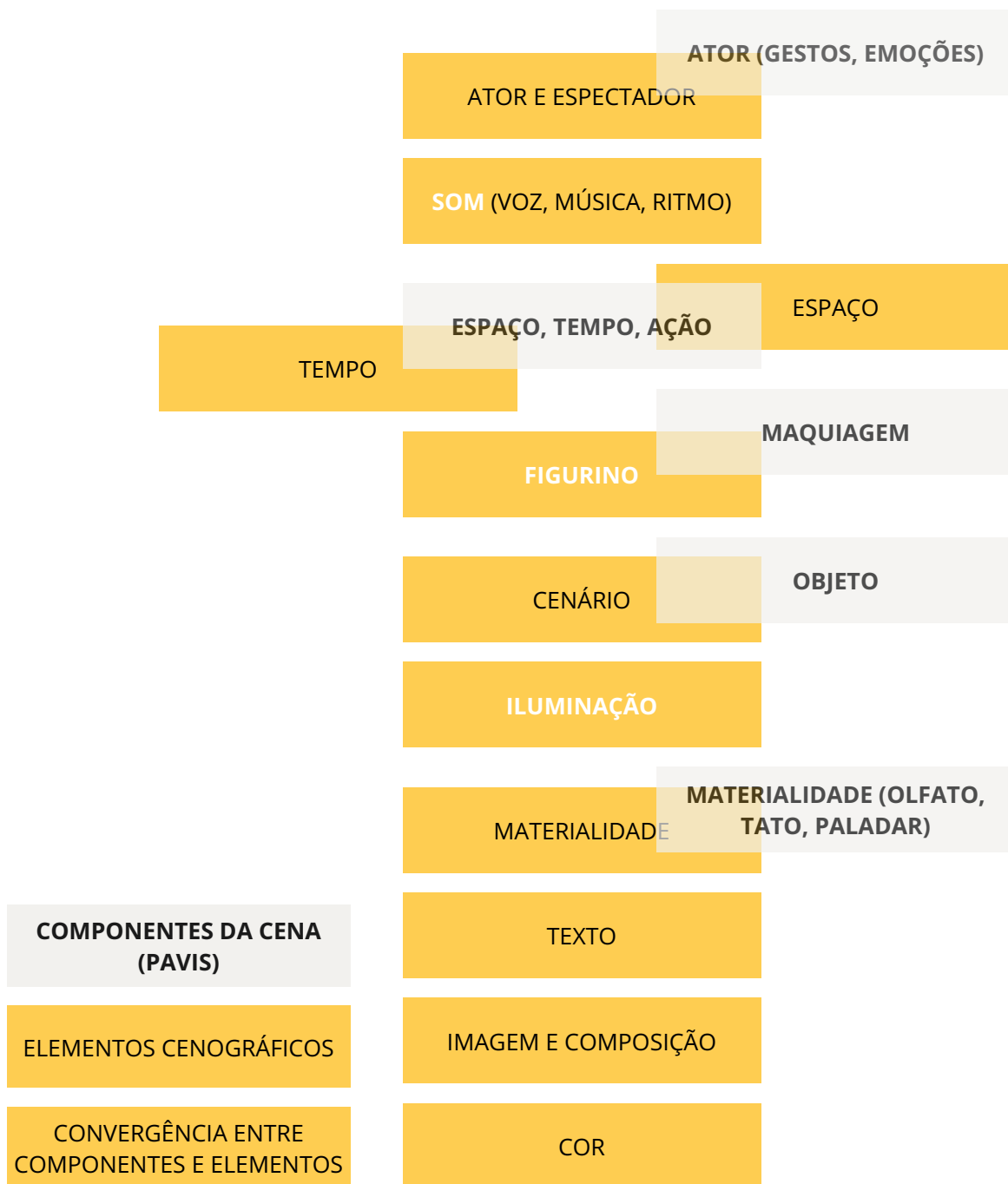


FIGURA 41 - Diagrama de relação entre os componentes da cena (Pavis) e os elementos cenográficos. Fonte: Autora.

O Questionário Pavis (Anexo 1) trata de 14 itens diferentes, considerando os elementos da cena e outros aspectos gerais, que se sobrepõem com os elementos cenográficos anteriormente citados. A análise de obras será feita a partir da versão adaptada do Questionário Pavis apresentada a seguir, usando os elementos cenográficos e de direção artística identificados anteriormente como tópicos definidores do direcionamento das perguntas. Vale ressaltar que o questionário foi usado como um roteiro para guiar o olhar para os estudos, buscando sim, analisar, o maior número de itens pertinentes, sem ter que, de fato, responder específica e exatamente cada item do questionário. Conseqüentemente, o resultado dos questionários feitos para cada obra é apresentado como uma interpretação a partir de imagens e cenas de cada produção audiovisual.

5.1.2 QUESTIONÁRIO PAVIS ADAPTADO

O Questionário Pavis original foi adaptado para este trabalho de acordo com a lista de elementos cenográficos aqui definida, de forma que ele serve como um guia para análise de espetáculos e suas cenografias de acordo com o conteúdo aqui apresentado. Assim, o Apêndice 2 apresenta o *Questionário Pavis adaptado – Elementos Cenográficos*, no qual os tópicos de análise seguem os elementos cenográficos definidos no texto e a maioria dos itens tratados dentro de cada tópico foram retirados do Questionário Pavis. Os tópicos listados são:

1. Características gerais
2. Texto
3. Espaço

4. Cenário e materialidade
5. Tempo
6. Imagem e cor
7. Figurino
8. Iluminação
9. Som
10. Ator e espectador

5.2 ROMEU E JULIETA - GRUPO GALPÃO

A peça *Romeu & Julieta* foi apresentada pelo Grupo Galpão pela primeira vez em setembro de 1992, em Ouro Preto, Minas Gerais. Ao longo das últimas décadas ela teve três versões de montagens, sendo a última iniciada em 2012 em comemoração aos 30 anos do Grupo Galpão, somando 303 apresentações. O grupo se destaca pelo seu caráter de **teatro-circo e teatro de rua**, com espetáculos pensados para serem apresentados na rua, incluindo elementos circenses na apresentação e na cenografia, aspectos característicos do Grupo Mambembe, anteriormente citado, além de incluir aspectos regionais à encenação, principalmente nas músicas cantadas nas transições entre cenas.

O cenógrafo responsável pela peça é Gabriel Vilela, diretor de teatro que se identifica com a relação do Grupo com o encantamento com o circo e a regionalidade trazida nas peças. Vilela definiu o cenário antes mesmo de escolher para qual peça ele seria (Matosinhos, 2007), indo contra o processo de projeto defendido por Howard (2015), que afirma que o conhecimento do espaço e do texto são os primeiros passos e os mais essenciais à uma produção cenográfica. Isso não significa que o processo de Vilela foi errado, ou que seu cenário final é malsucedido, pelo contrário, o

cenário de Romeu & Julieta do Grupo Galpão se tornou um elemento marcante não somente para a peça, como para o grupo.

A ficha técnica desta e das outras análises está disponível no Apêndice 3.

A seguinte análise é feita a partir da gravação do espetáculo Romeu e Julieta apresentado no Festival Internacional de Teatro na Praça do Papa, em Belo Horizonte/MG, disponibilizado pelo canal oficial do Grupo Galpão no YouTube. É feita também levando em consideração a tese de Matosinhos (2007), na qual analisa a peça em questão, também através dos Questionários apresentados por Pavis usados como referência para direcionar a presente análise.

1 CARACTERÍSTICAS GERAIS

O elemento principal do cenário de Vilela é um carro, do modelo Veraneio, que além de cenário para os diversos ambientes de cada cena tem a função de palco. Ele é onde a encenação acontece, e é também o limite entre palco e bastidores, sendo atrás do carro o espaço para trocas de roupas e preparação dos atores.

A peça se mantém fiel ao texto de Shakespeare, mantendo a encenação e a linguagem dramática e, como é característico do Galpão, é pensada para ser apresentada na rua, e por isso o posicionamento da plateia não se restringe à frente direta do 'palco' (Figura 42), assemelhando-se à configuração do teatro elisabetano, pela configuração em que o público envolve o palco, e pelo fato de deixar os recursos cênicos e técnicos da peça à vista.

2 TEXTO

O grupo Galpão mantém a linguagem dramática do texto original, e as modificações são feitas para adaptar o texto ao estilo de encenação e às particularidades do grupo, incluindo alguns elementos regionais, como músicas tradicionais e folclóricas brasileira, comuns do interior de Minas Gerais, estado de origem do grupo. O caráter clássico e histórico do texto original está presente nas vestimentas, que remetem ao clássico e à época, mas na composição visual criada é muito mais aparente o caráter de teatro-circo característico do Grupo.

“Se William Shakespeare tivesse nascido em Minas Gerais é bem possível que seu Romeu e Julieta saísse assim como o Grupo Galpão o apresentou (...).

*- Bárbara Heliadora, 1993.
Matosinhos, 2007, p.64*

3 ESPAÇO

O Grupo Galpão é, em sua origem, um grupo de teatro de rua, ou seja, o espaço cênico onde seus espetáculos ganham vida é o espaço urbano, geralmente uma praça pública, e para Romeu e Julieta não é diferente, **“onde houver espaço para a colocação da Veraneio, pode haver espetáculo”** (Matosinhos, 2007). Nesse sentido, os conceitos de espaço arquitetônico e espaço cênico se mesclam, e influenciam um ao outro.

Neste caso em que a peça é feita para ser apresentada na rua, não se sabe ainda o que pode condicionar ou influenciar o espaço cênico, nem se tem certeza das condições climáticas antes da apresentação. Nesse

sentido, a peça se desenvolve para ser apresentada em um **lugar teatral**, e não um teatro, e Vilela leva isso em consideração em seu projeto e direção, de forma que aproveita a paisagem e a integra à cena (Figura 43).

O elemento principal e central de composição do espaço é a **Veraneio** (o carro) - é a partir do carro que se tem uma definição de palco e bastidores, e com sua posição central ele altera a estruturação do espaço do edifício teatral comum, permitindo que a plateia ocupe todos os lados do palco. Considerando isso, a Veraneio é vista de todos os lados, e a área dos bastidores (Figura 44), mesmo que “atrás” do palco, fica à vista dos espectadores. Assim, o espaço cênico (Figura 45) da peça “**é planejado para ser aberto, sem limites físicos em nenhum dos lados. Para o alto, o limite visual é estabelecido pela colocação de flores na ponta das varas de bambu que marcam as extremidades do capô do carro**” (Matosinhos, 2007, p.67).

Considerando ainda o carro como elemento principal, é a partir dele que se definem os ‘palcos’ da peça: o palco principal, sobre o carro; um palco secundário, acima da tampa do motor; e um palco no piso, em frente ao carro, onde há também elementos cenográficos (Matosinhos, 2007).

4 CENÁRIO E MATERIALIDADE

Como já comentado, o carro é o elemento principal da cena, não só porque ele define os palcos, mas também por ser o cenário para as diferentes cenas, criando diferentes ambientes a partir das decorações e estruturas a ele adicionadas (Figura 46). De acordo com o texto, com o contexto da cena e o posiciona-



FIGURAS 42 - Palco e plateia; 43 - Integração da paisagem local à cena; 44 - Área de bastidores ao fundo do palco; e 45 - Espaço cênico da peça.

Fonte: Grupo Galpão, YouTube.

-mento dos atores no espaço, o cenário único toma uma conotação diferente. Por exemplo, famosa cena da varanda, em que Julieta está na sua varanda e Romeu do lado de fora, é representada usando o carro: a janela da



Além disso, o carro é enfeitado seguindo o estilo dos figurinos e das decorações que, assim como observa Matosinhos (2007, p.76), estão presente e contracenam com os atores.

Analisando a materialidade do cenário, a madeira é o material mais utilizado, desde as estruturas do palco e as escadas posicionadas nas extremidades, às pernas de pau usadas pelos atores. E os detalhes são importantes: “Faltam pedaços nos fios das franjas dos tecidos. Os acabamentos são toscos, envelhecidos, mas há cuidado nos detalhes. A decadência surge como uma referência, o desleixo é proposital” (Matosinhos, 2007, p.72).



Um elemento marcante, e pouco comum para o teatro tradicional, são as **pernas de pau** utilizadas por alguns atores (Figura 48), quando no nível do piso para se destacarem no ambiente ou para interagir com outros atores em níveis mais altos, permitindo uma relação de escala entre ator e cenário mais harmônica, mesmo que todos os ambientes sejam representados pelo mesmo cenário. As pernas de pau, assim como as sombrinhas usadas, são elementos que ajudam a marcar o personagem no espaço, além de serem referências indiretas à arte circense, além do nariz de palhaço em alguns personagens secundários. Além disso, para cenas como o baile de máscaras, na ausência de mais atores, Vilela optou por bonecos (Figura 49), seguindo as vestimentas e a maquiagem dos atores.

Apesar de a Veraneio ser o elemento principal, não é o único elemento que se caracteriza como cenário. O palco no nível do piso é organizado com objetos simples, mas sugestivos, que contam o fim trágico desde o início da peça: há duas cruzeiros no chão, com

FIGURA 46 - Cenário e palco da peça. Fonte: Autora.
FIGURAS 47 - Cena da varanda; e **48** - Atores usando perna-de-pau. Fonte: Grupo Galpão, YouTube.

varanda de Julieta é a janela do carro (Figura 47), assim o carro toma papel de quarto; Romeu está no teto do carro, ao invés de estar no chão, de forma que a diferença de níveis entre os dois ainda é mantida, e o palco no teto do carro vira varanda.

os nomes de Julieta e de Romeu, e dois desenhos de silhueta humana, símbolo comumente usados pela polícia para indicar que naquele local uma pessoa veio a óbito (Figura 50). Nesse contexto, as cruzes também podem ter essa conotação, pois são usadas para marcar onde houve uma morte.

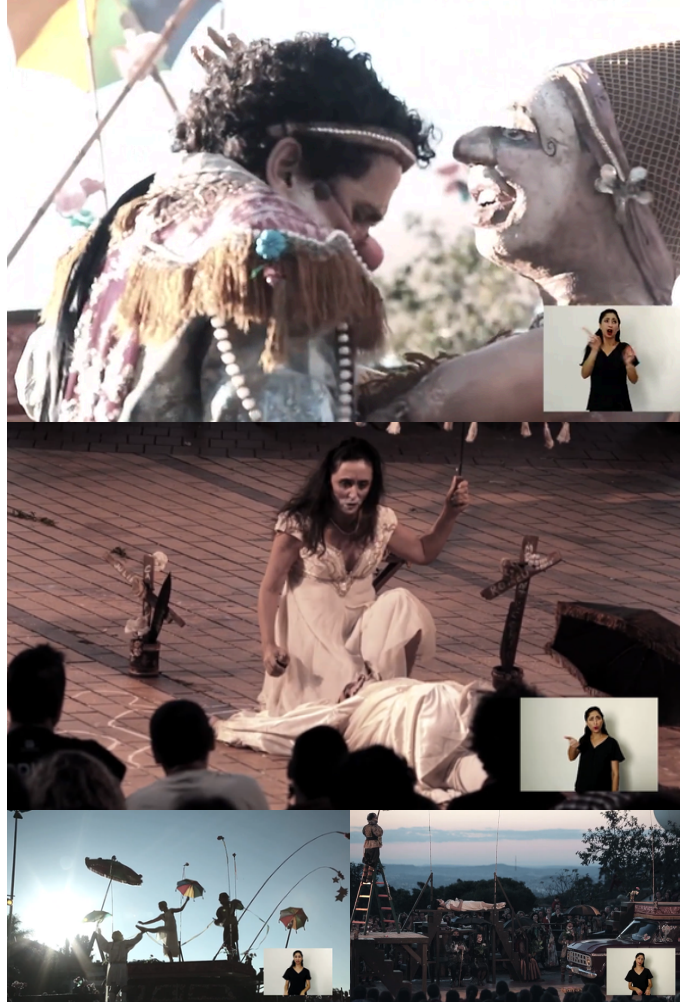
5 TEMPO

A peça tem um tempo de duração de aproximadamente uma hora e meia; a duração da história é de um passar de alguns dias, enquanto a impressão de duração varia de acordo com a percepção do espectador. As transições entre cenas são feitas com músicas ou mudanças no uso do espaço e a peça não conta com intervalos, sendo uma apresentação única ininterrupta.

Um fator que influencia na percepção do tempo da performance em análise é a passagem das horas do dia (Figura 51). A encenação começa durante a tarde e o seu final já ocupa o início da noite, dando um efeito ainda mais dramático à cena final.

6 IMAGEM E COR

O uso do carro como elemento central da cenografia se traduz em uma composição de imagem harmônica e rica e que incita a imaginação do espectador. De acordo com o estudo por Matosinhos (2007) o grupo Galpão sempre faz questão de enfatizar que a encenação é um ato teatral, isto é, enfatizar o caráter de ficção e fantasia da história. Assim, os diferentes lugares indicados pela narrativa são todos encenados no mesmo cenário, que usa o carro como elemento principal, estimulando a imaginação do espectador para enxergar ali, naquele palco definido



FIGURAS 49 - Uso de bonecos como personagens secundários; **50** - Elementos cênicos no piso; e **51** - Passagem das horas durante a peça.

Fonte: Grupo Galpão, YouTube.

um carro diferentes imagens, uma varanda de janela, um salão de baile, uma igreja. A imagem da peça é então uma combinação do que se vê com o que se imagina.

Os elementos decorativos do carro têm um papel muito importante nesse sentido, pois o contextualizam com os figurinos e maquiagens usados, mantendo as referências ao circo-teatro. E o uso de cores é também relevante nessa peça. O vermelho com tom envelhecido (Figura 52) é usado em diferentes elementos, desde os enfeites no carro, às sombrinhas usadas (Figura 53), e a escolha da cor vermelha também remete ao circo (Matosinhos, 2007).



FIGURAS 52 - Uso de vermelho nas decorações; **53** - Sombrinha usada como adereço; **54** - Composição visual do velório de Julieta; **55** - Cores contrastantes nos figurinos.

Fonte: Grupo Galpão, YouTube.

Outro fator que pode ser analisado pelo elemento imagem é o impacto causado no es-

-pectador a partir de determinada cena ou composição visual do espaço. Na peça do Grupo Galpão, um momento impactante que vale ser citado é a cena do velório de Julieta (Figura 54), que não apenas tem uma composição visual diferente, mas representa também a primeira e única grande mudança no cenário, pois é o momento em que a Veraneio sai de cena para mostrar Julieta deitada com sua roupa branca, representando a inocência e jovialidade da garota, em contraste com os tons escuros de luto da família.

7 FIGURINOS

Os figurinos usados remetem ao contexto do texto original, sendo roupas características do conceito clássico entendido quando se pensa em *Romeu e Julieta*. Os figurinos são concebidos com várias camadas de tecido, cores fortes e contrastantes e detalhes dourados, e que se complementam com as maquiagens carregadas, características do circo, e acessórios, como as sombrinhas. E o figurino de cada personagem reflete quem eles são e sua importância na história (Figura 55): Romeu e Julieta vestem branco; Julieta carrega uma boneca, indicando sua idade ainda jovem; e a mãe de Julieta, senhora Capuleto, veste preto dos pés à sombrinha, sugerindo o luto desde o início da peça.

As cores usadas nos figurinos criam um sentido na composição geral da imagem: é perceptível como as cenas entre Romeu e Julieta tem um aspecto mais claro e brilhante, enquanto a cena do velório de Julieta parece mais sombria, mesmo sem uma iluminação controlada, o efeito sendo atingido pelas cores escuras dos figurinos e adereços na cena (Figura 56).

8 ILUMINAÇÃO

No teatro de rua, o espaço cênico é montado a céu aberto, e por isso o controle sobre as condições de iluminação é bem menor que em um edifício teatral. Assim, a iluminação que se tem disponível está condicionada ao dia, ao local e ao horário em que a peça será encenada. Neste caso, a peça se inicia na parte da tarde e cerca de uma hora e meia depois é encerrada no início da noite, sendo assim apresentada com a iluminação natural solar, até a iluminação pública dos postes locais serem ligadas devido ao início da noite. Logo não há grandes efeitos específicos pelo uso controlado de luzes artificiais.

9 SOM

A peça tem um caráter musical: começa e termina com os atores cantando a mesma canção; músicas são cantadas em transições de cenas; e em cenas de destaque a música está também presente, seja com uma serenata feita por outros atores ou com os próprios personagens principais cantando (Figuras 57 e 58). As músicas escolhidas pelo grupo são antigas conhecidas localmente e presentes na cultura regional de Minas Gerais, sendo a principal forma de inserir o caráter regional que o grupo busca trazer para suas encenações.

10 ATOR E ESPECTADOR

Característico do teatro, os atores têm uma boa expressão dos personagens desde o início, destacando a interpretação de Fernanda Vianna como Julieta e como ela consegue deixar claro o quão jovem a personagem é, com o jeito meio desengonçado e inocente de uma adolescente nos seus 14 anos (idade de Julieta no texto original), e os adereços da



FIGURAS 56 - Figurino com cores escuras; **57** - Personagens cantando nas transições de cena; **58** - Romeu cantando na cena do casamento; **59** - As diferentes caracterizações de cada personagem feminina.

Fonte: Grupo Galpão, YouTube.

cena complementam esse significado, neste caso com a sombrinha colorida que ela segura, em contraste com a da Sra. Capuleto,

e mesmo a boneca em sua mão (Figura 59). Os atores se deslocam por todo o espaço definido como palco, e a sua relação com o cenário é forte, e muitas vezes subjetiva – o carro vira quarto, varanda, igreja, locais indicados não mais que pelo contexto da encenação e pelas mudanças e movimentações dos atores.

Como característico de uma apresentação de teatro de rua, o público envolve todo palco demarcado, estando principalmente à frente e dos dois lados do palco, sugerindo uma estrutura de lugar teatral que remete à estrutura do teatro elisabetano. Com essa configuração circular da plateia, um cenário volumétrico muito elaborado atrapalharia a visão, e por isso o uso de um carro como elemento único central apresenta-se como uma escolha engenhosa de Gabriel Vilela, e por isso também há a elevação para além do nível do piso, usando estruturas de apoio no carro para que os atores possam estar em um nível de visão acima do chão.

Assim, para destacar a encenação do resto do espaço e para garantir a visão dos espectadores, grande parte das cenas são atuadas nos palcos mais altos, sobre o carro, além dos atores usarem perna-de-pau quando estão no nível do piso (Figura 60).

FIGURA 60 - Uso do palco elevado do chão.
Fonte: Grupo Galpão, YouTube.



5.3 ROMEU E JULIETA DE NEUMEIER - TEATRO REAL DINAMARQUÊS

A segunda obra escolhida para análise é uma interpretação de Romeu e Julieta em um ballet clássico europeu. Surgido no século XV, o ballet clássico é a modalidade mais tradicional e técnica da dança, e uma das mais importantes, caracterizando-se principalmente pela busca da técnica perfeita e pelo uso de música clássica. O ballet escolhido, sendo assim feito de acordo com a disponibilidade de conteúdo, foi o *Romeu e Julieta do Teatral Real Dinamarquês* (Figura 61), em específico a apresentação de 2016, disponível no YouTube no canal Lukáš Hacek. Assim como a peça do Grupo Galpão, o ballet do *Royal Danish Theatre* contou com diversas apresentações ao longo dos anos, após sua estreia em 1974, com a coreografia de John Neumeier para a música clássica de Sergei Prokofiev.

O cenário do ballet, um dos principais elementos para essa análise, assim como o figurino foram de responsabilidade de Jürgen Rose, cenógrafo alemão com uma ilustre

carreira na produção de cenários para peças de teatro, ópera e balé pelo mundo todo. O cenógrafo começou a trabalhar com John Neumeier alguns anos antes da produção de Romeu e Julieta, e essa experiência de trabalho com o diretor e coreógrafo deu origem ao belo trabalho feito no balé sendo analisado.

1 CARACTERÍSTICAS GERAIS

Produzido para o Teatro Real Dinamarquês, o balé Romeu e Julieta de Neumeier foi organizado para ser interpretado em um palco, tendo assim uma cenografia e uma narrativa que se assemelha a peças de teatro: toda a apresentação é dividida em atos, com intervalos entre si, e o cenário no palco é definido principalmente por uma estrutura ao fundo do palco que se modifica conforme a cena.

A coreografia de Neumeier traduz toda a dramaticidade do texto de Shakespeare para a dança, e grande parte disso deve-se à expressividade e técnica dos bailarinos em palco, e à música. Sendo uma produção dos anos 70, o balé de Neumeier se tornou um clássico, assim como a própria história de Romeu e Julieta, não apenas pela dança e narrativa, como também pela música, interpretada pela Orquestra Dinamarquesa Real. A ficha técnica desta e das outras análises está disponível no Apêndice 3.

FIGURA 61 - Espetáculo Romeo and Juliet, no Teatro Real Dinamarquês em 2016. Foto: Henrik Stenberg.
Fonte: KGLTEATRER.



2 TEXTO

Toda a narrativa e dramaticidade do texto de Shakespeare é traduzida na coreografia de Neumeier: todos momentos importantes da narrativa são contados com os movimentos

dos artistas pelo palco e com momentos de atuação e expressão (Figura 62), sem diálogos falados. Assim, a coreografia e a música é que contam a história, e neste caso a música tem um papel muito importante.

3 ESPAÇO

A produção do balé foi feita desde a primeira apresentação de estreia para um palco teatral, neste caso o palco do teatro real dinamarquês. A relação de espaço inclui o espaço arquitetônico como principal condicionante e elemento contextual, e o espaço cênico é demarcado pelo palco.

Considerando que é uma performance de dança, o palco precisa estar livre ao máximo ao centro e frente e por isso a estrutura principal do cenário é posicionada ao fundo (Figura 63). Dessa forma, os artistas podem fazer um bom uso do espaço com o ballet.

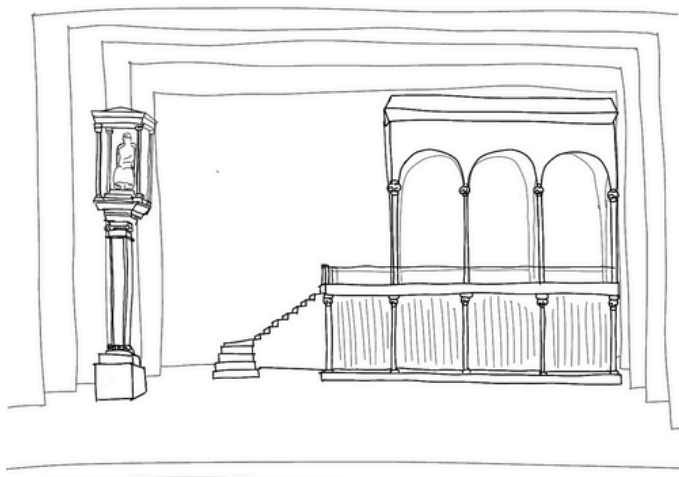
Dada a monumentalidade do teatro, a estrutura espacial é a de um teatro tradicional, contando com espaço do público, da orquestra, o palco e os bastidores (Figura 64). A estrutura se assemelha mais ao teatro italiano, com a divisão clara entre público e cena e com todos os elementos técnicos escondidos, além dos diferentes níveis de disposição da plateia. As áreas técnicas ficam, então, escondidas do público por elementos de 'fundo' do palco e cenário, mas podem ser observadas em algumas cenas dos bastidores gravadas entre os atos apresentados (Figura 65).



FIGURAS 62 - Momento de atuação; **63** - Palco ocupado com cenário ao fundo; **64** - Estrutura tradicional do edifício teatral; **65** - Área de bastidores.
Fonte: Lukás Hacek, YouTube.

4 CENÁRIO E MATERIALIDADE

O cenário consiste em uma estrutura principal que remete a uma edificação renascentista (Figura 66), considerando a época e local original da história, a Itália do século XVI. Esse módulo principal do cenário serve como referência para os diferentes locais em que cada cena se passa: é um edifício ao fundo da praça central (Figura 67), o salão da casa dos Capuleto, ou a sacada de Julieta. Além disso o cenário não é um único para todo espetáculo, ele é movido pelo palco para criar outras espacialidades, e a adição ou remoção de outros elementos também indica a mudança de local, como a adição de painéis na transformação do espaço em igreja (Figura 68), ou de elementos ao fundo que, com o jogo de luzes e sombras, criam a ambiência para um baile (Figura 69), ou ainda a remoção completa da estrutura principal, como é o caso da cena que se passa no quarto de Julieta (Figura 70).



5 TEMPO

O espetáculo é dividido em três atos com durações diferentes, tendo uma duração completa de 3h (Ato I: 60 minutos; Intervalo; Ato II: 30 minutos; Intervalo; Ato III: 45 minutos), considerando os intervalos entre os atos. Os intervalos têm um papel importante para absorver e entender a história sendo contada pela música.

FIGURA 66 - Desenho do cenário principal. Fonte: produção da autora. **FIGURAS 68** - Adição de painéis que mudam o cenário para representar a igreja; **69** - Montagem: uso de adereços e da iluminação para mudar a ambiência; **70** - Cenário do quarto de Julieta; **71** - Uso da iluminação para indicar o tempo.

Fonte: Lukás Hacek, YouTube.





FIGURAS 72 - Montagem de comparação da composição de imagem de duas cenas com contextos diferentes; **73** - velório de Teobaldo; **74** - Uso de cores nos figurinos para destacar os personagens; **75** - Cena em que as governantas encontram Julieta morta. Fonte: Lukás Hacek, YouTube.

Por se manter fiel à história original, o balé acaba por se tornar uma narrativa longa, e a divisão do espetáculo em atos com intervalos entre eles permite não só um tempo para o espectador assimilar o que viu, como também

serve aos artistas como tempo de transição entre cenas, figurinos e cenários, além de ser uma pausa para a orquestra, responsável pelo principal elemento que conta a história além dos bailarinos, a música. Além disso, as cores usadas na iluminação funcionam como um indicador da passagem de tempo da ação da narrativa, mantendo cores quentes para cenas diurnas, e cores frias, principalmente o azul, para cenas noturnas (Figura 71).

6 IMAGEM E COR

Sendo um espetáculo de balé, a composição visual formada depende dos artistas e seu posicionamento no palco. Percebe-se ao longo da peça um uso do palco que preenche o espaço e cria uma boa composição visual. As diferentes quantidades de pessoas no palco também dão sentidos diferentes para cada cena e cada dança. Por exemplo, cena em que Julieta é apresentada, com uma dança que a destaca como uma menina brincalhona, recém-saída do banho, tem uma configuração visual muito diferente da cena na praça, em que Romeu golpeia Teobaldo, mostrando diferentes composições visuais (Figura 72) de acordo com o contexto da narrativa e a coreografia produzida.

O uso das cores nas vestimentas e na iluminação são elementos muito importantes na composição visual, como no uso de preto no figurino e nas sombras no palco para o velório de Teobaldo (Figura 73). Ou ainda no baile de máscaras, em que o uso de cores destaca os personagens principais e direciona o foco em meio a multidão de convidados (Figura 74).

Além disso, a composição visual é o principal elemento que cria imagens marcantes para o

espectador, unindo a composição de elementos e pessoas no espaço, e de focos de luz, como quando as governantas de Julieta a encontram “morta” (Figura 75), ou a cena final com apenas Romeu e Julieta no palco (Figura 76).

7 FIGURINO

O figurino tem um papel muito importante na caracterização dos personagens, mostrando suas personalidades, diferenciando as famílias e indicando quem é quem no palco. O príncipe aparece com vestimentas mais nobres, com cores que representam poder, em meio a população com cores neutras e roupas simples (Figura 77). Julieta inicia usando branco, o que indica sua jovialidade, inocência e pureza, em contraste com o figurino da Sra. Capuleto, também com cores fortes e escuras e que indicam poder (Figura 78). Romeu veste azul claro por quase todo o espetáculo, sendo uma cor diretamente oposta aos tons de vermelho e laranja, usados pela família Capuleto, enquanto seu primo e amigo usam verde e amarelo (Figura 79), cores análogas ao azul. E Romeu e Julieta começam e terminam o espetáculo usando as mesmas cores, azul e branco respectivamente, criando um sentido de completude da história, início e fim (Figura 80).

8 ILUMINAÇÃO

A iluminação do palco pode ser analisada a partir de dois usos principais: o foco de luz e

FIGURAS 76 - Cena final do espetáculo; **77** - Príncipe e população, os figurinos diferenciam os personagens e suas classes sociais e de poder; **78** - Julieta, ama e Sra. Capuleto; **79** - Figurinos com cores diferentes e que representam a relação entre os personagens; **80** - Montagem: Romeu e Julieta ao início e ao fim da peça.

Fonte: Lukás Hacek, YouTube.





FIGURAS 81 - Uso do foco de luz para destacar personagem no palco; **82** - Foco de luz destacando Romeu e Julieta no espaço do palco; **83** - Uso da iluminação para criar o efeito de flashback; **84** - Público e orquestra sem iluminação, em contraste com o palco iluminado. Fonte: Lukás Hacek, YouTube.

a luz ambiente. A luz ambiente é a que é usada no painel de fundo e muitas vezes cria a ambientação de dia ou noite, de interior ou

exterior. Já o foco de luz (Figura 81) é muito usado para destacar personagens ou movimentos no palco, criar contraste com o fundo, ou ainda dar um efeito mais dramático, como é o caso

do uso do foco de luz do *pas-de-deux* (passo à dois) de Romeu e Julieta, quando eles decidem se casar (Figura 82).

O jogo de iluminação, sombras e cores também foi usado para contar uma história dentro da história, quando o frei estaria contando para Julieta sobre como o veneno falso funciona: a história é contada em dança, com uma iluminação azul, enquanto Julieta e o frei estão imóveis, destacados da história pelo foco de luz, criando um efeito de *flashback*, muito usado na edição de imagens para o cinema (Figura 83).

Pode-se ainda analisar a iluminação do palco em relação ao público - toda a iluminação está focada no palco, enquanto todo o espaço do público fica no escuro, e até mesmo a orquestra, mantendo apenas a iluminação necessária para leitura da partitura (Figura 84), o que cria o efeito ilusório de se ter uma história sendo contada em uma tela: o palco.

9 SOM

Em peças teatrais a música pode ou não ser usada, e o principal elemento sonoro são as vozes dos atores. Em um espetáculo de dança, a música toma o lugar do texto, e a coreografia, o lugar da fala, a música sendo, assim, um dos principais elementos do espetáculo, indispensável para a narrativa. Nesse sentido, a música é um dos elementos mais importantes nesta obra, não só como base da coreografia, mas criando o clima de cada cena ao transmitir as emoções nela

presente por meio dos sons dos instrumentos da orquestra (Figura 84).

John Neumeier é o responsável pela produção coreográfica e para isso usou a composição de Sergei Prokofiev, grande compositor de música clássica do século XX, se destacando pelo ballet Romeu e Julieta, entre outras composições. Para interpretar a música de Sergei Prokofiev o espetáculo conta com a orquestra real, que tem seu espaço de frente ao palco, lembrando a configuração do teatro romano, também fora da “caixa cênica”, estando no ‘lado escuro’ do espaço do edifício teatral.

10 ATOR E ESPECTADOR

Como mencionado, o espetáculo é apresentado em um edifício teatral tradicional, com a divisão clara entre palco e público, e é possível identificar que a maioria dos espectadores são adultos e idosos. Além disso, não há uma relação direta entre cena e público, isso devido ao caráter da apresentação e também à configuração do espaço, com a divisão entre público, orquestra e palco (Figura 85), além do controle da iluminação, deixando a plateia no escuro durante o espetáculo.

Destaca-se a interpretação dos bailarinos e bailarinas e como eles conseguem exprimir a personalidade de seus personagens com expressões e movimentos. A interação entre os personagens feita através da coreografia é mais que suficiente para contar a história em todas suas nuances (Figura 86), e a atuação de Ida Praetorius como Julieta é aclamada, por ela conseguir expressar a personalidade jovem, inocente e brincalhona sem destoar da rigidez técnica do ballet clássico, bem



FIGURA 85 - Interior do edifício teatral. ; **86** - Interação entre personagens pela coreografia; **87** - Montagem de momentos de atuação e expressividade de Ida Praetorius como Julieta. Fonte: Lukás Hacek, YouTube.

como suas expressões faciais ao longo de sua história com Romeu (Figura 87).

5.4 MEU PÉ DE LARANJA LIMA (2012)

Após fazer análise para o palco a partir do texto de Shakespeare, foi importante analisar também uma reprodução do texto usado como referência para o presente projeto, e a produção escolhida foi o filme *Meu Pé de Laranja Lima* (Figura 88), estreado em 2012 com produção de Kátia Machado. Com esta análise pretende-se entender como o texto virou uma produção audiovisual, analisando as semelhanças e discrepâncias com o texto original e analisando como os responsáveis por roteiro, produção e direção transformaram o texto em algo audiovisual.

O filme com direção de Marcos Bernstein e José de Abreu é a segunda adaptação para cinema da obra de José Mauro de Vasconcelos, *O Meu Pé de Laranja Lima*. Com a ideia de adaptar o livro surgindo em 2004, em 2012 ele estreou no Festival do Rio pela primeira vez. Destaca-se que essa versão cinematográfica foi feita basicamente a partir da primeira adaptação em filme, de 1970, e não diretamente pelo livro.

A seguinte análise é feita a partir do filme *Meu Pé de Laranja Lima* de 2012, usando como base o mesmo questionário usado até então.

FIGURA 88 - filme *Meu Pé de Laranja Lima* (2012). Fotografia: Gustavo Hadba.



1 CARACTERÍSTICAS GERAIS

Como mencionado, o roteiro do filme foi escrito a partir da primeira adaptação e a equipe toma uma perspectiva levemente diferente do livro sobre a história, assim como comenta o diretor em entrevista para o jornal *O Globo*:

“Apesar de o livro ser um rito de passagem da infância regado a dor, queria que o filme passasse também como Zezé superava isso tudo através de sua imaginação. Com suas fantasias, ele poderia transformar os piores momentos da vida em oportunidades de escapar liricamente para lugares mais interessantes e mais ricos.”

Além disso, o contexto da história é diferente: o filme se passa em uma cidade do interior de Minas Gerais entre os anos 2000 e 2010, enquanto o livro se passa em um bairro do Rio de Janeiro na década de 1920. Outro fator que parece ser diferente é a idade dos personagens, dando a impressão de que a história do filme se passa alguns anos depois do contexto do livro, ou seja, no filme Zezé, personagem principal, é um pouco mais velho. Sendo uma produção cinematográfica, os cenários são lugares e ambientes reais (Figura 89) - casa, cozinha, quintal, cidade, área rural - sejam eles já previamente construídos ou produzidos especificamente para o filme. A ficha técnica desta e das outras análises está disponível no Apêndice 3.

2 TEXTO

O diretor criou uma versão própria baseando-se na primeira adaptação, e não diretamente no livro, e por isso e pela sua escolha de mudança de perspectiva da história, focada na imaginação fértil de Zezé, o filme apresenta algumas diferenças em relação ao texto. Ao roteiro também são adicionadas cenas e elementos que não estão na sequência original da narrativa, mas que fazem sentido para história e para o foco da produção (Figura 90). A presença do Tio Edmundo na história também é diferente e essa, entre outras alterações, indicam que o tempo do filme é diferente do livro - Zezé aparentando ser alguns anos mais velho, assim como tio Edmundo também estaria mais velho e doente (Figura 91). Mas apesar das mudanças, a essência da história é mantida pela mensagem que é passada e pela permanência dos principais momentos da história (Figuras 92, 93). Outro exemplo é que, no livro, Zezé solta seu *"passarinho que canta dentro"* do peito para uma nuvem, enquanto no filme ele o passa para o peito de seu irmãozinho Luís (Figura 94). As duas cenas mantêm o significado de que Zezé cresceu e não precisa mais dele, mas esse momento é representado de formas diferentes.

3 ESPAÇO

O contexto do filme é de uma cidade do interior de Minas Gerais, diferente do lugar original do livro, um bairro do Rio de Janeiro e apesar da mudança de contexto todos os

FIGURAS 89 - Espaços real usado como cenário;
90 - Cena do início do filme que não está presente no livro; **91** - Mudanças na narrativa; **92 e 93** - Cenas importantes na história que foram mantidas.

Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012.





locais importantes no livro são mantidos: a confeitaria em frente ao trilho de trem (Figura 95), que além do local é espacializado com som do apito do trem; a escola; o quintal da casa nova (Figura 96), entre outros.

Como é comum em produções cinematográficas, locais reais são usados como espaços para os cenários, e é importante ressaltar como um espaço real usado toma uma conotação diferente no contexto do filme, de forma que a composição de imagens e sequências do filme criam uma percepção dos lugares que pode não ser a real dos espaços usados.

4 CENÁRIO E MATERIALIDADE

Como dito anteriormente, apesar da mudança de espaço e local, os cenários de cada momento e cena são mantidos em sua essência. A estrada Rio-São Paulo é uma grande estrada de terra por onde o trilho passa (Figura 97). O jardim zoológico, que na imaginação de Zezé é criado a partir de um galinheiro, no filme é um bambuzal ao fundo da casa antiga (Figura 98) e a imaginação de Zezé toma forma também em outros momentos, sendo destaca como algo não real (Figura 99).

Diferente de uma produção teatral onde os elementos em cena são mais simples e resumidos aos objetos importantes, os cenários para um filme geralmente são uma

FIGURA 94 - Cena alterada mas mantendo seu significado; **95** - Confeitaria em frente à estação; **96** - Quintal da casa nova; **97** - Estrada principal; **98** - Bambuzal do Jardim Zoológico; **99** - Imaginação de Zezé representada com efeitos.

Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012.

representação da realidade, com todos os elementos, objetos e itens daquele espaço num contexto real (Figuras 100 e 101) - a estufa da confeitaria está cheia de doces e a mesa de café está posta com todas as louças. O posicionamento de câmera influencia também no cenário: cenas internas têm um foco mais próximo, com poucos planos (Figuras 100 e 101), enquanto cenas externas (Figuras 102 e 103) têm um distanciamento maior, deixando o que é importante em destaque.

5 TEMPO

Assim como os espaços e cenários são reais, a passagem do tempo é representada pela passagem de dia e noite, por vezes realmente aproveitamento o período noturno para a filmagem, ou criando um ambiente “noturno” usando luz e sombras (Figuras 104 e 105).

6 IMAGEM E COR

Os filmes têm em sua vantagem a pós edição das filmagens, podendo adicionar efeitos e editar iluminação, efeitos, entre outros. No caso de Meu Pé de Laranja Lima, apesar da atenção dada à imaginação de Zezé, poucos efeitos são adicionados e a composição das imagens do filme são todas feitas já para a câmera.

O recurso cinematográfico mais utilizado para a criação de imagens marcantes é uso de luz e sombras - as cores escuras e os ambientes pouco iluminados são recorrentes ao longo do

FIGURAS 100 e 101 - Cenários reais em cenas internas; **102 e 103** - Cenas externas; **104** - Cena durante o dia aproveitando a luz solar; **105** - Cena filmada durante a noite. Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012.





filme, principalmente em cenas tristes ou fortes, como quando Zezé apanha (Figuras 106 e 107), além de criar uma sensação de agitação entre os atores.

O posicionamento e ângulo da câmera também são elementos de composição de imagem que auxiliam na expressão de alguma emoção ou reação, como a raiva (Figura 108). Imagens mais claras e com cores mais quentes são montadas para cenas mais leves e felizes, aproveitando ainda da diferenciação de iluminação em cenas durante o dia e noite (Figuras 109 a 111).

Ao início e fim do filme, as composições com o trem Mangaratiba iniciam e encerram a narrativa da história, e as cores usadas destacam os personagens (Zezé e o trem) do fundo, em contraste com as cores do ambiente na natural e aproveitando e edição de cores quentes pós filmagem. E a composição das imagens ao final, não tem diferenciações de luz ou cor, mas carregam significados diferentes – de dor e de perdão (Figuras 112 e 113).

7 FIGURINO

Em Meu Pé de Laranja Lima, assim como geralmente é em filmes, as roupas são parte intrínseca dos personagens. Zezé e sua família são pobres, e essa característica se faz presente nas roupas simples e desbotadas (Figura 114). A composição do personagem

FIGURAS 106 e 107 - Composição de imagem com cores escura e sombras em momento que Zezé apanha **108** - Composição de imagem que ajuda a expressar o sentimento da cena; **109, 110 e 111** - Composição de imagem de cenas mais leves e felizes com boa iluminação e cores quentes. Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012



FIGURAS 112 e 113 - Composições no mesmo cenário, em momentos diferentes e com significados diferentes; **114** - Figurino da personagem Glória; **115** - Figurino do personagem Zezé; **116 e 117** - Destaque para a caneta como adereço/objeto de cena importante. Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012.

Zezé, além das roupas inclui manchas e marcas em seu corpo (Figura 115) de sujeira ou de machucados, deixando claro suas características importantes como criança - brinca e se suja muito, e apronta e apanha muito. Além das roupas, vale também citar objetos e adereços importantes na história, como a caneta que Portuga deixa de herança para Zezé (Figuras 116 e 117).



FIGURAS 118 a 121 - Cenas em que a baixa iluminação e sombras são usadas em momentos fortes, de angústia ou tristes na história. Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012.

8 ILUMINAÇÃO

Quase mais que a luz, as sombras são amplamente usadas e com forte significado. As principais cenas de momentos tristes ou de fortes emoções, como quando Zezé apanha, são marcadas pela escuridão e fortes sombras, com a luz sendo usada para destacar algo ou alguém importante na cena, sempre integradas aos momentos do dia, sem deixar aparecer artificial (Figuras 118 a 121).



9 SOM

As músicas usadas no filme são do compositor francês Armand Amar, e elas são usadas não apenas como transições, mas também ajudam a criar o clima das cenas, seja de tensão, seja de brincadeira (Figuras 122 e 123). Além disso, um elemento de som presente no texto é o cantor Ariovaldo, que é mantido no filme, não apenas cantando, mas também com sua viola (Figura 124).

10 ATOR E ESPECTADOR

A construção dos personagens é feita pela perspectiva de Zezé, e os atores conseguem se expressar bem dentro dessa perspectiva não somente pela atuação, mas também pelo trabalho de interação com a câmera, além da edição de imagens. Ressalta-se que Zezé é uma criança levada, e por isso apanha muito, e a partir disso, muitas das imagens de adultos são gravadas com um ângulo de baixo, da perspectiva de uma criança, e com uma ênfase em expressões de maldade ou raiva (Figuras 125 a 127), que é o que Zezé está acostumado a perceber, mesmo quando não seja esse o caso.

Além disso, o próprio personagem é bem construído, pelas roupas que usa, pelos machucados representados em seu corpo, pela expressão (Figura 128), e por como a sua imaginação fértil fez com que o pé de laranja lima “virasse gente” e falasse - é ele mesmo

FIGURAS 122 a 124 - Momento em que a música usada enfatiza o arrependimento de Zezé; Momento em que a música usada enfatiza a brincadeira de Zezé e Luís; Seu Ariovaldo cantando. **FIGURAS 125 a 127** - Cenas em que o enquadramento e a atuação enfatizam a perspectiva de Zezé.

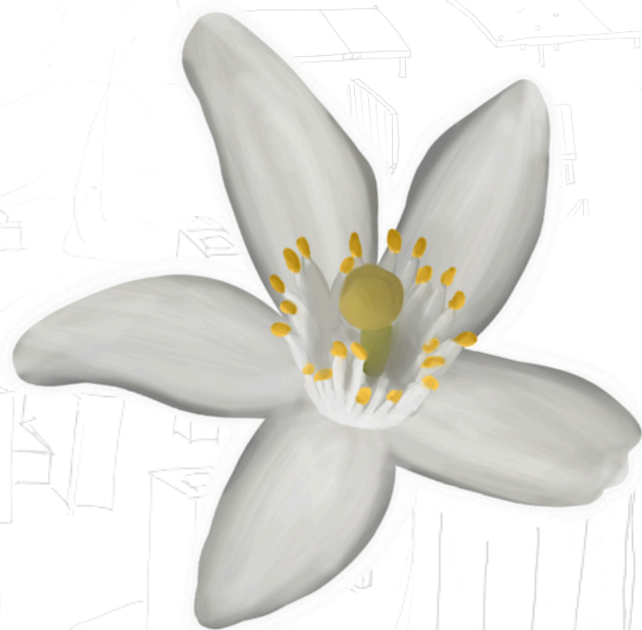
Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012.



FIGURAS 128 - Atuação de João Guilherme como Zezé; **129** - Zezé fazendo a voz de Minguinho, o pé de laranja lima. Fonte: Meu Pé de Laranja Lima, 2012.

que conversa, como se fosse a árvore, e os jogos de ângulo e posicionamento da câmera é que criam a ilusão da árvore conversar no filme, não mostrando quando Zezé faz sua voz (Figura 129).

CENOGRAFIA PARA O MEU PÉ DE LARANJA LIMA



Esse capítulo discorre sobre o processo projetual de uma cenografia para uma adaptação teatral do livro de José Mauro de Vasconcelos, **O Meu Pé de Laranja Lima**.

Depois de criar uma fundamentação teórica sobre a cenografia e de analisar produções cenográficas, tem-se uma base de conhecimentos sobre o tema suficiente para realizar um projeto de cenografia, sintetizando e aplicando as informações teóricas de forma prática em um projeto.

Para isso foi escolhido um texto de referência, o romance infanto-juvenil *O Meu Pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcelos (1968). A escolha se baseia em motivos pessoais, por ter sido uma leitura marcante na primeira vez, ainda criança, assim como também foi marcante a adaptação cinematográfica de 2012, dirigida por José de Abreu. Para entender qual história que o livro conta, trago a sinopse escrita pela editora do livro, Melhoramentos:

“Um clássico da literatura brasileira, com adaptações para a televisão, o cinema e o teatro, O Meu Pé de Laranja Lima, lançado em 1968, trata-se de uma história fortemente autobiográfica, que demonstra a mão de um escritor experiente, ciente do efeito que pode provocar nos leitores com suas cenas e a composição de seus personagens. O protagonista Zezé tem 6 anos e mora num bairro modesto, na zona norte do Rio de Janeiro. O pai está desempregado, e a família passa por dificuldades. O menino vive aprontando, sem jamais se conformar com as limitações que o mundo lhe impõe – viaja com sua imaginação, brinca, explora, descobre, responde aos adultos, mete-se em confusões, causa pequenos desastres. As surras que lhe aplicam seu pai e sua irmã

mais velha são seu suplício, a ponto de fazê-lo querer desistir da vida. No entanto, o apego ao mundo que criou felizmente sempre fala mais alto. Só não há remédio para a dor, para a perda. E Zezé muito cedo descobrirá isso.”

Meu Pé de Laranja Lima é um clássico da literatura nacional que ganhou diversas adaptações audiovisuais – cinema, novela, teatro – ou seja, é uma história narrada em texto, que foi transformada em cenário diversas vezes, e ainda assim, cada produção tem sua singularidade. Assim, essas reproduções são referência para o presente projeto, em especial o filme de 2012, analisado anteriormente como um estudo de caso.

6.1 CONDICIONANTES DO PROJETO

Assim como foi apresentado, uma encenação teatral não necessariamente precisa acontecer em um teatro. A ideia de um lugar teatral vem sendo explorada cada vez mais, e esse conceito foi aderido ao projeto, destacando a ideia de **teatro de rua**. Hertzberger (1999) trabalha a retomada da rua como espaço de interação social e de realização de atividades comunitárias, e no Brasil é comum ver situações em que a comunidade local se apropria de um espaço urbano, seja rua, calçada ou praça, para diferentes atividades – comércio, feira, restaurantes, lazer,

decorações festivas e mesmo festas populares, como as festas juninas. Essa qualidade que o espaço urbano tem de permitir a sua apropriação para essas diferentes atividades humanas proporciona, também, diversas possibilidades de exploração e uso do espaço do ponto de vista cênico e cenográfico. Esses eventos que fazem com que as pessoas usem e se apropriem o espaço público são a principal fonte de vida urbana de uma cidade, pois criam a sensação de que o espaço é convidativo, porque “o que mais atrai as pessoas são outras pessoas” (William Whyte). Dessa forma, o uso de um espaço urbano como lugar teatral se apresenta como uma dessas atividades de apropriação do espaço urbano que trazem vida à cidade.

Essa apropriação cênica do espaço urbano pode se dar de maneiras diferentes, com ideias de cenários que permitam boa visibilidade pelo público, que se espalha no espaço, como é o caso do cenário da peça Romeu e Julieta do Grupo Galpão, ou mesmo um espetáculo sem cenário, que se apropria diretamente da arquitetura do lugar teatral escolhido para a apresentação. De qualquer forma, a relação criada entre espaço, palco e público é bem diferente de um teatro tradicional, considerando que há fatores que não se pode controlar, como os barulhos e sons da rua, a circulação de pessoas e o clima, assim como afirma Castro (2015): “Quando se trata do espetáculo realizado na rua é necessário considerar que cada espaço oferece diferentes recursos para a encenação”. Além disso, um espaço urbano ao ar livre proporciona uma melhor e mais forte relação entre pessoas e lugar, retomando o caráter multissensorial de percepção do espaço, trabalhado por Pallasma (2011).

O principal elemento condicionante desse projeto é o livro O Meu Pé de Laranja Lima, usado como base para desenvolver uma cenografia de peça teatral e seu enredo faz sentido como teatro de rua ao lembrar que muitas cenas do livro se passam pelas ruas do bairro onde Zezé, personagem principal, mora. Ou seja, a rua é o principal contexto local da história. Por isso, pensar uma cenografia que possa ser montada em um espaço urbano dá uma qualidade extra de contextualização do lugar da narrativa.

Além da riqueza de composição que se pode alcançar com a apropriação de um espaço público urbano como lugar teatral, a possibilidade de uma apropriação, ou reapropriação, positiva do espaço urbano se apresenta como um motivo para a escolha pelo teatro de rua, como forma de retomada de usos culturais e performances artísticas em espaços urbanos. Ainda considerando as influências de se escolher a rua como lugar teatral, leva-se em conta, também, os fatores que não podem ser controlados que influenciam na montagem e em decisões, como materiais usados e influência da luz e do som.

Vale citar que uma montagem pensada para um lugar teatral não anula a possibilidade desse lugar teatral ser, também um teatro. Assim, a ideia é conceber uma composição cenográfica de teatro de rua, para um lugar teatral não específico, e que possa ser adaptada e integrada ao espaço de montagem, seja ele qual for.

Outro fator que condiciona como o projeto foi desenvolvido é a escolha do estilo visual e de composição do cenário. Na fundamentação teórica foram apresentados os estilos realista, impressionista e expressionista, como os de

mais destaque dentro das produções cenográficas. Além destes, uma cenografia pode ter ainda um aspecto minimalista, abstrato, fantástico. Também ao trazer o exemplo da Casita como cenário-personagem do filme de animação da Disney, Encanto, é apresentado o conceito de realismo mágico, em que elementos de fantasia são inseridos em um cenário realista, como se aquela magia fosse comum, sem o fator de estranhamento. Dadas essas referências, o cenário para Meu Pé de Laranja Lima é concebido como um cenário abstrato, característico da arte teatral, usando itens que indicam objetos reais e usando também características do realismo fantástico, como forma de representar no cenário o mundo da imaginação de Zezé, uma criança criativa e que imagina um mundo paralelo e se insere nele com seus amigos imaginários.

Serão então usados elementos que indicam espaços reais e edificações de forma simbólica, mais que realista. Em suma, o projeto será desenvolvido considerando que a história se desenrola no interior de Minas Gerais, entre os anos 2000 e 2010, tal qual foi o contexto escolhido para a adaptação cinematográfica de 2012, e a cenografia apresentará um caráter de produção abstrata, misturando elementos de aspectos reais e abstratos, tentando ainda integrar na cenografia a imaginação fértil de Zezé.

Para além das condicionantes de contexto e espaço, os elementos cenográficos, definidos no capítulo 4 e usados como guia para as análises de cenografias realizadas, foram também utilizados como uma guia de projeto, tendo uma equivalência de programa de necessidades em um projeto arquitetônico. Ou seja, a intenção é explorar ao máximo possível, dentro das limitações deste trabalho,

os elementos apresentados, destacando-se para o contexto dessa produção: texto; espaço; cenário; imagem, composição e cor; materialidade; e iluminação.

6.2 PRODUÇÃO DOS ELEMENTOS CENOGRÁFICOS

1 TEXTO

Apesar ter sido classificado como elemento da direção de arte, o texto foi um ponto importante para o início do desenvolvimento da proposta de cenário, sendo a principal referência.

Considerando que o texto escolhido é um romance literário, foi preciso fazer uma adaptação sintetizada do texto, quase como um roteiro, de forma a sistematizar os acontecimentos da história em cenas. Essa adaptação permitiu ter uma visão mais clara dos componentes de cada cena escolhida para manter a narrativa, delineando os personagens envolvidos na cena e os lugares, isto é, os cenários onde as cenas ocorrem. Essa sistematização foi feita usando como referência o quadro geral do texto apresentado por Howard (2015). Seguindo esse método, as cenas são listadas em uma sequência de sentenças “em que”, que descrevem *situações em que um personagem faz algo* em relação a outro. A partir dessas cenas estrutura-se um quadro de informações gerais (Quadro 1; Apêndice 4), com **as cenas “em que”**, os personagens ativos em cada cena, e o cenário onde elas ocorrem. Além disso, também faz

parte do método de Howard: um mapa imaginário dos lugares citados no texto; e uma anotação sobre cada personagem, buscando no texto o máximo de informações e referências, diretas ou de interpretação, sobre o personagem em questão.

Foi importante realizar esse estudo a fundo do texto na busca de todas as informações que se pode extrair dele, antes de dar início à cenografia em si, pois assim foi possível internalizar os detalhes da história que ajudaram a criar uma cenografia que conte a narrativa tão bem quanto o texto, mas de forma também visual.

Então a partir desse método, foram desenvolvidos como base para o projeto algumas tabelas de conteúdo (Apêndice 4) e um mapa, tendo assim:

- **Tabela 1** - Cenas “em que” que serve como referência para os primeiros desenhos de cada cena (Apêndice 4)
- **Tabela 2** - Lista dos personagens e suas características principais (Apêndice 4);
- **Tabela 3** - Lista dos principais locais mencionados no texto e uma breve descrição de cada (Apêndice 4);
- **Mapa imaginário do “mundo” do livro** (Apêndice 5);
- **Quadro Geral** - síntese das informações das três tabelas (Apêndice 4).

Como já foi dito, para sintetizar um pouco a narrativa, foi feita uma seleção de cenas importantes para o sentido e para o desenrolamento da história, e a partir delas foi extraído quais personagens participam da

cena e em que local ela ocorre. Considerando ainda que essa sistematização é feita para adequar o texto a uma encenação teatral, as cenas foram divididas em **atos**, de forma que um grupo de cenas diferentes (um ato) possam ser encenadas em sequência sem alterações gerais no cenário, e a passagem de um ato para o seguinte sugere mudanças e adaptações no cenário.

Assim, Meu Pé de Laranja Lima foi roteirizado em atos e cenas (Tabela 1), ressaltando que cada ato corresponde a uma configuração espacial do cenário no espaço cênico.

Seguindo o método apresentado por Howard, essa estruturação em cenas monta o esqueleto da peça, sendo usados como guia, e título, para os primeiros desenhos, criando um storyboard que destaca cada uma das cenas principais (Apêndice 6), dando preferências a cenas que ocorrem em locais diferentes.

2 ESPAÇO

Após os estudos do texto, o segundo elemento cenográfico trabalhado é o espaço. Dada a escolha de aderir ao processo de teatro de rua, com um lugar teatral não específico, as condicionantes do espaço dependem da montagem. Pensando nisso, o projeto de elementos materiais foi feito considerando os fatores locais que não podem ser controlados e que podem influenciar no espetáculo, como o uso de materiais resistentes, que sejam fáceis de montar e leves para o transporte para o local. Além disso, a espacialização do cenário é pensada considerando a relação entre público e cena que se dá em um espaço urbano, considerando os diversos pontos de vista, não somente o frontal.

Outro motivo para escolha do teatro de rua tem a ver com sua principal função política: democratizar o teatro. Os locais escolhidos não possuem em seus arredores teatro ou outro edifício cultural, e nesses casos a cidade pode e deve ser usada como de expressão artística. Além disso foram escolhidas praças que são, naturalmente, um ponto de encontro, de referência local e fácil acesso. Com isso, duas praças foram escolhidas como locais de possível montagem para o cenário desenvolvido, uma na minha cidade de residência, uma na minha cidade natal:

1. A Praça da Estação, no bairro Clarimundo Carneiro, Uberlândia.
2. O espaço do antigo cinema da cidade, em frente à Praça do Centenário, Centro, São Francisco.



FIGURAS 130 e 131 - Montagem feita pela autora de fotos da praça em Uberlândia; Montagem feita pela autora de fotos da praça em São Francisco. Fonte: Fotos tiradas pela autora.

A praça da estação (Figura 130) foi escolhida, principalmente, devido a sua relação ao enredo da história: na cidade do livro há uma estação de trem, e o trem por si é um elemento importante na trama, e por mais que a estação em si não seja usada, fez sentido escolher a praça em frente à estação, o que ajuda a criar a atmosfera da peça.

A praça do Centenário (Figura 131) foi escolhida por já ser um grande ponto de eventos cívicos em São Francisco, mas nem tanto culturais e artísticos. Além disso, de frente à praça há uma edificação que, há muito tempo foi um cinema, mas hoje é só uma construção abandonada. Acredito que usar esse espaço compartilhado entre cinema e praça faça sentido para trazer uma experiência teatral. E em ambos casos a ideia de criar uma faísca para uma apropriação positiva desses espaços é também um grande fator que influenciou a escolha.

É importante lembrar que a montagem depende e é fortemente influenciada pelo local escolhido para ser lugar teatral, e algumas possibilidades de montagem diferentes acontecem nos dois casos.

Na praça de Uberlândia é possível usar a edificação de apoio presente na praça como o elemento central e de fundo do palco, dispensando o elemento desenhado para isso. Já a montagem em São Francisco seria pensada para usar a praça como espaço da plateia e a entrada do cinema como palco, o que além de dispensar o elemento de “fundo” de palco, pode dispensar também os outros elementos de paredes, podendo a mudança de ambiente e local na história ser feita com movimentações no espaço pelas rampas laterais ou calçada.

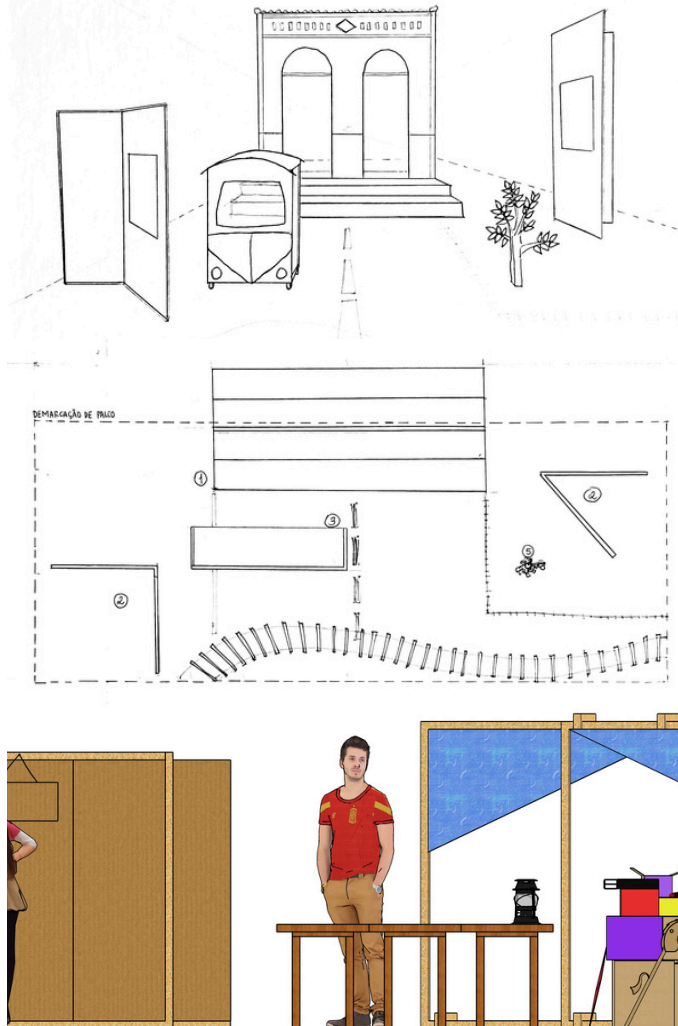
Dito isso, apenas a montagem da Praça da Estação foi definida com maior nível de detalhes.

3 CENÁRIO

O cenário foi desenvolvido de acordo com as informações sintetizadas no quadro geral. A proposta inicial era que para cada ato definido houvesse, além da composição geral (Figura 132), uma composição espacial específica do cenário, que pudesse ou não ser alterada com a mudança de atos. Essa ideia evoluiu para uma montagem única, mas que usa espaços diferentes do palco de acordo com a cena. Dessa forma, e considerando que não há um espaço predefinido único, o espaço cênico foi desenhado para que, sem ocupar grandes dimensões, todos os contextos de local de cada ato coexistam no palco. Para isso foram considerados três ambientes em um cenário único, sendo usados separadamente, de acordo com o contexto de cada cena.

Com esse conceito, e com o storyboard de cenas como referência, foi desenhado um Storyboard inicial de cenários (Quadro 2), com 6 sequências, uma para cada um dos 6 atos, com três quadros cada, considerando três ambientes de uma composição de cenário. Esses ambientes foram escolhidos de acordo com os principais locais das cenas agrupadas em cada ato, não necessariamente seguindo a sequência da narrativa. Também para cada ato, foram inicialmente desenvolvidas plantas (Quadro 2) para entender a composição espacial do cenário, além de uma planta geral (Figura 133) - essas composições em planta sofreram alterações para uma nova organização espacial, com os elementos do cenário alterados.

Esses estudos do cenário foram importantes na concepção inicial do cenário e, apesar das alterações feitas em relação ao cenário inicial, essa conceituação ainda é a base do desenho do cenário. Dito isso, as ideias iniciais de cenário (Quadro 3), passaram por um

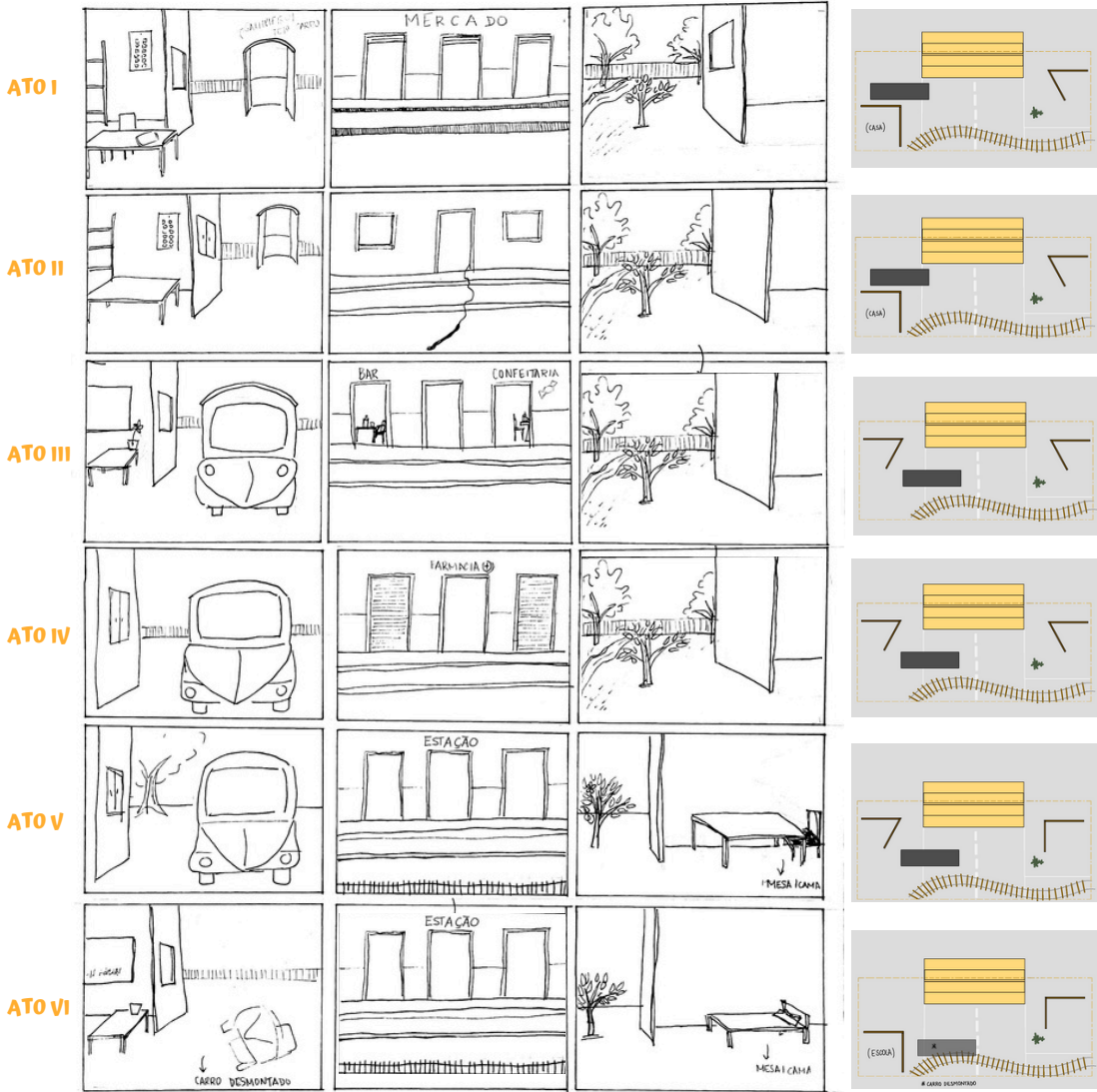


FIGURAS 132 e 133 - Projeto de cenário em perspectiva e em planta baixa. Fonte: Produzido pela autora. **FIGURA 134** - Relação de escala. Fonte: Modelagem produzida pela autora.

re-design, e os novos objetos e arranjos do cenário estão explicados em detalhes no Apêndice 7. Além das sequências de composição, cada objeto nela representado foi desenhado e pensado a partir das relações de escala e movimentação no espaço, sendo também indicados no quadro geral (Quadro 1), em gráficos de temperatura de acordo com seu uso em cada ato.

Considerando as relações de escala, os elementos que representam paredes não passam dos dois metros de altura (Figura 134) devido, principalmente a busca pela facilidade de montagem e transporte e ao fato de, independente da altura, estarem montados um espaço aberto.

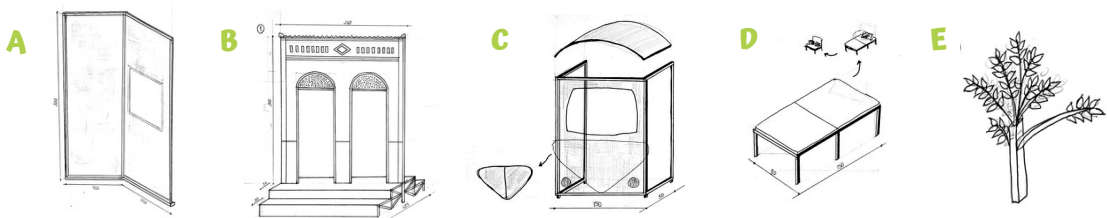
QUADRO 2 - STORYBOARD DE CENÁRIOS



Storyboard de cenário considerando a composição de três ambientes e suas respectivas plantas da primeira concepção de cenário, mostrando a composição espacial dos elementos do cenário. Fonte: Produzido pela autora.

QUADRO 3 - DESIGN INICIAL DE OBJETOS DO CENÁRIO

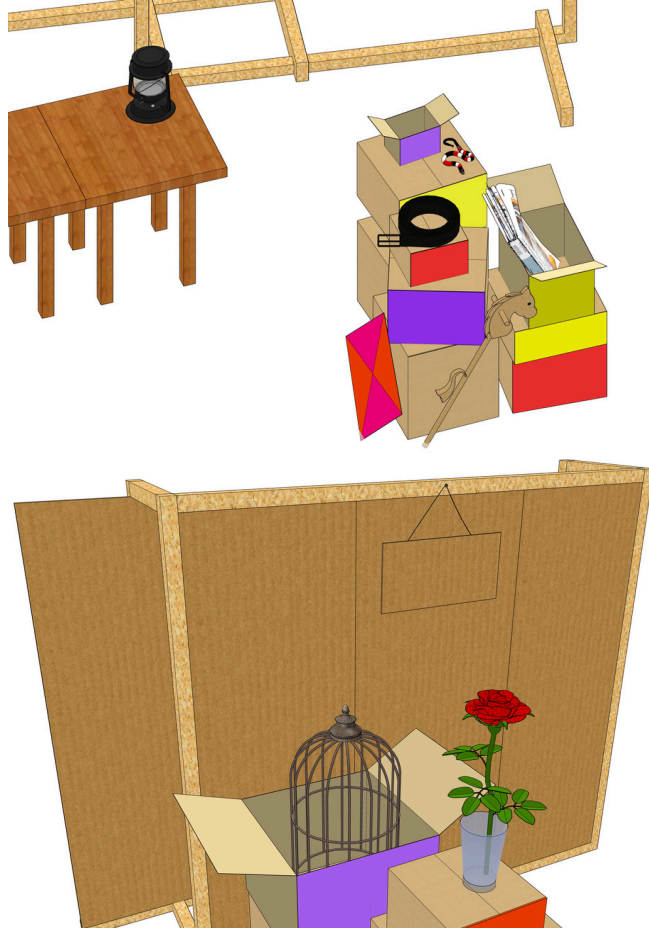
- A. Para os ambientes internos: uma estrutura, ou galinheiro, dependendo do seu posicionamento, com fechamento em tecido, de duas paredes.
- B. Para o ambiente externo: uma estrutura que representa a fachada externa de uma edificação, elevada do piso com uma estrutura de degraus.
- C. Uma estrutura que seria usada como carro,
- D. Para os ambientes internos, um mobiliário que, também de acordo com a cena, pode ser uma mesa ou uma cadeira.
- E. Por fim, o pé de laranja lima, indicando também o espaço do quintal.



Fonte: Produzido pela autora.

Já os objetos menores em cena foram pensados para serem em uma escala maior que a real - *cinto, pipa, meia, volante do carro, jornal, a placa de identificação do ambiente sendo usado no mercado (escola, confeitaria, estação), a flor do pé de laranja e até a altura do assento dos bancos* (Figuras 135 e 136). Essa escolha foi feita como forma de representar no cenário o mundo pela perspectiva de uma criança, da mesma forma que a história é contada no livro, e pensando que, quando crianças, todas as coisas parecem ser maiores do que realmente são devido à relação de escala que uma criança, um pequeno humano, tem com os objetos do dia a dia. Outros objetos como a *gaiola, a cobra feita de meia, o lampião, o cavalinho de brinquedo de madeira e o copo com rosa* (Figuras 135 e 136) mantêm uma escala de tamanho normal. A gaiola foi escolhida para representar uma metáfora no texto de quando Zezé solta o “*passarinho que canta dentro do seu peito*”, mas em vez do peito, ele será solto da gaiola, como uma forma de deixar essa cena mais visual.

A movimentação no espaço foi considerada no posicionamento de cada elemento que recria um local ou ambiente diferente - casa, quintal, rua, carro, mercado. Com o desenvolvimento do cenário, uma nova planta de composição de elementos no espaço foi organizada (Apêndice 7; Figura 137). O posicionamento escolhido consiste basicamente em: casa à direita e ao fundo e quintal à direita e à frente, destacando o pé de laranja no espaço frontal do palco; o mercado, que representa outros edifícios da cidade, ao centro e fundo, servindo também como fundo de palco e bastidores, a rua ao centro, em frente ao mercado até o limite do palco; e à esquerda à frente é o local de posicionamento do arranjo que representa o carro.



FIGURAS 135 e 136 - Detalhe dos objetos.
Fonte: Modelagem produzida pela autora.

A ideia é que a montagem seja prática, mantendo uma mesma composição de elementos no espaço, fazendo poucas e simbólicas alterações no **uso** desse espaço que indiquem a mudança de lugar (da história), mudando a composição visual.

Além disso, a ideia de *performatividade* na cenografia teve influência no re-design do cenário por poder proporcionar ainda mais ênfase no aspecto imaginativo e abstrato que se busca, com objetos que podem influenciar ações e interações, serem alterados e movimentados durante a peça, tendo o caráter performativo mencionado no texto.

Há três arranjos principais, compostos por 'paredes', que indicam edificações na história: a casa do personagem principal (Figura 138); o galinheiro no quintal da casa (Figura 139); e uma outra estrutura de paredes que será

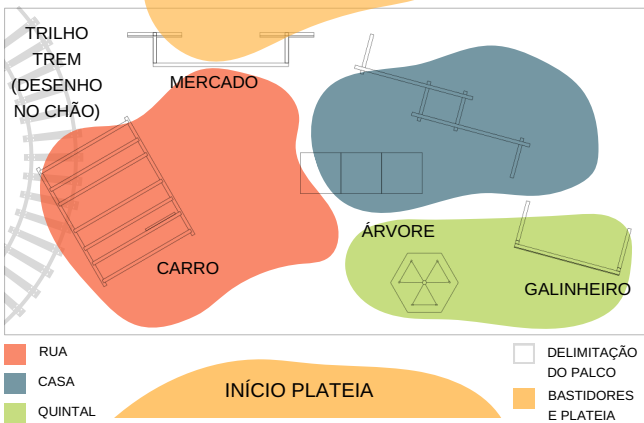


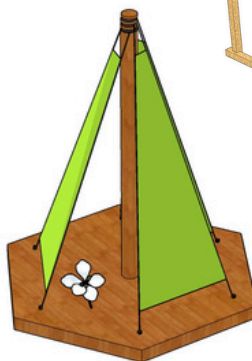
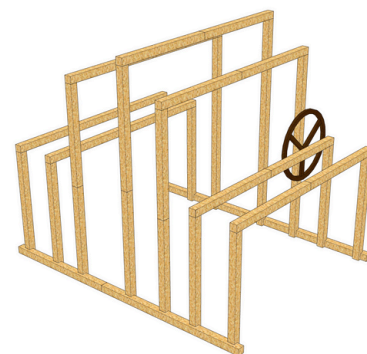
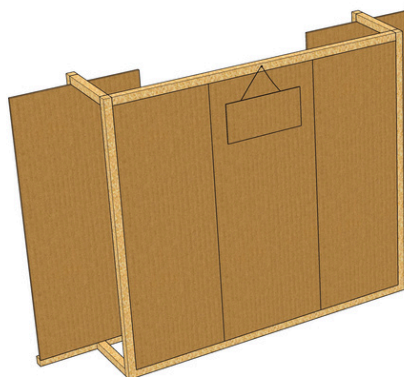
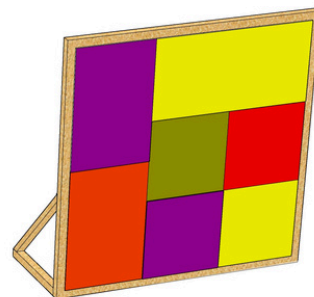
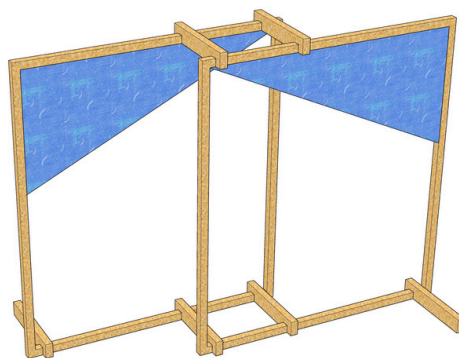
FIGURA 137- Planta de setorização.

Fonte: Produzida pela autora.

usada para indicar todos os outros locais necessários, de acordo com a cena (cinema, confeitaria, escola, etc.), a que chamaremos de mercado (Figura 140). Como já mencionado, a montagem depende do lugar escolhido para ser lugar teatral e, no caso dos lugares escolhidos, uma ou mesmo todas paredes podem ser dispensadas em troca de um uso mais adaptado do espaço, usando elementos construídos já presentes *in loco*.

Outro arranjo importante é o carro (Figura 140), que é basicamente um mini túnel de estruturas de pórticos com alturas diferentes. Ele também foi desenhado para ser interativo, destacando o caráter performativo que um cenário pode ter. Em certo momento, ao fim da história, o carro do personagem Portuga acaba sendo destruído, e como forma de representar isso o carro cenográfico tem um design que pode ser, não destruído, mas desmontado em cena (Figura 144), criando um efeito visual e sonoro que condiz com a cena a ser representada.

A árvore (Figura 142), o pé de laranja lima, inicialmente pensada para ser uma representação um pouco mais realista, no desenvolvimento do cenário ganhou um caráter mais abstrato e simbólico. Ela é composta basicamente de um mastro central e cordas, ou cabos, que se conectam a uma



FIGURAS 138 a 142 - De cima para baixo: Casa; Galinheiro; Mercado; Carro; Árvore. Fonte: Modelagem produzida pela autora.

base e que servem de apoio para um tecido que seria tensionado por esses cabos, criando a ideia de uma pequena cabana no seu interior.

No livro, o pé de laranja lima pode ser interpretado como um **prolongamento da imaginação** de Zezé para a vida real, a projeção criativa do seu mundo ideal, do seu próprio interior. Fazer a árvore cenográfica como uma mini cabana é uma forma de representar que as interações com o pé de laranja são na verdade os momentos em que Zezé “entra” no seu próprio mundo da imaginação. Há também a intenção de a árvore ser interativa, podendo aumentar ou diminuir em altura, mas contrário do que é natural (a árvore começa pequena e crescer) a ideia é que ela comece alta, de forma que o ator caiba na ‘cabana’ e ao fim da peça ela esteja menor, de forma que ele já não caiba, tendo esse simbolismo de que a sua imaginação fértil se perde ao longo da história e ele já não possa mais contar com seu mundo imaginário como conforto, pois cresceu, e já não cabe ali.

Essa perda da imaginação e criatividade infantil é pensada para ser representada também de outras formas, não exatamente nos objetos materiais, mas na composição visual, usando principalmente a cor. Para isso, alguns objetos como as caixas e o fechamento do galinheiro terão dois lados que possam ser mostrados para o público, um colorido, representando a inocência, a imaginação e criatividade da infância, e outro sem cor, representando a perda dessa característica, e para destacar essa perda a peça começaria mostrando os lados coloridos e, ao longo da peça, os próprios atores mudariam, aos poucos, objeto por objeto, para o lado sem cor. Além disso há outros dois elementos do cenário que são importantes: um conjunto de

bancos que juntos podem representar uma cama, ou mesa, e que são simplesmente bancos, também pensando na praticidade e em um possível limite de orçamento, dado o caráter de teatro de rua; e as caixas. Dos objetos que terão o destaque com cor, a parede do galinheiro e as caixas são os essenciais.

As “caixas” são simplesmente diversas caixas de papelão espalhadas no espaço, mas empilhadas principalmente na área que define a casa e próximo à área que define a rua e o mercado, servindo como delimitação desses ambientes no espaço do palco. Elas têm, também, uma relação subjetiva direta com a história: no início do livro a família se muda para uma casa nova, e ao fim do livro há uma indicação de que se mudarão novamente. Assim, manter caixas de papelão presente por toda a encenação mantém um certo aspecto de algo temporário que pode, ou não, gerar certa ansiedade. Elas podem servir ainda de armazenamento para os elementos da cena, sejam elementos que só aparecerão em determinado momento e precisam permanecer escondidos em outros, ou mesmo após a desmontagem, para serem guardados e transportados. Além disso, elas serão o principal elemento para indicar a perda da imaginação colorida, e para isso pelo menos um dos lados devem estar pintados nas cores definidas e virados para a plateia ao início (Figura 143) e, com o decorrer da apresentação, devem ser movidas uma a uma, ou pouco a pouco, de forma que o lado colorido fique escondido do público, estando todos lados sem cor sendo mostrados ao fim (Figura 144).

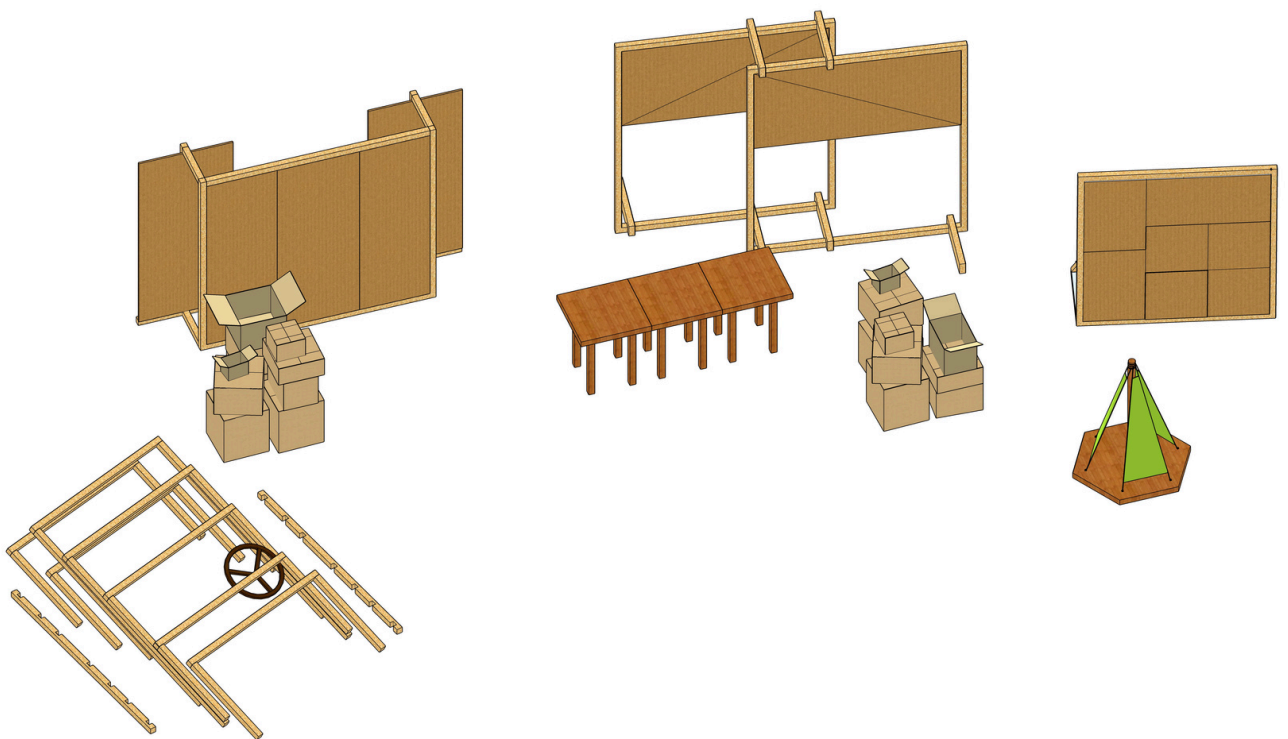
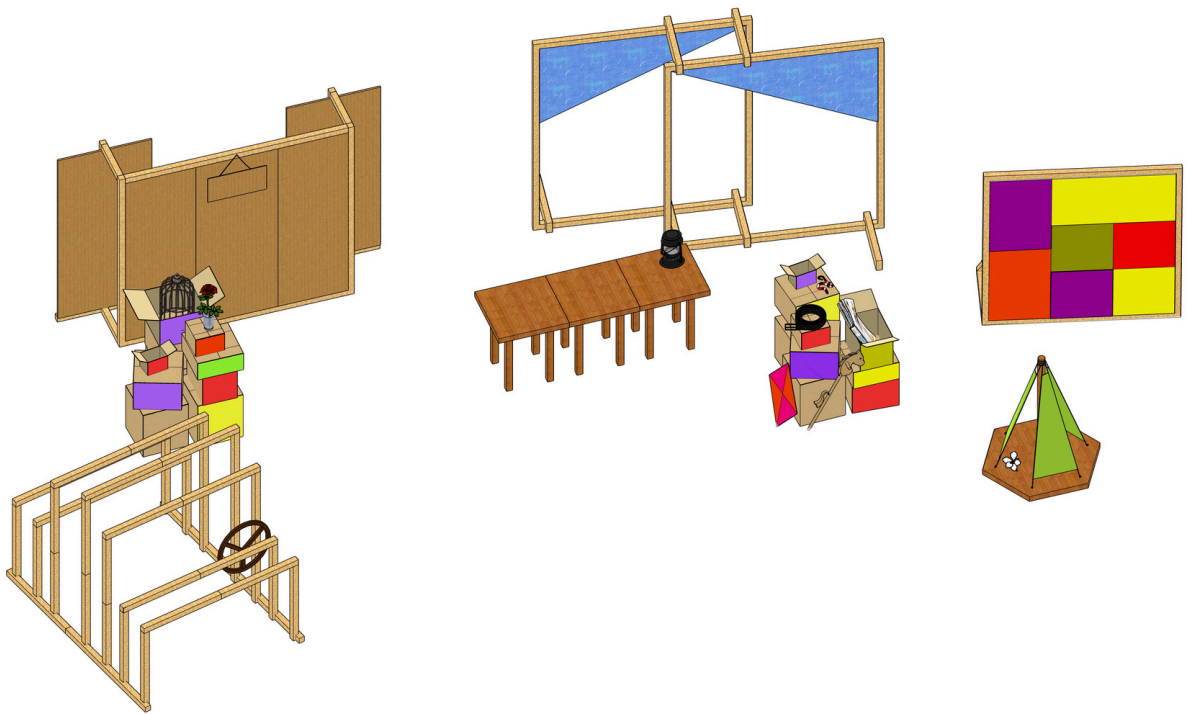
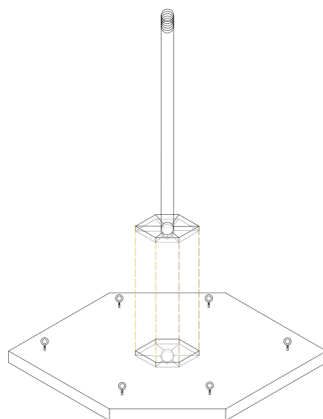
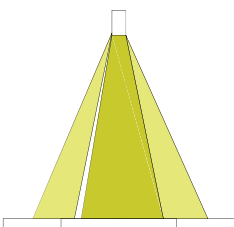
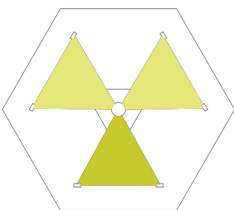
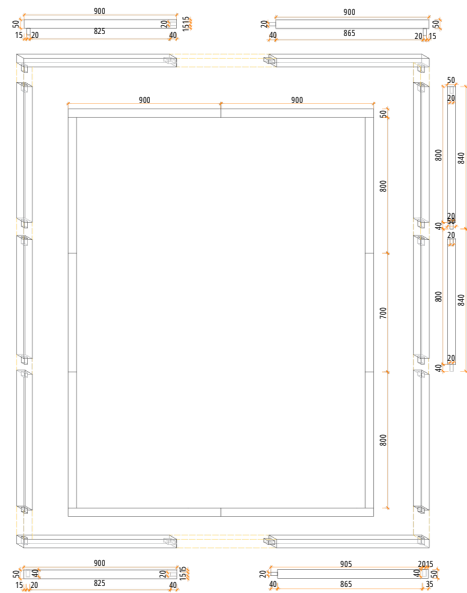
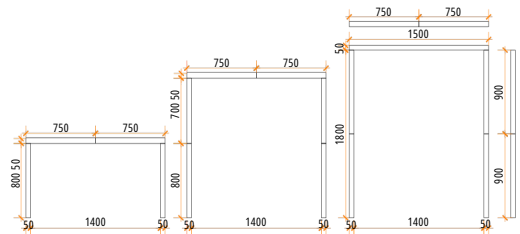
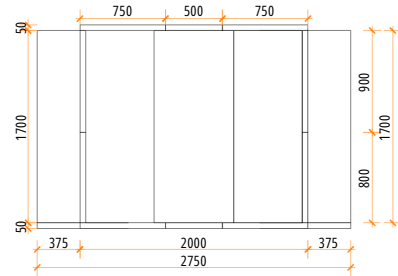
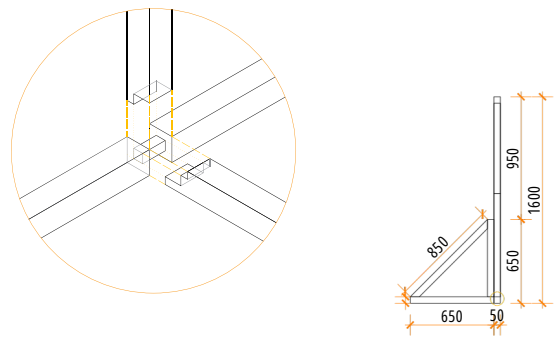


FIGURA 143 e 144 - Cenário no início da apresentação, colorido; Cenário ao fim da apresentação, sem cor, com carro desmontado. Fonte: Produção da autora.

MONTAGEM

Todo o cenário foi desenvolvido a partir de estruturas que indicam os ambientes principais da peça: as paredes das edificações, a estrutura básica de um carro e uma árvore abstrata/subjectiva. Tais estruturas foram desenhadas em peças de madeira, mas com o objetivo de poderem ser construídas também em papelão, dada suas semelhanças com a madeira em versatilidade e auto sustentação, e adicionando a isso a montagem mais prática e rápida e o custo baixo, pensando na praticidade necessária para uma montagem de teatro de rua. A organização do espaço de palco segue a ideia inicial, apesar das alterações (Figura 137).

A proposta é que, pensando na facilidade de transporte, mesmo as estruturas de paredes de 2m de altura sejam compostas por peças de no máximo 1m de comprimento a serem montadas por encaixe, pensando na facilidade de montagem e desmontagem. Todas as peças têm seção de 50mmx50mm, podendo ser em sarrafo ou caibro de madeira, com comprimentos variados e diferente formas de encaixe. Os detalhes e memorial de montagem estão especificados no Apêndice 7 - Pranchas.



4 MATERIALIDADE

Na concepção dos objetos e mobiliários cenográficos, a materialidade desempenhou um papel crucial, influenciando em como a montagem deveria acontecer para oferecer estrutura para as peças, além da estética de elementos mais abstratos, a funcionalidade e a viabilidade prática para a montagem, levando em conta é que para uma apresentação de teatro de rua.

A escolha dos materiais foi feita levando em consideração fatores como: praticidade de montagem e desmontagem; a disponibilidade de recursos financeiros, especialmente em contextos de produção para teatro de rua; e um entendimento pessoal de como estruturar esses elementos em pé e no espaço do palco. Nesse sentido, os materiais acessíveis e versáteis, como a madeira e o papelão, destacam-se como opções principais. A flexibilidade oferecida por esses materiais permite adaptações conforme as necessidades específicas de cada montagem, sendo possível optar por um ou outro de acordo com as exigências do projeto em questão. Inicialmente, os arranjos que remetem às paredes e ao carro foram pensados para serem em madeira, em peças retangulares que se encaixam, mas de acordo com condicionantes da montagem esses mesmo elementos poderão ser montados com papelão, que também é versátil e tem potencial de ser autoportante, apesar de menor durabilidade e menor resistência a intempéries. Os materiais de cada elemento estão descritos no detalhamento e memorial do Apêndice 7.

- As peças de encaixe são em sarrafo, ou caibro de madeira, com seção de 50mmx50mm e com comprimentos variados e diferente formas de encaixe. E, quando definido, os fechamentos das

molduras em madeira são em papelão.

- A árvore, tem uma base de madeira, podendo ser MDF ou compensado, e um bastão circular de madeira, usado para a fixação das cordas. O requisito para escolha do tecido é que possa ser tensionado pelas cordas, podendo ser poliéster, nylon ou PVC.

5 ILUMINAÇÃO

No contexto do teatro de rua, a gestão da iluminação apresenta desafios singulares, uma vez que a iluminação natural é a principal fonte de luz. Diferentemente dos palcos convencionais, onde o controle sobre a iluminação é possível, a imprevisibilidade e a variabilidade da luz natural representam elementos inerentes a uma produção teatral ao ar livre. Nesse contexto, aproveitar a luz natural de forma criativa e integrá-la à concepção estética da peça é uma boa estratégia, podendo, por exemplo, escolher horários específicos para as apresentações, com foco em aproveitar a qualidade da luz em determinados momentos do dia.

Nesse caso, recomenda-se que a peça seja encenada ao fim da tarde, com a intenção de utilizar a luz do pôr do sol como parte integrante da atmosfera cênica, criando uma ambiência única e enriquecedora para uma das cenas. Isso influencia na escolha da área para montagem no lugar teatral escolhido: ele deve ser analisado de forma que o palco fique de frente para o pôr do sol. Dessa forma, a luz natural não seria apenas uma limitação, mas sim uma oportunidade para explorar essa possibilidade estética e sensorial no contexto do teatro de rua.

Considerando o enredo da história, a cena em que Zezé e Portuga vão a passeio no rio



FIGURAS 145 e 146 - Simulação de iluminação para a montagem ao pôr do sol; Simulação de iluminação para a montagem à noite. Fonte: Produção da autora.

Quando é um bom momento para ser encenado ao pôr do sol (Figura 145), dada as emoções que a cena pode proporcionar e considerando ainda o fato de que as cenas seguintes, mais fortes e de emoções negativas, ocorrerão no início da noite (Figura 146), e a ambiência mais escura, mal iluminada (contando apenas com a iluminação pública) contribuiria na atmosfera das cenas, contribuindo ainda para a intenção de mostrar, ao longo da peça, a perda da imaginação fértil e criativa, da infância.

6 IMAGEM, COMPOSIÇÃO E COR

Todos os elementos trabalhados constituem, em conjunto, a composição visual da peça, com sua organização no espaço, a materialidade dos objetos e também outros elementos como a cor, a luz e o figurino.

O local de montagem tem influência no uso e composição dos elementos pelo espaço; o período do dia em que a apresentação ocorrer tem influência direta na iluminação e, por consequência, na atmosfera da peça; a composição estrutural, material e estética dos mobiliários e objetos do cenário são o principal indicador da composição da cenografia e direcionador do olhar do espectador, junto com a cor e o figurino.

O ideal, para a concepção dos figurinos é seguir a conceitualização base da direção de arte e da cenografia, combinando e estando em harmonia com os outros elementos, seguindo também as pesquisas de contexto da história sendo contada. E, como visto anteriormente, a cor tem papel muito importante como elemento visual, podendo gerar significados, explícitos ou implícitos, e contribuir na ambientação da cenografia. Nesse caso, o uso da cor segue a ideia de criar uma ambientação, um cenário, que remete à imaginação fértil e criativa de uma criança, e também, assim como outros elementos apresentados, a perda dessa imaginação com o passar da história. Para isso, alguns elementos do cenário foram escolhidos para terem duas opções de visualização, um lado com cor e outro sem, sendo eles o **galinheiro e as caixas de papelão** (Figura 147) espalhadas pelo espaço. Para as caixas, pelo menos um dos seus lados deve estar colorido e de frente para o público no início da peça, e com o passar da apresentação os próprios atores, em movimentos integrados à encenação, deverão mudar as caixas, para no fim, apenas os lados sem cor estarem à vista do espectador, representando essa perda do mundo da imaginação, da infância.

Então, as cores escolhidas foram o verde, lilás, amarelo, laranja e vermelho, para uso em destaque nos objetos citados, de acordo com as significações comumente atribuídas a essas

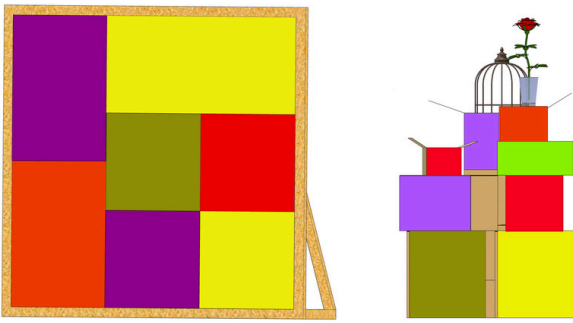


FIGURA 147 - Cores escolhidas no fechamento do galinheiro e em faces das caixas. Fonte: Produção da autora.

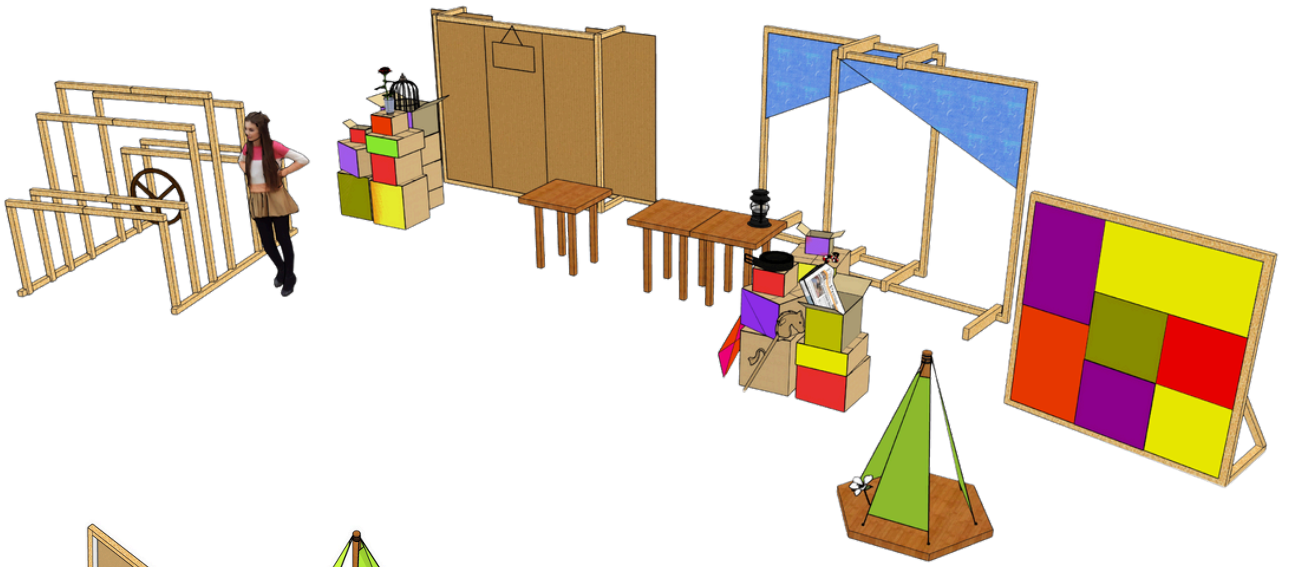
cores: criatividade, atividade, energia, paixão, magia, etc.

Além disso, recomenda-se o uso de algumas cores específicas para outros elementos, inclusive os figurinos, pensando também na composição visual geral: personagens adultos com cores mais neutras, porém escuras para condizer com a forma que Zezé vê e se relaciona com eles, com exceção do personagem Portuga, que por sua relação mais carinhosa com Zezé, faz sentido estar vestido em cores neutras claras, assim como os personagens Glória e Luís, pelo mesmo motivo.

E, por fim, vale lembrar que uma cenografia só se completa com a presença dos corpos: atores e espectadores. Considerando que o desenvolvimento deste trabalho se limita a um projeto de cenografia hipotética, pode-se dizer que, nesse sentido, ele termina incompleto, mas com todo o direcionamento para se fazer completo se a oportunidade surgir.

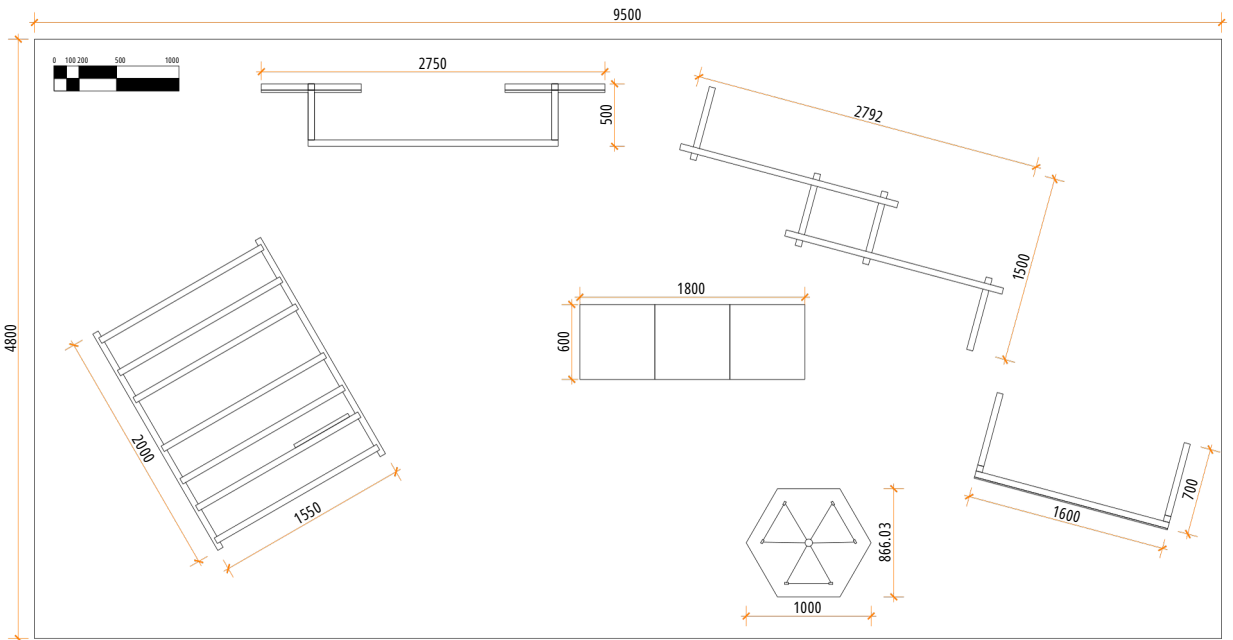






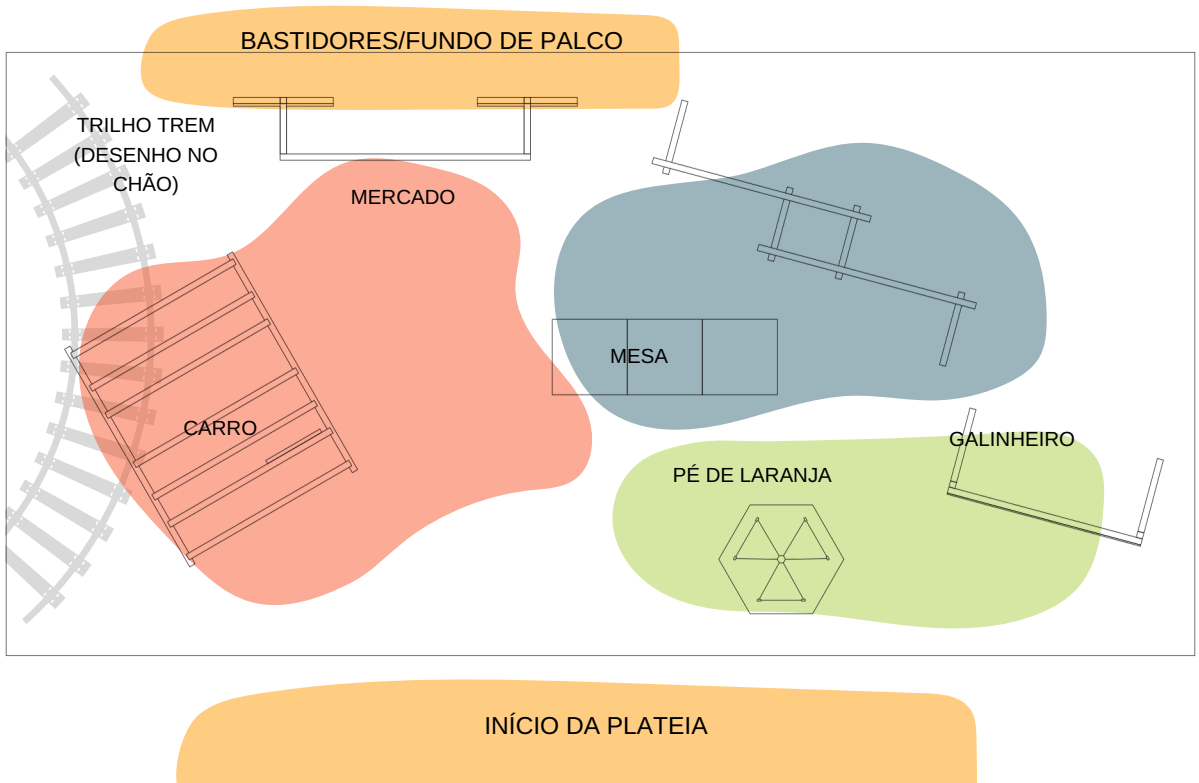
PLANTA DE MONTAGEM

Escala 1/50



PLANTA DE SETORIZAÇÃO

Escala 1/50



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea.** Dissertação de Doutorado (Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- BARRETO, Gabriela Mafra. **A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrix e do Teatro da Vertigem.** Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** 1ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BRITO, R. de S. **O grupo de teatro Mambembe e o Circo Teatro.** Sala Preta, Vol. 6, 79-85. (2006). Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p79-85>
- CASTRO, Jhon Weiner de. **Espaço teatral: a influência direta em montagens para o teatro de rua.** Uma análise a partir dos trabalhos do grupo mambembe. 2015. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Teatro) - Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.
- CAU/BR. **Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil.** Atividades e atribuições profissionais do arquiteto e urbanista. Brasília, 2012.
- CHING, Francis D. K. **Arquitetura, Forma, Espaço e Ordem.** 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- COHEN, Dominique Raquel. **Cenografia para além do Teatro.** 2007. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- COHEN, Mirian Aby. **Cenografia Brasileira Século XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino.** 2007. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ENTERPRISES, Disney. **The art of Encanto.** San Francisco, California: Chronicle Books LLC, 2022. Disponível em: <https://disney-studios-awards.s3.amazonaws.com/encanto/books/flipJSi56TV4ke/index.html>
- FLÁVIO IMPÉRIO. **Artes Cênicas.** Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/area/468802>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HERTZBERGER, Herman. **Lições de Arquitetura**. 2ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Edição Brasileira. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1998.

MALARD, Maria Lucia. **As aparências em arquitetura**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.

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

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. 4ª edição. Lisboa: DINALIVRO, 2005.

MATOSINHOS, Bruna Christófar. **O chão em que o ator deve pisar: Espaço cênico e cenografia no Romeu e Julieta do Grupo Galpão**. 2007. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Poéticas e Processos de Encenação - Cenografia) - Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Brasil, Urbano e Rural. Imaginação Cultural, Teatro**. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/imaginacao/teatros/brasil>

MENEZES, Gabriel Xavier César de. **Iluminação cênica como visualidade propulsora**. Dissertação (Graduação em Interpretação Teatral) - Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **Cenografia: Um outro modo de experimentar e praticar**. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Teoria e Crítica do Projeto de Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont. **Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos de cena**. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VASCONCELOS, José Mauro de. **O Meu Pé de Laranja Lima**. 4ª Edição, 17ª Reimpressão. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2022.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 5ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FILMOGRAFIA

BEIJA-FOR TV. **Tour pelo Barracão - Segredos do Beija Flor do Carnaval 2022**. YouTube, 27 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLaPsQACfumhzy0LDIqnvhOjhPB5vQEBbh&si=0MZI9PXjr5DBgkBK>

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Produção de Vibeke Windeløv. Dinamarca, Suécia, Reino Unido, França, Alemanha: Lions Gate Entertainment, 2003. (177min).

ENCANTO. Direção: Byron Howard, Jared Bush. Produção de Walt Disney Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 2021 (201min). Disponível em: <https://www.disney.com.br/filmes/encanto>

ES DEVLIN: CENÓGRAFA (temporada 1, ep. 3). Abstract: The Art of Design [Seriado]. Direção: Brian Oakes. Produção: Billy Sorrentino, Sarina Roma, Paula Chowles. Estados Unidos: Netflix, 2017 (43 min.).

GRUPO GALPÃO DE TEATRO. **Romeu e Julieta - com tradução em libras | Grupo Galpão**. YouTube, 21 de janeiro de 2021. Disponível em: https://youtu.be/UCoOYEmYUT8?si=GlyzJ_xwarfCo3eG

GRUPO TARTO DE TEATRO. **Entrei na Roda do Folclore Brasileiro - TEATRO DE RUA - Grupo Tarto**. YouTube, 27 de junho de 2016. Disponível em: https://youtu.be/kELyFmg_88g?si=kZGxlo44ttn8DlnT

HACEK, Lukáš. **Romeo and Juliet - Ida Praetorius and Andreas Kaas**. YouTube, 12 de outubro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/iZs9noWXEw?si=Zs1AwlugOEI46Lqf>

MEU PÉ DE LARANJA LIMA. Direção: Marcos Bernstein. Produção de Kátia Machado. Brasil: Imovison, 2013. NETFLIX. (97min).

FILMOGRAFIA

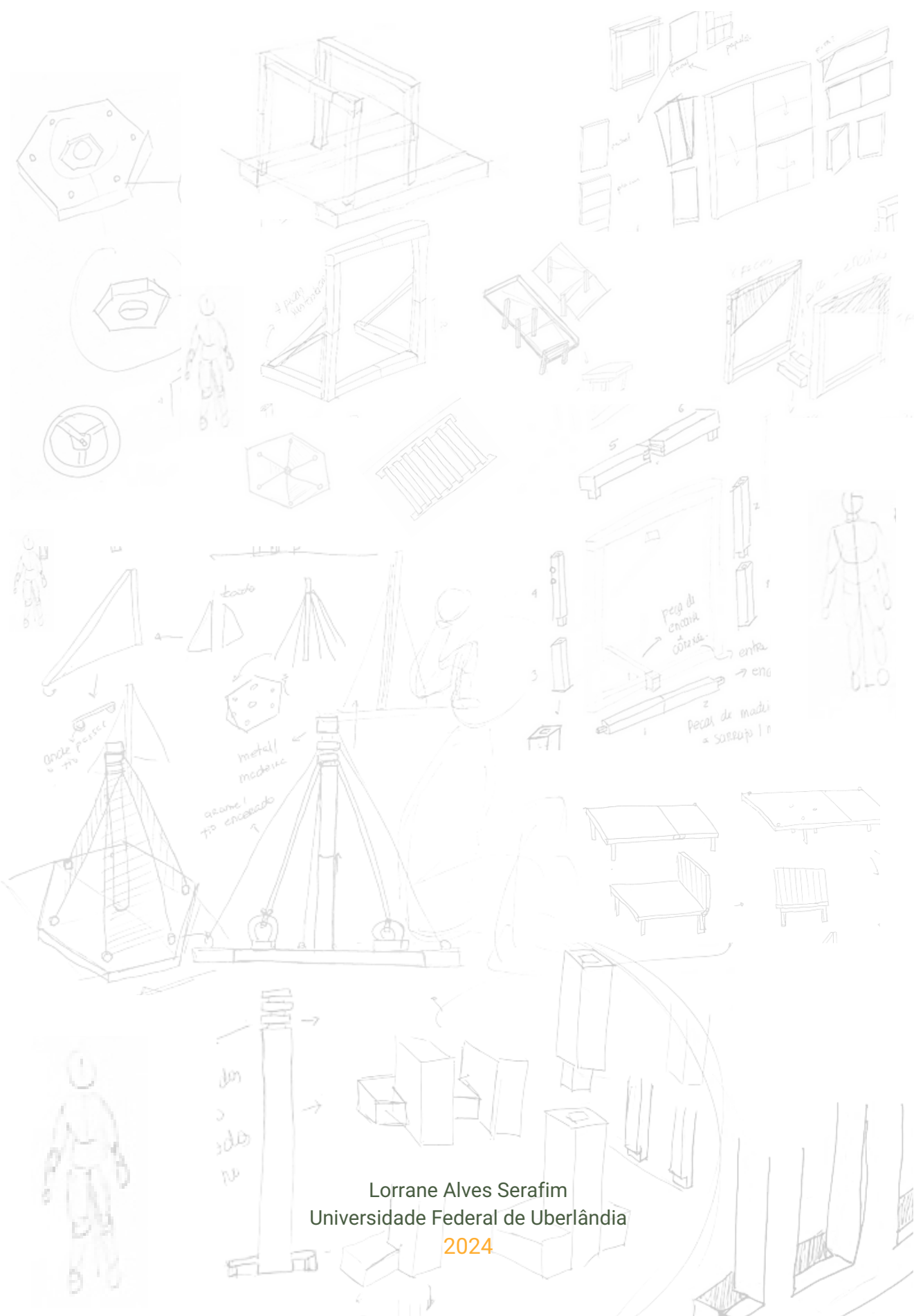
NETFLIX BEHIND THE SCENES. **How Guillermo del Toro's team animated #pinocchio**. YouTube, janeiro de 2023. Disponível em: <https://youtube.com/shorts/wHf4dKmGSjQ?si=ja8K-ACS4VYXrZot>

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiene. Produção de Erich Pommer. Alemanha: Continental Home Vídeo, 1920. YOUTUBE (77min). Disponível em: <https://youtu.be/yQn1j34-f4A?si=xWsFMSQ25jm7yloz>

PINÓQUIO. Direção: Robert Zemeckis. Produção de Walt Disney Pictures. Estados Unidos: Disney+, 2022. (105min).

RUTH CARTER: DESIGN DE FIGURINO (temporada 2, ep. 3). Abstract: The Art of Design [Seriado]. Direção: Claudia Woloshin. Produção: Billy Sorrentino, Sarina Roma, Paula Chowles. Estados Unidos: Netflix, 2019 (47 min.).

WIZARD OF OZ THE MUSICAL. **Show Montage - London | The Wizard of Oz**. YouTube, 02 de março de 2011. Disponível em: https://youtu.be/khRDVCPwPG4?si=blmzzfZQpHz7E-_D



Lorrane Alves Serafim
Universidade Federal de Uberlândia
2024