UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

A CONSTRUÇÃO DA APARÊNCIA

Alexandre Suárez de Oliveira
São Carlos
2000

A CONSTRUÇÃO DA APARÊNCIA

Alexandre Suárez de Oliveira

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Arquitetura, na área de concentração de Tecnologia do Ambiente Construído.

Orientador: Dr. Azael Rangel Camargo

São Carlos

2000

FOLHA DE APROVAÇÃO

Candidato: Arquiteto **ALEXANDRE SUÁREZ DE OLIVEIRA**

Dissertação defendida e aprovada em 22.11.2000
pela Comissão Julgadora;

Prof. Doutor **AZAEEL RANGEL CAMARGO (Orientador)**
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Prof. Doutor **MÁRIO HENRIQUE SIMÃO D'AGOSTINO**
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Profa. Doutora **LUCRECIA D'ALESSIO FERRARA**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo)

Prof. Assoc. **CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS**
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

JOSÉ CARLOS A. CINTRA
Presidente da Comissão de Pós-Graduação da EESC

Esse trabalho é dedicado à minha
família e aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Talvez a pessoa que deva ser mais agradecida seja o Sr. Jorge Caron que orientou este trabalho até quase o final, por ocasião de sua ausência, gostaria de registrar aqui a maneira delicada, generosa, e pertinente de sua orientação na condução dessa dissertação.

Gostaria de agradecer ao Sr. Dr. Azael Rangel Camargo que se prontificou a ajudar a concluir os trabalhos desta dissertação.

Sou grato à CAPES e a UNITAU que financiaram parte desta pesquisa.

À Universidade de São Paulo por colocar a minha disposição sua estrutura.

Ao Luís Acácio Orlandini, Celso Sampaio, Sidney Tamay, Iacov Hillel, Luciana Calixto, Joel Felipe, Paulo Romano, Wilson Caracol, Wilson Mariana, Ari Vicente, Felipe Andrei, Iwaldo Ferreira, Bernadete Casonato, Marcelinho.

Sou grato aos funcionários da graduação e pós graduação da arquitetura da USP-EESC; aos funcionários da Rede Globo de Televisão; ao pessoal da sociedade cultural Flávio Império; aos colegas da TV Cultura; aos amigos do grupo Rio Aberto; aos colegas da UNITAU, aos colegas da USF; aos amigos da PUC-Campinas; aos professores da pós graduação da arquitetura da USP-EESC; ao Prof. Dr. Carlos A. Ferreira Martins.

À Lucrécia Ferrara e ao Mário Henrique pelas sugestões de revisão.

Ao Antônio Suárez Abreu pela leitura do texto e a Blanca Suárez pelas aulas de desenho.

Sou especialmente grato ao Antônio César Oliveira de Freitas, Daniela Thomas, José Carlos Serroni, José Cláudio Ferreira, que enriqueceram esse trabalho com seus depoimentos.

À minha família pelo apoio.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	v
LISTA DE TABELAS	viii
RESUMO	ix
ABSTRACT	x
1 INTRODUÇÃO	1
1.1 Apresentação	1
1.2 Objetivos	3
1.3 Justificativa	4
1.4 Materiais e métodos	6
2 CONCEITUAÇÃO	9
2.1 O território das sobreposições	9
2.2 Forma de leitura	11
2.3 O símbolo e o simulacro	17
2.4 O verdadeiro e o falso	20
2.5 Do espetáculo à cenografia	22
2.6 Da cenografia ao cenário	26
2.7 Do cenário à arquitetura	30

3 ESTUDO DE CASO	36
3.1 A cidade de Campinas	36
3.2 O cenário no urbano	43
3.3 Construções que usam recursos cenográficos	51
3.3.1 Os simulacros	56
3.3.2 E viva a Grécia !	64
3.3.3 O Giovannetti	74
3.3.4 A imagem do antigo	90
3.3.5 Últimas considerações	96
4 CONCLUSÕES	101
 ANEXO: Entrevistas com cenógrafos	 108
 BIBLIOGRAFIA	 159

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Rua Gal. Osório; placa de proibido estacionar	16
FIGURA 02 – Praça Carlos Gomes; banco de praça	16
FIGURA 03 – Praça Carlos Gomes; placa comemorativa à fundação de um clube ...	16
FIGURA 04 – Cenário: Cidade cenográfica	24
FIGURA 05 – Cenário: Minissérie “Hilda Furacão”	25
FIGURA 06 – Cenário: Minissérie “Hilda Furacão”	25
FIGURA 07 – Cenário: Cidade cenográfica	27
FIGURA 08 – Cenário: Castelo “Rá-Tim-Bum”	28
FIGURA 09 – Cenário: Castelo “Rá-Tim-Bum”	28
FIGURA 10 – Cenário: Castelo “Rá-Tim-Bum”	29
FIGURA 11 – Cenário: Castelo “Rá-Tim-Bum”	29
FIGURA 12 – Foto que ilustra o texto da revista Veja SP	34
FIGURA 13 – “Banners” no interior de um shopping	35
FIGURA 14 – Mapa esquemático de localização da cidade de Campinas	38
FIGURA 15 – Mapa esquemático do bairro do Cambuí	39
FIGURA 16 – Foto do bairro do Cambuí	40
FIGURA 17 – Rua Antônio Lapa	41
FIGURA 18 – Rua Antônio Lapa	41
FIGURA 19 – Rua Antônio Lapa	42
FIGURA 20 – Rua Antônio Lapa	42
FIGURA 21 – Av. Francisco Glicério	45
FIGURA 22 – Av. Francisco Glicério	45
FIGURA 23 – Av. Francisco Glicério	46
FIGURA 24 – Jd. Flamboyant	46
FIGURA 25 – Distrito de Sousas: “Festa de Santana”	47
FIGURA 26 – Distrito de Sousas: “Festa de Santana”	47
FIGURA 27 – Distrito de Sousas: “Festa de Santana”	48
FIGURA 28 – Praça Visconde de Indaiatuba: conhecida como Largo do Rosário	48
FIGURA 29 – Praça Visconde de Indaiatuba; “Lorca na Rua”	49
FIGURA 30 – Praça Visconde de Indaiatuba; “Lorca na Rua”	49
FIGURA 31 – Praça Visconde de Indaiatuba	50
FIGURA 32 – Rua Coronel Quirino	53
FIGURA 33 – Rua Coronel Quirino	54
FIGURA 34 – Rua Coronel Quirino	54
FIGURA 35 – Rua Coronel Quirino	55
FIGURA 36 – Rua Coronel Quirino	55
FIGURA 37 – Rua Coronel Quirino	56
FIGURA 38 – Rua Olavo Bilac; Boate “Limelight”	57

FIGURA 39 – Bairro da Vila Nova	57
FIGURA 40 – Rua Barão de Jaguará	58
FIGURA 41 – Av. Francisco Glicério	58
FIGURA 42 – Rua Olavo Bilac	59
FIGURA 43 – Rua Coronel Quirino	59
FIGURA 44 – Av. Anchieta	60
FIGURA 45 – Av. Anchieta	60
FIGURA 46 – Rua Coronel Quirino	61
FIGURA 47 – Rua Coronel Quirino	61
FIGURA 48 – Rua Padre Almeida	62
FIGURA 49 – Rua Padre Almeida	62
FIGURA 50 – Av. Francisco Glicério	63
FIGURA 51 – Rua Maria Monteiro	63
FIGURA 52 – Av. Cel. Silva Teles; uma réplica de “Davi”	65
FIGURA 53 – Rua Olavo Bilac; uma réplica da “Vênus de Milo”	66
FIGURA 54 – Rua Olavo Bilac; detalhe da Vênus	66
FIGURA 55 – Av. Cel. Silva Teles; pizzaria com arco greco romano	67
FIGURA 56 – Av. Cel. Silva Teles; detalhe do arco	67
FIGURA 57 – Av. Cel. Silva Teles; outra pizzaria	68
FIGURA 58 – Rua Antônio Lapa; arco de passagem e frontão	68
FIGURA 59 – Rua Coronel Quirino; loja reformada	69
FIGURA 60 e 61 – Rua Coronel Quirino; loja reformada	69
FIGURA 62 – Jd. Santa Genebra; boate com escultura	70
FIGURA 63 – Jd. Santa Genebra; boate com escultura	70
FIGURA 64 – Jd. Santa Genebra; mesma boate	71
FIGURA 65 – Distrito de Barão Geraldo; loja de artefatos pré-fabricados	72
FIGURA 66 – Distrito de Barão Geraldo; loja de artefatos pré-fabricados	72
FIGURA 67 – Distrito de Barão Geraldo; loja de artefatos pré-fabricados	73
FIGURA 68 – Distrito de Barão Geraldo; loja de artefatos pré-fabricados	73
FIGURA 69 – Rua Gal. Osório; bar e restaurante “Giovannetti 1”	75
FIGURA 70 – Rua Dr. Quirino; edifício do “Giovannetti 2”	76
FIGURA 71 – Rua Barão de Jaguará; fachada do “Giovannetti 3”	76
FIGURA 72 – Rua Delfino Cintra; o “Giovannetti 4”	77
FIGURA 73 – Rua Delfino Cintra; o “Giovannetti 4”	77
FIGURA 74 – Rua Padre Vieira; o “Giovannetti 5”	78
FIGURA 75 – Rua Padre Vieira; o “Giovannetti 5”	78
FIGURA 76 – Giovannetti 1; detalhe das almofadas e balcão	80
FIGURA 77 – Giovannetti 1; detalhe da barreira translúcida	80
FIGURA 78 – Giovannetti 1; transição entre o piso	82
FIGURA 79 – Giovannetti 1; guarda-corpo	82
FIGURA 80 – Giovannetti 1; porta lateral	83
FIGURA 81 – Giovannetti 1; capitel de gesso sobre fuste de tijolo aparente	83
FIGURA 82 – Giovannetti 1; televisão e detalhe de espelho bisotê	85
FIGURA 83 – Giovannetti 1; detalhe do balcão e azulejos	85
FIGURA 84 – Giovannetti 1; rebaixamento do teto com forro falso de gesso	86
FIGURA 85 – Giovannetti 1; detalhe do banheiro novo	86
FIGURA 86 – Rua Barão de Jaguará; solar do Visconde de Indaiatuba em 1900	92
FIGURA 87 – Rua Barão de Jaguará; solar do Visconde de Indaiatuba em 2000	92
FIGURA 88 – Solar do Visconde de Indaiatuba; em reforma recente	93
FIGURA 89 – Solar do Visconde de Indaiatuba; mesmo ponto de vista	93
FIGURA 90 – Av. Andrade Neves; detalhe de “casarão”	94
FIGURA 91 – Av. Andrade Neves; detalhe da entrada do mesmo “casarão”	94
FIGURA 92 – Av. Andrade Neves; vista da lateral	95

FIGURA 93 – Av. Andrade Neves; o “casarão”	95
FIGURA 94 – Rua Maria Monteiro; pedaços de colunas	97
FIGURA 95 – Av. Cel. Silva Teles; anexo novo faz “homenagem”	97
FIGURA 96 – Jd. Santa Genebra; os fios de eletricidade prejudicam a leitura	98
FIGURA 97 – Rua Coronel Quirino; coluna aplicada como adesivo na parede	98
FIGURA 98 – Rua Barão de Jaguará; o recurso do gigantismo	99
FIGURA 99 – Rua Coronel Quirino; réplica de carro sobre o telhado	99
FIGURA 100 – Rua Maria Monteiro; painel de perfis metálicos	100
FIGURA 101 – Bairro Campos Elíseos; edifícios de traçado funcionalista	100
FIGURA 102 – Cenografia; ilustração de uma cena cômica (1545)	142
FIGURA 103 – Cenografia; o mistério da paixão em Valenciennes (1547)	143
FIGURA 104 – Cenografia: maquinária (1675)	144
FIGURA 105 – Cenário; seriado “Mundo da Lua”	145
FIGURA 106 – Cenário; seriado “Mundo da Lua”	145
FIGURA 107 – Cenografia; comédia Italiana em Verona (1772)	146
FIGURA 108 – Alguns elementos que são usuais em construções cenográficas	147
FIGURA 109 – Alguns elementos que são usuais em construções cenográficas	148
FIGURA 110 – Cenário; rua cenográfica	149
FIGURA 111 – Cenografia; musical cantora “Fortuna”	150
FIGURA 112 – Cenografia; programa “Matéria Prima”	151
FIGURA 113 – Cenário; seriado “Chiquinha Gonzaga” maquete do cenário	152
FIGURA 114 – Cenário; vista de uma cidade cenográfica	152
FIGURA 115 – Cenário; seriado “Mundo da Lua”	153
FIGURA 116 – Cenografia; ilustração de cenário para Macbeth (1928)	154
FIGURA 117 – Cenografia; teatro Nacional de Praga (1963)	155
FIGURA 118 – Instalação; exposição Flávio Império, SESC, Pompéia (1997)	157

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Possibilidades de existência de cenografia	5
TABELA 2 – Sentido do fluxo de tráfego de veículos na rua Coronel Quirino	53
TABELA 3 – Resumo de elementos cenográficos	158

RESUMO

OLIVEIRA, A. S. (2000). *A construção da aparência*. São Carlos, 2000. 164p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

A partir da comparação do ambiente urbano materializado pelas suas construções contemporâneas e o ambiente do espetáculo, materializado pelas suas construções cenográficas, este trabalho busca estabelecer os limites de cada ambiente e a possibilidade de sobreposição de soluções entre eles, identificando quais os recursos utilizados pela arquitetura, quando adota essa solução e a estratégia de construção da aparência envolvida nessa opção de solução projetual.

Palavras-chaves: linguagem; desenho urbano; cenário.

ABSTRACT

OLIVEIRA, A. S. (2000). The construction of appearance. São Carlos, 2000. 164p. Dissertation (Mastership) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

From the comparison of urban environment made by it's contemporary constructions and the spectacle environment made by it's scenery constructions, this work seeks to establish the limits of each environment and the possibilities of superposing solutions between them, identifying the ways used by the architecture when it adopts this solution and the construction of appearance involved in this optional of project solution.

Keywords: language; urban design; scenar.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

Título: A construção da aparência

Tema: Estudo da linguagem do ambiente urbano; a cidade como linguagem espacial; o cenário no urbano e a arquitetura com características cenográficas.

Assunto: Estudo da linguagem do ambiente urbano através da análise de seus edifícios de concepção contemporânea; discussão apoiada em comparações entre o ambiente urbano e o cenográfico.

O ambiente urbano é tratado como elemento ou conjuntos de elementos que contribuem para a percepção visual e tátil cinestésica que caracteriza a cidade; para não nos tornarmos demasiadamente genéricos, vamos estabelecer que esses elementos são partes do espaço urbano que tiveram, de alguma forma, alteradas as suas características quanto à sua concepção original ou formalização conceitual.

São investigadas situações onde elementos do ambiente urbano estão deslocados de seu contexto usual, ou quando sua forma é privilegiada, superando a função que desempenham; nesses casos, a forma torna-se independente da função, adquirindo identidade própria e passando a representar uma nova função. Exemplo:

Um empilhamento de barris de chope na porta de uma pizzaria está deslocado de seu contexto usual, não servindo, portanto, para armazenar a bebida; porém sua função,

no caso, é indicar às pessoas que o estabelecimento vende a bebida; o signo barril sofre uma transmutação funcional que leva à leitura de um novo signo que é a aquisição da função de publicidade.

Os coretos e, mais atualmente, os anfiteatros abertos, são herança de um tempo em que o lazer popular necessitava de um espaço para audição pública de músicas; no entanto, a televisão ocupou boa parte do lazer das pessoas e aquele costume popular foi substituído por eventuais shows, em grandes áreas públicas, com grande concentração popular; atualmente, os coretos persistem e sua função de palco musical não existe mais; eles transformaram-se em referencial histórico e visual da cidade, adquirindo portanto, uma nova função, mas preservando a forma original.

Essas estratégias também são adotadas cenograficamente. Quando se coloca um barril defronte a um bar cenográfico, esse signo barril não serve para armazenar a bebida e sim para informar ao público que, no bar em questão, a bebida é vendida.

O coreto, numa cidade cenográfica, nos remete ao mesmo referencial histórico e essa é a intenção formal inicial de sua existência e não a intenção presumida de tocar música naquele espaço.

A cidade tem uma intenção formal presumida que pode não estar de acordo com a leitura realizada de fato, já o cenário utiliza-se da leitura realizada de fato, que remete a uma intenção formal presumida.

Nesses casos, embora os dois ambientes comuniquem a mesma coisa, a produção desses elementos é conflitante uma vez que a cidade, quando produz o coreto, ou o barril, a tecnologia envolvida na sua execução está voltada para possibilitar tocar música, ou armazenar bebida. Quando o cenário produz as mesmas peças, a tecnologia está direcionada para reproduzir as mesmas respostas formais, mas que podem impossibilitar tocar música, ou armazenar bebida.

1.2 Objetivos

Buscar caracterizar o elenco de estratégias comuns e conflitantes encontradas pelo ambiente urbano e pelo ambiente cenográfico na concepção dos espaços, visando contribuir:

A) Para determinar os limites de um e outro, possibilitando a compreensão das estratégias adotadas que ativam a percepção e a qualificação desses espaços na memória do usuário / espectador.

B) Para entender qual seria a problemática envolvida nessa opção de solução projetual, quando adotada pela arquitetura.

1.3 Justificativa

A cidade apresenta uma infinidade de imagens codificadas que são apreendidas pelos transeuntes, segundo sua percepção e cultura. Não só o traçado urbano contribui para essa leitura, mas também, os objetos e construções isoladas.

“Existe, sem dúvida alguma, uma *arte do relacionamento*, tal como existe uma arte arquitetônica. O seu objetivo é a reunião dos elementos que concorrem para a criação de um ambiente, desde os edifícios aos anúncios e ao tráfego, passando pelas árvores, pela água, por toda a natureza, enfim, e entretecendo esses elementos de maneira a despertarem emoção ou interesse. Uma cidade é antes do mais uma ocorrência emocional no meio-ambiente. Senão, atente-se na pesquisa e nos esforços despendidos para a tornarem uma realidade: contingentes de demógrafos, sociólogos, engenheiros, peritos de tráfego etc., empenhados no concerto de uma infinidade de fatores que possibilite a criação de uma organização funcional, viável e saudável. É um tremendo empreendimento humano !” (CULLEN, 1971, p. 10)

A relação entre esses objetos, construções e o traçado urbano, estabelece uma trama de linguagens que leva à leitura e à identificação do local, qualificando-o e registrando o valor atribuído a ele.

“A essência das cidades não se encontra somente em fatores funcionais, produtivos ou tecnocráticos. Estas estão feitas de muito diversos materiais, entre eles a representação, os símbolos, a memória, os desenhos e os sonhos. É a superposição contínua de muito diversos extratos o que estrutura toda a cidade, reino da diversidade e da pluralidade, fenômeno que não se pode interpretar de maneira unívoca.”¹ (MONTANER, 1999, p. 169)

No ambiente cenográfico, temos basicamente dois grupos de exploração: o primeiro abrange os espetáculos realizados ao vivo com a presença de platéia. Nesse grupo poderíamos agrupar os shows musicais, peças de teatro, apresentações circenses etc. O segundo agrupa as apresentações gravadas ou ao vivo, com ou sem a presença de público no ato da produção e que são vinculadas por alguma mídia. Nesse grupo

¹ Tradução livre minha.

encontram-se os programas de televisão, cinema, os cenários concebidos para realização de fotos etc. (Ver TABELA 1)

Os dois grupos possuem soluções distintas, pois o primeiro está voltado para uma percepção imediata, presente e participante, já o segundo destina-se à percepção mediata do olhar eletrônico. Em alguns momentos, os dois grupos podem atuar simultaneamente, como os shows que são gravados ao vivo com a presença de platéia. Nesse caso, privilegia-se a percepção do público presente e o olhar eletrônico adapta-se a essa relação pré-determinada. A situação inversa é quando um programa de televisão é realizado com a presença de público. Nesse caso, a relação do público com o espetáculo é utilizada pela mídia para simular a reação perceptiva esperada do telespectador, privilegia-se portanto, o olhar eletrônico em detrimento da presença da platéia.

Tempo X	AO VIVO			GRAVADO		
	sem mediação eletrônica	com mediação eletrônica	com mediação eletrônica	com mediação eletrônica		
Participação						
com público na produção do evento	Shows musicais; peças de teatro, circos, procissões, carnaval; danças.	TV: programa de auditório: (Faustão; Gugu) Shows musicais.		TV: shows musicais e/ou outros: (Sai de baixo) Cinema: clip musical; documentários: (carnaval) Publicidade: fotos de shows		
sem público na produção do evento			TV: telejornalismo; entrevistas		TV: novelas; seriados Cinema: filmes: (Central do Brasil) Publicidade: fotos de produtos: (margarina, eletrodomésticos)	com computação: TV: vinhetas de apresentação Cinema: efeitos especiais: (Jornada nas estrelas) Publicidade: comerciais que utilizam-se de efeitos especiais

TABELA 1 – Possibilidades de existência de cenografia.

1.4 Materiais e métodos

Para auxiliar no entendimento do universo da cenografia, e esse ser confrontado com a produção arquitetônica contemporânea, presente no ambiente urbano das cidades, foram realizadas entrevistas gravadas com quatro cenógrafos, a saber: Antônio de Freitas, Daniela Thomas, José Carlos Serroni e José Cláudio.

Os cenógrafos entrevistados falaram sobre as definições do espaço cenográfico, de como é a atuação de um cenógrafo, dos meios de produção desse espaço e, por fim, falaram sobre a formação deles e sobre o que os levou a atuar com cenografia.

Procurou-se entrevistar cenógrafos que têm atuação em várias mídias, como a televisão, o cinema, a publicidade, o teatro e outros veículos.

As entrevistas se prestaram a demonstrar as diversas possibilidades do universo da cenografia. Visando a maior esclarecimento quanto a essa atividade, procurou também contribuir com informações sobre uma atividade profissional que tem muito poucas publicações no Brasil. Atualmente, poderíamos citar o “Espaço Cenográfico News”, com edição mensal, sob coordenação de José Carlos Serroni.

As entrevistas encontram-se no final desta monografia, como anexo, e é recomendável que os que não tiverem familiaridade com o universo da cenografia iniciem a leitura deste trabalho nesse anexo, pois lá estarão as definições e conceitos gerais de cenografia que norteiam a parte principal do texto e também muitos textos alvos de nossas citações. As entrevistas serviram também para uma primeira aproximação do tema desta pesquisa, resultando, também, em um trabalho programado intitulado “Cenografia”.

A experiência profissional em trabalhos de cenografia deste autor, realizados durante os anos de 1990 à 1994, na TV Cultura de São Paulo, em que foram produzidos os programas “Castelo Rá-Tim-Bum” e “Mundo da Lua”, entre outras centenas de cenários, foi utilizada, tanto nas ilustrações como exemplos, como na interpretação das entrevistas.

Foi realizada visita à cidade cenográfica da Rede Globo de Televisão, para documentar parte dos cenários ali produzidos.

A cidade de Campinas foi eleita como estudo de caso, pois a coincidência dela, com a vivência deste autor, facilita a obtenção de informações, tanto técnicas, como históricas, ou emocionais.

Deu-se prioridade à região central e ao bairro do Cambuí, especificamente à avenida Francisco Glicério e rua Barão de Jaguara, no centro e às ruas Coronel Quirino e Maria Monteiro, no Cambuí. Alguns casos extremos provocaram o rompimento desse limite para melhor exemplificação. Até o distrito de Sousas foi investigado para exemplificação.

Procurou-se não atribuir autoria aos projetos, uma vez que não se trata aqui do entendimento de uma postura projetual em particular, mas da atitude coletiva de alguns projetos arquitetônicos ou cenográficos.

Foram eleitas algumas construções contemporâneas para esta investigação, tanto as cenográficas quanto as arquitetônicas, estas extremamente efêmeras. Pelos motivos que se verão no transcorrer desse estudo, muitas das obras que se apresentam aqui já foram modificadas ou destruídas.

A confrontação de soluções no ambiente cenográfico foi comparada com as soluções empreendidas por alguns projetos arquitetônicos, para evidenciar algumas atitudes comuns aos dois ambientes.

Como este estudo trabalha com as linguagens apreendidas pela imagem, optou-se pela realização de fotos legendadas para evidenciar os elementos discutidos. Foram realizadas cerca de seiscentas fotos da cidade e outra centena, de cenários para que, depois de selecionadas, ilustrassem as discussões. Uma constatação que se pode adiantar sobre a qualidade de muitas delas é interferência negativa que os fios de condução de energia ou telefonia fazem na leitura da imagem.

A bibliografia apontada na parte final relaciona as obras citadas e as consultadas, mesmo que não citadas.

2 CONCEITUAÇÃO

2.1 O território das sobreposições

A cidade e o cenário comunicam através de linguagens.

Estabelecer quais são as estratégias comuns e conflitantes que cada ambiente utiliza para comunicar através das diversas linguagens é, principalmente, o território de investigação deste trabalho.

Nos primórdios da arquitetura moderna, a concepção do ambiente urbano valorizava a racionalização e a funcionalidade do espaço projetado, em detrimento da sua forma; a lógica era a de que, se o projeto fosse funcional, sua forma seria adequada.

Podemos definir de muitas maneiras a produção de um expoente da arquitetura moderna brasileira, Oscar Niemeyer. No entanto, não poderíamos afirmar que sua arquitetura priorize a funcionalidade. Talvez pudéssemos dizer o contrário.

“O Parthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exatamente o contrário, se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede 50 (...) Fazemos cenografia, ‘estilo’, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo menos arquitetura.”¹

¹ Costa, Lúcio (1995) Reproduzindo uma entrevista concedida em Dez. de 1930. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 de julho. Caderno 5, p. 8.

Nessa declaração, notamos a defesa da estética como resultante de uma racionalização dos meios de produção do espaço. A cenografia é tratada como o elemento desvirtuador da real função da arquitetura, mas não seria também sua função atender às necessidades estéticas e do imaginário dos usuários? Ao que parece, a honestidade das formas da arquitetura não qualifica a obra somente à real função que exercem.

“De fato, as mesmas convicções da arquitetura moderna teriam se convertido nos maiores obstáculos para poder alcançar ‘uma expressão monumental’. Nesse sentido, a arquitetura moderna teria se distinguido por seu desejo de negar a expressão como qualidade autônoma da forma. (...)negação da expressividade formal na medida em que a forma segue a função e está definida essencialmente por uma espetacular precisão técnica.”² (MONTANER, 1999, p. 92)

A arquitetura moderna, contrariando seu discurso original, veio carregada de simbolismos e mensagens estéticas que estão presentes em nossas cidades hoje em dia.

Como já foi citado, existem categorias de qualificação das diversas estratégias de linguagem adotadas pelo ambiente cenográfico. Essas estratégias poderiam estar sendo adotadas pelas concepções arquitetônicas contemporâneas.

Um campo de pesquisa que é rico para esclarecer as concordâncias e diferenças nas concepções dos ambientes são as instalações das cidades cenográficas que buscam um simulacro da cidade, segundo suas linguagens e não segundo sua funcionalidade.

² Tradução livre minha.

2.2 Forma de leitura

Segundo CARON (1997)³, existem várias maneiras de ler a arquitetura, “A leitura é uma tentativa de organização entre convergências e divergências; ler é operar com o heterogêneo e organizar, é saber distinguir, por comparação, o igual e o diferente. A ordem não está no homogêneo, mas no seu oposto.” (FERRARA, 1997, p. 25); se podemos “ler” a arquitetura, é porque esta possui uma linguagem e vários códigos; uma das funções primordiais da cenografia é justamente possibilitar ao espectador ler o espetáculo, portanto o cenário é uma das maneiras de realizar a leitura do espetáculo e o cenário possui linguagem e códigos próprios.

“...Todo processo de comunicação é, se não imperfeito, certamente parcial. Assim, corrigindo, toda codificação é representação parcial do universo, embora conserve sempre, no horizonte da sua expectativa, o desejo de esgotá-lo.” (FERRARA, 1997, p.7)

Se ambos podem transmitir informações via linguagens, temos que inicialmente entender o que são linguagem e código; Décio Pignatari assim os define:

“... código e linguagem são basicamente uma e mesma coisa, a ponto de podermos dizer que o Português é um código, e o Inglês, outro. O que não impede que, em certas circunstâncias, e para maior clareza se faça uma distinção entre linguagem e código, (...) O termo código teria, então , uso estritamente técnico. (...) As mensagens podem ser codificadas quando já expressas por meio de signos (letras por exemplo); (...) Dessa forma , as linguagens teriam um longo desenvolvimento orgânico, enquanto que os códigos seriam inventados para algum fim específico e sujeito a regras explícitas. (...) De outra parte, convém fazer a distinção entre língua e linguagem, (...) consideramos as línguas como manifestações particulares, fundamentais, embora, da linguagem, e a lingüística como um ramo da Semiótica, que pode assim ser considerada como *A Linguagem* (ou: princípios que comandam toda e qualquer manifestação da linguagem). No estudo da linguagem, uma última distinção se faz ainda necessária: entre linguagem-objeto e metalinguagem. Linguagem-objeto é a linguagem que se estuda; metalinguagem é a linguagem com

³ CARON, J. O. (1997) *A leitura do projeto de arquitetura*. /Curso ministrado na USP EESC/

que se estuda, é a linguagem instrumental, crítico-analítica, que permite estudar a linguagem-objeto sem com ela se confundir. (...) A metalinguagem é um processo dinâmico, mas é comum ver como ela tende a se estratificar em código, confundindo-se então com jargão técnico, especializado.” (PIGNATARI, 1983, p. 39)

Quando Pignatari define linguagem, ele considerada a semiótica como a sua melhor interpretação; nesse tratado, criado por Peirce, encontramos uma maneira codificada de entender os processos de comunicação e como essa se estabelece a partir da percepção. Para o propósito desta pesquisa, interessam-nos especificamente alguns conceitos, como o que define a idéia de signo.

Peirce define várias vezes, de diversas maneiras, o que seria signo. Vejamos então uma que parece a mais adequada no momento : “Um signo ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido (...) O signo representa alguma coisa, seu objeto.” (PEIRCE, 1995, p. 46); Lúcia Santaella exemplifica o que seria signo: “Esclareçamos: o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a idéia geral que temos de uma casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa.” (SANTAELLA, 1983, p. 58); sobre representação Peirce faz a seguinte definição: “Representar. Estar em lugar de, isto é, estar numa relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro.” (PEIRCE, 1995, p. 61)

“De qualquer forma, convém reter a idéia de signo enquanto alguma coisa que substitui outra. Assim procede Charles Morris, um dos estudiosos da linguagem ao nível do comportamento, baseado nas experiências de Pavlov sobre os reflexos condicionados. Assim como o toque de uma sineta, paulatinamente, vai

provocando, num cachorro, uma seqüência de reações semelhante à que antes lhe provocava a visão do alimento (ao qual o toque fora condicionado), assim um signo pode ser definido como toda coisa que substitui outra, de modo a desencadear (em relação a um terceiro) um complexo análogo de reações.” (PIGNATARI, 1997, p. 24)

Quando observamos um objeto há uma interação entre ele e o observador e um caminho de comunicação é aberto, onde o objeto transmite mensagens às quais o observador reage; essas reações são objeto de estudo de Peirce que as classifica em estados de consciência, em relações triádicas que geram várias outras relações, também triádicas, sucessivamente.

“Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento.” (PEIRCE, 1995, p. 14)

Baseado nestas relações tríades, Peirce montou sua doutrina dos signos ou semiótica. Para cada momento ou singularidade do estado de consciência, a comunicação envolvida nesse ato e o valor dado a ele teve uma descrição que procurou criar categorias que qualificam tais eventos em estados da consciência humana. A semiótica define as imagens ou qualquer outro evento de comunicação como *signicas* e, baseado no conceito de tríades, o signo pode ser dividido em três categorias que são: o ícone, o índice e o símbolo⁴.

Vamos verificar a validade desses conceitos para o propósito desta pesquisa:

⁴ “Um signo é um ícone, um índice ou um símbolo. Um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna *significante*, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um índice é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de

Exemplo 1

Uma sinalização de trânsito muito comumente encontrada em nosso ambiente urbano é a letra “E” com uma tarja vermelha cruzando sobre ela, (FIGURA 1). Essa sinalização regulamenta que nesse local é proibido estacionar, portanto entende-se que algumas pessoas gostariam de ali estacionar seu carro, mas não podem pela proibição que a placa representa.

A forma da letra ou as cores empregadas não têm relação direta com o ato proibido. Talvez a única referência seria a de que o ato proibido começa com a mesma letra “E”, “estacionar”, no entanto, entendemos o significado dela, porque convencionamos que essa forma, com essas cores, representariam a proibição de um ato. Dessa forma, esta sinalização seria um símbolo, pois sua existência não se refere a um objeto especificamente, mas nos remete à tradução de um ato, ou, no caso, da proibição de um ato.

Essa mesma sinalização colocada num estúdio fotográfico para compor uma imagem de moda (Suponhamos um modelo encostado à haste da placa trajando a roupa anunciada e fazendo o gesto convencionado de pedir carona, toda esta cena sobre um fundo uniformemente cinza) não tem mais a mesma função de proibição. Ela, na verdade, nos remete à idéia de urbanidade que a placa também representa, a placa é suficiente para reivindicar este conceito, não necessitando, portanto, das demais informações urbanas como, por exemplo, ruas e edifícios. O fundo pode ser cinza porque a placa diz em que contexto a cena acontece; o gesto de pedir carona que, na sua origem, também é simbólico, na cena serve para ressaltar a idéia de urbanidade.

Nessa situação, a placa e o gesto, que são representações simbólicas, têm suas representações atribuídas pela nossa vivência e cultura: no primeiro ambiente a placa está em sua situação usual e, no segundo, numa situação referencial e esta situação final é cenográfica.

Exemplo 2

Analisemos um banco de praça, (FIGURA 2). Ele tem o formato que tem para servir ao que se presta. Nele podemos descansar o corpo e passear os olhos pelo entorno da praça e seu valor está na medida em que nos proporciona o repouso que esperamos;

qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação.” (PEIRCE, 1995, p.74)

esse mesmo banco, quando transportado para um palco de teatro, continua despertando em nós a mesma expectativa, portanto, ele continua sendo um objeto ao qual nós depositamos nossa estima de conforto, mesmo que ele não nos possibilite ter a mesma visão do entorno, pois sua função primordial continua sendo de nos possibilitar sentar (ou possibilitar ao ator sentar-se). É claro que o banco, como a placa, também nos remete à idéia de urbanidade, mas o seu uso está preservado, independente do que tenha a seu redor (um fundo cinza ou árvores e plantas cenográficas). Esse banco poderia tornar-se um índice degenerado, mas falaremos disso quando tratarmos dos simulacros.

Nesse exemplo percebemos que não há regra quanto à caracterização do objeto sóico, quando este muda de ambiente. A mudança de ambiente pode ou não mudar as características sóicas, dependendo da maneira como é realizada essa mudança e cada caso deve ser analisado isoladamente.

Exemplo 3

Uma placa de bronze comemorativa de um evento, (FIGURA 3) é simbólica, pois sua existência só é possível porque existe um interpretante que analisa sua informação que pode trazer alguma reflexão sobre um determinado momento histórico. Essa placa, num filme, pode não ter a mesma função, pois o seu texto pode ser ignorado pela personagem que faz um discurso em frente a ela e o espectador também ignorará seu conteúdo textual mas sua forma ali presente nos remete à possibilidade da informação, portanto, nesse caso, ela é indicial; ela poderia continuar simbólica, se neste filme fosse dado um close nela e a imagem ficasse congelada por algum tempo, a fim de que o espectador pudesse ter contato com seu conteúdo textual.

No ambiente cenográfico, o texto da placa é menos importante do que a própria placa. Muitas vezes, inclusive, o texto não existe. Assim é, também, em publicidade, quando uma agência apresenta o boneco de um “folder” a um cliente. Nessa mostra são apresentados os textos principais e as imagens, no lugar do texto corrido são colocadas as letras “M”, “N” e “O” aleatoriamente (dessa forma: Monon nomono nom monom...). Nesse momento, o texto não é mais simbólico, mas sim indicial.

No cenário, quando o texto inexistente na placa, ou tem tratamento semelhante ao usado em mostras de publicidade, a placa passa a ser um índice, mas desta vez um índice degenerado. É o que veremos quando tratarmos do simulacro.

FIGURA 1 – (Rua Gal. Osório) Placa de proibido estacionar.

FIGURA 2 – (Praça Carlos Gomes) Banco de praça.

FIGURA 3 – (Praça Carlos Gomes) Placa comemorativa à fundação de um clube.

2.3 O símbolo e o simulacro

Para tratar do assunto “símbolo e simulacro”, vamos navegar no perigoso campo das filosofias e, por mais que se especule sobre o assunto, ele não será conclusivo; portanto, quando definirmos, símbolo e simulacro, essas definições serão algo que se presta a esse trabalho tão somente.

Peirce, ao descrever o símbolo, afirma que ele também tem um caráter de índice e de ícone e que o símbolo seria a forma mais didática de representação, pois seu significado é facilmente interpretado como referindo-se a seu objeto. “Daí que os símbolos sejam signos triádicos genuínos, pois traduzirão como interpretante um outro tipo geral ou interpretante em si que, para ser interpretado, exigirá um outro signo, e assim *ad infinitum*. Símbolos crescem e se disseminam, mas eles trazem, embutidos em si, caracteres icônicos e indiciais.” (SANTAELLA, 1996, p. 68)

Mas o símbolo não é necessariamente o próprio objeto, se o for será uma unidade genuína de símbolo, mas de modo geral os símbolos representam o seu objeto. Essa relação de mediação entre o objeto e o símbolo é discutida por HENGEL⁵ apud PIGNATARI (1995) quando diz que o símbolo consistiria na representação com um significado que se não conjuga com a expressão, com a representação; mantém-se sempre uma diferença entre idéia e a forma, portanto símbolo seria a forma convencionada de atribuir valor a um objeto.

O símbolo materializado no espaço arquitetônico é definido por Robert Venturi como o elemento que dá qualidade interpretativa à arquitetura. “O símbolo domina o espaço. A arquitetura não basta. E como as relações espaciais se estabelecem mais com os símbolos do que com as formas, a arquitetura desta paisagem se converte em símbolo no espaço, mais do que a forma no espaço...”⁶ (VENTURI, 1978, p. 35)

No espetáculo, a representação é fartamente utilizada para realizar-se e, quando um ator *representa* sua personagem, ele o faz emprestando-lhe seu corpo e sua voz, portanto por melhor que seja a habilidade desse ator, ele nunca será a sua personagem mas, no máximo, o símbolo dela; o mesmo acontece com a cenografia que representa um lugar, por mais fidedigna que seja a representação, ela poderá ser no máximo o símbolo deste lugar.

Essa representação é um simulacro⁷ pois nunca substituirá o objeto “Toda representação é uma imagem, um simulacro do mundo a partir de um sistema de signos, ou seja, em última ou em

⁵ HEGEL, G. W. F. (1974). *Estética e outros escritos*. vol. Os pensadores. São Paulo, Abril apud PIGNATARI, D. (1995). *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo, Cultrix. p.10.

⁶ tradução livre minha

⁷ “*Simulacrum* é a tradução latina de *eídolon* grego. Não é errado portanto, vertê-lo por sua vez à palavra imagem. No entanto, o *eídolon*, no uso que precisamente Platão faz dessa palavra no *Teeteto* e na *República*, tem três acepções afins entre si: em primeiro lugar, é a imagem, a representação de uma coisa; em segundo lugar, constitui sua réplica ou simulacro; por último, a pretensão ilusionista que confunde a réplica ou simulacro do mundo com a sua realidade converte essa mesma realidade na ficção de um espetáculo, na irreabilidade da experiência e da

primeira instância, toda representação é gesto que codifica o universo, daí se infere que o objeto mais presente e, ao mesmo tempo, mais exigente de todo processo de comunicação é o próprio universo, o próprio real.” (FERRARA, 1997, p. 7)

Quando a representação, através da imagem, se distancia do objeto de forma intencional essa representação passa a ser uma um índice degenerado ou um simulacro do objeto.

“Um índice (...) é um Representâmen cujo caráter Representativo consiste em ser um segundo individual. Se a Secundidade for uma relação existencial, o Índice é *genuíno*. Se a Secundidade for uma referência, o Índice é *degenerado*. Um índice genuíno e seu Objeto devem ser individuais existentes (quer sejam coisas ou fatos), e seu Interpretante imediato deve ter o mesmo caráter. Mas, dado que todo individual deve ter caracteres, segue-se que um Índice genuíno pode conter uma Primeiridade, e portanto um Ícone, como sua parte constituinte. Todo individual é um Índice degenerado de seus próprios caracteres.” (PEIRCE, 1995, p. 66-67)

O simulacro seria então um índice degenerado de seu objeto, pois possui somente uma referência sua e essa referência, se representada pela imagem, a ela nós atribuímos o valor de originalidade que é subjetivo.

Na cenografia, é comum trabalhar com simulacros e, em determinadas circunstancias, nós atribuímos a ele o valor de originalidade; um banco de praça cenográfico pode ser construído de papelão e ter a forma, a textura, a cor, de um banco de praça, no entanto a estrutura de papelão não permitiria a função primordial de um banco que é a possibilidade de sentar-se. Se esse banco fizer parte de uma cena em que o ator não o utilize para sentar-se, ele estará cumprindo seu papel de simulacro, facilitando que nós o interpretemos como original ou real.

“*Originalidade* é ser tal como aquele ser é, independentemente de qualquer outra coisa. (...) Duas Qualidades semelhantes, como o são todas as Qualidades, são, até aqui a mesma Qualidade. (...) Uma relação é *Genuína* ou *Degenerada*. Uma Relação Degenerada é um fato concernente a um conjunto de objetos que consiste meramente num aspecto parcial do fato de cada um dos Relatos ter sua Qualidade.” (PEIRCE, 1995, p. 27-28)

vida, definidas como pura negatividade do singular, limitado e intranscendente. Podemos distinguir essas três acepções com novos conceitos. O da *representação* de uma coisa por meio de um signo ou uma imagem, através da qual se mantém uma relação interativa entre ela e o representado no meio de uma experiência. O *simulacro* como aquela representação que compete ontologicamente com o ser representado, o sobrepuja, elimina e finalmente substitui, para se converter no único ser objetivamente real. Por fim, espetáculo remete etimologicamente a *specere*, à contemplação humana, e refere-se, por conseguinte, ao caráter explosivo dessa representação, sua destinação a ser exibido e instaurado, no sentido específico que, todavia, lhe é conferido por seu caráter de representação ou duplicação da realidade, não de sua experiência ou de seu reconhecimento. (SUBIRATS, 1989, p. 59)

A relação dos cenários, que se utilizam de simulacro, é uma relação degenerada com o objeto representado e essa estratégia está dentro de uma realização que é o espetáculo; nesse ambiente o que é real é aquilo que nós acreditamos que seja. “O que funciona é verdadeiro” (ALVEZ, 1996, p. 42)

Quando Jair Ferreira dos Santos define o movimento pós-moderno, ele usa o simulacro para exemplificar o que seria o estado de ânimo que estaria envolvido nessa proposição estética. “Porque desde a perspectiva renascentista até a televisão, que pega o fato ao vivo, a cultura ocidental foi uma corrida em busca do *simulacro* perfeito da realidade. Simular por imagens como na TV, que dá o mundo acontecendo, significa apagar a diferença entre o real e o imaginário, ser e aparência. Fica apenas o simulacro passando por real. Mas o simulacro, tal qual a fotografia a cores, embeleza, intensifica o real. Ele fabrica um *hipier-real*, *espetacular*, um real mais real e mais interessante que a própria realidade.” (SANTOS, 1980, p. 12)

Portanto, os signos simbólicos que são tratados como simulacro estão a serviço de criar uma ilusão, que é pertinente num espetáculo e especula-se que essa estratégia esteja envolvida em uma atitude estética que transcende ao ambiente do espetáculo.

2.4 Verdadeiro e falso

Mais uma vez vamos caminhar pelo campo da filosofia e procurar estabelecer os conceitos envolvidos no que atribuímos como verdadeiro e falso. Esses conceitos são discutidos com o único fim de entender onde a cenografia é falsa e onde é verdadeira e onde a arquitetura contemporânea também é falsa ou verdadeira.

Para citarmos apenas um filósofo, vamos ver como Aristóteles é interpretado por Barbara Cassin, quando ela fala dos filósofos sofistas. Barbara Cassin atribui a Aristóteles a reivindicação do consenso e do sentido para rebater os sofistas e reivindicar a verdade. DELEUZE⁸ apud CASSIN (1990) diz que o sentido e o não-sentido têm uma relação que não pode ser descalçada sobre a relação do verdadeiro e do falso.

Portanto se trabalharmos apenas com esse fundamento, entendemos que, se um fato tem sentido, ele se torna verdadeiro e, na inexistência deste, seria falso. É lógico que aí poderíamos questionar quem julga o sentido. No nosso caso, vamos estabelecer que o sentido é estabelecido pela realização do espetáculo, quando falamos de cenografia, e pela realidade do mercado capitalista, quando tratamos de arquitetura.

Pois bem, a magia da cenografia está justamente no caminhar no limite entre o falso e o verdadeiro. Embora tudo que se apresente na cenografia seja assumidamente falso, a pessoa que assiste ao espetáculo assume voluntariamente seu direito à inconsciência consentida e assume a cenografia e o espetáculo como verdadeiro, porque esse é o jogo proposto.

Já os cenários que procuram ser realistas naturalistas, (como os cenários de novelas da TV) embora sejam falsos, no sentido de que não se tratam de construções arquitetônicas de fato, procuram passar por verdadeiros. Isso é bastante exemplar nas cidades cenográficas em que até as interferências negativas que os fios de eletricidade fazem na leitura do espaço arquitetônico da cidade estão presentes. Os cenários realistas naturalistas das novelas são falsos, por não esclarecer ao público sua não-autenticidade, mas, ao mesmo tempo são verdadeiros, pois possibilitam a existência do espetáculo televisivo.

Quando a arquitetura importa soluções pelo simulacro da realidade, ela também está trabalhando nesse limite entre a verdade e a mentira e quem está estabelecendo esse sentido da verdade é o comércio capitalista. Se para vender pizzas se torna necessário simular uma cantina italiana e essa simulação utiliza-se de ícones como colunas greco-romanas e arcos de pedras, esses elementos são respostas funcionais à realização do comércio, portanto fazem sentido e são verdadeiros para a realização do consumo, mas, se formos analisar tais adornos como respostas a uma solução

estrutural, eles são falsos, uma vez que não respondem a um sentido elementar de estrutura, que é suportar carga.

Não podemos mais analisar a arquitetura contemporânea que está associada ao comércio, pelos sentidos das verdades modernistas de funcionalidade, simplesmente porque nos nossos dias a funcionalidade da arquitetura também se impõe a realização do consumo.

Quanto ao patrimônio histórico, esse também está à mercê do mercado capitalista e, para alguns, interessa menos a reabilitação funcional e estrutural de determinado edifício e mais sua preservação imagética, nem que para isso tenha que se imolar totalmente a construção original; para esses o sentido é a preservação da imagem tão somente. Portanto, é verdadeiro.

“Toda coletividade necessita de lugares arquetípicos carregados de valores simbólicos; se a cidade não o os oferece, os grupos sociais os criam.”⁹ (MONTANER, 1999, p. 174)

⁸ DELEUZE G. (1969) *Lógica do sens. Paris, Minuit. p.85* apud CASSIN, B. (1990). *Ensaios sofisticos. São Paulo, Siciliano. p.217*

⁹ Tradução livre minha.

2.5 Do espetáculo à cenografia

Segundo Eduardo Subitats “espetáculo remete etimologicamente a *specere*, à contemplação humana, e refere-se, por conseguinte, ao caráter explosivo dessa representação, sua destinação a ser exibido e instaurado, no sentido específico que, todavia, lhe é conferido por seu caráter de representação ou duplicação da realidade, não de sua experiência ou de seu reconhecimento.” (SUBIRATS, 1989, p. 59)

Quando Jorge O. Caron, define o espetáculo ele lembra a sua origem atrelada ao teatro e nesse ambiente estabelece um limite: “... o espetáculo, evento público, só acontece quando determinada ação cênica entra em contato com sua assistência, momento esse, em que se estabelece um fenômeno de intercomunicação entre ambos. Implica, também, em que a ação é fruto de um planejamento e de uma produção e que o público, nesse momento, é cúmplice da ação proposta. Esta cumplicidade significa que o público está em condições de decodificar a mensagem cênica e que se estabelece entre ambos, cena e assistência, uma convenção que conta de um lado com uma linguagem cênica e de outro com a manifestação do público que tem, por sua vez, uma linguagem expressiva própria. É nestas condições, exclusivamente, que podemos definir o espetáculo.” (CARON, 1994, p. 36-37)

Durante a realização do espetáculo, o público encontra-se numa espécie de catarse, em que a crítica ao inverossímil torna-se desnecessária, portanto se estabelece a suspensão da descrença e a cumplicidade gerada pelo evento e seu público definiriam o espetáculo, essa suspensão duraria então o tempo de duração do espetáculo e tão logo esse se encerra a crítica se restabelece. “O espetáculo não existe antes nem depois, realiza-se ‘durante’.” (CARON, 1994, p. 36)

Historicamente a forma mais exemplar do espetáculo se estabelecer é no teatro. Sua origem grega remonta às apresentações em praças públicas com a presença do público e, segundo Antônio de Freitas¹, essa encenação contava com o suporte de informações visuais, que seriam hoje, designadas como cenografia.

¹ “Entrava o coro grego e começava a fazer umas evoluções no palco chamando os Deuses, chamando os espíritos, seja lá o quê for, que eles chamavam, e faziam com que o público entrasse numa espécie de estado de histeria, qualquer coisa que as pessoas chamam hoje de catarse e eles faziam com que as pessoas entrassem no clima da peça. Então, o quê que eles faziam? Eles preparavam o espírito do espectador pra entrar dentro do clima da peça a ser

“O espetáculo teatral, como forma de expressão narrativa, estabelece uma linguagem exclusiva cujos elementos são o som e os movimentos de atores vivos (ou animados) e do ambiente cênico diante do público. Deve-se frisar a questão ‘diante do público’ pois as imagens propostas somente se realizam quando em contato com esse público. A estruturação dos elementos de linguagem cênica em um ambiente de sons e movimentos só fecha seu significado na presença do público, neste ato que galvaniza o espetáculo. O produto teatral, portanto, é como um círculo que encerra a produção cênica e seu público na unidade de um ato de imagens, imaginário.” (CARON, 1994, p 34)

A cenografia faz parte, portanto, do espetáculo e a sua própria definição, remonta ao teatro grego². O universo de discussão que poderíamos estabelecer sobre a cenografia é tamanho que poderíamos compará-lo ao universo da arquitetura.

A cenografia faz parte do espetáculo trabalhando junto com ele com o objetivo de dar contexto histórico, espacial, temporal etc. A linguagem cênica é realizada por todos os elementos do espetáculo, como os atores, os figurinos, os sons; como a cenografia trabalha junto ao espetáculo, é bastante comum os vários elementos componentes do espetáculo se sobreporem numa bricolagem que intenciona a realização do espetáculo. Portanto, é comum o ator ajudar a cenografia, intensificando os conceitos espaciais e temporais assim como é comum a cenografia destacar a interpretação do ator.

No espetáculo os elementos constituídos, por trabalharem juntos para um mesmo fim, estabelecem uma linguagem cênica que possui códigos próprios.

A literatura disponível que desenvolva teorias conceituais sobre cenografia é escassa e muitas soluções realizadas pelos cenógrafos, cenotécnicos, ou diretores de arte são

mostrada. Então isso era numa época, que não existia cenário, com o tempo as pessoas foram ficando menos suscetíveis a esse tipo de coisa, foi começando a se criar estruturas que naquela época eram apenas máscaras, isso pode-se dizer que é figurino, que iam preparar o espectador pra o espírito da estória a ser contada.” FREITAS in: ANEXO p. 112.

² “O termo cenografia (*skenographie*, que é composto de *skené*, cena, e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir) se encontra nos textos gregos - *A poética*, de Aristóteles, por exemplo. Servia para designar certos embelezamentos da *skené*. Posteriormente é encontrado nos textos em latim (*De architectura*, de Vitruvio): *scenographia*. Era usado provavelmente para definir no desenho uma noção de profundidade. No Renascimento os textos de Vitruvio foram traduzidos, e o termo cenografia passou a ser usado para designar os traços em perspectiva e notadamente os traços em perspectiva do cenário no espetáculo teatral. A cenografia existe desde que existe o espetáculo teatral na Grécia Antiga, mas em cada época teve um significado diferente, dependendo da proposta do espetáculo teatral” MANTOVANI, p. 13.

resolvidas a partir de suas experiências pessoais acumuladas empiricamente, ou através da reprodução de conhecimentos herdados pelas diversas gerações de artífices que atuam nestas concepções.

FIGURA 4 – Cenário: “Cidade cenográfica” Vemos que a casa assobradada, azul, ao fundo, possui várias janelas e uma sacada, o que faz imaginar que se trata de uma construção grandiosa. No entanto, notamos que, na lateral, a construção não possui profundidade. Provavelmente esse ponto de vista jamais será conhecido pelo telespectador durante o desenvolver da estória.

FIGURA 5 – Cenário: “Minissérie Hilda Furacão”. Nota-se que a necessidade de tornar esse cenário naturalista faz com que as fachadas sejam envelhecidas com extrato de nogueira, que imita a poluição e envelhece o suposto edifício. Os fios no poste também servem para dar realismo. Sua função, no caso, não é transmitir energia e sim naturalismo.

FIGURA 6 – Cenário: “Minissérie Hilda Furacão”. Os trilhos do bonde do cenário são, na verdade perfis metálicos em “O”, as dimensões da bitola dos trilhos, bem como as curvas acentuadas não permitem o tráfego desse veículo, mas permitem o imaginário da possibilidade.

2.6 Da cenografia ao cenário

Uma distinção que se faz importante é as dos termos cenografia e cenário. O cenário é uma das várias possibilidades de existência da cenografia, ou seja, o cenário está contido na cenografia, que é mais ampla e possui muitos outros recursos “cenário seria então a parte física da cenografia. É aquilo que é feito (...) toda parte material da coisa.³, ou “o cenário, acho que está contido na cenografia (...) ela pode ser abstrata, ela pode ser construída, ela pode ser realista, ela pode ser simbólica (...) você pode ter dentro da cenografia, uma série de diferentes cenários, num mesmo ambiente.”⁴

A cenografia pode ter uma construção de suporte das mensagens visuais e essas construções podem ser genericamente denominadas de cenários, que são construções efêmeras, suporte de uma mensagem imediata, que pode ser carregada de várias informações sógnicas, que pode tomar emprestado o simulacro, se assim for necessário. O importante é a mensagem, mesmo que não se refira à verdade construtiva do cenário. Portanto, cenário é suporte de uma mensagem que não é necessariamente uma tradução de sua realidade construtiva.

A tecnologia envolvida na produção dos cenários é bastante antiga, inclusive com contribuições renascentistas de amarrações e estruturas que remontam às soluções utilizadas pela navegação da época. Ainda hoje se fazem nós em cordas de bastidores como os realizados no renascimento em navios; a realidade construtiva dos cenários é efêmera como o próprio espetáculo, a madeira e o tecidos são bastante utilizados. Outros recursos contemporâneos se incorporaram, como o uso da espuma de poliestireno “isopor”. As tecnologias de iluminação evoluíram e também estão sendo incorporadas para a realização da cenografia.

A cenografia produzida para o teatro é dirigida a uma platéia que tem concorrências perceptivas do entorno imediato e que pode selecionar a cena que lhe convier, independente do roteiro proposto pelo espetáculo. Também tem que ser considerado a diversidade de posições relativas entre cena e público. Já a produzido para cinema ou televisão, tem o poder de direcionar, cortar, editar e idealizar a melhor leitura cênica, através do olhar da lente ou de recursos de pós-produção, contribuindo para a otimização da leitura cênica, contemplando o roteiro de determinado evento.

³ FREITAS in: ANEXO p. 112

⁴ SERRONI in: ANEXO p. 124

A cenografia produzida para as diversas mídias tem características próprias e a televisão, por ser um veículo bastante presente em nosso dia-a-dia, tem sido a referência de cenografia e cenários mais recorrente ao conjunto da população.⁵

A publicidade usa os cenários e a cenografia para, de forma ilusória, criar uma expectativa favorável ao produto oferecido e essa ilusão pode deformar a realidade para realizar o comércio.

FIGURA 7 – Cenário: “Cidade cenográfica”. Alguns acabamentos dos cenários são realizados com os mesmos materiais empregados pela arquitetura, como pedras, ou telhas.

⁵ É verdade que o traço mais saliente da nova era cultural é a presença avassaladora dos mídia, mas é justamente daí que decorre a posição central da arquitetura – ao mesmo tempo protagonista e sintoma do processo. Por certo numa medida bem mais modesta, se comparada à *espetacularidade* do assim chamado “efeito televisão” da mídia tomada no seu conjunto, mas possivelmente mais profunda e por isso mesmo despercebida, quando entrevista do ângulo da constituição de base do cenário metropolitano – lugar por excelência da atenção flutuante, como a do telespectador. É na metrópole que se forma a disciplina ‘tátil’ do olhar e é portanto a arquitetura que fornece a matriz dessa nova civilização midiática. (ARANTES, 1995, p. 11;12)

FIGURA 8 – Cenário: “Castelo Rá-Tim-Bum”. O cenário em construção; as paredes são de madeira, assim como a lareira.

FIGURA 9 – Cenário: “Castelo Rá-Tim-Bum”. O mesmo cenário, agora com pintura de arte e decoração, as peças de madeira da lareira passam a representar peças de mármore.

FIGURA 10 – Cenário: “Castelo Rá-Tim-Bum”. O cenário em construção, paredes e degraus em madeira.

FIGURA 11 – Cenário: “Castelo Rá-Tim-Bum”. O mesmo ambiente, agora com aplique de poliestireno expandido imitando as formas das pedras, pintura de arte e vegetação artificial.

2.7 Do cenário à arquitetura

Se há um deslizamento da cenografia e dos cenários para áreas da publicidade como nos stands ou vitrines, também deve haver esse deslizamento para a arquitetura. No entanto, deve-se lembrar que o ambiente da cenografia é o espetáculo e o da arquitetura é a vida real.

Quando os cenógrafos entrevistados diferenciaram a cenografia da arquitetura, o discurso utilizado foi o de confrontar a ilusão com a realidade, “uma é de verdade e outra é de mentira”⁶, “o decorativo impera, por que a função é parecer ... parecer é a grande função do cenário (...) o cenário tem, muito mais, essa preocupação com a aparência das coisas do que a arquitetura (...) o material que vai ser utilizado na arquitetura ele é visceral à própria concepção do prédio”⁷, “a cenografia é muito efêmera e a arquitetura é muito mais presente (...) a arquitetura ela é mais real e a cenografia é mais faz-de-conta”⁸, “o material é diferente, o método construtivo é diferente, o projeto de cenografia é diferente, ele tem fundamentos na arquitetura”⁹; o projeto também é ressaltado como um recurso que tem diferentes aplicações em um e outro ambiente, “para a cenografia não existe um projeto de prancheta pra acompanhar, existe uma aproximação”¹⁰, “o projeto, o detalhamento de cenografia, ele é muito mais rápido (...) nosso desenho é muito mais incompleto e muito mais simples do que o de arquitetura, o de arquitetura vai a um nível de detalhe que a gente não precisa ir, por quê algumas coisas você não percebe no olho da câmera.”¹¹

Quando Caron defronta estes ambientes ele também utiliza-se do realismo atribuído à arquitetura para diferenciá-la da cenografia:

“De alguma forma o fato do cenário ser construído, empregar materiais em sua linguagem expressiva, permitir o tráfego espacial dos protagonistas, até de sugerir um lugar *real*, induz uma aproximação. A identificação falaciosa deriva mais do envolvimento cúmplice que tende a associar a simbologia de um ambiente à realidade factual de outro. Em outras palavras, que tende a fundir linguagens

⁶ FREITAS in: ANEXO p. 115.

⁷ THOMAS in: ANEXO p. 122.

⁸ SERRONI in: ANEXO p. 131.

⁹ FERREIRA in: ANEXO p. 138.

¹⁰ SERRONI in: ANEXO p. 125; 126.

¹¹ FERREIRA in: ANEXO p.138.

autônomas com discursos distintos pelo ato do encantamento.” (CARON, 1994, p. 69)

A cenografia tem a sua origem atrelada ao teatro, onde seu significado é mais amplo e pertinente. Os cenários são parte integrante da cenografia e portanto do espetáculo que, junto ao público, eleva à suspensão da descrença e esse é seu maior objetivo; atores, cenários e público são cúmplices durante o espetáculo e esse envolvimento tem a duração do evento.

Com a sofisticação dos meios de comunicação e a possibilidade de transmissão de um evento, via imagens gravadas, como o cinema ou televisão, os cenários tiveram que adequar-se a essa nova possibilidade, o olhar da câmera foi privilegiado e o figurativo muitas vezes tem sido utilizado para reforçar uma interpretação que se torna menos envolvente. Esse cenário figurativo aproxima-se da arquitetura. “A cenografia cada vez está ficando mais complexa, ela está se aproximando da arquitetura em termos de detalhamento.”¹²

Outros eventos de comunicação, associados ao marketing comercial, também tem se aproveitado desse recurso para vender uma idéia. “A cenografia vem se expandindo (...) no mundo da moda (...) no mundo dos shows, nos cliques, nas montagens de exposições (...) e alguns outros trabalhos mais comerciais como essa coisa de vitrine, essa coisa de stand, essa coisa de montar passarelas, essa coisa de montar palcos”¹³; cenários tem se prestado a ambientar um evento de compra e venda que pode, inclusive, utilizar-se de um momento de suspensão da descrença para poder realizar-se.

As cidades cenográficas são uma boa fonte de material, para entender uma produção cenográfica que se utiliza fartamente da solução de construção de cenários que procuram simular o urbano. Os parques temáticos, que hoje em dia tem proliferado nas cidades brasileiras, podem ser a fonte extrema de material de análise, do ambiente urbano, que se utiliza de recursos de cenários. Quando José Cláudio discute o lazer no shopping, ele identifica os parques temáticos como sendo uma alternativa de investimento do setor privado no lazer e essa alternativa estaria utilizando-se de recursos cenográficos para sua realização. “Agora estão descobrindo os parques temáticos como área de lazer.”¹⁴

¹² FERREIRA in: ANEXO p.138.

¹³ SERRONI in: ANEXO p.128.

¹⁴ FERREIRA in: ANEXO p. 137.

Os shopping também têm uma estratégia semelhante à da construção dos teatros “São uma realidade paralela ao contexto urbano em que se inscrevem e que o comprador abandona quando atravessa seus limites. (...) Paredes cegas fecham um espaço destinado a agarrar os consumidores privando-os de toda relação com o exterior.”¹⁵ (FRUTOS, 1995 p. 156/258).

Assim como a cenografia figurativa tem-se aproximado da arquitetura, esta também tem se aproximado da cenografia. “É uma ilusão de uma realidade, você pode criar um cenário numa coisa real, você pode ter num hall de um edifício, você pode criar uma cachoeira, criar um ambiente meio tropical, dentro de um prédio super moderno, aquilo é um cenário dentro de uma arquitetura, então é um recurso cenográfico dentro de uma arquitetura”¹⁶; o cenário que se originou no teatro vem tendo usos diferentes de sua pré concepção, ele ajuda a criar um outro referencial espacial e está sendo usado para ocupar nosso dia-a-dia com emoções diversas.

“A reconstrução crítica da produção técnica do real, nesse sentido, como uma redução instrumental da autonomia estética ou ética do sujeito, seu desnudamento como o reino acabado da alienação humana” (SUBIRATS, 1989, p.55)

Muitas arquiteturas têm-se utilizado desse recurso para criar ilusões a serviço de um marketing comercial ou não; as pedras cuidadosamente arrançadas recobrimo uma lareira pré fabricada não têm a função de reter o calor, ou como elemento construtivo, mas sim a função de, visualmente, manter uma tradição construtiva e negar a obviedade do pré fabricado. A forma tem significância que transcende a sua função e os cenários, por terem entre as suas funções a de qualificar espaços, têm se prestado a qualificar visualmente algumas arquiteturas.

“O desenho das marcas comerciais e do reclame luminoso mostra que as diferenciações têm de se realizar em um meio *outro*, que não o da linguagem formal da arquitetura.” (HABERMAS, 1992, p.145)

¹⁵ Tradução livre minha

¹⁶ FERREIRA in: ANEXO p. 134.

Assim têm-se construído chalés para rede McDonald's em pleno clima tropical brasileiro. Essa construção assim como cenários de TV, preocupa-se em parecer real externamente e pode até, no seu interior invisível, possuir uma cobertura de fibrocimento.

O uso diversificado do termo cenário também tem reforçado a expectativa da cenografia estar invadindo o dia-a-dia:

“restaurantes, hotéis, saguões de condomínio e alguns empetecados banheiros de apartamento, quase tudo se organiza e se decora como se fosse um território em que a fantasia, como se diz, virou realidade. O efeito Disneylândia é generalizado, a própria realidade vai cedendo espaço aos *cenários*.” (BUCCI, 1997, p.18)

Essas construções que se utilizam desse recurso também são efêmeras, como o espetáculo. Elas têm a duração do empreendimento, a sua função assim como no cenário é visual e momentânea, em outro texto de revista, cujo título é “Concorrido *cenário* praiano” em que se comenta as qualidades de um bar, encontramos novamente o uso do termo cenário para descrever o ambiente construído:

“O *cenário* é sedutor. Projetado como um conjunto de bangalôs cobertos de sapé, o ‘Morro de São Paulo’ (nome do bar) surgiu, em junho, no lugar onde ficava o primeiro Leopoldo (...) O bar tem jeitão de quiosque de praia, porém confortável. Reforçam essa impressão um riacho com ponte de madeira e uma cascata...” (REVISTA VEJA SP, 1998, p.71)

Esse texto demonstra com que argumentos se descreve o projeto do bar, o uso do termo cenário é associado à descrição de que foi “projetado como” o termo como e “jeitão” encontrados no texto referem-se à ilusão criada pela obra e isso é muito usual em construções cenográficas como já vimos. Outra qualidade de cenografia é encontrada na transitoriedade da construção uma vez que “surgiu em junho, no lugar onde ficava o primeiro Leopoldo”. Se o ambiente construído tem qualidades de cenário, talvez seja o motivo porque se espera que a suspensão da descrença aconteça e o comércio reivindique a qualidade de espetáculo. No entanto, não há atores ou jornalistas, como nos demais meios, e mesmo os garçons, que podem até possuir um figurino como uniforme, não estão representando, Eles são de fato garçons. Não há roteiro escrito, não é espetáculo, é nossa vida do dia-a-dia.

Se não há espetáculo, ao menos os recursos da cenografia estão presentes nessas construções, como, por exemplo: o caráter efêmero delas; a simulação de materiais privilegiando a forma em detrimento da função; a criação de ilusões. A arquitetura contemporânea tem utilizado-se de recursos da cenografia. Pode-se identificar em algumas construções arquitetônicas, principalmente nas dirigidas ao comércio, que os recursos de cenários realistas ou naturalistas estão presentes. Se o cenário, em alguns momentos, parece como... a arquitetura também tem construído ambientes que parecem como...

FIGURA 12 – Foto que ilustra o texto da revista Veja SP que descreve o bar “Morro São Paulo”, nota-se que aparelhos de televisão fazem parte da oferta de opções de lazer.

FIGURA 13 – “Banners” no interior de um shopping, anunciando que o edifício passa por reformas; note o uso do termo cenário para identificar o tipo de reforma planejada.

3 ESTUDO DE CASO

3.1 A cidade de Campinas

A cidade de Campinas possui atualmente 906.000 habitantes; o dia-a-dia da cidade assemelha-se muito aos outros grandes centros urbanos paulistas; a cidade se reconstrói diariamente.

Ao lado da região central da cidade, encontra-se o bairro do Cambuí delimitado pelas avenidas Orosimbo Maia; José de Sousa Campos; Moraes Sales e Av. Anchieta. (FIGURAS 14 e 15). Esse bairro, no início da década de setenta deste século, era ocupado pela classe média da cidade. Nele residiam médicos, advogados, professores, micro-empresários e outros profissionais liberais. O bairro era caracterizado como estritamente residencial e de serviços, contando com escolas, farmácias, consultórios, clubes etc. As residências eram térreas ou assobradadas. Os poucos edifícios existentes, entre eles o do Paço Municipal, localizavam-se nas proximidades do limite com a região central (Av. Anchieta).

O bairro contava com toda a infra-estrutura como: ruas pavimentadas, iluminadas e arborizadas; água encanada; rede de esgoto e telefonia. Nessa década, por força de várias mudanças na lei de zoneamento do município, iniciou-se um processo de acelerado adensamento do bairro, com a permissão da verticalização, inicialmente com edifícios destinados a residências. Pouco a pouco, as áreas permitidas para a verticalização foram avançando da Av. Anchieta em direção à Av. José de Sousa Campos. A especulação imobiliária, que antes ocorria principalmente no centro da cidade, passou a fazer parte do dia-a-dia das famílias desse bairro. Como a taxa de ocupação dos solos estava bastante alta e existiam poucos terrenos vagos, as grandes construtoras da cidade na época, como a Lix da Cunha e a B.H.M., entre outras, ofereciam quantias razoáveis pela posse das casas, no interesse de demoli-las e aproveitar os terrenos. Os antigos moradores viram nesse momento a oportunidade de transformar seu imóvel em dinheiro. Durante a década

de setenta, oitenta e ainda hoje, especula-se muito com os valores das casas. Alguns moradores aceitaram proposta de permutar sua casa por alguns apartamentos que ali seriam erguidos, outros esperavam que com a diminuição da oferta o valor do imóvel subiria. No entanto, a área permitida para verticalização foi aumentando, facilitando a negociação em favor das construtoras. As famílias que lá viviam, uma parte mudou-se para a região leste da cidade, em novos loteamentos, algumas ainda possuem apartamentos no bairro, que são alugados, ou servem de moradia para os descendentes dessas mesmas famílias. Outra parte permanece com seus imóveis no Cambuí, que são alugados para uso comercial, ou servem de ponto comercial para os descendentes dessas mesmas famílias. No final da década de oitenta, com a lei de zoneamento já permitindo que se verticalizasse em todo o bairro, a Prefeitura publica a lei nº 6031/88 de 28 de dezembro de 1988 que, de maneira engenhosa, privilegia as construtoras, criando dificuldades para a reforma e adaptações das antigas residências no bairro. A lei criou formas diferenciadas para a edificação residencial e comercial. Atualmente, é dificultado o aumento de áreas das antigas residências e sua transformação para uso comercial invariavelmente é geradora de pesadas multas. É possível licenciar o imóvel residencial para uso comercial mas, pelas limitações anteriores, é dificultado aumentar sua área.

A solução dessa população que não se interessa em comercializar seu imóvel tem sido a de promover pequenas reformas que transformam visualmente o imóvel para o uso comercial, sem, no entanto, ter que recorrer a mudança de uso junto à Prefeitura.

Por ser um bairro bastante antigo e privilegiado, muitos interesses econômicos concorrem na configuração final do desenho urbano. Os imóveis são muito rapidamente readaptados para novos investimentos comerciais. A nós interessam especificamente essas residências que foram transformadas visualmente para parecerem edificações comerciais.

FIGURA 14 – Mapa esquemático de localização da cidade de Campinas no estado de São Paulo. Fonte: TELESP, LISTEL.

FIGURA 15 – Mapa esquemático do bairro do Cambuí e parte do centro da cidade de Campinas-SP. Fonte: TELESP, LISTEL.

FIGURA 16 – Foto do bairro do Cambuí, realizada a partir da região sudeste da cidade de Campinas.

FIGURA 17 - (Rua Antônio Lapa) Essa residência já havia sido transformada para comércio e passou por nova reforma; a tecnologia envolvida na obra é bastante usual.

FIGURA 18 - Mesma casa após a reforma, note que a verga da varanda foi alterada.

FIGURA 19 – (Rua Antônio Lapa) Reforma de uma residência que já havia sido alterada para a instalação de comércio.

FIGURA 20 – Mesma casa, agora com vitrine para a esquina.

3.2 O cenário no urbano

Em determinados momentos, a cidade recebe intervenções decorativas para manifestações públicas de algum evento; essas intervenções podem ser de duas naturezas, uma que é espontânea, como no caso de decorações alusivas a determinado campeonato esportivo, como a decoração de fachadas por ocasião da última copa do mundo de futebol realizada na França em 1998. Outro tipo de intervenção é a dirigida por algum agente promotor, como, por exemplo, uma apresentação teatral numa praça.

No primeiro caso, por ser uma intervenção espontânea, de iniciativa coletiva, o empenho da população e até uma certa competição entre os membros da comunidade, produz uma quantidade grandiosa de decorações; a frase: a cidade se veste de verde e amarelo no caso, não é figura de linguagem, pois de fato, como vemos na FIGURA 21 e 22, um dos edifícios vestiu um tecido translúcido para, assim, participar da festa coletiva.

Quando o espetáculo faz parte do imaginário coletivo, a resposta estética acontece num mesmo sentido “Nesse caso o espaço urbano sofre uma transformação operada por engalanamentos, marcos de passagem, plataformas, intervenções musicais e sonoras, efeitos de iluminação (...) significa uma produção concebida com o objetivo de criar um ambiente limitado ao tempo e presença de manifestação.” (CARON, 1995, p. 89)

Em outras oportunidades, a cidade também se engalana para celebrar um evento público, como no caso de festividades do Carnaval ou Natal; a FIGURA 25 mostra um pórtico produzido para fins diversos e, nesse caso, sendo utilizado em festa religiosa no distrito de Sousas, em Campinas. A construção, por ter caráter de múltiplas funções, funciona mais como elemento de “merchandise” do que uma intenção de estabelecer ou reforçar uma crença religiosa.

Outra possibilidade de intervenção decorativa na cidade é a de iniciativa de algum promotor, como, no caso, uma apresentação de uma peça teatral realizada pelo SESC de Campinas. Nesse caso, não há a participação da população na adaptação do espaço público, mas sim, a participação no espetáculo encenado em si; os cenários propostos poderiam estar colocados em qualquer cidade, assim como o pórtico da FIGURA 25 que se destina a qualquer evento. Os cenários de “Lorca na Rua” só fecham seu significado na presença do público e na existência do espetáculo, a cidade funciona como mero suporte

físico e não há uma integração, como a que existe no caso das decorações da copa do mundo de futebol.

O evento espontâneo ou não pode acontecer durante o dia ou a noite, ou ainda nos dois períodos; quando realizado à noite, o espetáculo ganha qualidades, pois, além de garantir que a maioria da população não está em horário de trabalho e, portanto, presumidamente, à disposição para o lazer, o evento pode ganhar recursos adicionais, com o uso dos efeitos da iluminação. A luz é o grande aliado da leitura cênica, principalmente nas mídias do cinema ou da televisão.

FIGURA 21 – (Av. Francisco Glicério) Edifício vestido de tule verde e amarelo, por ocasião da copa do mundo de futebol de 1998.

FIGURA 22 – (Av. Francisco Glicério) O mesmo edifício no contexto da rua.

FIGURA 23 – (Av. Francisco Glicério) Loja engalanada; copa do mundo de futebol de 1998.

FIGURA 24 – (Jd. Flamboyant) Faixa verde e amarela atirantada entre dois edifícios; por ocasião da copa do mundo de futebol de 1998.

FIGURA 25 – (Distrito de Sousas: Festa de Santana) Vemos pórtico inflável promocional.

FIGURA 26 – (Distrito de Sousas: Festa de Santana) Pórtico de bambu, ao fundo barracas de comércio.

FIGURA 27 – (Distrito de Sousas: Festa de Santana) O efeito de “chuva de pétalas” é garantido por rapaz encarapitado sobre a igreja.

FIGURA 28 – (Praça Visconde de Indaiatuba: conhecida como Largo do Rosário) Palco da peça “Lorca na Rua”, vemos o cenário montado na lateral de um caminhão.

FIGURA 29 - (Praça Visconde de Indaiatuba) “Lorca na Rua”. Moça tira foto em frente a painel de flores de plástico, as que não morrem.

FIGURA 30 - (Praça Visconde de Indaiatuba) “Lorca na Rua”. Platéia após a apresentação.

FIGURA 31 – (Praça Visconde de Indaiatuba) Poste decorado por ocasião de encontro de estudantes de arquitetura em 1998.

3.3 Construções que usam recursos cenográficos

Algumas construções contemporâneas utilizam-se de recursos cenográficos e especificamente os recursos dos cenários, para dar qualidade à imagem percebida pelo transeunte; esse apelo é identificado por Georg Simmel como uma tentativa de individualização perante uma população anônima e indiferente à multidão. Essa atitude ele define como atitude “blasé” que “resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compreensão concentrada, são impostos aos nervos.” (SIMMEL, 1979, p. 16)

Essa estratégia já foi diagnosticada por Robert Venturi em fins da década de sessenta com um estudo sobre a cidade de Las Vegas. Nesse estudo, Venturi defende que as construções daquela cidade têm uma preocupação estética e que o objetivo é atrair a atenção do transeunte para o comércio.

“...‘as platibandas decoradas’ (...) nelas que se incide o sistema comunicativo da fachada, convertida em anúncio e o espaço interior reduzido à pura funcionalidade, leva ao paradoxo esta insistência da arquitetura como linguagem. ‘Eu sou um monumento’ exclamam os mesmos edifícios como se fossem personagens de uma comédia.”¹ (MONTANER, 1999, p. 105)

As estratégias utilizadas para chamar a atenção são as escalas monumentais, o simulacro, o inesperado, o atemporal; esses recursos também foram utilizados pelo grupo Site nos Estados Unidos. “Antes de a idéia de ‘desconstrutivismo’ ter conseguido implantar-se firmemente, James Wines (...) estabelecia paralelos entre edifícios e obras de arte como as de Christo ou Robert Smithson, e desafiava a idéia de que a arquitetura devesse assumir formas determinadas.” (JODIDIO, 1994, p. 156); priorizar a qualidade estética do edifício vem sendo um recurso bastante utilizado no comércio, como forma de trocas simbólicas com o transeunte.

Como Venturi já identificou, esta estratégia de valoração da imagem do edifício na cidade de Las Vegas, tem se apresentado com menor ou maior dramaticidade também em outras cidades, Magnavita diz que “... torna-se possível admitir que toda a localidade do planeta Terra incorpora, em menor ou maior grau, ou pode vir a incorporar, células generativas,

¹ Tradução livre minha.

até mesmo, embriões dessa realidade paradigmática que constitui Las Vegas.” (MAGNAVITA, 1997, p. 76).

Campinas, como um grande centro urbano, não está fora dessa realidade. O comércio tem experimentado essa estratégia e, como os investimentos em reformas estão dentro de um orçamento de risco, o da própria intenção em se fundar um comércio, as reformas são muitas vezes superficiais ou “maquiagens” da arquitetura, para que, com poucos recursos, o edifício possa solidarizar-se, numa bricolagem de linguagens, com o tipo de comércio ali realizado.

No caso da cidade de Campinas, a rua Coronel Quirino, no bairro do Cambuí, tem sido alvo de muitos investimentos para a implantação do comércio; numa atitude recente (1996) a Prefeitura implantou um novo plano de fluxo de veículos na cidade, alterando o sentido de direção de muitas ruas e avenidas. A rua Cel. Quirino foi uma das que tiveram seu sentido invertido e os estabelecimentos comerciais da rua, na sua quase totalidade, promoveram reformas urgentes para adequar as fachadas das lojas ao novo sentido de direção dos automóveis. Isso demonstrou que o condutor de automóvel é um importante alvo a ser conquistado pelo comércio ali realizado. Com a crise que muitos comércios sentiram após alguns anos da implantação do plano nacional de estabilidade monetária, (conhecido como PLANO REAL), esses comerciantes começaram a atribuir a queda no faturamento à mudança de sentido da rua e pressionaram o poder municipal, na época sob nova administração, (1997) a promover o retorno do tráfego ao sentido de direção original e assim a Prefeitura alterou novamente o sentido da rua, retornado ao que era antes. Novamente reformas urgentes foram promovidas nesses estabelecimentos. As alterações implementadas no sentido da rua Cel. Quirino demonstraram o interesse desses comércios nos usuários de veículos, ao ponto de promoverem alterações de fachadas para que a vista que os autos têm dos comércios fosse privilegiada. Como essas reformas foram urgentes, os materiais empregados foram os que pudessem promover a alteração de sentido pretendida, com a maior velocidade possível; as reformas nos dois momentos (os dos sentidos das ruas) foram superficiais, para minimizar custos e a opção projetual foi trabalhar a linguagem destes edifícios com reformas pequenas. Foram alteradas a orientação das vitrines e dos postes de logomarcas. Alguns comércios que promoveram reformas mais aprofundadas, com maior custo e tempo de trabalho, fizeram isso trocando os revestimentos de parede, mas essa troca limitou-se às faces do edifício que se voltavam para os veículos, como é o caso das FIGURAS 33, 34, 35 e 36. Nesse edifício, podemos verificar os estágios de adaptação da linguagem da edificação arquitetônica nas diversas situações de orientação do fluxo de tráfego e como as reformas foram superficiais,

procurando trabalhar com a imagem do edifício. Nesse exemplo, também deve-se notar que não só a mudança de sentido do tráfego, mas também a mudança de tipo de comércio ali realizado contribuíram para determinar as reformas processadas.

Sentido original (anterior a 1996)	Sentido alterado (1996 e 1997)	Retorno ao sentido original (1997, até atualmente)
de NORTE para SUL	de SUL para NORTE	de NORTE para SUL

TABELA 2 – Sentido do fluxo de tráfego de veículos na rua Coronel Quirino.

FIGURA 32 – (Rua Coronel Quirino) Essa loja de móveis, com as mudanças de sentido do fluxo de tráfego da rua, construiu duas vitrines que se voltam para ambos os sentidos da rua.

FIGURA 33 – (Rua Coronel Quirino) Essa loja de revestimento cerâmico promoveu uma reforma da fachada durante o tempo em que a rua teve sentido invertido de tráfego. Os acabamentos

privilegiaram esse ponto de vista.

FIGURA 34 – Mesma loja; com o retorno do sentido habitual do tráfego de veículos essa é a visão que se teve dela; a lateral do edifício que se voltava para o lado oposto do fluxo não tinha merecido o mesmo tratamento da fachada durante a reforma.

FIGURA 35 – Mesma loja; com a mudança de comércio realizada (agora para uma ótica), nova reforma foi empreendida e novos revestimentos foram aplicados. Conservou-se parte dos revestimentos das reformas anteriores e o poste com a logomarca está direcionado para o sentido de tráfego usual da rua, ou seja de norte para sul.

FIGURA 36 – Mesma loja. Desta vez, a reforma preocupou-se em dar tratamento na superfície voltada para o fluxo do tráfego; inclusive a logomarca.

3.3.1 Os simulacros

Um recuso bastante usual nas criações cenográficas é o uso de imitações que buscam simular um objeto real. Essa estratégia está dentro de uma série de outras atitudes planejadas para a realização do espetáculo.

A construção do simulacro na cenografia pode baixar os custos de produção, agilizar a construção, possibilitar a existência imagética de um objeto já extinto, alterar a tecnologia construtiva ou de funcionamento do objeto, possibilitar um uso distinto daquele para o qual foi inicialmente idealizado, entre outros resultados possíveis.

Esses resultados também são solicitados em algumas construções arquitetônicas. Portanto os recursos do simulacro têm sido utilizados nessas construções para esses fins, mas dentro de outro contexto que não o do espetáculo.

O resultado visual das construções arquitetônicas que se utilizam do simulacro, portanto assemelham-se muito aos conquistados pela cenografia.

FIGURA 37 – (Rua Coronel Quirino) O “chalé azul” na realidade é uma vitrine e não é possível habitar esse ambiente, pois, assim como o cenário da figura 4 (pág. 24), esse não possui profundidade.

FIGURA 38 – (Rua Olavo Bilac) Boate “Limelight”. Essa construção embora seja nova, procura simular uma reforma de uma hipotética igreja. A preocupação estética limitou-se à fachada.

FIGURA 39 – (Bairro da Vila Nova) Esse galpão foi transformado para parecer uma boate “country”; o recurso foi a construção de uma fachada de madeira simulando um “far east” americano.

FIGURA 40 - (Rua Barão de Jaguará) Entrada da galeria “Barrão Velha”, a calçada vira rua virtual dentro da galeria e o átrio das lojas simula calçadas.

FIGURA 41 - (Av. Francisco Glicério) Essas colunas, apesar de possuírem desenho moderno, não servem para suportar carga alguma, pois encontram-se penduradas.

FIGURA 42 - (Rua Olavo Bilac) A limpeza do desenho faz uma maquiagem na antiga residência. A escada é necessária, pois a casa possuía, ou possui porão.

FIGURA 43 - (Rua Coronel Quirino) Placas metálicas tentam dar um ar “higt tech” à antiga

residência; o antigo telhado ainda permanece e pode ser visto por cima da fachada. Os degraus são necessários para vencer o porão.

FIGURA 44 – (Av. Anchieta) Loja de conveniências ao lado de um posto de combustível em “estilo chalezinho”.

FIGURA 45 – (Av. Anchieta) Mesma loja. No primeiro plano, está o falso telhadinho. Ao fundo nota-se o telhado verdadeiro de fibrocimento.

FIGURA 46 - (Rua Coronel Quirino) Loja de fliperama e bar; a fachada lembra predinhos em perspectiva, o telhado denuncia a existência da antiga casa.

FIGURA 47 - (Rua Coronel Quirino) Mesma loja de fliperama e bar.

FIGURA 48 – (Rua Padre Almeida) Fachada de um bar que parece uma “taberna nórdica”. Ao fundo, nota-se o beiral do telhado original da residência que lá existia.

FIGURA 49 – (Rua Padre Almeida) Mesmo bar. Nota-se o uso de barris serrados ao meio, como recurso para informar que o estabelecimento vende chope. Esses barris não têm a função de armazenar a bebida, mas sim a de publicidade. Na verdade, servem até de suporte para os refletores, mas nunca para guardar chope.

FIGURA 50 – (Av. Francisco Glicério) Construção de fachada para parecer um “castelo medieval”.

FIGURA 51 – (Rua Maria Monteiro) Essa construção nova tem toda a sua estrutura em colunas e vigas metálicas, no entanto elas foram revestidas com argamassa para parecer colunas de pedras.

3.3.2 E viva a Grécia !

Os projetos arquitetônicos apresentados na I Bienal de Arquitetura, em Veneza, em 1980, utilizavam-se de simulacros ou por vezes, inclusive, de cenários para traduzir uma valorização da forma na arquitetura. A recorrência imagética ao realizar uma releitura de uma tradição construtiva histórica encontrou o seu ícone nas realizações greco-romanas, ou mais além, na própria Grécia. É natural que europeus ou os norte-americanos a elas recorressem, pois foi na Europa que se realizava a Bienal.

Quando, no Brasil, procura-se recorrer a imagem icônica genuína de sua arquitetura, fica difícil encontrá-la, pois, além de ser um país novo, as arquiteturas aqui produzidas sempre tiveram influência de sua colonização européia.

As construções que por aqui se têm utilizado de referenciais da antigüidade também se têm utilizado das imagens gregas, como frontões, colunas, ou estátuas.

“... os elementos convencionais da tradição clássica são retirados do contexto da história e introduzidos em um edifício moderno para que impressionem nossos sentidos, atuando no nível das aparências.”¹ (MONTANER, 1999, p. 163)

Hoje em dia não é surpresa deparar-se com algum Davi de Michelangelo sobre uma padaria ou colunas jônicas em uma pizzeria. A solução imagética pode ser uma realização que busca o naturalismo e, nesse caso, tem-se a impressão de uma real volta ao passado, ou pode ser uma citação irônica, com colunas que evidentemente não servem para suportar carga alguma. O simulacro, mais uma vez é utilizado em profusão nessas construções.

Outra atitude dentro do mesmo contexto, é evidenciar a intenção imagética da construção. Nesses casos, por exemplo um arco greco-romano que é construído à frente da antiga entrada residencial poderia integrar-se à estrutura da antiga residência, mas é construído deslocando-se um pouco à frente da antiga empena. Nesse caso, ele serve como “filtro” visual. Se o passante estabelecer uma crítica ao arco, perceberá que ele é inútil como estrutura, como vedação, ou para propiciar uma segurança ao imóvel. Sua função é estabelecer um referencial imagético e essa nova função fica evidente quando nem sequer há a preocupação de simular uma integração entre a construção de fato com a construção

imagética. Ela é evidenciada no intuito de registrar sua existência como uma citação atemporal no imóvel.

Essa atitude projetual reviveu antigas produtoras de peças pré-moldadas em cimento, como colunas das ordens jônica, dórica e coríntia, além de outras peças como balaustradas, ou outras criações do Ecletismo. Se há a oferta desse material, é porque se está comprando ele. Essas peças servem para, como no Ecletismo, decorar uma fachada.

FIGURA 52 – (Av. Cel. Silva Teles) Uma réplica de “Davi”, de Michelangelo, sobre uma padaria, observa os transeuntes.

¹ Tradução livre minha.

FIGURA 53 – (Rua Olavo Bilac) Uma réplica da Vênus de Milo também se faz presente.

FIGURA 54 – (Rua Olavo Bilac) Detalhe da Vênus

FIGURA 55 – (Av. Cel. Silva Teles) Pizzaria com arco greco romano.

FIGURA 56 – (Av. Cel. Silva Teles) Detalhe; o portal não se integra ao restante da construção.

FIGURA 57 – (Av. Cel. Silva Teles) Outra pizzaria; detalhe da coluna que serve de adereço e não suporta carga alguma.

FIGURA 58 – (Rua Antônio Lapa) Arco de passagem e frontão.

FIGURA 59 – (Rua Coronel Quirino) Loja reformada, com adoção de estilo indefinido e colunas greco-romanas.

FIGURAS 60 e 61 – (Rua Coronel Quirino) Mesma loja; detalhe das colunas que levam pintura de arte imitando mármore, semelhantes às utilizadas em cenários.

FIGURA 62 – (Jd. Santa Genebra) Boate com escultura, em fibra de vidro, como recurso de gigantismo para ser vista da estrada ao lado; arcos greco-romanos foram construídos como se estivessem passado por algum abalo (terremoto?) que transformou-os em ruínas.

FIGURA 63 – (Jd. Santa Genebra) Na parede lateral da boate um céu é pintado. As primeiras colunas são construídas, as do fundo são pintadas, processo semelhante ao do cenário do “Mundo da Lua”.

FIGURA 64 – (Jd. Santa Genebra) Mesma Boate. Detalhe dos arcos. Percebe-se que, como no cenário de “Hilda Furacão”, as paredes são envelhecidas para parecerem antigas.

FIGURA 65 – (Distrito de Barão Geraldo) Loja de artefatos pré-fabricados; as churrasqueiras são produzidas em cimento e, na mesma loja, pode-se comprar os tijolos para revesti-las.

FIGURA 66 – (Distrito de Barão Geraldo) Mesma loja; é possível comprar até réplicas do “Cristo redentor”.

FIGURA 67 – (Distrito de Barão Geraldo) Mesma loja; estoque de varias esculturas.

FIGURA 68 – (Distrito de Barão Geraldo) Mesma loja; colunas pré fabricadas e réplicas de esculturas, além de outros adereços.

3.3.3 O Giovannetti

O bar e restaurante Giovannetti situado na rua General Osório nº 1051 / 1053 / 1059 na cidade de Campinas iniciou suas atividades em 1937 nesse endereço. Um pequeno edifício de três pavimentos de características “Art déco”, construído também em 1937. Durante décadas, poucas foram as alterações, tanto na parte externa quanto na parte interna do edifício. Hoje esse estabelecimento é denominado como Giovannetti 1, (FIGURA 69) pois, a partir da década de setenta, investiu-se na duplicação desse estabelecimento, transformando-o em rede e criando outras unidades com o mesmo nome. Dessa forma tem-se hoje o Giovannetti 2, localizado na rua Dr. Quirino, 1396, Centro (FIGURA 70), o Giovannetti 3 localizado na rua Barão de Jaguará, 1341, Centro (FIGURA 71), o Giovannetti 4 localizado na rua Dr. Delfino Cintra, 500, Botafogo (FIGURAS 72 e 73) e o Giovannetti 5 localizado na rua Padre Vieira, 1277, Cambuí (FIGURAS 74 e 75). Atualmente, inclusive, a rede expandiu-se a ponto de recentemente ter se fundido à rede de choperias Pingüim de Ribeirão Preto.

No ano de 1997, foi realizada uma reforma interna, no Giovannetti 1 que, embora não tenha alterado significativamente as disposições das instalações, passou por uma redescorção geral, com troca de revestimentos de parede e piso, remodelação de balcão e realocação de alguns serviços.

O desenho original do edifício demonstra uma tentativa de negar a aplicação de estilos, valorizando as formas funcionais.

“ Já no final da década de 20 também surge para permanecer no panorama arquitetônico, inclusive no âmbito popular, o estilo *Art déco*, (...) Mas talvez tenha sido Warchavchik o grande impulsionador do *Art déco* com sua obra dita modernista que embora tivesse ou procurasse ter vínculos com o funcionalismo de Le Corbusier, veio a propiciar a rápida propagação do estilo devido, principalmente, aos seus interiores, estes francamente ligados à novidade recém-popularizada devido à decoração ali exposta.”¹

Elementos decorativos de características do Ecletismo não foram utilizados na construção original, mas as formas estruturais ainda são tratadas com a intenção de dar imponência

¹ LEMOS, C. in: FABRIS, A. et al. (1987). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel. p.97;98.

ao edifício. Os materiais empregados nos acabamentos demonstram uma opção pela funcionalidade, como os pisos de ladrilhos hidráulicos com composição xadrez de preto e branco, ou o balcão em granilite. A marquise não apresenta nenhum aplique decorativo, comum no estilo Eclético. Os balcões apresentam peitoril construído em alvenaria. As janelas de desenho funcional têm nas suas vergas a simplicidade geométrica. Também a cimalha apresenta desenho geometrizado.

FIGURA 69 – (Rua Gal. Osório) Bar e restaurante “Giovannetti 1”; aspecto geral do edifício em estilo “Art déco”.

FIGURA 70 – (Rua Dr. Quirino) Edifício do “Giovannetti 2”, instalado em um edifício original de características Ecléticas.

FIGURA 71 – (Rua Barão de Jaquara) Fachada do “Giovannetti 3”, imitando uma fortaleza medieval.

FIGURA 72 – (Rua Delfino Cintra) O “Giovannetti 4” foi instalado no local onde já havia um restaurante. Das cinco unidades é a única que ainda não sofreu processo de releitura visual.

FIGURA 73 – (Rua Delfino Cintra) O “Giovannetti 4” está instalado em frente a outra choperia concorrente.

FIGURA 74 – (Rua Padre Vieira) O “Giovannetti 5” está instalado em uma residência tombada pelo órgão de defesa do patrimônio público da cidade.

FIGURA 75 – (Rua Padre Vieira) Mesmo edifício; as colunas que ladeavam o portão da antiga residência foram mantidas, criando um pórtico de passagem.

No projeto original do Giovannetti 1, a única concessão à decoração vê-se em três almofadas como métopas encimando as janelas do terceiro pavimento, que têm desenhos geometrizados que lembram as produções de esculturas identificadas como “Art déco”. (FIGURA 76)

O edifício passou por pequenas reformas ao longo das décadas. Pelo menos duas reformas foram constatadas em documentos da Prefeitura; uma em 1940 e outra em 1954. Estas reformas, segundo relatos de usuários, foram pequenas e restringiram-se ao acabamento do balcão e adaptações aos serviços.

O movimento identificado como Eclético foi o viabilizador de aspirações de “modernidade e de modernização” (FABRIS, 1987, p. 7) em meados do século XVIII até o início do XX, promovido pela burguesia em ascensão e que permitia a realização de suas aspirações estéticas com configurações particulares.

“Até poderíamos dizer: seria a liberdade ou a licença de criar, de recriar, ou combinar formas, de misturar ornamentações próprias de estilos definidos regionalmente pela Europa afora. Nessa hora, explicar o Ecletismo é buscar a miscelânea.”²

O discurso Moderno reivindicava a recusa à “miscelânea” do Ecletismo, isso fica claro na célebre definição de L. H. Sullivan: “ Já os inovadores do século XX teorizam uma nova estética, cuja divisa é formulada desde 1896 por L. H. Sullivan: ‘Form follows function’ (a forma deriva da função). A isso corresponde a recusa da ornamentação (Otto Wagner: ‘O ornamento é um crime’) em todas as partes do edifício em que não seja ‘componente essencial da construção’. A estrutura é evidenciada como valor estético em si. Privilegiam-se o cubo e o ângulo reto.” (KOCK, 1994, p 63).

Essa negativa aos adereços fica, também, clara, segundo Kock, quando Oscar Wilde em 1882 disse que “...todas as máquinas podem ser belas mesmo sem ornamentação. Não vos preocupeis com a decoração. Não podemos deixar de pensar que qualquer boa máquina é graciosa, pois a linha de força e a linha de beleza são uma só.” (KOCK, 1994, p 63) o discurso da arquitetura Moderna, na sua origem, nega a ornamentação e elege como prioridade projetual a racionalidade e a funcionalidade.

² LEMOS, C. in: FABRIS, A. et al. (1987) *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel. p.70

FIGURA 76 – Giovannetti 1: detalhe das almofadas e balcão.

FIGURA 77– Giovannetti 1: detalhe da barreira translúcida.

O movimento caracterizado como “Art déco” seria então a passagem entre a arquitetura Eclética e a arquitetura Moderna como a conhecemos hoje. A negação da miscelânea Eclética era sinônimo de racionalismo e buscava uma limpeza das liberdades formais. No entanto, as formas retas, cúbicas e isentas de qualquer decoração ainda não eram totalmente assimiladas pelo “Art déco”. Portanto, esse estilo nega a miscelânea, mas ainda se preocupa com proporções clássicas, utilizando-se de decorações mínimas, mas geometrizando suas representações figurativas.

O edifício do Giovannetti 1 representava essa passagem da arquitetura, sendo um exemplar bem conservado e sem mudanças significativas de seus usos originais.

Em 1997, esta construção sofreu uma reforma de suas partes internas, que poderíamos definir como uma redecoração. A necessidade da reforma, segundo o gerente da casa, foi motivada pelo estado já bastante deteriorado das instalações elétricas e hidráulicas. Alguns equipamentos também necessitavam ser trocados e as peças de madeira como as prateleiras estavam corroídas por cupins. A parte externa foi mantida, passando apenas por uma pintura nova que parece oportuna ao destacar as volumetrias do edifício.

As reformas de acabamento se deram na parte interna do pavimento térreo e nos sanitários, agora relocados para o primeiro pavimento. O espaço interno do segundo pavimento e parte do primeiro não foram alterados e nem restaurados; o piso foi trocado por um de tecnologia atual, mas que apresenta textura e desenhos que lembram antigos pisos de data duvidosa. (FIGURA 78)

A escada que antes era resguardada por uma parede e que permitia a privacidade de acesso aos outros pavimentos, teve a parede retirada e no local, como guarda-corpo, foi colocada uma estrutura metálica com desenho de inspiração “Art Nouveau”. (FIGURA 79)

A porta localizada ao lado da entrada principal, na verdade, não dá acesso a outro ambiente, mas sim, resguarda a caixa de disjuntores que lá se localiza. (FIGURA 80)

Frisos de gesso são usados em profusão por todo o ambiente com desenhos variados; tijolos de espessura diminuída são usados para dar revestimento às paredes, lembrando soluções de alguns momentos do estilo Neocolonial. (FIGURA 81)

FIGURA 78 - Giovannetti 1: transição entre o piso original e o novo no primeiro pavimento; nota-se que o piso da escada era em granilite.

mbra o “Art

FIGURA 80 – Giovannetti 1: nota-se que, atrás da porta lateral, há uma parede com quadro de disjuntores. Na parte superior aparece uma minúscula câmera de vídeo. Sobre a porta, há uma luz de emergência e um detector infravermelho de movimento.

FIGURA 81 – Giovannetti 1: capitel de gesso sobre fuste de tijolo aparente.

Lustres com desenhos ornamentais e arandelas de mesma inspiração (FIGURAS 79 e 80); sancas de gesso com luzes indiretas podem até nos remeter ao próprio “Art déco”, mas não faziam parte do desenho original.

Molduras de espelhos Bisotê no estilo “Luís alguma coisa”. (FIGURA 82)

Azulejos brancos aplicados com inclinação de 45° junto a outros de inspiração “antiga”. Balcão e prateleiras com desenhos antigos de estilo indefinido. (FIGURA 83)

Uma clarabóia com luz fluorescente por trás ilumina a parte do fundo do salão. O desnível necessário para esconder a luz foi providenciado por um rebaixamento do teto com forro falso de gesso. (FIGURA 84)

Um capitel de estilo grego, sobre coluna de falsos tijolos à vista, recobrem o pilar original que não tinha nenhuma ornamentação. (FIGURA 81)

Uma barreira translúcida dá privacidade aos clientes e seu desenho pode até ser remetido aos portões antigos, que ostentavam vários pregos na sua parte inferior. Na verdade, a solução de dar privacidade já havia sido motivo de uma intervenção anterior, que fechou parte dos vãos de acesso com alvenaria. (FIGURA 77)

Soluções de desenhos antigos convivem com soluções tecnológicas de desenho atual, como uma câmara de vídeo, (FIGURA 80) ou um aparelho de televisão, (FIGURA 82). Luz embutida sobre a chopeira e luzes de emergência. Nos banheiros, a abertura das torneiras se dá através de um acionamento com os pés, o que parece uma boa solução de higiene. No entanto, os acabamentos dos banheiros também remetem a alguns estilos antigos. (FIGURA 85)

Ao que parece, todas as intervenções atuais tentam remeter o usuário à representação de algum passado remoto sem dada definida. O fato de o espaço original ser um legítimo representante do estilo “Art déco”, não foi suficientemente capaz de reivindicar a nostalgia desejada.

FIGURA 82 – Giovannetti 1: televisão e detalhe de espelho bisotê com, moldura ornamental.

FIGURA 83 – Giovannetti 1: detalhe do balcão e azulejos.

FIGURA 84 – Giovannetti 1: rebaixamento do teto com forro falso de gesso. Ao fundo “clarabóia”.

FIGURA 85 – Giovannetti 1: detalhe do banheiro novo; a pia, embora seja produto contemporâneo, tem desenho antigo.

O que temos após a reforma é a retomada da miscelânea do estilo Eclético. Trata-se então, de uma contradição, pois o projeto original procurava justamente uma verdade formal racionalista e funcionalista, mesmo que ainda não de maneira radical. No entanto, não podemos classificar a arquitetura produzida na reforma como Eclética, pois esta tem período e recursos já definidos.

A miscelânea é herança do Ecletismo, mas uma novidade se apresenta; algumas soluções têm características de idealizar o real, o que poderia ser comparado com os recursos utilizados nos cenários; o discurso moderno de que a forma é resultante da boa funcionalidade é abandonado. Nesse caso a forma torna-se mais importante do que sua necessidade funcional. Os materiais ali, muitas vezes funcionais, tiveram a preocupação formal de negar a época em que foram produzidos e de não serem coerentes necessariamente com a tecnologia atual; ou melhor, a tecnologia é usada para dar qualidades formais ao objeto.

“... repelimos precisamente esta concepção do funcionalismo, ditada por um empirismo ingênuo, segundo o qual as funções resumem a forma e constituem univocamente o fato urbano e a arquitetura.” (ROSSI, 1995, p.30)

“Do ponto de vista programático, forma e função voltam a se separar. De modo trivial isto é verdade para o neo-historicismo, que transforma um conjunto de lojas numa rua medieval (...) Este retorno ao ecletismo oitocentista deve-se, como naquele tempo, a necessidades compensatórias. (...) seja que Hollein e Venturi utilizem os meios de criação modernos à maneira de um cenógrafo surrealista para extrair efeitos pictóricos da mescla agressiva de estilos” (HABERMAS, 1992, p. 146)

Diferente do Ecletismo, que buscava a modernidade aliada a soluções personalizadas, as novas intervenções realizadas no Giovannetti 1 buscam trabalhar com os referenciais emocionais presentes nas representações ali expostas. Não se trata de Ecletismo, que não buscava ser antigo, trata-se de construção que usa de recursos semelhantes aos adotados pelos cenários. O gosto do agradável não está no reconhecimento da autenticidade, bastando apenas que pareça antigo. O sentido de consenso legitima a obra como real e, mesmo que momentaneamente, atribuímos-lhe uma nostalgia emocional.

Ao que parece, o resultado da intervenção agradou a clientela, uma vez que houve um aumento considerável de novos clientes e parte dos antigos continua freqüentando o estabelecimento.

A reforma produzida nas dependências internas do Giovannetti 1 produziram um espaço referencial que não tem a intenção de ser um representante original de qualquer tecnologia atual. Não pretende ser documento e sim referências e citações de vários documentos.

As estratégias utilizadas na reforma assemelham-se às soluções cenográficas, pois assim como no cenário, as intervenções neste espaço trabalham com índices degenerados. A clarabóia, por exemplo, (FIGURA 84) que em sua concepção original serve para permitir a iluminação natural e zenital no interior de um ambiente, nesse caso é iluminada por luzes fluorescentes e pouco importa que sobre ela não exista o sol, basta que pareça isso, para atribuímos a ela a autenticidade.

A porta que não dá acesso a outro ambiente, (FIGURA 80) serve apenas para resguardar a caixa de disjuntores e jamais seria permitida por algumas teorias modernas. O espaço criado usa recursos dos cenários e atualiza-se com o movimento dito Pós-moderno.

“Com este ‘pós’ querem os protagonistas se desfazer de um passado; à atualidade não podem ainda dar um novo nome, na medida em que não temos até agora nenhuma resposta” (HABERMAS, 1992, p. 125)

A reforma do Giovannetti 1 alterou um edifício de características “Art déco”, usou de recursos comuns no Ecletismo para produzir um espaço novo que alguns identificam como Pós-moderno. No entanto, essa arquitetura é resultado de uma necessidade de mercado que tem suas raízes no projeto Moderno, portanto essa arquitetura é Moderna, mas com uma preocupação mais intensa pela representação e significação da imagem.

No mais novo empreendimento da rede, o Giovannetti 5 (FIGURAS 74 e 75) que foi construído ocupando um edifício tombado pelo patrimônio histórico e cultural da cidade. Até alguns anos atrás, esse edifício vinha sofrendo com a má conservação e seu estado estava bastante deteriorado. Estabeleceu-se, então, a parceria entre o poder público (a prefeitura, responsável por zelar pela preservação do imóvel) e o interesse privado (a rede Giovannetti). Com essa parceria, foram realizadas reformas no edifício que garantissem o estado imagético da obra original, mas foram promovidas alterações na obra original para viabilizar o comércio que ali se instalaria.

O resultado da reforma do edifício tombado, visando à instalação do Giovannetti 5, assemelha-se à estratégia utilizada na reforma do Giovannetti 1, com a criação de um

referencial imagético de antigüidade, sem podermos identificar uma unidade de referencial histórico, mas sim uma sobreposição de linguagens estilísticas que geram uma nova linguagem estilística, numa bricolagem de significados que levam à criação de um ideal de antigüidade qualquer e viabiliza a realização do comércio.

As outras unidades da rede Giovannetti também têm adotado essa estratégia de ressignificação na qualificação dos espaços arquitetônicos, com a criação de um referencial de antigüidade qualquer. Essa ênfase no desenho do antigo, talvez esteja envolvida em uma estratégia de “marketing” em que, parecendo antigo, se dê o valor de original ou tradicional e, portanto, a existência desse espaço aparentemente antigo reivindica, por associação, a idéia de que o comércio ali realizado também é antigo, tradicional e, por conseguinte, confiável ou bom.

Uma exceção a essa estratégia é o Giovannetti 4, mas talvez isso seja momentâneo pois, nos últimos anos, as reformas se deram nas outras unidades da rede e o próximo a ser reformado pode ser justamente esse.

3.3.4 A imagem do antigo

Assim como na rede Giovannetti vários outros estabelecimentos fazem citações à antigüidade, utilizando-se de simulacros ou citações de antigüidades, muitas vezes essas obras estão envolvidas numa estratégia de restauro de um determinado edifício.

Muitos restauros realizados com a intenção de preservação dos imóveis se limitam à preservação da realidade imagética da construção e muitas vezes não se preocupam com a manutenção da tecnologia construtiva original. O uso é alterado e apenas uma parte da forma final imagética do edifício é preservada.

Esses restauros muitas vezes são promovidos com a parceria da iniciativa privada. Essa estratégia por envolver interesses de investimento diversos procura resultados para ambos os parceiros, provocando concessões de parte a parte.

Algumas obras realizadas em parceria com empresários em Campinas demonstram uma preocupação extrema com a recuperação imagética do edifício. Outras questões pertinentes à preservação ficam extintas nessas estratégias, como por exemplo a preservação do sistema construtivo ou dos materiais empregados na obra original. Da outra parte, o investidor privado ganha a possibilidade de ocupar o imóvel ou associar a ele a divulgação de sua marca. Quando ele ocupa o imóvel, os espaços ali materializados podem não ser a melhor solução arquitetônica às suas necessidades funcionais.

O caso mais recente é o do Solar do Visconde de Indaiatuba, localizado na esquina das ruas Barão de Jaquara com General Osório. Este edifício está tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas (CONDEPACC) e foi destruído por um incêndio em 1994. Em épocas passadas, já haviam sido promovidas muitas mudanças nas divisões internas e no uso.

“Já bastante modificado em sua parte térrea, o solar conhecido como do Visconde de Indaiatuba, que hospedara o Imperador D. Pedro II em 1875, apresentava-se todo tomado no térreo por estabelecimentos comerciais, tanto na atual rua Barão de Jaquara quanto na General Osório” (LAPA, 1996, p. 121)

O incêndio dizimou todo o telhado e o piso de madeira do pavimento superior e comprometia também as paredes laterais com riscos de desabamento. Em fim, o prédio estava praticamente extinto, com exceção dessas moribundas paredes laterais. Os

herdeiros do edifício iniciaram então, uma negociação junto ao poder público para promover a reversão do tombamento e assim poderem negociar o terreno que, pela localização central, é bastante valorizado. As negociações encontram resistência da Prefeitura e de alguns arquitetos interessados no assunto.

Com a negativa de reverter o tombamento e os herdeiros não se responsabilizando em promover o restauro (de quê?); com o poder público também sem recursos para executar a obra; a solução encontrada foi a solidarização com promotores de jogos de bingo.

O “restauro” promovido baseou-se em documentos imagéticos de algum passado, mas as concessões adotadas na estratégia de restauro provocaram alterações evidentes. Só para citar algumas: as janelas originais de madeira foram trocadas por outras de ferro com desenho que lembra algum passado antigo e desconhecido. A tecnologia construtiva original foi ignorada com enchimentos de blocos cerâmicos ou de argamassa. O telhado foi realizado com estrutura e chapas metálicas. O piso interno do sobrado foi extinto. Toda a parte interna foi modificada e parte da externa também.

No Solar do Visconde de Indaiatuba está instalado hoje o “Bingo do Visconde”, que ocupa todo o prédio. Essa reforma demonstra como uma “maquiagem” pode ser realizada para o único fim de parecer antigo. O edifício que hoje lá se encontra, é uma referência do antigo Solar do Visconde de Indaiatuba. Na verdade, trata-se de uma índice degenerado como réplica parcial dele.

Outros resquícios da história da cidade encontram-se pela região central, mas como não contam com a parceria de algum agente financeiro, estão em deterioração e possivelmente se tornarão extintos brevemente.

Quando se preserva priorizando a manutenção da imagem do edifício, os materiais empregados são os de tecnologia atual para ter baixo custo e/ou para acelerar a execução das obras. Quando essa estratégia é adotada, a semelhança com as construções de cenários fica mais uma vez aproximada, uma vez que os cenários também priorizam a imagem e não demonstram necessariamente a solução tecnológica adotada na construção da imagem.

FIGURA 86 – (Rua Barão de Jaguará) Solar do Visconde de Indaiatuba em 1900.

FIGURA 87 – (Rua Barão de Jaguará) Solar do Visconde de Indaiatuba em 2000.

FIGURA 88 – “Solar do Visconde de Indaiatuba”. Em reforma recente, os materiais empregados na reconstituição das paredes não respeitaram a tecnologia original da época de construção do edifício.

FIGURA 89 – “Solar do Visconde de Indaiatuba”. Mesmo ponto de vista após o “restauro”.

FIGURA 90 – (Av. Andrade Neves) Detalhe de “casarão”.

FIGURA 91 – (Av. Andrade Neves) Detalhe da entrada do mesmo “casarão”.

FIGURA 92 – (Av. Andrade Neves) Vista da lateral

FIGURA 93 – (Av. Andrade Neves) O “casarão”, que está tombado pelo CONDEPACC, hoje em dia acomoda um edifício em seu interior.

3.3.5 Últimas considerações

Alguns artifícios que procuram chamar a atenção do transeunte despercebido, estão mais no campo da publicidade do que na arquitetura. Dessa forma, podemos ter simulacros de carros andando sobre telhados, ou homenagens miméticas de gosto duvidoso. O empirismo em alguns momentos pode deixar a construção decadente e sem significado algum. Como os cenários são efêmeros e estão a serviço do espetáculo, quando essa estratégia é utilizada pela arquitetura, ela também tem que possuir a agilidade de constantemente adequar-se ao visual para que se presta.

Essa arquitetura poderia, em certos momentos, ser enquadrada genericamente no que definimos como kitsch, mas, diferente dessa manifestação, a arquitetura que abordamos não é produto de uma liberdade formal, mas sim de um comprometimento e solidarização do espaço construído com a realização do consumo. É uma estratégia de marketing, onde a arquitetura assume uma aparência para, numa bricolagem de linguagens, idealizar o mundo.

FIGURA 94 – (Rua Maria Monteiro) Pedacos de colunas pintadas de cores psicodélicas.

FIGURA 95 – (Av. Cel. Silva Teles) Anexo novo faz “homenagem” mimética ao antigo galpão.

FIGURA 96 - (Jd. Santa Genebra) Os fios de eletricidade prejudicam a leitura de qualquer imagem da cidade.

FIGURA 97 - (Rua Coronel Quirino) Coluna aplicada como adesivo na parede.

FIGURA 98 - (Rua Barão de Jaguará) O recurso do gigantismo às vezes torna uma simples porta em algo estranho.

FIGURA 99 - (Rua Coronel Quirino) Réplica de carro sobre o telhado.

FIGURA 100 - (Rua Maria Monteiro) Painel de perfis metálicos tenta esconder a casa.

FIGURA 101 - (Bairro Campos Elíseos) Edifícios de traçado funcionalista encimados com frotôezinhos que buscam alguma contemporaneidade.

4 CONCLUSÕES

Várias sobreposições dos ambientes cenográficos e do espetáculo foram encontrados nessa pesquisa. Alguns recursos comuns foram diagnosticados, mas também foram apontados os limites de cada ambiente.

O caráter efêmero da construção cenográfica também é adotado nessas construções arquitetônicas, mas com fins distintos. O primeiro é extinto, porque perde seu sentido de compreensão com o encerramento do espetáculo. Um pano que pende do urdimento em uma peça e que pode representar as velas de um navio em determinada encenação volta a ser um pano pendente ao final da peça. Já a fachada que imita um castelo deixa de existir e é substituída por uma acrópole grega, porque o comércio ali realizado se modificou.

Outra solução que se assemelha nos dois ambientes é quanto a orientação na disposição de suas informações. Uma vez que essas edificações contemporâneas, apontadas nesta pesquisa, além de promoverem o abrigo, procuram estabelecer uma comunicação com o transeunte e principalmente com o transeunte motorizado, a face do edifício que se defronta com a rua é trabalhada com adornos e decorações, assim como os cenários de televisão ou cinema que privilegiam a vista que se volta para a câmera. A face do cenário que se volta para os bastidores dos espetáculos são a tradução de sua realidade construtiva. A arquitetura que usa de recursos cenográficos tem, nas faces que são opostas ao interesse do comércio, uma tradução de sua realidade construtiva, pois tal atitude projetual minimiza custos. Essa arquitetura estaria, então, fazendo construções com obediência aos preceitos modernos nos fundos, pois minimiza custos e, construindo fachadas alegóricas na frente, otimizando lucros. O resultado é uma arquitetura que se aproxima das soluções Ecléticas.

A ponte possível de coincidência no uso de mesma estratégia estaria na execução do simulacro pois, em ambos os ambientes, o simulacro é usado para minimizar custos, agilizar a construção, possibilitar a existência imagética de objetos já extintos, viabilizar a suspensão da descrença. Mas essa suspensão da descrença estaria viabilizando objetivos distintos, uma vez que o espetáculo procura a diversão, o lazer e a crítica baseada na construção do metafórico. Já o comércio procura condições de a crítica não se estabelecer baseada na realidade e assim facilitar o consumo pelo impulso ou pelo encantamento.

Se essa estratégia de criar ilusões, nas construções contemporâneas, para fins diversos, vem proliferando em nossas cidades, é porque tem obtido resultado por aqueles que delas se utilizam. A explicação de tal atitude projetual estaria então na interpretação das características dessa sociedade.

Os contrastes produzidos por essa arquitetura fazem com que o cidadão, aos poucos, vá tolerando as provocações estéticas, ou como George Simmel define o homem urbano moderno: um indivíduo dotado de uma atitude “blasé”, que é uma resposta espontânea às solicitações contrastantes que o dia-a-dia da cidade produz no indivíduo. Como num ciclo vicioso, a atitude “blasé” tem feito com que tais recursos projetuais se tornem cada vez mais audaciosos para se fazerem presentes na memória do transeunte.

O adensamento da cidade, associado às dificuldades de realização do planejamento urbano, provoca no cidadão a necessidade de longos deslocamentos para as suas diversas atividades, como o trabalho, lazer etc. Nesses deslocamentos, que têm que ser ágeis para poupar tempo, o cidadão utiliza-se de automóveis particulares ou coletivos. O comércio tenta captar a atenção do transeunte “blasé” para atraí-lo ao consumo e a abordagem, como acontece durante o deslocamento, tem sido agressiva e direta, apresentando algum signo ou simulacro que chame a atenção e, se necessário for, cria cenários para conquistá-lo, tentando transformar a vida do dia-a-dia num espetáculo.

Estamos nos acostumando a não ter crítica. Como podemos acordar de manhã e ver, ao vivo, em uma televisão, que uma guerra na Bósnia dizima milhares de pessoas, ou que ontem à noite houve uma chacina no bairro ao lado e várias crianças foram mortas ?

Nossa atitude racional seria a de revoltar-se com essas informações e tomar atitudes a respeito, mas a possibilidade de universalização da informação faz com que as notícias trágicas se sucedam diariamente e, se não tivermos a intenção de transformarmo-nos em Don Quixotes ou Xiitas, ou seja lá o que for, nós naturalmente desenvolvemos a atitude de não estabelecer crítica, ou de selecionar a crítica mais palatável. Nesse momento, a vida aproxima-se da suspensão da descrença e aproxima-se do espetáculo. Talvez, por esse motivo, essa atitude “blasé” se estabeleça e as construções que se utilizam de recursos cenográficos estariam se disseminando em muitos centros urbanos.

Assim como o termo cenário tem sido utilizado para descrever um ambiente arquitetônico, os recursos dos cenários também estão interferindo na arquitetura. Quando se descreve que o cenário de tal bar é determinado de tal forma, também deve-se entender que os recursos da cenografia estão sendo utilizados.

No estudo de caso realizado no bairro do Cambuí, percebe-se que o investimento financeiro é o agente promotor dessa arquitetura. O interesse econômico agiliza as transformações. Por exemplo: uma residência que foi projetada no início do século para abrigar a família de um determinado médico, pode, através do tempo, ter se transformado em consultório odontológico para algum filho desse proprietário e, para isso, pequenas reformas foram necessárias para a sua adaptação e, se esse ocupante transferir seu consultório para outro lugar, esse imóvel pode ter sido alugado para um novo inquilino, que nele instala um show room de peças cerâmicas. As novas reformas são empreendidas para adaptar funcionalmente e esteticamente o imóvel. Se esse empreendimento não der lucro num determinado tempo o imóvel pode ser realugado, agora para uma “cantina italiana” e o imóvel passa por nova reforma para parecer uma cantina italiana. Ao longo do tempo, essas reformas vem privilegiando a vista frontal do imóvel (a que se defronta com a rua) e, por ser investimento em propriedade alugada, os materiais são efêmeros. Antes de abrir o empreendimento, nunca se tem absoluta certeza do retorno financeiro, portanto os materiais são os estritamente necessário às novas funções e à aparência do comércio.

A construção da aparência tem sido o recurso na transformação de parte do bairro; essa estratégia associada ao comércio já foi apontada por Robert Venturi, nos anos setenta, com a publicação de “Aprendiendo de Las Vegas”.

Atualmente Josep Montaner também têm indicado que as cidades constróem lugares arquetípicos porque deles a coletividade necessita.

O resultado visual dessa arquitetura contemporânea tem sido intitulado genericamente como Pós-moderno. No entanto, essa estratégia tem sido uma resposta a um sistema econômico antigo e que ainda perdura. As técnicas construtivas, os materiais e o programa também não apresentaram inovações que superassem os preceitos modernos.

A arquitetura Moderna buscava uma funcionalidade baseada na resolução racionalista. A “Carta de Atenas”¹ sintetiza o conteúdo do Urbanismo Racionalista, também chamado Urbanismo Funcionalista. Essa estratégia de organizar o espaço vinha a se contrapor à arquitetura produzida anteriormente e denominada como arquitetura Eclética.

O Ecletismo foi o viabilizador de aspirações de modernidade e de modernização, em meados do século XVIII até o início do XX e utilizava-se dos recursos de adereços e ornamentos da história clássica, em montagens originais e que não seguiam as ordens clássicas, consagradas no renascimento, ou neoclassicismo. O movimento Modernista veio contrapor-se a essa estratégia, extinguindo os adornos e citações clássicas, adotando como estética a lógica da funcionalidade construtiva em que a “forma segue a função”.

Aldo Rossi defende a falência dessa teoria, ao afirmar que repele precisamente essa concepção do funcionalismo, segundo a qual as funções resumem a forma e constituem univocamente o fato urbano e a arquitetura. Nos dias de hoje, a funcionalidade é implícita, enquanto o valor estético é explícito. Quando a construção arquitetônica levou às últimas conseqüências a racionalidade, produziu espaços que resolveram problemas de circulação, como o elevado Costa e Silva por exemplo, que

¹ A carta de Atenas foi uma publicação organizada anonimamente por Le Corbusier em 1941. Nela encontra-se as opiniões de Le Corbusier sobre as reuniões organizadas por um grupo de arquitetos modernistas no quarto congresso do CIAM realizado em Atenas em 1933.

resolve um problema de circulação na metrópole de São Paulo e, no entanto, fica difícil defender que ele tenha qualidades estéticas agradáveis e que não cause um prejuízo no desenho da cidade. Não se pretendeu nesse trabalho defender se o valor estético é agradável, ou não e de que maneira ele se apresenta, como fez Kant com sua Crítica da Faculdade do Juízo, mas sim, registrar que muitas construções contemporâneas utilizam-se de recursos muito comuns no Ecletismo, para dar valor estético às suas construções.

Aldo Rossi elege como questão a ser tratada, a linguagem pois nela estariam as questões fundamentais como as tipológicas no entendimento das cidades.

Muitas dessas construções arquitetônicas têm sido definidas como Pós-modernas. Habermas identifica que o título “pós”, na verdade, é uma resistência a um funcionalismo exacerbado, o que existe na realidade é um incremento de preceitos modernos e uma readequação do conceito de funcionalidade, desvinculando-a da exclusividade das soluções estruturais ou resolução de programas.

Camillo Sitte reivindicava um tratamento estético para a cidade e criticava as soluções pontuais e ecléticas. Quando ele reivindicava a estética, ele criticava as soluções pontuais que se faziam no ecletismo do século XIX, mas a arquitetura contemporânea, embora também valorize a estética, tem produzido soluções pontuais, como no caso do bairro do Cambuí, por força da legislação e da demanda de mercado. A arquitetura produzida atualmente no bairro é uma profusão de citações a estilos de arquitetura, e incluindo-se aí a moderna funcionalista.

Passear pela cidade de Campinas e, principalmente, pelo bairro Cambuí é defrontar-se com um ecletismo intenso, com várias citações acontecendo. Só uma atitude “blasé” faz com que o apelo visual não se torne caótico.

Como o interesse comercial investe na imagem, ela é transformada continuamente para adequar-se aos novos usos. As construções são efêmeras como essas imagens, assim como o teatro usa construções também efêmeras para criar cenários e situar um espetáculo.

O teatro, historicamente, tem sido o meio pelo qual o espetáculo acontece. Entre os elementos que viabilizam o espetáculo, está a construção cenográfica; hoje, a cidade deseja parecer e aparecer.

A arquitetura Moderna elege a função como desencadeadora da forma e, atualmente, discute-se a forma como resultado de um sistema sógnico. Poderíamos então considerar as duas definições dizendo que a forma é resultante da função e a “função” é representar algo para alguém, como a arquitetura representa a cristalização da história para as pessoas.

Também Venturi critica o funcionalismo baseado exclusivamente na determinação através do programa e a estrutura, e defende o simbolismo como um recurso eclético utilizado na arte comercial.

No Globe Theatre, em Londres, há uma inscrição que diz que “Totus mundus agit histrionem”: o mundo todo faz o histrião, ou o mundo inteiro representa; a representação é sempre incompleta, mas suficiente para reivindicar sua interpretação.

Algumas construções contemporâneas usam de representações ou simulações que são bastante comuns no teatro e na cenografia, talvez para, como Shakespeare diz: “Usando a isca da mentira, vós pegastes a carpa da verdade (...) Rodeando a caça, ou imprimindo efeito à bola, colheremos diretivas por sinuosas vias.” (SHAKESPEARE, in: Hamlet, 1601, p. 66). A verdade do espaço arquitetônico talvez não esteja na sua honestidade estrutural, ou resolução do programa, mas sim na sua mensagem sógnica.

A arquitetura em Campinas, como em outras cidades, tem enfrentado experiências estéticas que estão respondendo a um sistema de mercado e mundializante que, entre outros interesses, privilegia a especulação imobiliária.

Em outros tempos, a cidade se planejou através do poder público. Hoje este mesmo poder público dita as regras, que são assimiladas pela arquitetura, que responde segundo regras também mundializadas e temos, hoje, obras de arquitetura que parecem cenários. No entanto, os problemas do adensamento da cidade persistem e as

questões políticas de fundo, que geram esse adensamento, não parecem ser prioridade.

Essa cidade é espelho de nossa sociedade que busca soluções para nossos problemas do dia-a-dia, que tem críticas ao projeto moderno e que, no entanto, não encontrou uma ideologia capaz de solucionar suas carências. O que existe são várias propostas de ideologias acontecendo, simultaneamente, criando uma confusão de linguagens. Nas cidades de hoje, o adensamento provoca o individualismo. A ponte de união dessas unidades se dá através das mídias e principalmente da TV que faz a tradução da cidade e como a televisão é sustentada pelo comércio seu papel tem sido o de legitimar o consumo.

Este trabalho não pretendeu analisar o interior dos edifícios, mas uma fonte vasta de exemplos poderia ser encontrada em lojas de “shopping centers” e em sua própria edificação arquitetônica que se fecha para o exterior, criando um tempo controlado e dedicado ao consumo. Com isso, ele estaria utilizando-se de recursos semelhantes à da construção de edifícios teatrais, que isolam o espectador para que assim possibilite a suspensão da descrença e o envolvimento cúmplice com o espetáculo se estabeleça.

Embora o comércio, sustentado muitas vezes pela especulação imobiliária, tenha o interesse de tornar-se espetáculo, ele nunca poderá sê-lo completamente, pois não haverá roteiro pré estabelecido. Não somos atores e nossa vida é o dia-a-dia.

ANEXO

Entrevistas com cenógrafos

ÍNDICE

Apresentação	110
Antônio César Oliveira de Freitas	112
Daniela Thomas	117
José Carlos Serroni	123
José Cláudio Ferreira	133

Apresentação

O objetivo destas entrevistas é tentar elucidar o estado da arte, no que se refere às possíveis interpretações do ambiente cenográfico. Pretende-se que seja um auxílio no entendimento do universo da cenografia, para ser confrontado com parte da produção arquitetônica contemporânea, que é objeto de estudo desta dissertação e está presente no ambiente urbano das cidades.

A profissão de cenógrafo não é regulamentada, sendo assim, pessoas de formações diversas acabam realizando esse ofício. O mais comum é encontrar arquitetos e artistas plásticos nesse meio. Destes profissionais é exigido conhecimento acumulado e talento. No nosso caso, foram entrevistados três arquitetos, a saber: Antônio, Serroni e José Cláudio. Daniela Thomas é autodidata.

As entrevistas apresentadas nessa transcrição foram resultado de conversas gravadas com os cenógrafos em fitas microcassette.

Os entrevistados só tiveram conhecimento das perguntas instantes antes da gravação, portanto não tiveram tempo de se preparar para respondê-las. As respostas foram espontâneas e em tom de conversa informal; os entrevistados não tiveram conhecimento das respostas de seus colegas. A transcrição das fitas procurou manter a naturalidade do discurso oral, com texto corrido, portanto não foram feitas correções de concordâncias, ou outros deslizes que normalmente se apresentam na linguagem falada e informal. Algumas poucas intervenções que foram feitas durante as respostas foram indicadas. Procurou-se não interpretar o sentido das falas e sim registrá-las; quando algum termo técnico, do meio, foi utilizado nas falas, foi explicitado em nota de rodapé.

A seleção dos cenógrafos procurou abranger o maior campo possível de áreas de atuação desse profissional. Portanto, o cenógrafo Antônio de Freitas tratou mais de cinema e televisão, mas também tratou das outras áreas; a cenógrafa Daniela Thomas falou mais sobre teatro e publicidade, mas também falou sobre as outras áreas. O cenógrafo Serroni falou com ênfase no teatro e abordou, também, as outras áreas, inclusive com relações à arquitetura. O cenógrafo José Cláudio falou

principalmente sobre sua experiência com televisão, tratando, também, dos outros veículos.

As perguntas foram idênticas aos três cenógrafos, a saber:

1. O que é cenografia?
2. O que é cenário?
3. Qual a função do cenógrafo?
4. Como se dá o ato de criação do cenário?
5. Qual a diferença entre cenário para teatro, televisão, cinema, e outras mídias, como publicidade, por exemplo?
6. Qual o tipo de cenário você têm produzido com maior frequência ultimamente?
7. Qual a diferença entre cenário e arquitetura?
8. Qual a sua formação?

Aqui as entrevistas são apresentadas de forma resumida e editada, para atender aos objetivos dessa dissertação. A íntegra das entrevistas junto com seus comentários encontram-se no Trabalho Programado desenvolvido para esse programa de pós-graduação, intitulado “Cenografia”, de maio de 1999, de autoria de Alexandre Suárez de Oliveira e orientação de Jorge O. Caron.

Portanto, algumas perguntas podem não estar relacionadas nessa edição, ou as respostas podem estar reinterpretadas e resumidas.

A seguir, as entrevistas são apresentadas em ordem alfabética.

entrevista com: ANTÔNIO CÉSAR OLIVEIRA DE FREITAS

DATA: 25/Abr./98

1) O que é cenografia?

Antônio : Grafia da cena, isso é o desenho de uma cena, que começou no teatro grego, quando não existia cenografia. O que acontecia no teatro grego? Entrava o coro grego e começava a fazer umas evoluções no palco chamando os Deuses, chamando os espíritos, seja lá o que for, que eles chamavam, e faziam com que o público entrasse numa espécie de estado de histeria, qualquer coisa que as pessoas chamam hoje de catarse e eles faziam com que as pessoas entrassem no clima da peça. Então, o que que eles faziam? Eles preparavam o espírito do espectador pra entrar dentro do clima da peça a ser mostrada. Então isso era numa época, que não existia cenário, com o tempo as pessoas foram ficando menos suscetíveis a esse tipo de coisa, foi começando a se criar estruturas que naquela época eram apenas máscaras, isso pode-se dizer que é figurino, que iam preparar o espectador pra o espírito da estória a ser contada. Então o que que é? Você está criando... Você, cenógrafo, cria uma série de imagens, que fazem parte do contar de uma estória. Então você prepara o espectador para aquilo que vai ser contado, naquela estória. A cenografia é meio uma cúmplice do autor, do encenador, pra contar a estória, ela “prepara”, por exemplo: se é uma estória triste, ela exige um ambiente que já tem aquela atmosfera e, além disso, ela situa a estória no tempo e no espaço. A gente pode dizer que tem uma parte técnica e uma parte digamos... artística. Então ela tem essas duas funções: é fazer parte da estória, naquela forma de preparar o espectador pra aquilo que vai ser contado, dar um clima e identificar a peça no tempo e no espaço.

2) O que é cenário?

Antônio : Cenário, digamos, seria então a parte física da cenografia. É aquilo que é feito... toda parte material da coisa... aquilo que você usa pra fazer chegar ao seu objetivo, que é dar aquele clima e aquela identificação de lugar e espaço, (eu: como é construído, materializado esse espaço?) É materializado de tudo quanto é forma, depende da sua criatividade, vai desde pano, madeira, isopor, até concreto, seja lá o

quê for... espuma, espuma de poliuretano, que hoje em dia é usado em tudo, e está aparecendo cada vez mais o plástico e a resina, isso no setor de cinema.

3) Qual a função do cenógrafo?

Antônio : O cenógrafo é meio o braço direito do diretor que, no teatro, aqui no Brasil, isso é respeitado, mas nos outros tipos de mídia, que é TV e cinema, não é. Porque o braço direito no cinema é sempre o fotógrafo e na TV digamos que, cenógrafo, é o cara que faz um fundo lá atrás pra preencher buraco. No âmbito de TV e cinema o brasileiro não se utiliza da cenografia pra falar, quer dizer o diretor, quem está fazendo o filme, principalmente cinema, ele não usa muito da cenografia. (...) O cenógrafo é uma pessoa que entende de imagem, ele vai, de repente, dar palpites sobre até o tipo de enquadramento que melhor se adapte, que melhor se encaixe naquilo que o diretor quer dizer. Então esse é o ponto, ele é um cara que vai falar sobre a “imagem” em si e não, digamos, o quarto, a cadeira, a porta... é “a imagem”. (...) No teatro ele vai trabalhando à medida que a peça vai se desenvolvendo, vai se formando o espaço cenográfico junto com o diretor, com os atores, e com toda aquela coreografia que ele está imaginando. Então o crescendo é uma coisa mais ou menos assim, as pessoas estão de mãos dadas. Não é igual, por exemplo, em publicidade ou televisão que ele é chamado por último, eles querem uma cidade, querem uma casa da fulana, mas isso, assim, já no fim, não é o que interessa muito, o quê que tem na cenografia, ela é apenas para preencher um espaço, localizar... é uma coisa muito técnica, digamos a televisão (eu: você acha que no teatro é onde...). No Brasil, é onde ele cresce... o cenógrafo tem uma função mais importante, do que na televisão e no cinema “brasileiro”, ele é o braço direito do diretor, porque ele ajuda, quer dizer, ele cresce junto com o diretor nas idéias na preparação de tudo que cada um tem que fazer.

4) Como que se dá o ato de criação do cenário?

Antônio : (...) se dá na medida em que eu estou lendo o roteiro, (...) eu preciso de uma pesquisa pra depois criar, mas em geral, quando eu estou lendo um roteiro e ele se passa, ou fala, de alguma coisa, de que eu tenho um certo domínio, aquilo que eu quero fazer já acontece na hora, em geral(...). Lógico que eu faço uma pesquisa, pra

me aprimorar naquilo que o roteiro está falando mas, em geral, acontece na hora que eu estou lendo um roteiro (...) aquilo que vai acontecer com o espectador, vai ser jogado naquela hora, o sentimento que ele vai ter naquela hora, e eu dou muito valor a isso, assim, penso muito no espectador. Pensar no espectador é uma coisa que poucas pessoas fazem, elas esquecem dele. (...) o espectador já codifica, uns certos códigos que ele já aprende a ler como isso; então várias vezes tem que se pensar nisso, que as vezes a pessoa está construindo uma coisa, está viajando num determinado significado e não adianta, porque o espectador já está digamos, amestrado, assim, ele já tem aquilo... certas coisas na cabeça que não adianta mudar, não tem como.

5) Qual a diferença entre cenário para teatro, televisão, cinema e outras mídias, como publicidade, por exemplo?

Antônio : Teatro é muito mais livre, você pode cair na estilização, o contato com o público é maior, o contato do ator com o público é maior e de repente, você não precisa identificar exatamente tudo aquilo que você quer, às vezes até um ambiente escuro, onde existe uns certos detalhinhos que lembrem uma caverna, a atuação, pode passar para o público que aquilo é uma caverna e às vezes nem precisa de cenário, assim, a proximidade com o espectador é muito maior. Você pode ser mais simples, porque é mais fácil de envolver o espectador, sendo que na televisão e cinema a coisa não se dá assim, tanto que ela precisa de um maior realismo, é uma coisa mais fria, então se você quiser passar uma caverna, você vai ter que, literalmente, construir uma caverna pra que ele enxergue isso, porque o espectador não vai estar perto do ator para que esse possa passar a emoção necessária. Aí você tem o objetivo, também. O objetivo do teatro é divertir, emocionar, digamos, a televisão também. O teatro é voltado pra um determinado tipo de público, a televisão pra outro que é muito mais abrangente do que o teatro, o cinema está no meio e a publicidade está completamente ligada à televisão. Aí a gente tem os objetivos, a televisão, também, tem o objetivo com emocionar, mas a televisão tem a necessidade, obrigação, de vender o produto pra todo mundo, então você vê, por exemplo, eles se preocupam em não focar, se preocupam em não ser muito pesados, se preocupam em não ser muito herméticos, ela se preocupa em ser bem lida, digamos assim, ser mais fáceis de ser decodificados. Então no cenário pra TV você pode perceber com uma coisa, quando olha qualquer produção da Globo, da Manchete, ou do SBT, é que existe por exemplo:

“pobreza”, a pobreza na TV é mais bonita, ela é diferente do cinema, o cinema tem um compromisso maior com o realismo e com a emoção sendo que a TV procura não ser muito desagradável, mesmo quando existe uma necessidade de ser desagradável dentro da cena a ser feita. Então o mundo que a TV mostra é mais pasteurizado, ele é mais maquiado, a pobreza não é tão feia assim, ele segue os princípios da TV. (...) Na publicidade essa necessidade é muito, muito mais, exacerbada, porque a publicidade ela quer vender o produto, então ela tem aquela firme determinação de vender um produto, então o mundo da publicidade é lindo, perfeito, você tem que fazer uma cozinha, a família é feliz, é limpinha, todo mundo sorridente e todo mundo querendo vender a tal margarina, o tal biscoito, o tal leitinho, ou qualquer coisa que seja. É uma coisa até que me chateia quando eu faço publicidade, porque me irrita esse tipo de coisa, esse mundo falso, porque a publicidade vende e, principalmente, a publicidade brasileira, ela vende uma sociedade que não existe, se você ver, ninguém se identifica naquilo que vê nas cozinhas, nos quatinhos, nas casinhas que você enxerga na publicidade. Então é isso, mas os objetivos deles é vender um mundo perfeito, onde o sabão lava mais branco, o biscoito é mais gostoso, a margarina é mais deliciosa, o pão é mais fresquinho... então não existe a necessidade de emocionar, digamos assim, de tocar fundo mesmo, a não ser quando existe uma publicidade, em alguma coisa que precise, realmente, de fazer isso. Então a diferença na coisa é o objetivo, entre todos eles, o teatro, o cinema, a televisão e a publicidade.

6) Qual o tipo de cenário você têm produzido com maior frequência ultimamente?

Antônio : Acho que eu tenho feito de tudo... eu andei fazendo publicidade (...).

7) Qual a diferença entre cenário e arquitetura?

Antônio : A primeira é que uma é de verdade e outra é de mentira. O cenário é uma mentira, na verdade ele está vendendo uma emoção, porque você tem um cenário de uma casa, é uma casa de mentira e ele apenas vende, passa a idéia, de casa, quer passar, para os olhos principalmente, porque você está vendo aquilo, não está usando, tem certas ocasiões que existe aquele cenário que você entra, você toca, você manipula, mas em geral a diferença do cenário é isso. O cenário é apenas uma idéia, é

uma casca, digamos, é uma mentira e a arquitetura não. A arquitetura, ela visa, também, as vezes, passar um certo sentimento, mas ela é uma coisa que é feita para você usar, você mora nela, você usa, você está passeando por ela, é um prédio público, é a sua casa, é onde você trabalha, então você usufrui disso. (...) Então a diferença é essa: na arquitetura, o espectador, a pessoa que usa a arquitetura, é que conta a história, a que faz e o cenário não, ele já vem com a história embutida.

8) Qual a sua formação?

Antônio : Comecei fazendo engenharia naval, larguei engenharia naval, depois fiz arquitetura na Santa Ursula no Rio de Janeiro onde me formei,(...) me especializei no Centro Experimental de Cinematografia junto à Cinecittá onde participei de alguns filmes como parte de meus estudos de cenografia. De volta para o Brasil trabalhei na TV Cultura (eu: na Cultura você tem um trabalho que foi muito conhecido...), que aí eu fiz o “Castelo Rá-Tim-Bum” (eu: que é um porre a gente falar nisso) eu não agüento mais falar no “Castelo Rá-Tim-Bum”. Aí eu fiz o “Cocórico”, fiz o “Clube Disney” no SBT, o “Agente G”, que nunca foi ao ar, tem um monte de comerciais...

Eu: Legal, então muito obrigado.

entrevista com: DANIELA THOMAS

DATA: 09/Abr./98

1) O que é cenografia?

Daniela Thomas : (...)A construção, a realização, a imaginação do ambiente onde se passa o espetáculo do teatro (...). E é uma coisa feita com recursos muito variados, você pode fazer com materiais os mais variados. E geralmente tem, como curiosidade, o fato de que você está sempre usando um material para representar outro, porque o próprio conceito de cenografia tem isso, quer dizer, não é a verdade, é o que está ali exato, é o que está no lugar de alguma coisa, então, uma pedra é feita com papel, uma parede de ferro é feita com madeira, então tem essa curiosidade. (...)Quando eu comecei a trabalhar, eu quis trabalhar, justamente, com essas convenções de que cenografia não é de verdade e quis trabalhar, como cenógrafa, nos anos oitenta e que procurava trabalhar com materiais verdadeiros, trabalhar com terra, folha, ferro, de verdade num espaço, ou então aproveitar já a coisa “feign” da cenografia e fazer inversões, por exemplo: fazer uma ruína de pedra ter uns buracos, uns veios, umas coisas quebradas de metal por dentro, por exemplo, uma impossibilidade física (...).

2) O que é cenário?

Daniela Thomas : (...)Cenário é resultado dessa atividade e fazer cenografia termina com a realização do cenário. Não sei se é verdade o que eu estou falando, se isso vale no “Aurélio”, não vale, mas enfim: Cenário é o resultado dessa atividade.

3) Qual é a função do cenógrafo?

Daniela Thomas : A função do cenógrafo (...) em geral no sentido de recriar espaços existentes, na grande maioria das vezes, cenografia mais abstrata, talvez, mais criativa, mais... A função do cenógrafo é inventar e conceber... ele tem que criar e resolver também; como realizar. Pelo menos na minha atividade é assim, quer dizer (eu: um técnico) é uma coisa assim de artesão sabe, primitiva, medieval mesmo;

cenógrafo não é só aquele que concebe o espaço como ele é, no meu trabalho eu concebo dentro de uma caixa teatral tradicional, então eu lido com estruturas muito definidas tais como: urdimentos¹, varas², coxia³, tapadeira⁴, essas coisas que são assim muito antigas e eu trabalho dentro desse universo. Acontecer e fazer acontecer, mas dentro de coisas muito definidas no limite super claro e essa que é a função. (...). A função do cenógrafo é a do mágico, quer dizer, é o cara que entretém mas ele tem que ter o domínio da técnica, para poder essa coisa funcionar, se não, não adianta nada, entreter sem saber fazer o truque, então tem esse universo do “truque” que é uma coisa bem cenográfica, quer dizer desse universo de fazer as coisas “feign”, os materiais imitando outros materiais, a gente está sempre no domínio desse universo da mágica; da mágica, não no sentido do afeto ,pelo amor de Deus, mas da mágica no sentido do truque, da prestidigitação (eu: do espetáculo) do espetáculo mesmo.

4) Como é que se dá o ato de criação do cenário?

Daniela Thomas : O ato de criação do cenário, também é uma coisa bastante regulamentada, no sentido de que cenógrafo não é aquele cara que sonha um cenário para o nada, ele sonha um cenário para uma outra coisa... uma atividade, um espetáculo que envolve outras imaginações, outras pessoas, outros artistas (...) O grande barato é você ter que imaginar “a serviço de”, isso é uma coisa que eu imagino que tenha muito a ver com o arquiteto também (...) o ato de criação não é uma coisa mapeada. Não é uma coisa assim que tenha... < Ai! então chegamos no momento agora e então vamos determinar como vai ser o espetáculo.> Então, é um grande talento do cenógrafo, é conseguir descobrir do que se trata o espetáculo. Dos grandes requerimentos da profissão, é saber descobrir do que se trata; saber entender que espetáculo é, o que ele está pedindo em termos de vários atores estarem com um grau de dramaticidade, qual o tamanho dos personagens em relação ao espaço... rapidez... Tem tantos fatores que eu fico me lembrando assim... se é uma comédia, se é uma

¹ Urdimento: Armação de madeira ou ferro, construída ao longo do teto do palco, para permitir o funcionamento de máquinas e dispositivos cênicos.

² Vara: Madeira ou cano longitudinal preso no urdimento, onde são fixados cenários. Sobe e desce manualmente por contra peso. Atualmente já existem varas controladas eletronicamente.

³ Coxia: Nos palcos de teatro, espaço situado atrás dos bastidores. Pode, ainda, ser um assento móvel, normalmente com dobradiças, usado quando as poltronas normais já estão ocupadas. Uma espécie de cadeira improvisada.

⁴ Tapadeira: Uma espécie de bastidor, normalmente fechado em madeira. Painel rígido usado para composição de cenografia. Mais usual em televisão do que em teatro.

tragédia e... milhões de fatores... se eu começar a enumerá-los... tudo, a luz é... (...). O arquiteto também tem isso, quer dizer, por quê uma privada vai ficar num determinado lugar? Se você for pensar, tem mais de cem coisas pra determinar. Então como é que é diferente? Cenografia tem muitas variáveis, uma característica do cenógrafo é sempre ter que administrar essas... desde de a localização de cada coisa; Que coisa? Que material? Que atividade que essa coisa faz? Como é que ela se relaciona? Que cor ela tem? Como variantes enormes.

5) Qual a diferença entre cenário para teatro, televisão, cinema e outras mídias, como publicidade, por exemplo?

Daniela Thomas : Nossa! É enorme e ao mesmo tempo, um cenógrafo é capacitado, tendo feito uma atividade, para fazer qualquer outra dessas, eu acho; por princípio, ou seja, a imaginação a serviço do espetáculo e aquela coisa, de ter consciência, de ter noção, do que é necessário tecnicamente para se realizar essas coisas. Agora, são realmente áreas diversificadas, por exemplo: eu digo que um cenário que um diretor de cinema faz... é meio cenógrafo em teatro, porque o diretor de cinema escolhe o enquadramento; no teatro quem escolhe o enquadramento é o cenógrafo, de certa forma... ele direciona o olhar com o cenário, ele e o iluminador⁵ em parceria, eu acho que é o diretor que controla essa coisa, mas o cenógrafo tem muito mais presença no teatro do que ele tem no cinema, porque eu já fiz vários cenários para cinema e publicidade, eu incluo no cinema, nesse sentido, em que o diretor não fez acontecer, porque ele não olhou para o cenário, ele olhou para outra coisa que ele estava preocupado, o cenário realmente some, ele pode sumir por excesso de fumaça, na iluminação, ele pode sumir porque o olhar do diretor não se interessou pelo ambiente, então ele fica concentrado no close de um ator e assim vai. Então cenários pro cinema é muito relegado a um pano de fundo pra direção. E no teatro não, o teatro não tem como fugir do cenário, ele é muito presente, ele tem uma evidência incomparável, eu demorei a avançar isso no cinema (...) No cinema não é cenografia, é direção de arte;

⁵ Iluminador: Aquele que “faz a luz” para um espetáculo de teatro. Diferente do eletricitista. O iluminador cria efeitos de luz, próprios e necessários à climatização do espetáculo. Muitas vezes o iluminador trabalha próximo do cenógrafo. Na maioria das vezes, o iluminador opera também a mesa de luz. Elemento em extinção. Hoje temos muitos eletricitistas de teatro, mas poucos iluminadores.

quer dizer, o diretor de arte é o cara que discute com o diretor “como olhar”, então é um pouco mais complexo, cenógrafo em cinema, ou ele é assistente do diretor de arte fazendo, então, toda parte que envolve construção, ou, então ele é o próprio diretor de arte e ele na verdade, decide sobre milhares de outras coisas além da cenografia em si. E publicidade é onde nós cenógrafos ganhamos algum dinheiro (risos).(…) (eu: e televisão você fez alguma coisa?) Não me interessa minimamente, eu tive uma experiência em televisão, eu fiz um negócio chamado “Mulher invisível”, uma série para a CNT, para a TV a cabo, paga. Justamente eu acho que esgotei meu único tiro em relação à televisão, que era o seguinte... eu detesto televisão porque acho o vídeo muito desagradável... a imagem que o vídeo produz, é muito desagradável pro olho, não tem interesse e exige muita luz, não pode nunca, ter penumbra, me irrita. (...) Ai eu fiz a seguinte coisa... a diferença entre direção de arte e cenógrafo... o que é muito interessante em televisão, é que ela é uma pintura na sala, então eu quero trabalhar com ela bidimensionalmente, então eu vou fazer fundo e as pessoas vão aparecer “plano americano”⁶ não sei o quê lá, contra um fundo e esse tem que brilhar, porque televisão brilha no meio da sala, então eu fiz um fundo, que tinha uma pintura texturizada que era iluminada por trás, tinha uma caixa de luz fluorescente por trás que iluminava e a pessoa na frente, então era uma coisa que brilhava. Ficou muito bem, foi maravilhoso, mas esgotou, acabou, (risos) (eu: já foi...) já foi, matei meu amor pela televisão.

6) Qual o tipo de cenário você têm produzido com maior frequência ultimamente?

Daniela Thomas : Publicidade. Pela razão que eu te falei, de sobrevivência. Porque eu acho que não seria assim se fosse, talvez, em algum outro país, mas aqui no Brasil, sobreviver de cenário de teatro não tem como se manter. (...) mas eu faço, sei lá, muita publicidade (eu: você tem alguma que está no ar ainda?) Não... (eu: que não tem crédito na propaganda...) Graças a Deus! (risos) Eu nem vou te falar quais as que eu fiz. (risos) (eu: por quê? não é digno de...) Não... não é não. (eu: é pra ganhar dinheiro mesmo, na boa?) Não, não é assim não, eu estou falando, eu adoro fazer, tem uma amiga minha, que foi minha assistente muitos anos em teatro, ela acha que é

⁶ Plano Americano: Tipo de enquadramento com a câmera de filmagem em que o ator ou apresentador são focalizados da cintura para cima, geralmente este é o enquadramento utilizado para apresentadores de jornalismo, quando estes estão no estúdio sentados em frente de uma bancada.

prostituição, que é vendilhagem; eu não acho nada disso, todo projeto é um desafio para mim. (...) É isso, então, eu gosto de fazer, eu só acho que o resultado de teatro me excita muito mais; realmente me desafia mais, eu sofro; em publicidade eu não sofro, nunca, é sempre assim, eu me divirto, é uma coisa meio lúdica, meio sem responsabilidade. Agora, em teatro não, eu sempre acho que está na reta, entendeu? Que é muita resposta, que é uma resposta com relação ao deuses do teatro, eu não posso fazer um teatro que já foi feito, não tenho o direito. É uma coisa que eu levo muito a sério; o cenário teatral, me dá pânico, por isso que eu acho legal (...) no geral, a platéia do teatro no Brasil, está tão mal servida, que não tem muita consciência do que pode ser, acontecer no palco, de verdade, eu tenho visto teatro fora do Brasil, na Alemanha, Estados Unidos, na França, isso tudo tem um nível de exigência, que é difícil de eu mostrar depois. O Brasil está acostumado com coisa muito chinfrim, de verdade! (eu: é por falta de verba?) Não importa! Não! Eu vou te falar longamente, falta de verba total! Falta de tudo! Falta de interesse (...).

7) Qual a diferença entre cenário e arquitetura?

Daniela Thomas : Pois é, como eu te falei, eu acho que o cenário tem como base essa idéia de fazer uma coisa por outra (eu: simulacro?) tem que simular, essa é a palavra, simular com materiais leves, de fácil montagem e desmontagem e simulando outras coisas de materiais mais sólidos, inclusive simulando arquitetura. Muitas das coisas que eu te falei agora, fazendo o cenário de um “lobby” de um hotel. O que eu estou fazendo? Eu estou fingindo de arquiteto, nesse momento; Sem a responsabilidade de construir uma coisa durável e com função mesmo, ou seja, tem uma coisa: o decorativo impera, por que a função é “parecer”, mais nada, não tem aquela função de segurança ou de real necessidade, todas aquelas coisas do programa de arquitetura, então parecer é a grande função do cenário comparado com a arquitetura e essa coisa do decorativo, também é imprescindível, o cenário tem, muito mais, essa preocupação com a aparência das coisas do que a arquitetura. Quer dizer a arquitetura acho que, com certeza, tem isso, mas eu não acho que seja, por exemplo, a primeira consideração, senão a última. Em cenografia é o contrário, a aparência é a primeira coisa, depois as outras (eu: funcionalidade, construção...), exatamente tudo é secundário. Secundário e... talvez, até assim, sem importância, por exemplo: o material que vai ser utilizado na arquitetura ele é visceral à própria concepção do

prédio, se você vai fazer de concreto armado, ou de ferro, ou de... (eu: tijolo) é, enfim. Isso vem junto do ato de criação, com que tipo de material que vai ser executado e na cenografia isso é irrelevante, por que vai ser sempre de madeira, ou de pano, então essas considerações maiores, mais profundas, não passam, (eu: construtivas...) é, construtivas, não passam; apesar de que existe um certo esforço... na verdade, eu acho que tem mais a ver com uma coisa, mesmo, com máximo de design e, também de artesanato em geral. Tem esses materiaizinhos chinfrinzinhos, sarrafos, compensados, panos, com dez materiaizinhos, que quase certeza, que mais criativo que você seja, você vai trabalhar (eu: vira um lego?) Há é, é um lego. Cenário é um pouco lego, eu tentei na minha atividade fugir disso, mas eu mesma, falei que era uma espécie de rebeldia infantil, porque o tesão é o espetáculo funcionar, se você vai chegar lá, seja por isso, ou por aquilo e essa coisa conceptual, também, já me encheu um pouco o saco, né, de muito conceito, tudo tem que ser discutido, tudo tem que ser levado às últimas conseqüências numa discussão e... Eu acho essa diferença primordial (eu: a estética como norteadora...), é essa coisa, simular é mais importante do que construir.

8) Qual é a sua formação?

Daniela Thomas : Minha formação é o estúdio do meu pai. Eu abandonei a faculdade no segundo ano, fiz mais um ano de faculdade em Nova York, de literatura e eu me formei como cenógrafa na vida, mas como meu pai tinha um estúdio em casa de artes gráficas, eu sempre tive familiaridade com a prancheta, com o papel, com o lápis, com régua, esquadro (...) A minha formação, também é a minha curiosidade, eu sempre fui muito curiosa, toda vez que eu formulei alguma pergunta eu fui atrás, pra tentar descobrir como resolver, acho que essa é uma grande formação.

Eu: É isso aí, muito obrigado.

entrevista com: JOSÉ CARLOS SERRONI

DATA: 09/Fev./98

1) O que é cenografia?

Serroni : (...) depende muito do ponto de vista de cada cenógrafo, da formação, do campo em que ele atua, ele vê a cenografia de uma maneira diferente (...) depende, se é um diretor falando, se é um cenógrafo, se é um cenógrafo mais tecnológico, se é um cenógrafo mais lúdico (...) Cenografia, como a palavra diz é a “grafia da cena”, então é o desenho de cena, é como é que você traduz... sei lá... num desenho plástico tridimensional, um determinado espaço, pra atender uma determinada ação. Isso é uma coisa bem ao pé da letra, só que, como é que a gente pode falar de uma “grafia da cena”, quer dizer, como desenho, se a cenografia, ao meu ver, ela só acontece com a ação, é tudo junto, a gente pode definir como um projeto gráfico, um projeto plástico, uma tradução física do que é o espaço e o que vai ocorrer numa determinada ação, só que eu acho que tudo isso fica complicado, quando a cenografia vai acontecer, quando ela se mistura com a ação, quando ela se mistura com o ator, quando ela tem a interferência de uma determinada luz que entra, por incrível que pareça, as vezes, um determinado som pode alterar a visão de um espaço do palco. Como é que a gente fala de um desenho de cena, ou de uma grafia de cena, quando você tem um palco completamente nu, sem nada e você tem uma intensa cenografia ali dentro? Então é complexo discutir assim... eu acho que depende um pouco de certos pontos de vista, de certa maneira de você encarar o seu trabalho, se ele é mais isolado, se ele é mais em conjunto com as outras coisas, de que maneira você usa a movimentação do ator, de que forma você interage com a direção, eu acho que daí é você vai podendo tirar certos recursos. Mas eu acho que ao pé da letra a cenografia é aquela parte meio física do espetáculo, aquela parte que cria uma espacialidade ,que vai ser usada, pelo diretor, pelo ator, pela luz, por uma série de coisas. Agora, eu acho que a gente tem que ver muito a cenografia, não só como uma coisa matemática, construída de planos, a cenografia, ela é muito clima, ela é muito atmosfera, ela é aquilo que, de certa forma, às vezes, até subliminarmente, cria pro espectador certos momentos, certos espaços que nem estão ali. Então ela é difícil de você conciliar assim... cenografia é... Pá... são aquelas escadas, com aquele fundo desenhado, com um lustre que abaixa, com uma rampa... quer dizer, isso tudo é um conjunto de coisas que vai... dependendo de como

se organiza, dependendo do momento, do tipo da encenação, ela cria uma certa definição.

2) O que é cenário?

Serroni: Quando a gente fala, um determinado lustre, num momento, um telão⁷ de fundo, alguns planos, uma escada que se afunda pelo palco pra baixo, eu acho que isso são cenários. O cenário, acho que está contido na cenografia. Acho que a cenografia é aquela espacialidade mais ampla que se determina por esse conjunto de coisas que a gente falou; ela acontece quando ela tem vida num certo momento, quando ela é usada num certo momento e ela pode ser abstrata, ela pode ser construída, ela pode ser realista, ela pode ser simbólica, ela é uma cenografia... ela é uma coisa muito mais ampla. Um determinado cenário é uma coisa mais espacial, ou mais construída, ou mais plástica, num certo momento, então você pode ter dentro da cenografia, uma série de diferentes cenários, num mesmo ambiente. (...) o cenário é uma coisa mais limitada e acho que é uma coisa mais definida, eu vejo o cenário com facilidade, eu vejo um gabinete, uma sala de jantar, um jardim, eu vejo um determinado momento, um determinado espaço. A cenografia, pra mim é mais ampla e eu vejo, por exemplo, o palco todo, a altura do palco, a profundidade, a dimensão, eu vejo até o que não é palco, o que é meio coxia, eu imagino coisas que possam acontecer. Tem um espetáculo, que eu fiz com o Antunes, que era o “Macbeth” e tinha um momento da peça, que era muito bonito, no final, era quando o “Macbeth” começava a luta e ia ser assassinado, era uma coisa muito difícil de fazer, (...) os dois lutando espadas, sumiam pra coxia, a gente ficava trinta segundos ouvindo as batidas e tal e de repente um grito, um movimento e aquilo, e ele vinha e estava morto, então você ficava imaginando uma espacialidade lá fora, na coxia, então, essas coisas todas é que a gente chama de cenografia, não tinha um cenário, o cenário não era nada, você estava esperando acontecer, mas a cenografia existia, porque existia um clima, existia uma ação ali, meio entre aspas, que você ficava esperando e tal. Porque a cenografia ela é muito mais ampla, ela engloba tudo ela usa a caixa cênica, você pode não estar vendo num certo momento, mas você tem uma cenografia ali ampla dentro do palco e aquilo vai aparecer, vai desaparecer, vai fazer você imaginar enfim (...) o cenário é menor, está contido na cenografia que é mais ampla e é mais conceito, é mais imaginária, é... (eu: tem mais recursos), tem mais recursos, é feita de você imaginar certas coisas, você usa todo o volume do palco, tudo ali é uma coisa propícia

⁷ Telão: Pano com pintura (armado ou não) que nos teatros pende adiante do pano de boca.

a acontecer na cenografia, mesmo que não tenha nada, a luz entra aí como um elemento abstrato, que cria espaço, uma fumaça que

a gente não sabe muito bem... coisas, que não são palpáveis de repente, elas criam espacialidade. Então eu acho que a coisa básica entre os dois, ao meu ver, é um pouco por aí.

3) Qual a função do cenógrafo?

Serroni: A função do cenógrafo hoje em dia, eu vejo como um elemento ativo na criação do espaço, ele faz parte integrante de um todo. Quando o cenógrafo faz a cenografia, ele tem que interagir com tudo, ele tem que participar de tudo, ele tem que relacionar o seu trabalho criativo com uma série de outras áreas que envolve o espaço. Então ele é parte integrante, a função do cenógrafo é se integrar no espetáculo e fazer parte do todo como um elemento ali presente sempre. As vezes no tempo do TBC, no início dos anos cinquenta, anos quarenta, de repente era muito comum, o diretor pedir um cenário pra um determinado cenógrafo, ele pintava um telão, e mandava lá o jardim daquela peça e ia servir pra outra peça, pra outra, pra outra... então era comum, as vezes, no Teatro Municipal, nos grandes teatros, a gente ter vários cenários pendurados e chegava um diretor e falava: <Agora eu preciso de um gabinete do presidente não sei do quê. Então desce o telão trinta e dois>, então descia o cenário pra aquilo, não existia uma interatividade com o texto, com a direção, com a ação, ele era um elemento isolado que atendia lá pra demarcar um certo momento, uma certa época, um certo espaço, um lugar. Hoje eu vejo que o trabalho do cenógrafo, ele faz muito mais parte do todo (...) eu não acredito nessa coisa de cenógrafo de prancheta, eu acho que daí já vem uma diferença grande entre cenografia e arquitetura. Porque eu acho que a arquitetura, ela possibilita que você se tranque seis meses no seu escritório e produza uma arquitetura, ela é quase um trabalho sei lá, meio de escultura, de pintura, ela é mais isolada, você domina muito mais, você projeta e depois tem um trabalho puramente técnico na execução, a partir de determinados planos, vinte, trinta, cinquenta plantas e cortes e tal, você entrega pra qualquer boa construtora ou uma empreiteira e ela te dá vida naquilo, independente de você até acompanhar ou não. A cenografia não é possível; para a cenografia não existe um projeto de prancheta pra acompanhar, existe uma aproximação, existe uma base em que você calca o seu trabalho, você desenvolve, onde você vai rondar e a sua presença

no fazer o espetáculo e o desenvolvimento no processo da elaboração, aquilo é muito mutável, muitas vezes a maioria das coisas que você projeta, que você desenvolve, desenha, chega até uma maquete, o resultado no final, ele, pro bem do espetáculo, ele tem que ser mutável, você tem que estar presente, tem que acompanhar porque é um processo muito mais vivo, a cenografia. Então não dá pra ter cenógrafos que projetem cenários na sua casa e entregue os desenhos, isso não existe. Na arquitetura eu acho que já pode existir, por quê? Porque ela é mais técnica, embora ela seja uma coisa profundamente... (eu: criativa e tal), é criativa, artística com... você vê verdadeiras obras de arte na arquitetura, mas ela é possível, normalmente, você resolve a sua arquitetura num bom projeto, claro aquelas coisas depois que... mas você não vai mudar viga de lugar, você não vai mudar níveis dos pisos, não dá e na cenografia isso é muito comum, que o processo do fazer o espetáculo, isso é, até as vezes, à véspera, ou no dia do espetáculo, você pode, ainda, aquilo é muito vivo, você está mexendo, você está criando e a cenografia deve acompanhar tudo isso. Então eu acho que a função cenógrafo é fazer parte de forma muito integrada do todo do espetáculo, ele não pode deixar que uma série de coisas que envolvem a cenografia, junto com uma série de outras coisas, que fuja da sua mão, ele tem que estar ali, porque tudo influencia, tudo acarreta mudança no movimento e tal. Então eu acho que a função do cenógrafo é essa do projeto, pensar o projeto, conceituar, criar junto com a direção e acompanhar o processo até o seu final, sabendo que ele é muito mutável e sem você estar presente a sua cenografia pode ser completamente alterada (...).

4) Como se dá o ato de criação do cenário?

Serroni : Ela fica um pouco no meio do caminho, por exemplo: de um artista plástico e do arquiteto. É o que acontece muito na pintura uma vez você tá duas à três semanas e aí num determinado momento, à noite, você levanta e tem uma inspiração, tem um momento especial da sua cabeça, você vai lá e faz. E na arquitetura que você, as vezes, trabalha um ano, dois, debruçado num projeto, pensando e blá-blá-blá. A cenografia não chega nisso, acho que ela fica um pouco no meio do caminho, então o meu processo de trabalho, ele é calcado, primeiramente num grande processo de pesquisa e é uma pesquisa meio cumulativa, não é uma pesquisa <vou pesquisar agora para fazer o Hamlet>, não é. Eu acho que esse processo de pesquisa vem se fazendo ao longo da vida (...) no meu processo de trabalho penso muito no trabalho do

ator, como um elemento essencial na elaboração de uma cenografia, ou de um figurino, que seja, porque o ator é o elemento que conduz tudo dentro de um espetáculo; então eu tenho que partir de uma pesquisa, tenho que partir de um conhecimento cumulativo que eu tenho, tenho que pensar muito no ator, tenho que fazer um processo harmônico com as outras áreas do espetáculo (...) Não adianta nada eu criar uma bela cenografia para um espetáculo, que não acontece, que o texto é muito ruim, que a visão do diretor foi completamente equivocada, que as pessoas não entendem o que os atores falam. Quanto mais as coisas se ajuntam, mais enriquecido fica o teu trabalho de cenógrafo, quanto menos as pessoas vêm assim como em separado, melhor é a cenografia, quanto mais ela está integrada, quando você pensa que ela está passando despercebida e tal é porque ela está sentida (eu: aí ela faz sentido), que é essa coisa de um processo, também, de tentar encontrar sempre a síntese disso aí. Eu sempre procurei encaminhar meu trabalho de cenografia pra uma coisa, o menos realista possível, o menos individualista possível, eu acho que tem um espaço pra esse tipo de cenografia e a gente precisa dela. Quanto mais você conseguir fugir da realidade, você ter mais indicativos, você conseguir mostrar uma série de coisas que você tende a ver, que você quer falar através indicações do signo, de não ser didático, não ser realista, não ser direto, eu acho que isso é um processo bonito de trabalhar, e trabalhar com economia, você tentar falar o máximo possível com o mínimo de coisas. Pra você ser um bom cenógrafo, você não precisa fazer doze cenários numa peça que entra e sai, desce... mostrar essa habilidade; as vezes um elemento que você escolheu é aquela coisa que tem o caráter. (...) A cenografia realista ela vira um pouco cenário, ela vira um pouco reprodução da realidade, é uma coisa meio museográfica, meio de recreação. Então eu vejo, as vezes, as cidades cenográficas das novelas da Globo; é muito interessante aquilo, a tecnologia o nível de detalhe, mas aquilo você reproduz, porque tem uma escala, uma rua, tal altura, fachada etc. Um bom arquiteto que também faz teatro, talvez ele não faça um bom cenário de um texto complicado, de uma direção que tem uma visão muito diferenciada e tal, é uma coisa meio relativa. (...) Pensar sempre no ator, que é um elemento essencial na relação, sem ele não existe espetáculo; existe sem cenário, existe sem luz, existe sem direção, existe sem texto, não existe sem ator, não tem ator, não tem espetáculo, não acontece; (...) cenografia não é uma arte isolada, não é escultura, não é pintura, não é gravura, não é arquitetura, mas também é tudo isso um pouco. (eu: faz parte do espetáculo...) Ela é uma coisa única, por quê? Porque ela tem um momento da encenação presente, então tudo muda, cada dia é um jeito, cada

dia é uma coisa, então eu acho que essa coisa da integração é uma coisa básica no meu processo de trabalho, pelo menos no início.

5) Qual a diferença entre cenário para teatro, televisão, cinema e outras mídias, como publicidade, por exemplo?

Serroni: Uma boa cenografia que tem preocupação em traduzir coisas, de passar informações, conceitos e tal... ela seria, um pouco a mesma coisa em qualquer área. O que interessa é você dar sentido à uma determinada cenografia que você cria, ela ser útil, pra localizar certas coisas, pra passar certos conceitos, enfim. O meio em que ela acontece é o que diferencia muito. A cenografia de teatro é a que tem uma força muito grande, o teatro, ele consegue dizer coisas, as vezes, meio imaginárias, ela não é direta, ela é uma coisa em que você pode interpretar certas coisas, você monta relações, eu acho que ela é muito mais clima, atmosfera, um momento meio de escuridão, de espaço do teatro e tal, tem muito sentido, aquilo funciona pra uma determinada coisa. Já determinados veículos não permitem essa coisa, eu acho que tem uma diferença muito grande do ponto de vista, que você está vendo uma cenografia no teatro, você tem um ponto de vista único, naquele momento, a televisão e cinema, ela têm uma série de outros pontos de vista que é o ponto de vista da câmera, então, ela entra, ela trabalha, mostra pra cá, mostra pra lá, detalha, fecha, abre, mostra em grande angular, ela decupa aquela cenografia, a visão do espectador em casa, ela é, de certa forma, meio interpretada pelo câmera, interpretada pelo diretor de TV, pelo fotógrafo daquele espetáculo. Então (eu: é um olhar dirigido) é um olhar dirigido; no teatro é você quem vê, você é quem monta as relações. (...) Na televisão é meio impossível, acho que a cenografia de televisão, ela é mais industrial, ela tem que acontecer de um outro jeito, em outro ritmo, não tem esse tempo de maturação que você tem no teatro. No cinema ainda é uma coisa muito a se explorar no Brasil, a gente ainda não tem uma cenografia de cinema consistente, a gente trabalha muito em cima de locações, de muita cena externa, não existe ainda uma preocupação, ou uma identidade cenográfica no cinema brasileiro. (...) tem a cenografia de teatro, que é a cenografia mais artesanal, a cenografia mais personalizada, daí você vai através do cinema, da televisão, vai para a publicidade, e você vai até... a gente não falou disso; para coisas piores ainda que são as vitrines,

que são os stands⁸, que são coisas que já ficam meio deturpadas, do que é e do que não é. Outros elementos como a dança possibilita um bom trabalho pro cenógrafo, um trabalho de personalidade, ele está muito próximo do teatro e eu acho que tem ópera, que tá no meio do caminho aí entre teatro e cinema porque ela tem componentes teatrais e tem componentes cinematográficos, a ópera demanda uma cenografia de efeito, de movimento e tal, ao mesmo tempo que ela requer momentos de expressividade, de relação dos cantores, dos atores, o libreto a se seguir, você tem que entender uma história e tal. Mas eu acho que na verdade as grandes cenografias, o trabalho possível do cenógrafo, ele interessa, principalmente, no teatro, na dança, na ópera, na televisão e no cinema; depois a gente começa a ter alguns adendos, algumas possibilidades, não vejo a cenografia de publicidade, de comercial como uma “cenografia” assim... eu vejo um trabalho meio de produção, assim como muita coisa de cinema, até pouco tempo no Brasil, era meio que trabalho de produção, o cenógrafo ia atrás de imóveis, ia escolher lugares, ia montar uma cozinha, ele era meio que um decorador, um pouco contra-regra⁹ e um pouco cenógrafo, mas, na verdade, quem acabava investido um pouco dessa função, talvez fosse o diretor de fotografia, que é ele que vai selecionar planos, momentos, luzes. Mas nessas áreas todas o trabalho de cenógrafo pode ser muito rico, pode contribuir muito com o todo. Eu acho que a cenografia vem se expandindo, o cenógrafo vem tendo possibilidades, no mundo da moda, tem muita coisa, no mundo dos shows, nos clipes, nas montagens de exposições, hoje em dia as exposições são mais interativas, elas exigem a presença do arquiteto e também do cenógrafo que vai criar exposições que interessam ao público, que possibilitam uma interatividade e tal. E alguns outros trabalhos mais comerciais como essa coisa de vitrine, essa coisa de stand, essa coisa de montar passarelas, essa coisa de montar palcos. E tá chegando aí uma coisa, que eu acho que pode ser interessante pro cenógrafo, que é um trabalho meio de parceria com artista plástico nas instalações; a instalação não é uma cenografia, mas ela tem muito da cenografia. (...) E montagens de exposições em grandes museus, o cenógrafo tem sido chamado, muito para isso. Tem uma área muito relacionada ao trabalho do cenógrafo, que é a área da arquitetura cênica. O arquiteto que trabalha com teatro, com cenotécnica¹⁰,

⁸ Stand: Espaço reservado a cada concorrente de uma exposição.

⁹ Contra-regra: Elemento encarregado de cuidar dos cenários e objetos de cena, indicar as entradas e saídas dos atores, dirigir as movimentações dos maquinismos cênicos, distribuir horários e informes.

¹⁰ Cenotécnica: Compreende todas as técnicas que permitem a construção de cenários, assim como a criação e o uso das máquinas necessárias para fazer com que o espetáculo aconteça. O profissional que a domina e executa é o cenotécnico.

com projetos de iluminação e tudo, deve ser um profundo conhecedor do palco, então se ele é, também, um cenógrafo isso ajuda muito. Muitas vezes o trabalho de figurino, numa peça de teatro, vem sendo absorvido pelo cenógrafo. Então cenógrafo pode, também, fazer o figurino do espetáculo e muitos trabalhos. Eu vejo que o cenógrafo também é o programador visual do espetáculo, porque o cenógrafo tem um pouco na mão essa coisa de cuidar da parte visual do espetáculo. Então ele faz a cenografia, faz o figurino e ele pode muito bem fazer um cartaz, fazer uma campanha de divulgar o espetáculo, o catálogo. Então, cada vez mais, o cenógrafo no Brasil e hoje, ele vem se aproximando de uma espécie de direção de arte; porque num certo momento o cenógrafo vai ter que cuidar da cenografia, do figurino, da luz, da maquiagem, da programação visual. Só que ele não pode fazer tudo ao mesmo tempo, então ele tem que ter assistentes e pessoas e ele dá unidade nessa linguagem toda, é ele que vira uma espécie de diretor de arte.

6) Qual o tipo de cenário você tem produzido com maior frequência ultimamente?

Serroni: Eu faço trabalho de cenografia há vinte anos. Nos últimos dez, eu praticamente só fiz teatro, é a cenografia que eu cheguei num ponto; achar que é isso que eu sei fazer, que eu gosto, que me dá prazer em fazer e tudo. Nos primeiros dez anos eu vivi uma série de outras experiências. Eu trabalhei seis ou sete anos com cenografia de televisão, trabalhei na TV Cultura, num bom momento da cenografia da TV Cultura, o momento em que ainda se podia experimentar um pouco, a gente não estava tão avançado nessa coisa da tecnologia, da computação e então era mais teatral a cenografia. (...) Eu já fiz escola de samba, como uma experiência formativa. Eu sou um arquiteto cênico que é uma coisa nova no Brasil e, graças a Deus, as pessoas vêm entendendo e vendo a necessidade desse trabalho, desse acessoramento nos projetos de teatro, porque fazer o projeto de teatro precisa do acessoramento de uma pessoa especializada em teatro, que vive o teatro, que conhece o teatro, que conhece as relações de espaço de um teatro, a relação público-ator, a relação palco-platéia, os problemas todos que envolvem a feitura de um espetáculo, as circulações, as maquinárias¹¹, as possibilidades todas (...) Porque aí falando disso tudo, eu estava te falando do que é fazer cenografia. O quê que é cenografia? Pra mim é um pouco de

¹¹ Maquinaria: Todo o conjunto de máquinas e equipamentos que fazem com que aconteça o espetáculo.

tudo isso. Cenografia, pra mim, não é fazer o espetáculo em si. Claro em primeira instância é aquilo, mas eu acho que a cenografia tem que se preocupar com uma série de outras coisas, o problema dos espaços do teatro, o problema da formação, o problema da nossa mão de obra; tem que pensar nos materiais, nas possibilidades, tem que pesquisar tudo isso. Então eu acho que fazer cenografia, na verdade, é você mexer com esse mundo que envolve tudo (...) já montei exposições e que tem um caráter cenográfico, as vezes, fiz pelo Banco do Brasil “Os Viajantes” no MASP (...) o cenógrafo deve experimentar essas linguagens todas, que são muito ricas para o trabalho de um cenógrafo.

7) Qual a diferença entre cenário e arquitetura?

Serroni: A diferença maior é que a cenografia ela convive com uma coisa muito diferenciada que é o próprio espetáculo, que é o ator, um texto que está se relacionando com aquilo que você faz, então ela não é um elemento isolado, solto na cidade, ou onde quer que seja, em que ela tem um sentido próprio sozinha. Arquitetura, ela é uma bela casa, ela é uma ponte com linhas assim... ela é meio escultura é meio monumento. A cenografia tem que ser uma coisa integrada com o seu contexto. A cenografia é muito efêmera e a arquitetura é muito mais presente, ela vive. Cenografia só acontece no momento em que você está vendo aquele espetáculo, se não ela está lá no palco e ela não é nada, se você expõe uma cenografia na Bienal ela não é nada, ela é uma escultura naquele momento, ela não tem vida, porque ela perdeu a sua relação com as coisas, enquanto que a arquitetura pode sobreviver, milhares de anos, independente do povo, de quem vê, de quem usa, ela é aquilo, e tal. A arquitetura é sempre muito real... pode não ser... na maioria dos casos ela é palpável, você anda, você sobe, a arquitetura é super “estática”. E a cenografia ela é mais imaginária, em certos momentos, ela... é aquilo que eu te falei no início, as vezes você nem vê, e ela está presente, ela é muito mais possível de ser recriada, na cabeça de cada um, que a arquitetura. A cenografia, dependendo do seu momento e do ponto de vista, você pode ver ela de formas diferentes, você, no teu momento de espírito, vendo um texto de Shakespeare, naquele dia, faz você ver aquela cenografia de outra forma. E a arquitetura ela é mais estática nesse sentido, ela é mais resolvida. Acho que tem um tempo de elaboração na arquitetura e a cenografia, ela é muito mais rápida, que a arquitetura. A arquitetura é mais real e a cenografia é mais faz-de-conta.

Então, as vezes, uma grande muralha no palco de cenografia, que é impressionantemente real, ela é de brincadeira, na arquitetura não tem jeito, tem que se equilibrar, tem que sustentar peso, tem que agüentar, tem que se defender da corrosão do tempo, ela tem coisas que dá uma certa permanência e a cenografia além de faz-de-conta, ela vive menos, ela vive naqueles momentos determinados.

8) Qual é a sua formação? Você fez pós-graduação?

Serroni : Não, nunca quis fazer pós-graduação. Não, acho que eu já fiz em cenografia, que eu vivo muito fora e de certa forma em arquitetura cênica também, não tem a coisa burocrática. Já vivi muitas experiências fora, fiz muito “workshop”, participei de seminários, fui pra Praga umas cinco vezes, pra Caracas em encontros de arquitetura cênica, já fui até na China num encontro de arquitetura cênica, com gente do mundo todo e você vive estudando, vendo. E cenografia, também, é essa coisa de muitos festivais, de já ter trabalhado fora, de ter experiências na Alemanha, em Caracas, em Nova York; mas a minha formação básica é de arquitetura, (eu: fez aonde, aqui na USP?) fiz na FAU, aqui, na USP, estudei com Flávio Império, acabei fazendo alguns cursos com ele, fui da época dele, terminei já há vinte anos e a minha formação básica é essa (...) fiz uma série de cursos, participei de quatro Quadrienais em Praga, ali é um grande momento de você repensar coisas, de você refletir, porque são quarenta, quarenta e cinco países, mostrando trabalho, são muitas discussões durante os meses de junho e julho, essas coisas dão uma especificidade, assim, na formação, mas eu nunca fiz um curso de cenografia, (...) acho que na arquitetura é o que tá mais próximo, você mexe com história da arte, com estética, com projeto, com desenho industrial, com... então é um curso que te aproxima um pouco, só que tudo isso, você precisa viver o teatro, você precisa saber do teatro, da história do teatro, você precisa conhecer textos de teatro, um pouco da história do teatro, então isso você tem que complementar de alguma forma, mas isso é fácil de você ler, de você viver, (...) ver os musicais da Broadway e você vai compondo o seu universo. Mas a minha formação é de arquiteto (...).

Eu: Bom acho que é isso, muito obrigado.

entrevista com: JOSÉ CLÁUDIO FERREIRA

DATA: 11/Set./98

1) O que é cenografia?

José Cláudio : Cenografia é o espaço cênico, a coisa mais assim teórica do teatro, por exemplo, é o espaço onde acontece a cena, então o espaço cênico é vestido, tratado, ele passa a ter uma função de cenografia, o espaço cênico tratado, vamos dizer assim, basicamente seria isso, essa é a definição mais direta.

2) O que é cenário?

José Cláudio : (risos) Cenário é o quê veste o espaço cênico, eu estou te falando numa definição bem coloquial, vamos dizer assim... Cenografia seria então a arte de fazer cenário e o cenário é o que veste o espaço cênico, por exemplo, qualquer espaço cênico se ele for tratado, ou não, você terá sempre um cenário, você iluminou, existe um cenário, o cenário só não existe se não existir luz. Se você tiver luz... o cenário pode ser um fundo de uma paisagem, aquilo é o cenário da cena, o cenário natural, que ninguém construiu. E existe cenário artificial, que você constrói e executa, você adequa, vamos dizer ao que você precisa. Se você pegar um estúdio e tiver que fazer uma sala, você constrói uma sala, aquele espaço passou a existir e se você quiser um banheiro, você desenha, se você quiser um teatro, você desenha e aquilo passa a existir. É o pano de fundo de toda a cena é o cenário do espetáculo, de um filme, de um teatro... Pode ser também só um fundo preto, o cenário não é nada é só um fundo preto, é um fundo azul, tem os cenários abstratos, cenários naturalistas, tem milhões de qualificações de cenários. Não sou muito bom nessa coisa de teorizar não, mas dá pra você pescar aí...

3) Qual que é a função do cenógrafo?

José Cláudio : É criar o cenário e, (...) em teatro, as vezes... normalmente sempre o diretor dá uma coisa sempre meio encomendada, mas, as vezes, em teatro, você pode

ler quando é uma coisa meio abstrata, você pode fazer a sua interpretação, discutir qual é a interpretação do diretor e, às vezes, chegar a um termo de um, ou de outro, ou dos dois. Então o cenógrafo é o que cria, faz o desenho técnico do cenário, acompanha a execução, não executa o cenário, ele só acompanha a execução e a montagem do cenário e o acabamento do cenário, a vestimenta, a cor, as definições dele acabado. Por exemplo, numa novela, a gente projeta o cenário, detalha o cenário para a construção, é construído na fábrica de cenários, a gente faz um acompanhamento, quando é necessário; quando as coisas são muito habituais, você não precisa acompanhar, dependendo do nível de detalhe, as vezes, quando é uma coisa específica, que é um adereço, ou uma pintura de arte¹², muito específica, um negócio que não está muito bem definido, ou você não tem uma boa referência, você vai acompanhando até chegar ao que você quer e depois de executado vai ser montado, você vai acompanhar aquela montagem; escolher cor, mobiliário, adereços, desde o interruptor até o abajur. Basicamente é isso. Falando do cenário assim fica muito amplo, porque tem os específicos, tem o cenário de novela de televisão, dentro da televisão você tem os cenários de linha de show, de dramaturgia, de jornalismo, então só dentro da televisão você já tem (eu: várias tipologias), é se você for para o teatro... o cinema é que se assemelha um pouco à novela e à minissérie, ainda mais a minissérie. Aí você já tem o teatro que é uma coisa totalmente diferente, os shows, os cenários de shows de música, também já é uma coisa diferente, os cenários de um stand, tudo isso é cenário, tudo é uma ilusão, você cria em alguns casos uma ilusão de uma realidade. É uma ilusão de uma realidade, você pode criar um cenário numa coisa real, você pode ter num hall de um edifício, você pode criar uma cachoeira, criar um ambiente meio tropical, dentro de um prédio super moderno, aquilo é um cenário dentro de uma arquitetura, então é um recurso cenográfico dentro de uma arquitetura. O cenário tem também um pouco essa coisa de ilusão. O cenógrafo é um pouco mágico (risos) (eu: legal, acho que eu já ouvi essa definição), já né, então está batendo né?

¹² Pintura de arte: É o tratamento da superfície: os efeitos dados para climatização do cenário. Também feitura de quadros, filetes, paisagens etc. O pintor de telão é considerado um pintor de arte.

4) Como se dá o ato de criação do cenário?

José Cláudio : Varia muito de cada um, por exemplo eu recebo uma encomenda, (...)vou pensando nisso, você vai desenvolvendo o espaço... Como é que é? O que precisa ter nesse espaço? <aqui precisa ter um balcão, uma mesa, um sofá e tal> e aí você já tem os elementos que você precisa ter, pra amarrar a cena. Que época que se passa? Qual é o estilo? Qual é o conceito? É novo? É velho? É moderno? É atual? É ficção? E tudo você vai levando e a partir daí vai começando a croquisar ele, faço o primeiro croqui, eu sempre faço o croqui a mão livre, mais ou menos na escala, eu vou croquisando aquilo e tal, aí, quando eu acho que aquela “proporção”, que é uma coisa que eu olho muito no cenário, é a proporção das coisas, por isso que eu desenho a mão livre antes, aí eu vou pegando aquilo e vou dimensionando, depois vou começar a botar aquilo em linhas mais da geometria, vou botando as linhas, vou limpando aquilo, eu vou vendo se aqui eu vou fazer uns ajustes que precisa, quando defino, está na minha cabeça, eu posso partir para uma perspectiva. Normalmente a perspectiva é mais pra mostrar aos outros, do quê pra você mesmo, (...). A perspectiva normalmente é um instrumento para os outros entenderem, quando você precisa vender o projeto, porque, as vezes, você não mostra bem o projeto, você deixa de fazer uma boa idéia porque a pessoa não entendeu (...) aqui na Globo, fazemos uma maquete só desenhada e recortada no papel, então é uma maquete muito rápida de ser feita, na cidade cenográfica a gente usa isso. Em teatro, (...) você tem mais tempo, é um cenário só, é uma coisa que você pode apresentar, os atores já vêem as marcas enquanto estão fazendo as leituras da peça, o iluminador¹³ já estuda, a produção já vai levantando os custos daquilo, você normalmente apresenta numa maquete mais completa, já fiz várias, um stand, as vezes, você pode apresentar em maquete. Mas normalmente em televisão não dá tempo, porquê o volume de uma novela, ou de uma minissérie, é um absurdo, se for em maquete, eu vou passar, só fazendo a maquete, oito meses e a novela não vai ao ar.

¹³ Iluminador: Aquele que “faz a luz” para um espetáculo de teatro. Diferente do eletricitista. O iluminador cria efeitos de luz, próprios e necessários à climatização do espetáculo. Muitas vezes o iluminador trabalha próximo do cenógrafo. Na maioria das vezes, o iluminador opera

5) Qual a diferença entre cenário pra teatro, televisão, cinema e outras mídias, como publicidade por exemplo?

José Cláudio : A publicidade tem o que a gente chama de cenário “clean”¹⁴, é uma realidade que não existe, sempre quer passar aquela limpeza, aquela organização, aquela harmonia e por ser até muito rápido, normalmente um comercial dura trinta segundos, ele tem que ter fácil leitura, então ele tem que ser bem, vamos dizer, “clean”, em todos os aspectos. As informações tem que ser muito rápidas, você tem que botar só o que precisa e o estereótipo das coisas, você vai fazer uma cozinha com fogão, geladeira, tal, tal, aquela coisa “clean”, que em dois segundos já se viu que era uma cozinha e você tem essa leitura rápida. Ele é um cenário que normalmente, por ele ser rápido, o diretor e as produções, até por causa de custos, eles decupam muito o que vai aparecer, então é aquela coisa assim <Ah, só vai aparecer isso>, então só desenha um pedaço da bancada, uma parede... Eu já fiz uma casa que era um “L”(ele), mas vendo no enquadramento que o diretor botou você jurava que era uma casa completa, é uma coisa de enquadramento, é ilusão, aí você andava cinco metros pro lado e via que era uma tapadeira sem nada, publicidade tem esse efeito. Cinema tem um pouco a coisa da indústria da televisão, que também usa câmera de cinema, em algumas miniséries. O cinema tem vantagens e desvantagens sobre a televisão, ele tem a vantagem de ser uma produção muito mais lenta, você grava oito cenas por cenário, quatro cenas por dia, uma novela você grava trinta, quarenta cenas por dia, porque é um veículo que consome muito mais, um filme dura duas horas, um capítulo de uma novela dura cinquenta minutos, então uma novela tem que ter sessenta capítulos, então é diferente os tempos e o cinema tem uma vantagem que trabalha com uma única câmera, então fazer um ajuste de luz e os enquadramentos podem ser muito mais delicados, pensados e na televisão por ser um produto mais industrial, você trabalha com quatro câmeras, é difícil, quem trabalha com isso sabe, ajustar luz pra quatro câmeras, porque fica bom pra uma, fica bom pra duas, mas nas outras duas fica mais ou menos, mas só é possível gravar novela com quatro câmeras, se não é impossível gravar trinta cenas num dia, então tem essa diferença técnica, então a luz de novela todo mundo diz <ah, a luz de novela é falsa> é, porque é impossível você fazer luz e trinta cenas num dia com um nível de qualidade igual ao de cinema ou

também a mesa de luz. Elemento em extinção. Hoje temos muitos eletricitas de teatro, mas poucos iluminadores.

¹⁴ Clean: (clim). [Ingl.]. Limpo, asseado; puro; honesto; liso, regular; desobstruído, desimpedido.

fotografia, a gente não consegue fazer fotografia em televisão é outro veículo. Com o cinema, você entra numa sala escura, fica duas horas ali, com aquela atenção, novela tem um pouco da publicidade, é aquela coisa que você está em casa, o telefone toca, não sei o quê... tem que ser uma coisa limpa, com informações diretas (...). E teatro já é totalmente diferente, também é um outro olho, a gente trabalha com o olho mecânico, o olho da lente e o olho do teatro é o do espectador, então quando você está fazendo teatro, os acabamentos são muito mais simples, é uma coisa que altera, muda bem, as técnicas no teatro, porque se você fizer uma pintura de pedra lá no fundo, você jura que é pedra, se for bem feito, você vai jurar que aquilo é pedra e

está interessante, já na televisão se você faz isso e a câmera está próxima, aquilo entrega que é falso, então, às vezes, você tem até que trabalhar com materiais reais pra conseguir um nível de acabamento. A televisão é um negócio, então se investe dinheiro em televisão. Você exporta televisão, você fabrica. No Brasil a gente não tem empresários que pensam em cinema, ou em teatro, como negócio, então não se investe pra valer, as verbas são muito diferentes, as vezes, com um incentivo, sai uma lei ou outra e investe, mas não tem ninguém que vá assim... Não existe no Brasil o que existe nos Estados Unidos, "o produtor". A Globo é uma produtora, ela banca as produções dela. Não existe um banco que vai ser o produtor da peça tal, (...). Agora estão descobrindo os parques temáticos como área de lazer, então o Brasil de um modo geral, no Rio já tem não sei quantos parques temáticos... e em São Paulo, é uma coisa que agora está começando a pipocar, porque sacaram que é um grande negócio, o entretenimento é um grande negócio, hoje você não pode andar na rua que você é assaltado, a praia tem arrastão, que que as pessoas fazem? Shopping; você anda pra lá e pra cá, pra lá... acabou, mas se você tem um parque, você vai... Se você não compra, eu por exemplo não vou ao shopping, porque eu não vou comprar nada, então eu não vou ao shopping. Mas se tem um parque temático uma coisa que me interessa, que eu me divirta, que eu, de repente, (eu: com segurança...) é com segurança e de uma certa maneira barato. Bom vamos ver, acho que eu não saí muito do seu assunto não, né? (eu: não, de maneira alguma).

6) Qual o tipo de cenário você tem produzido com maior frequência ultimamente?

José Cláudio : Eu faço bastante novela, agora, por exemplo, eu estou fazendo uma minisérie, eu já fiz outras. Agora eu estou fazendo “Chiquinha Gonzaga”, que a gente está em nível de produção, fiz muita publicidade, já fiz cinema, já fiz teatro, shows de música, a única coisa que eu ainda não fiz é ópera (risos). Aqui na Globo, por exemplo, eu já fiz linha de show, agora mesmo eu estava fazendo “Faustão”, estava dando umas modificações, no “Brasil 500 anos”. Mas a coisa em que eu atuo mais é novela, já fiz quase dose a quinze novelas (eu: tem alguma especificamente?), olha, recentemente “Corpo Dourado”, “Próxima Vítima”, “Zaza”, “Deus no Acuda”, “Explode Coração”, “Perigosas Peruas”, “Quatro por Quatro” que está no ar agora, que está reprisando, ah sei lá... tem algumas.

7) Qual a diferença entre cenário e arquitetura?

José Cláudio : O material é diferente, o método construtivo é diferente, o projeto de cenografia é diferente, ele tem fundamentos na arquitetura, vamos dizer... vamos falar da novela, pra ficar mais fácil, que é o mais próximo da arquitetura, já muda a planta, por exemplo, a gente tem uma coisa que se chama boca de cena¹⁵, então “normalmente”, as casas tem três paredes em vez de quatro, não é que nem a arquitetura que são quatro paredes, a gente não tem teto, na maioria dos casos, algumas vezes tem, mas na maioria dos casos não tem; tudo é construído em madeira, ou tecido, a gente não usa o concreto, cimento, isso não existe, os materiais reais existem às vezes, às vezes a gente quer usar os materiais reais para dar o máximo de realismo possível e, às vezes, cenograficamente, ou fica mais caro, ou ainda não se tem uma boa qualidade em certos materiais, então a gente põe materiais reais, como um piso de pedra “São Tomé”, um piso de mármore, uma parede de tijolo, às vezes a gente faz até com materiais reais. Mas, basicamente, os materiais, o projeto, o detalhamento de cenografia, ele é muito mais rápido, você fica detalhando, as vezes, um projeto de arquitetura, é meses, se você for pegar o volume de coisas que a gente faz numa cidade cenográfica, se você for detalhar isso em arquitetura, nos processos

¹⁵ Boca de cena: No teatro romano, região limítrofe entre a encenação e o público, em televisão ou cinema é nesse limite que ficam posicionados os equipamentos de filmagem.

de arquitetura, você levaria até anos fazendo isso, um, dois anos, em cenografia a gente consegue detalhar um projeto desse em dois meses, mais ou menos, um mês e meio, mas entenda-se que nosso desenho é muito mais incompleto e muito mais simples do que o de arquitetura, o de arquitetura vai a um nível de detalhe que a gente não precisa ir, por que algumas coisas você não percebe no olho da câmera entendeu? Você não vai viver lá, ninguém vai abrir aquela janela, então aquela janela nem abre (eu: não tem nem dobradiça), não tem nem dobradiça. Então algumas coisas simplifico e como a gente tem uma fábrica que sempre constrói aquilo, certos detalhes a gente nem pede, a gente só indica, então, o nosso tempo é diferente. O tempo da arquitetura e da cenografia são diferentes, embora a cenografia, cada vez, está ficando mais complexa, ela está se aproximando da arquitetura em termos de detalhamento, cada vez os detalhamentos são mais perfeitos, são mais completos, os projetos vão ficando melhores, mais complexos também.

8) Qual é a sua formação?

José Cláudio : A minha formação é arquitetura (eu: Onde você é formado?). Na Federal do Rio de Janeiro, há uns quinze anos... treze anos; quinze anos eu tenho de Globo. (risos).

Eu: Agora fala uma coisa pra mim que não está aqui. Como é que é na tua cabeça colocar pro Brasil inteiro a tua idéia do que é uma vila no interior do Rio de Janeiro, é a tua idéia que está sendo vendida pro Brasil inteiro, do que é uma favela. Como é que é isso pra você? O poder da difusão?

José Cláudio : Eu nunca pensei muito sobre isso não, nem me preocupo assim... muito. A cenografia não tem muito esse problema, mas a gente tem certas responsabilidades, que a gente sempre procura, ter responsabilidade com o que está fazendo, (...) não tenho tempo pra pensar nisso. Mas sempre quando você vai colocar uma coisa a gente tenta passar uma leitura direta dela. Por exemplo, se você vai fazer um projeto de uma favela, você vai numa favela, vai pesquisar os materiais que as pessoas usam, como é que é, toda uma ambientação que fique o mais próximo de transportar a pessoa pra aquele espaço, tem alguns cenários que as pessoas acham

que está gravando no local e não está. A maioria das coisas que você vê hoje em novela é cenário, dificilmente é uma coisa que foi gravada fora, normalmente é cenário, até favelas e tal, tudo a gente faz aqui, o que precisar fazer, rio, dunas de areia, faz o diabo né. Mas, sempre acho que você quer levar o melhor pras pessoas. Eu acho que com o que me preocupa, é que as pessoas se transportem para aquela realidade. Acho que o trabalho mais importante, quando você faz um cenário, em qualquer mídia, vamos dizer assim, é transportar a pessoa para aquele ambiente, você pode estar num teatro e a pessoa está vendo lá um Shakespeare, ela se transporta pra aquele clima, aquela época, você deu isso pra ela, você está fazendo um filme, a pessoa entra naquele universo. (...) tem uma coisa que você transporta, você faz uma média das coisas que você vê. Você faz coisas do Nordeste, você não é nordestino, às vezes está fazendo uma coisa até bem real, mas não é um Nordeste, é um Nordeste idealizado, ou um Sul idealizado, às vezes, você vai fazer uma cidade do Sul. O pessoal fez aí a Pomerode baseado na Pomerode de Santa Catarina, não quer dizer que a Pomerode é daquele jeito, mas eles foram lá, eles pegaram aquela atmosfera, aquela poética que tem lá e transformam. O pessoal vai na Bahia gravar, não quer dizer que exista a cidade... é uma coisa fictícia, você pega aquela atmosfera, pega aquele clima, pega a poesia daquilo ali, e transforma aquilo numa cidade. Às vezes você faz coisas realistas, reproduções realistas, como foi o filme “Canudos” eles pegam, fazem um estudo realista, quase idêntico ao que foi, o método construtivo, todos os materiais, é uma outra coisa. Em televisão, você procura pegar a atmosfera. Quando está com uma obra de ficção, procura fazer aquilo, vamos dizer, “glamourizado”, ou mais poético, uma coisa que foge um pouco da realidade naturalista.

Eu: Então muito obrigado.

Reflexão sobre as entrevistas

Os cenógrafos entrevistados, embora com atuação em áreas distintas, apresentaram respostas bastante parecidas em muitos momentos. “Cenografia é fazer parte da estória, naquela forma de preparar o espectador pra aquilo que vai ser contado, dar um clima e identificar a peça no tempo e no espaço” (Antônio, p.112), ou “é como que você traduz (...) num desenho plástico tridimensional, um determinado espaço, pra atender uma determinada ação” (Serroni, p.123). A qualidade do espaço cenográfico também foi abordada “o próprio conceito de cenografia tem isso, quer dizer, não é a verdade, é o que está ali exato, é o que está no lugar de alguma coisa” (Daniela Thomas, p.117). “Cenografia seria então a arte de fazer cenário e o cenário é o que veste o espaço cênico” (José Cláudio, p.133). Nessa primeira pergunta, Antônio, e também Serroni, lembraram a origem etimológica da palavra como sendo “a grafia da cena”, essa tradução encontra respaldo também em Anna Mantovani:

“O termo cenografia (*skenographie*, que é composto de *skené*, cena, e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir) se encontra nos textos gregos (...) Servia para designar certos embelezamentos da *skené*. Posteriormente é encontrado nos textos em latim (...) *scenographia*. Era usado provavelmente para definir no desenho uma noção de profundidade. No Renascimento os textos de Vitrúvio foram traduzidos e o termo cenografia passou a ser usado para designar os traços em perspectiva e notadamente os traços em perspectiva do cenário no espetáculo teatral.” (MANTOVANI, 1989, p. 13)

O termo cenário foi associado à existência da cenografia. O cenário seria uma das possibilidades de recursos para fazer cenografia “cenário seria então a parte física da cenografia. É aquilo que é feito (...) toda parte material da coisa” (Antônio, p.112), ou “o cenário, acho que está contido na cenografia (...) ela pode ser abstrata, ela pode ser construída, ela pode ser realista, ela pode ser simbólica (...) você pode ter dentro da cenografia, uma série de diferentes cenários, num mesmo ambiente” (Serroni, p.124).

Daniela Thomas diz que não sabe se a definição de cenografia, em que ela acredita, seja válida no “Aurélio”, pois lá encontramos:

FIGURA 102 – Cenografia: “Ilustração de uma cena cômica”. (1545). No renascimento, a perspectiva foi amplamente utilizada para a realização da cenografia ao ponto de os termos cenografia e perspectiva se confundirem. Ela podia ser uma imagem pintada sobre tela (bidimensional) ou uma construção (tridimensional) que ia diminuindo quando se aproximava dos fundos do palco.

cenografia. *S. f. Teat.* Arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários para espetáculos teatrais; cenoplastia.

cenário ¹. *S. m. 1. Teat.* Conjunto dos diversos materiais e efeitos cênicos (telões, bambolinas, bastidores, móveis, luzes, formas e cores), que serve para criar a realidade visual ou a atmosfera dos locais onde decorre a ação dramática; cena. 2.

Lugar onde ocorre algum fato, ou onde decorre a ação, ou parte da ação, de uma peça, romance, filme, etc. 3. Panorama, paisagem.

cenário ². *Adj.* Relativo a ceia; cenatório.

No livro de Gianni Ratto, encontramos outras definições sobre o termo em outros dicionários, mas nos interessa mais a definição de Ratto sobre a cenografia e, em seu livro, encontramos entre outras definições:

“Cenografia é o espaço eleito, para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, podemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço.”, “Cenografia é antes de mais nada um valor espacial que repele os adjetivos e os barroquismos de um dia banal. Cenografia é a

identificação de um espaço único e irrepetível capaz de receber sem inúteis interferências as personagens propostas e os atores que as interpretam.” (RATTO, 1999, p. 22; 38)

Quando Anna Mantovani define cenografia, ela reafirma o caráter múltiplo de possibilidades de sua existência:

“A cenografia, o figurino, a luz e, de certa forma, o ator são elementos visuais do espetáculo. 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. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes.” (MANTOVANI, 1989, p. 6)

FIGURA 103 – Cenografia: “O mistério da paixão em Valenciennes”. (1547). Ilustração de elementos cenográficos.

Todos lembraram, também, que os recursos da cenografia não se limitam à reprodução como mimeses de uma realidade, lembraram que até a ausência de qualquer construção cenográfica pode levar a efeito a intenção cênica de referir-se a um espaço. “Até um ambiente escuro, onde existe uns certos detalhinhos que lembrem uma caverna, a atuação, pode passar para o público que aquilo é uma caverna” (Antônio, p.114), ou “mesmo que não tenha nada, a luz entra aí como um elemento abstrato, que cria espaço” (Serroni, p.124).

Quando afirmam que a construção cenográfica é uma das possibilidades de criar a cenografia, é porque a própria definição de cenografia não se limita à construção de um cenário físico, simplesmente, ou unicamente. A interpretação do ator pode, em determinados momentos, realizar a ambientação da estória. Os mímicos utilizam-se de recursos gestuais e cinestésicos para descrever um espaço. O som pode ser responsável

pela criação do espaço, como os sons de pássaros podem nos remeter a uma idéia de uma floresta.

“O impacto determinado por um espaço aparentemente vazio tem a cumplicidade da luz que, como a voz do ator, dá vida às palavras do texto, criando as tensões indispensáveis à leitura do espetáculo. “ (RATTO, 1999, p. 39)

FIGURA 104 – Cenografia: “Maquinária”. (1675). Essas ilustrações apresentam à direita os detalhes da estrutura técnica e à esquerda a visão final da cena montada numa

As possibilidades de criar um referencial necessário for, a construção de algum tipo de luz. Nesse caso, a associação de seus vários recursos técnicos (filtros, grafia que não se baseia na reprodução pode servir como suporte para a luz ainda maior.

Na das gravações em televisão e cinema em a mídia utilizada “a imagem que o ca, ter penumbra” (Daniela Thomas,

Essa é uma imagem aproximada do que

FIGURA 106 – Cenário: “Seriado Mundo da Lua”. Agora percebe-se que, por trás das janelas, há a simulação da luz solar, realizada por refletores. Essa imagem não é conhecida pelos telespectadores.

novela é falsa, porque é impossível você fazer luz e trinta cenas num dia com um nível de qualidade igual ao de cinema ou fotografia” (José Cláudio, p.136).

A construção cenográfica em si, que chamaremos simplesmente de cenário, pode realizar-se de diversas formas, sendo as mais antigas e tradicionais as construções de tapadeiras praticáveis etc. (ver imagem nas próximas páginas)

“... as imagens propostas somente se realizam quando em contato com esse público. A estruturação dos elementos de linguagem cênica em um ambiente de sons e movimentos só fecha seu significado na presença do público, neste ato que galvaniza o espetáculo. O produto teatral, portanto, é como um círculo que encerra a produção cênica e seu público na unidade de um ato de imagens, imaginário.” (CARON, 1994, p 34).

FIGURA 107 – Cenografia: “Comédia Italiana em Verona”. (1772). Ilustração de um espetáculo realizado ao ar livre.

TAPADEIRAS - BASTIDORES

TAPADEIRAS E VERGAS

FIGURA 108 - Alguns elementos que são usuais em construções cenográficas. Parte 1.
Fonte: FERRARA, J. A.; SERRONI, J. C. coord. (1980) *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história 1948/1964*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura.

ELEMENTOS CÊNICOS

FIGURA 109 – Alguns elementos que são usuais em construções cenográficas. Parte 2.
Fonte: FERRARA, J. A.; SERRONI, J. C. coord. (1980) *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história 1948/1964*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura.

Além de responder a uma necessidade visual, o material para construção do cenário deve atender à necessidade de resistência mecânica, oferecendo durabilidade no uso e manipulação da construção. Como o cenário está a serviço de criar uma cenografia e esta está a serviço de um espetáculo, que é efêmero por definição, os materiais empregados não necessitam responder a um esforço de muitos anos. Na verdade, muitas vezes o cenário é utilizado uma única vez. Mesmo quando uma peça de teatro perdura por alguns meses ou anos, os cenários são construídos de materiais resistentes o suficiente, para perdurar durante esse período e, nesse caso, interessa mais a leveza do material para que possa ser transportado e remontado nos diversos teatros, ou outros espaços em que o espetáculo possa vir a ser apresentado. A madeira e o tecido são os mais antigos e tradicionais materiais empregados nos cenários, as superfícies podem levar acabamento com massas e tintas, podendo utilizar-se de “pintura de arte” para simular algum acabamento, como mármore, por exemplo. O material é resultado de uma pesquisa específica, que pode até determinar, por exemplo, que “veneno de rato” é adequado para dar acabamento de superfície num suporte reflexivo. Os materiais ali empregados estão a serviço de criar cenografia e seu uso tradicional pode ser pervertido para esse fim. Papel pode ser transformado para representar pedras. Algodão pode virar nuvens. Compensado pode representar cerâmicas; cerâmicas podem representar ferros etc. Até materiais reais podem ser utilizados de maneira tradicional, como pedras representando pedras; tijolos representando tijolos etc.

FIGURA 110 – Cenário: “Rua cenográfica”. Ao fundo visualiza-se uma torre de iluminação.

Quanto à função do cenógrafo, que é defendida de diferentes maneiras, como sendo a de trabalhar para criar a cenografia, que é uma das responsáveis por criar as condições de suspensão da descrença, necessária à realização do espetáculo, “ele é um cara que vai falar sobre a imagem” (Antônio, p.113), ou “a função do cenógrafo é inventar e conceber” (Daniela Thomas, p.117), “ele faz parte integrante de um todo (...) a função do cenógrafo é se integrar no espetáculo e fazer parte do todo como um elemento ali presente sempre” (Serroni, p.125), “é criar o cenário (...) o cenógrafo é o que cria, faz o desenho técnico do cenário, acompanha a execução (...) a montagem do cenário e o acabamento” (José Cláudio, p.133; 134), “o trabalho mais importante, quando você faz um cenário, em qualquer mídia (...) é transportar a pessoa para aquele ambiente” (José Cláudio, p.139). Daniela Thomas e José Cláudio em certo momento definem a atuação do cenógrafo como a do mágico que tem que entreter, mas que também tem que saber o truque. “A função do cenógrafo é a do mágico, quer dizer, é o cara que entretém mas ele tem que ter o domínio da técnica, para poder essa coisa funcionar” (Daniela Thomas, p.118) e “o cenógrafo é um pouco mágico” (José Cláudio, p.134). A cenografia seria então a arte, associada a uma técnica, que pode iludir visualmente. Em vários momentos, os entrevistados falaram do caráter intencionalmente ilusório das reproduções realistas cenográficas.

FIGURA 111 – Cenografia: “Musical; cantora Fortuna”. Gravado para exibição em TV.

Quanto ao ato de criação do cenário, as respostas foram bastante pessoais e alguns elegeram sua principal preocupação durante a criação, “penso muito no espectador” (Antônio, p.114), ou “tenho que partir de um conhecimento cumulativo que eu tenho, tenho que pensar muito no ator, tenho que fazer um processo harmônico com as outras áreas do espetáculo” (Serroni, p.126).

FIGURA 112 – Cenografia: “Programa Matéria Prima”. Essa cenografia procura atender às necessidades de um evento com transmissão pela TV, mas também teve que prever a existência do público que participou no local assistindo aos shows ao vivo.

“O espectador tem a capacidade de intuição que lhe permite ir além da visualidade proposta pelo espetáculo que está sendo apresentado. O comportamento desse espectador é equivalente ao de um leitor que, seguindo as descrições literárias de um romance ou de um conto, imagina e ‘vê’ o que está sendo narrado como se os lugares e os espaços nos quais os ‘heróis’ estão agindo estivessem à sua frente.”, “O cenógrafo antes de mais nada, deve ter consciência de seu papel que em primeiro lugar, é o de um colaborador que põe à disposição do espetáculo sua criatividade, sua cultura e sua personalidade.” (RATTO, 1999, p. 24; 22)

FIGURA 113 – Cenário: “Seriado Chiquinha Gonzaga; maquete do cenário”. É interessante notar que existem apenas as fachadas dos edifícios e não se trata de economia de representação da maquete pois, de fato, é dessa maneira que muitos cenários são construídos, ou seja, somente as fachadas.

FIGURA 114 – Cenário: “Vista de uma cidade cenográfica”. Nota-se, ao fundo, os bastidores de uma fachada; as paredes são de madeira, imitando alvenaria.

As maiores diferenças nas respostas encontram-se na quinta pergunta, a que pede para que se diferencie os cenários em outras mídias, as respostas foram baseadas na expectativa pessoal de cada um e a mídia que foi bastante comentada foi a televisão, talvez por ser esta um veículo bastante presente no dia-a-dia, “na TV digamos que, cenógrafo, é o cara que faz um fundo lá atrás pra preencher buraco” (Antônio, p.113), essa diminuição do trabalho realizado em televisão é reafirmado por Daniela Thomas quando ela descreve o que fez em seu único trabalho para televisão, “eu fiz um fundo” (Daniela Thomas, p.120). A qualidade bidimensional do resultado realizado em TV pode levar a definir a sua cenografia como um mero fundo de uma encenação, “o cenário pode ser um fundo de uma paisagem, aquilo é o cenário da cena, o cenário natural, que ninguém construiu (...) é o pano de fundo de toda a cena (...) pode ser também só um fundo preto” (José Cláudio, p.133).

FIGURA 115 – Cenário: “Seriado Mundo da Lua”. Os azulejos são de P.V.C., os ‘vidros’ da janela são de acrílico e o quintal ao fundo, na verdade, é uma perspectiva pintada sobre uma tela, ou pintura de arte sobre bastidor.

A cenografia realizada em televisão faz parte de um processo bastante estratificado, como numa fábrica, “ela é mais industrial (...) em outro ritmo, não tem esse tempo de maturação que você tem no teatro” (Serroni, p.128), “em teatro (...) você tem mais tempo, é um cenário só” (José Cláudio, p.135). A qualidade de fábrica de entretenimento, atrelada à uma expectativa de lucro, atribuída à TV, fica ressaltada quando José Cláudio afirma: “A

televisão é um negócio, então se investe dinheiro em televisão (...) o entretenimento é um grande negócio” (José Cláudio, p.137).

A leitura da cenografia em teatro e em TV também é diferente, “a televisão e cinema (...) têm uma série de outros pontos de vista que é o ponto de vista da câmera, ela é interpretada pelo câmera (...) é um olhar dirigido; no teatro é você quem vê” (Serroni, p.128), “a gente trabalha com o olho mecânico, o olho da lente e o olho do teatro é o do espectador” (José Cláudio, p.136).

FIGURA 116 – Cenografia: “Ilustração de cenário de Edward Gordon Graig; para Macbeth”. (1928). Nessa cenografia, os espaços são sugeridos e não se utiliza um realismo exacerbado.

Esse olhar eletrônico, associado à uma necessidade de ter fácil leitura, por uma quantidade grande de telespectadores, com culturas diferenciadas e grau de instrução também variado, leva muitas vezes à realização de cenários figurativos, “na televisão e cinema (...) ela precisa de um maior realismo, é uma coisa mais fria, então se você quiser passar uma caverna, você vai ter que, literalmente, construir uma caverna” (Antônio, p.114), “ela (a televisão) se preocupa em ser bem lida” (Antônio, p.114). A televisão, por ser hoje um veículo bastante acessível para o lazer do dia-a-dia, e, sendo a novela um dos principais produtos oferecidos, tem apresentado cenografia composta de cenários figurativos que procuram imitar de forma ilusória uma realidade. Essa solução cenográfica

pode, à primeira vista, induzir a idéia de que os cenários tem que ser naturalista. “Novela tem um pouco da publicidade (...) tem que ser uma coisa limpa, com informações diretas (...) a gente tenta passar uma leitura direta dela” (José Cláudio, p.136; 139). Serroni defende uma cenografia que seja mais conceptual “de tentar encontrar sempre a síntese disso (...). Quanto mais você conseguir fugir da realidade (...) de não ser didático, não ser realista, não ser direto (...) tentar falar o máximo possível com o mínimo de coisas” (Serroni, p.127), ou “a cenografia realista ela vira um pouco cenário, ela vira um pouco reprodução da realidade, é uma coisa meio museográfica, meio de recreação (...) as cidades cenográficas das novelas da Globo (...) aquilo você reproduz, porque tem uma escala, uma rua, tal altura, fachada” (Serroni, p. 127). Essa defesa do não-realismo é bastante oportuna, quando se trata de cenografia produzida para teatro. Gianni Ratto , que também trabalha com teatro, assim define a qualidade ideal de cenografia:

FIGURA 117 – Cenografia: “Teatro Nacional de Praga”. (1963). Nessa cenografia, atribuída à Joseph Svoboda, vemos que o elemento cenográfico principal é uma escadaria, assim

como no filme Encouraçado Potekim.

“A cenografia faz parte do instrumental do espetáculo. Ela deve fugir do personalismo, do ‘cheguei’ ” (RATTO, 1999, p. 22)

O realismo, realizado por uma parte da TV, pode ser doutrinado e modificado, visando a uma leitura mais agradável, “a pobreza na TV é mais bonita” (Antônio, p.114). “Em televisão, você procura pegar a atmosfera. Quando está com uma obra de ficção, procura

fazer aquilo, vamos dizer, “glamourizado”, ou mais poético, uma coisa que foge um pouco da realidade naturalista” (José Cláudio, p.140).

Nesse momento, cabe diferenciar dois termos que surgiram nas entrevistas, que são o *realismo* e o *naturalismo*. Embora tenham significados muito próximos, adotaremos que *cenário realista*, é aquele que procura expressar somente os caracteres essenciais da realidade e, portanto, esse realismo é idealizado segundo a cultura daquele que o realiza, assim como Courbet o fez em suas pinturas. Já os *cenários naturalistas* serão aqueles que buscam expressar a realidade isentando-se de uma idealização, portanto ela pode ser, inclusive, desagradável, assim como fez Caravaggio em suas pinturas, ou como muitas vezes são utilizadas as locações pelo cinema nacional.

À publicidade, também é atribuído um falso realismo, “o mundo da publicidade é lindo, perfeito, você tem que fazer uma cozinha, a família é feliz, é limpinha, todo mundo sorridente e todo mundo querendo vender a tal margarina” (Antônio, p.115). “A publicidade tem o que a gente chama de cenário ‘clean’, é uma realidade que não existe” (José Cláudio, p.135). Serroni chega até a desqualificar a cenografia de publicidade: “não vejo a cenografia de publicidade, de comercial como uma ‘cenografia’ assim...” (Serroni, p. 129). Já Daniela Thomas, discorda dessa análise e, citando a crítica de uma amiga, diz: “eu faço, sei lá, muita publicidade (...) ela acha que é prostituição, que é vendilhagem, eu não acho nada disso, todo projeto é um desafio para mim” (Daniela Thomas, p.120).

Outro recurso que atualmente vem sendo utilizado para criar cenografia é a computação gráfica. Esse recurso pode estar associado à construção de um cenário ou não. A computação, que é utilizada em arquitetura como um meio de representação de um projeto, tem sido utilizada como fim numa ambientação cenográfica. A coincidência de que esse recurso é gerado de forma bidimensional, mesmo que represente uma realidade tridimensional, é facilmente absorvido pelo cinema e a televisão, uma vez que, mesmo que essas mídias sejam produzidas a partir de uma realidade tridimensional, o produto gerado por elas é bidimensional, portanto o produto produzido por elas pode ser retrabalhado com a computação, gerando ambientes virtuais. Em cinema, poderíamos citar os filmes de ficção científica como “Blade Runner” e em televisão, além das ficções, também são utilizados em telejornalismo e em vinhetas de aberturas de programas, entre outras.

De modo geral, pode-se entender que cenografia é uma arte associada a uma técnica que está a serviço de um evento que é o espetáculo e que complementa as demais informações desse evento. Existe no teatro, na televisão, no cinema, na publicidade, e, de forma

deturpada, também em stands ou vitrines. “Coisas piores ainda que são as vitrines, que são os stands” (Serroni, p.128), ou “os cenários de um stand, tudo isso é cenário, tudo é uma ilusão” (José Cláudio, p.134).

FIGURA 118 – Instalação: “Esposição Flávio Império; SESC, Pompéia”. (1997). Nesse trabalho, vemos como os recursos de cenografia podem ser adequados para fins outros que não para a realização do espetáculo. Nesse caso a instalação serve para recriar um quintal de bananeiras.

Quando os cenógrafos diferenciaram a arquitetura da cenografia, todos admitiram um limitador que é a finalidade de cada construção, atribuindo à arquitetura um realismo fatural e à cenografia como um meio de induzir à suspensão da descrença e possibilitar a existência do espetáculo. Essa questão, como está no âmago das discussões propostas nessa dissertação, será objeto de maior aprofundamento no corpo principal deste trabalho.

RESUMO DE ELEMENTOS CENOGRÁFICOS

Possibilidades de tipos de cenografias	<ul style="list-style-type: none"> • Figurativos: 1) realistas; 2) naturalistas • Abstratos: 1) através da luz; 2) através da luz e da fumaça; 3) através dos sons; 4) através de odores etc. • Virtuais: 1) computação gráfica; 2) através da mímica e/ou cinestesia do ator etc.
Elementos de cenografia	<ul style="list-style-type: none"> • Construções: 1) tapadeiras; 2) praticáveis; 3) portas e janelas etc. • Alegorias e adereços: 1) mocapes; 2) mimeses etc. • Objetos de cena: 1) livros; 2) louças etc. • Decoração: 1) cores; 2) mobiliário etc. • Efeitos especiais: 1) computação; 2) máquina de fumaça 3) sons; 4) traquitanas etc. • Luz: 1) dimmers 2) difusores; 3) filtros etc.
Alguns materiais usuais em cenografia	<ul style="list-style-type: none"> • Madeira • Ferro • Tecido • Tinta • Espuma • Espuma de poliestireno “isopor” • Espuma de poliuretano • Plástico • Resinas etc.

TABELA 3 – Resumo de elementos cenográficos.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, R. (1996). *Filosofia da ciência*. São Paulo, Ars Poetica.

ANDRADE, C. R. M., org. (1992). *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos por Camillo Sitte*. São Paulo, Ática.

ARANTES, O. B. F. (1995). *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 2.ed. São Paulo, Edusp.

BABLET, D., org. (1969). *Le lieu théâtral de la société moderne*. Paris, Éditions du Centre de la Recherche Scientifique.

BABLET, D. (1970). *Josef Svoboda*. Paris, La Cité.

BADARÓ, R. S. C. (1996). *Campinas: o despontar da modernidade*. Campinas, UNICAMP.

BORNHEIM, G. A., org. (1998). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo, Cultrix.

BORNHEIM, G. A. (1983). *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre, L&PM.

BOURDIEU, P. (1982). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.

BRECHT, B. (1972). *Écrits sur le Théâtre*. Paris, L'Arche.

BRESCIANI, M. S. M. (1985). *As faces do monstro urbano*. (as cidades do século XIX). Revista Brasileira de História. São Paulo, nº 8 e 9: 35-68.

- BUCCI, E. (1997).** O mundo de Marlboro é aqui. *Revista Veja*, São Paulo, 12 mar., p. 18.
- CAMPINAS, Leis, etc. (1988).** *Lei de uso e ocupação do solo. Lei nº 6031/88 de 28 de dezembro de 1988.*
- CASSIN, B. (1990).** *Ensaaios sofisticos.* São Paulo, Siciliano.
- CARON, J. O. (1995).** O espaço cenográfico do espetáculo - presença na cidade e no edifício. *Revista do programa de pós graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, n.5, p.89, abr.
- CARON, J. O. (1994).** *O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral.* São Paulo. 247p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- COELHO NETO, T. (1979).** *A construção do sentido na arquitetura.* São Paulo, Perspectiva.
- CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. (1972).** *Dicionário da arquitetura brasileira.* São Paulo, Edart.
- COSTA, L. (1995).** Reproduzindo uma entrevista concedida em dez. de 1930 *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 jul. Caderno 5, p. 8.
- CULLEN, G. (1971).** *Paisagem urbana.* Trad. por Isabel Correia e Carlos de Macedo. ed. de 1983. São Paulo, Martins Fontes.
- DIAS, J. (1999).** *Cenografia.* <http://artes.com/artistas/josedias.htm> (21 Abr.).
- DORT, B. (1977).** *O teatro e sua realidade.* São Paulo, Perspectiva.
- DORT, B. (1986).** *Théâtres.* Paris, Ed. du Seuil.
- ECO, U. (1977).** *Como escrever uma tese.* São Paulo, Perspectiva.

FABRIS, A. et al. (1987).*Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel.

FERRARA, J. A.; SERRONI, J. C. coord. (1980)*Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história 1948/1964*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura.

FERRARA, L. D'A. (1986)*A Estratégia dos Signos*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva.

FERRARA, L. D'A. (1997)*Leitura sem palavras*. São Paulo, Ática.

FERRARA, L. D'A. (1993)*Olhar Periférico*. São Paulo, EDUSP.

FRANCO JR., H. (1991).*Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular*. São Paulo, in revista USP nº 11, nov.

FRUTOS, F. ; VALOR, J. (1995). El hipermercado como espacio público.*Quaderns D'Arquitectura i Urbanisme*, n. 214, p. 156-61, Barcelona.

GOMBRICH E. H. (1979).*A história da arte*. Rio de Janeiro, Zahar.

GROTOWSKI, J. (1992).*Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

GUINSBURG, J. (1992). *Diálogos sobre teatro*. Armando Sérgio da Silva, org. São Paulo, EDUSP.

HABERMAS, J. (1992). *Arquitetura moderna e pós-moderna*. in: ARANTES, Otilia & ARANTES, Paulo E. Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas São Paulo, Brasiliense.

HARTNOLL, P. (1988)*The theatre*. Espanha, Artes Graficas Toledo.

HELBO, A. (1989). *Teoria del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires, Galerna / Lemke Verlag.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (1952)*Monografia Histórica do Município de Campinas, Rio de Janeiro.*

JODIDIO, P. (1994). *Site. Taschen.* p. 156-63. /**Contemporary American Architects,** Köln, 1994/

JOUVET, L. (1941). *Decouverte de Sabbattini.* in *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre* [primeira publicação: 1638]. Europa, Ed.-. p.15 - 54.

KANT, I. (1993). *Crítica da faculdade do juízo.* Trad. por Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

KOCK, W. (1994). *Dicionário dos estilos arquitetônicos.* São Paulo, Martins Fontes.

KOPP, A. (1990). *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.* Trad. por Edi G. de Oliveira. São Paulo, Edusp / Nobel.

LAPA, J. R. A. (1996).*A cidade: os cantos e os antros.* São Paulo, EDUSP.

LE CORBUSIER (1957).*A carta de Atenas.* Trad. de Rebeca Schefer. São Paulo, HUCITEC / EDUSP.

LYNCH, K. (1960).*A imagem da cidade.* São Paulo, Martins Fontes.

LYNCH, K. (1972). *¿ De qué tiempo es este lugar ? para una nueva definición del ambiente.* Barcelona, Gustavo Gili.

MAGNAVITA, P. R. (1997). Las Vegas metástase de um brinquedo urbano*Revista AU,* n. 69, p. 74-7, São Paulo.

MANTOVANI, A. (1989).*Cenografia.* São Paulo, Ática.

MOLES, A. A. (1975).*O kitsch.* São Paulo, Perspectiva.

MONTANER, J. M. (1999)*La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX.* Barcelona, Gustavo Gili.

OLIVEIRA, A. S. Relatório realizado com entrevistas, com cenógrafos, sobre cenografia.
/ Apresentado à CPG-EESC-USP, São Carlos, 1999/

ORREY, L. (1994).*Histoire de l'opéra.* Paris, Thames & Hudson.

PEIRCE, C. S. (1995).*Semiótica.* 2. ed. São Paulo, Perspectiva.

PEIXOTO, N. B. (1987).*Cenários em ruínas.* São Paulo, Brasiliense.

PEIXOTO, N. B. (1996).*Paisagens Urbanas.* São Paulo, SENAC.

PEVSNER, N. (1995). *Os pioneiros do desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius.* Trad. João Paulo Monteiro. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes.

PIGNATARI, D. (1995).*Semiótica da arte e da arquitetura.* São Paulo, Cultrix.

PIGNATARI, D. (1983).*Informação linguagem comunicação.* São Paulo, Cultrix.

REVISTA VEJA SP. (1998). São Paulo, p.71, 5 Ago.

ROSSI, A. (1995).*A Arquitetura da Cidade.* São Paulo, Martins Fontes.

ROUBINE, J. J. (1982). *A linguagem da representação teatral: 1880-1980.* Rio de Janeiro, Zahar.

SANTAELLA, L. (1983).*O que é semiótica.* São Paulo, Brasiliense.

SANTOS, J. F. (1980).*O que é pós-moderno.* São Paulo, Brasiliense.

SERRONI, J. C., org. (1998).*Espaço Cenográfico News.* São Paulo, n.1, Mai.

SESC (1997). *Flávio Império em cena.* São Paulo. /guia da exposição/

SHAKESPEARE, W. (1601).*Hamlet.* São Paulo, Abril Cultural.

SIMMEL, G. (1979). *A metrópole e a vida mental.* in **Velho, Otávio G.** O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar. p. 11-25.

STANISLAVSKI, C. (1976). *A construção da personagem.* Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2ª ed.

SUBIRATS, E. (1989). *A cultura como espetáculo.* São Paulo, Nobel.

SUBIRATS, E. (1993). *Vanguarda, mídia, metrópoles.* São Paulo, Studio Nobel.

SZAJMAN, A. et al. (1997). *Flávio Império em cena.* São Paulo, SESC.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Engenharia de São Carlos. Comissão de Pós Graduação (1998). *Exame de Qualificação na EESC-USP.* São Carlos.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Engenharia de São Carlos. Serviço de Biblioteca (1993). *Diretrizes para elaboração de dissertações e teses na EESC-USP.* São Carlos.

VENTURI, R. (1978). *Aprendiendo de Las Vegas.* Barcelona, Gustavo Gili.

VENTURI, R. (1995). *Complexidade e contradição em arquitetura.* São Paulo, Martins Fontes.

VITEZ, A. (1991). *Le théâtre des idées.* Georges Banu e Danielle Sallenave, org. Paris, Gallimard.

VITRÚVIO, M. P. (1997). *Los diez libros de arquitectura.* Madrid, Alianza.