MIRIAM ABY COHEN

CENOGRAFIA BRASILEIRA SÉCULO XXI:

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A PRÁTICA E O ENSINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Teatro e Educação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

SÃO PAULO 2007

CENOGRAFIA BRASILEIRA SÉCULO XXI:

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A PRÁTICA E O ENSINO

Espaço reservado para anotações da banca

Mestrado	<i>nível do projeto</i>
Miriam Aby Cohen	<i>autor</i>
Artes Cênicas	<i>área de conhecimento</i>
Teatro e Educação	<i>linha de pesquisa</i>
Profª Drª. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo	<i>orientadora</i>

*Dedico esta dissertação
à minha filha Calen e ao meu companheiro Lee
pela enorme compreensão, apoio e bom humor
compartilhados durante esta aventura.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que me motivaram a prosseguir com esta jornada e àqueles que colaboraram diretamente com esta pesquisa, sobretudo à minha orientadora Prof^a Dr^a Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. Agradeço especialmente aos Professores: Luiz Fernando Ramos, Márcio Tadeu, Heloísa Cardoso Villaboim, Ronald Teixeira, Lídia Kosovski, Marcelo Denny, Fausto Poço Vianna e José Sávio de Araújo. Agradeço também a colaboração da jornalista Jeanne de Castro, responsável pela revisão do texto e, finalmente, aos alunos das universidades que participaram deste projeto de pesquisa: **UNIRIO**: Adriana, Ana, Bruna, Janaína, Marieta e Simone; **UFRJ**: Alan, Julie, Lucas, Melina, Paula, Paula M, Renata, Isabela; **USP**: Ana Carolina, Ana Emília, Ana Paula, André, Carol, Carolina, Débora, Diogo, Fabíola, Felipe, Fernando, Graciela, Hugo, Ivan, Jefferson, João, Kátia, Lígia, Maira, Marcelo, Marina, Marília, Nízia, Paula, Paulo, Pedro, Ricardo e Solange.

RESUMO

Os diálogos possíveis entre a prática e o ensino da Cenografia no Brasil aqui identificados são resultantes da investigação e da reflexão sobre a formação do cenógrafo contemporâneo a partir da perspectiva de experiências na prática teatral. O cenógrafo é aqui tratado como artista, responsável pela identidade visual do acontecimento teatral e colaborador no processo de sua criação. A Cenografia é encarada como linguagem situada no contexto teatral sem, no entanto, excluir os seus desdobramentos na prática atual, entendendo que, a partir da sua origem, que é o Teatro, podemos transpor boa parte desta experiência para as demais áreas.

O desenvolvimento desta pesquisa baseia-se no acompanhamento *in loco* de processos vivenciados e metodologias aplicadas nas principais instituições brasileiras de ensino da Cenografia. Os procedimentos são analisados diante do objetivo de reconhecer e apontar caminhos produtivos para a formação do futuro artista cenógrafo. Esta investigação busca indicar rumos que de fato contribuam para o desenvolvimento da qualidade artística e técnica do cenógrafo, de forma que não o restrinja apenas a responder com segurança às suas atribuições, mas que o prepare para atuar e colaborar, efetivamente, como artista criador, nos processos e realizações contemporâneas, participando do desenvolvimento das Artes Cênicas.

SUMMARY

The possible dialogues between the practice and teaching of scenography in Brazil, identified herein, are the result of the investigation and reflection about the development of the contemporary scenographer originating from the perception from my experience in theatre practice. Here the scenographer is treated as an artist, responsible for the visual identity of the theatrical event and collaborator in the process of its creation. Scenography is taken as a language within the theatrical context, taking care to not ignore scenography's expansion into other areas, understanding that starting from its theatre origins we can carry a good part of this experience to these other related areas.

The development of this research is based on the processes experienced and methodologies applied in major Brazilian academic institutions that offer bachelor degree level scenography courses. These proceedings are analysed with the objective of recognizing and appointing productive directions for the training of future scenographic artists. This investigation aims to indicate guidelines that contribute to the development of the artistic and technical qualities of the scenographer, not just the capacity to execute their acquired attributes, but to prepare an active collaborator, a creative artist in the process of contemporary productions, participating in the development of the Scenic Arts.

CAMINHOS PERCORRIDOS na CENOGRRAFIA

A Cenografia, o Contexto e o Cenógrafo	02
“A Tempestade”, uma ilha da consciência	13

Capítulo 1**A PRÁTICA da CENOGRRAFIA**

1.1 Cenografia é:	23
1.1.2 Cenografia e Acontecimento Teatral	
1.1.3 Cenografia como Linguagem Artística	
1.1.4 Cenografia e Técnica	
1.1.5 Cenografia e Artes Plásticas	
1.1.6 Cenografia e Arquitetura	
1.1.7 Cenografia, Espaço e Tempo	
- <i>A Linguagem do Espaço e do Tempo e o Teatro</i>	
- <i>Espaço Cênico, Espaço Teatral e Cena</i>	
 1.2 Na Prática	40
1.2.1 Processos à vista	
1.2.2 Componentes da realização teatral	
a) Argumento	
b) Pesquisa	
c) Ação e Recepção: a presença do Humano	
d) Espaço	
e) Tempo	
f) Sistema Cênico	

Capítulo 2**O ENSINO da CENOGRRAFIA no BRASIL**

2.1 Formação e regulamentação da Cenografia e de seu ensino no Brasil	61
2.2 As Universidades	70
2.2.1 Intersecções e contrastes	81

Capítulo 3

AS AVES:

PROCESSO e METODOLOGIA na FORMAÇÃO do CENÓGRAFO

3.1	As Aves	92
3.2.	Processos de trabalho no contexto das universidades.	
	O educador, o aluno e a Cenografia	95
3.2.1	Argumento	97
3.2.2	Pesquisa	111
3.2.3	Sistema Cênico.....	118
3.2.4	Ação e Recepção: a presença do Humano	135
3.2.5	Espaço e Tempo	146
3.3	Cinco grupos, cinco criações cenográficas	158

CAMINHOS A INVESTIGAR

PRÁTICA e FORMAÇÃO em CENOGRAFIA.....	176
--	------------

BIBLIOGRAFIA	186
---------------------------	------------

ANEXO – As escolas de Artes Cênicas de nível universitário	190
---	------------

CAMINHOS PERCORRIDOS NA CENOGRAFIA

A Cenografia, o Contexto e o Cenógrafo

"Cenografia é o tratamento do espaço cênico. O cenário é o que se coloca neste espaço. Assim, não há espetáculo teatral sem cenografia, mas pode haver sem cenário".¹ **Clóvis Garcia**

A Cenografia é parte integrante do fazer teatral desde sempre. À parte da discussão sobre se os *rituais tribais*² são ou não manifestação de qualidade teatral, neste contexto, podemos identificar elementos relevantes da cenografia: a organização do espaço, sua ocupação pela ação e pelo público, a indumentária, os objetos cênicos – sua organização e utilização.

Acompanhando a evolução das proposições do fazer teatral, a Cenografia modificou-se ao longo de sua história. Distintas qualidades e atribuições lhe foram conferidas: os *elementos que organizam o espaço e ilustram*, no Teatro Grego; os *mecanismos para a realização dos Mistérios*, na Idade Média; do *caráter decorativo ou pictórico à perspectiva*, no Renascimento; o *cenário que recria parcialmente a realidade, um ambiente levado ao limite*, no Naturalismo, a exemplo de *Les Bouchers*, de Antoine; a *representação visual que apenas sugere e estimula a imaginação do público*, no Teatro Simbolista; o *espaço tridimensional e vivo* de Appia; o *conceito de unidade cênica, pautado sobre a qualidade visual do Teatro*, por Craig; a *ampliação de sua responsabilidade como espaço cênico, a aproximação do público com a cena* "invadindo" o espaço teatral, a partir de Meininger e Meyerhold; as *propostas de rompimento com a caixa italiana (caixa ótica)* por Max Reinhardt, que, na sua visão contemporânea propõe a busca por espaço distintos, apropriados e específicos para receber cada espetáculo, no Teatro Moderno. Este caminho percorrido pela Cenografia no contexto teatral transmite uma forte herança para a prática cênica atual, que se apóia em muitos dos preceitos do Teatro Moderno.

¹ **Clóvis Garcia**, durante aula ministrada na USP em 2004.

² **O Rito** é um lugar de encontro entre os seres humanos, mas é o rito uma encenação? O ritual tribal caracteriza-se pela presença de um determinado indivíduo responsável por fazer a comunicação entre os homens e os deuses. O Teatro faz isto? Qual a diferença? Das justificativas que encontrei até hoje, a que me parece aproximar o rito do Teatro é: segundo Joseph Campbell, autor de "O poder do Mito": "a qualidade que o rito tem de transcender a dimensão temporal".

As diversas manifestações teatrais, em seus contextos, marcaram processos distintos do *fazer cenográfico*. O *naturalismo*, por exemplo, teve papel fundamental para a Cenografia no que diz respeito à motivação de uma nova relação entre o diretor e o cenógrafo, que se fazia necessária para a criação e realização de suas proposições, modificando até os processos de trabalho. A Cenografia encontrou nas *renovações cênicas* do século XX, que surgiram em oposição ao naturalismo, muitas outras possibilidades para o desenvolvimento da sua linguagem – inclusive a sua abstração. O Teatro Moderno provoca para uma prática não mais pautada apenas sobre o texto dramático, mas onde os demais sistemas de signos - *espaço, luz, som, cor, imagem, movimento* - passam a fazer sentido na interlocução com o espectador.

A modernidade foi, para o Teatro e, conseqüentemente, para a Cenografia, assim como nas Artes Plásticas, um movimento de criação e de rompimento constantes. No pós-guerra, as artes em geral se voltaram para um desvelar dos processos e dos bastidores, revelando o que antes parecia estar por detrás daquilo que era apresentado. Não havia mais máscaras ou vitrines, a realidade era apresentada como tal, havendo o rompimento definitivo com qualquer tipo de ilusão.

Diante das diversas manifestações de ruptura da Modernidade e do acesso aos processos do fazer, a contemporaneidade recolhe, restaura e reordena fragmentos que se aglutinam e ou se chocam, contestam a si mesmos, não precisam mais ser contrapostos, parece que já vêm imbuídos de uma auto-degeneração, sem expectativa de longa vida, provisórios, em constante transformação, criando e recriando imagens, fragmentos de imagens, fugidias, rápidas, voláteis... Elementos organizados ou meramente colocados em espaços, espaços estes que, no entanto, permanecem, não se modificam assim tão rapidamente.

O espaço, como um dos elementos fundamentais e diferenciais do Teatro - responsável por demarcar fisicamente o ponto para um encontro eventual entre os seres humanos, parece ser, por vezes, o responsável pela suspensão deste processo de transformação. A exemplo do que já propunha Reinhardt, o artista contemporâneo sai em busca de um espaço teatral que dialogue verdadeiramente com o seu enunciado, com aquilo que ele quer dizer. Os espaços ditos “inusitados”, que na verdade sempre existiram em toda história do Teatro, usados agora para libertar-se da relação proposta pelo formato do palco italiano, procurando uma outra aproximação com o público, propondo novas relações. Esta busca por um espaço “ideal” permite ao artista, inclusive, retornar ao teatro italiano e modificá-lo em prol de seus objetivos, como vemos fazer, por exemplo, Peter Brook.

Dos cenários naturalistas às representações mais minimalistas, vivemos em um momento no qual já não importa quão sofisticados eles podem ser, mas se podem surpreender, indicar, conter e, ainda, serem economicamente realizáveis. No espaço cênico, o sublime hoje está, não necessariamente no uso de efeitos tecnológicos, mas mais freqüentemente, na capacidade de tornar um espaço único para um evento teatral, conferindo-lhe alguma energia, uma alma, tornando o espaço vivo e participativo deste acontecimento. Na prática exploramos correspondências entre o espaço, a imagem e a sua percepção, por parte não apenas do espectador, mas também do ator, do diretor e dos demais artistas e profissionais responsáveis pela evento teatral.

Ao Contexto está diretamente relacionado o *fazer artístico* e a realização técnica deste fazer. Na medida em que o Teatro se propõe a dialogar verdadeiramente com o seu tempo, torna-se necessário analisar aspectos históricos, conceituais, estéticos e técnicos, para que possamos assimilar a sua real evolução. Ao longo do século XX, de tantas transformações, o homem coloca-se diante do questionamento sobre desenvolvimento e repetição. A contemporaneidade é o contexto sobre o qual este projeto de pesquisa está focado, assim importa, sobretudo, neste trabalho, a reflexão de artistas da prática do Teatro na atualidade e o pensamento deixado por artistas e pensadores que influenciam as condutas presentes.

*“Neste nosso tempo deveríamos fazer uma pausa, olhar para trás, reconectar”.*³ Esta frase de **Jean-Françoise Lyotard** ilustra o momento em que vivemos, um ponto de mudança, de redirecionamento, deflagrada pela inquietude das últimas décadas, momento este no qual os modelos, inclusive para o Teatro, estão sendo colocados em questão e conseqüentemente são gerados outros esboços, outros pensamentos. Estamos diante de um panorama teatral que, mais uma vez, busca modificar-se ou pelo menos, não está estanque. Parar, olhar para trás, refletir sobre a prática até este momento e buscar novos estímulos, são movimentos e reflexões que motivaram esta pesquisa e conduziram a investigação nos campos da prática e do ensino.

³ **Jean- Françoise Lyotard**, filósofo francês, doutor em letras lecionou na França, EUA e Brasil, na Universidade de São Paulo, em 1979, autor da publicação “A Condição pós-moderna” 1979.

O Teatro essencialmente baseia-se em um jogo entre o esconder e o revelar, conferir sentido ou abstraí-lo; um jogo que modifica suas regras de acordo com o seu contexto, e principalmente, de acordo sobre como propomos nos colocar em relação a ele. O Teatro desde sempre busca interlocução com o seu público, e na atualidade seu desafio está em formar seus espectadores. O caminho do fazer em relação à audiência modificou-se, e diferentemente do século XIX, quando fortemente marcado pelo teatro de boulevard (*que em alguns casos podemos ainda identificar em nosso tempo*), já não é necessariamente a burguesia quem sustenta a produção teatral na atualidade, talvez não diretamente, principalmente em relação ao teatro de pesquisa. O artista teatral exime-se assim da necessidade de agradar aquele segmento da sociedade. Para o artista visual cênico, no entanto, ainda é um contexto no qual desenvolve sua obra, diante do qual muitas vezes ainda reluta em render-se a um gosto não provocador.

Há uma lacuna de diálogo entre o Teatro e a crítica especializada impressa, no Brasil, que também se reflete no seu desenvolvimento. Muito se fala sobre a dificuldade de interlocução do Teatro com a crítica e sobre o fato de que esta não dá conta dos inúmeros eventos teatrais simultâneos que tomam lugar nos grandes centros. Dificuldade a partir da qual se identifica uma mudança no comportamento e na expectativa do Teatro em relação à mesma. O que poderia ser aparentemente desestimulante, apresenta-se, entretanto, como um elemento motivador de uma busca por novos caminhos a percorrer. As leituras dramáticas, os debates ao final do espetáculo, o público cadastrado (*aquela que acompanha o processo de desenvolvimento da produção*), entre outros procedimentos, tornaram-se instrumentos para uma aferição do evento teatral diante de seu público e conseqüentemente para uma possível construção de parâmetros que não se apóiam mais, necessariamente, em conceitos e filosofias, mas na apreensão deste evento por parte do espectador. Assim, o público, nem sempre treinado para “ler o Teatro”, tornou-se um dos principais responsáveis por esta resposta. No campo das *artes visuais cênicas*⁴ esta relação, ou resposta, é quase inexistente, fica diretamente relacionada à referência de mundo-imagem que a audiência desenvolve a partir daquilo que recebe como informação visual do universo que a rodeia. Torna-se um desafio fazer com que o público transcenda a sua própria imagem de mundo através da proposição de imagens e

⁴ **artes visuais cênicas**, termo desenvolvido pelo grupo CenografiaBrasil para tratar de forma abrangente os aspectos visuais do teatro que não se restringem apenas à cenografia, que abarcam a indumentária, os objetos cênicos, adereços e inclusive a iluminação.

espaços configurados a partir da linguagem teatral, mas não se pode ficar preso a esta dificuldade ou simplesmente acomodar-se em atender às expectativas de um determinado público.

"O mundo-imagem é a superfície da globalização. É o nosso mundo compartilhado. Empobrecida, obscura, superficial, esta imagem-superfície representa toda nossa experiência compartilhada. Não compartilhamos o mundo de outro modo. O objetivo não está em alcançar o que está por baixo da superfície da imagem, mas em ampliá-la, enriquecê-la, conferir-lhe definição, tempo. Neste ponto emerge uma nova cultura".⁵ Felipe Ehrenberg

Neste momento, além de olharmos para a realidade atual, é preciso retomar os aspectos primordiais que norteiam a prática e a reflexão artística. As transformações requerem uma revisão de conceitos, uma busca ao seu estágio inicial antes de suas tantas releituras e interpretações. É preciso inverter a lógica limitada colocando o passado à frente como algo que se pode enxergar, algo conhecido, vivenciado e, ao mesmo tempo, pensar no futuro como algo que nos persegue, que é percebido, mas que não se consegue ver claramente, algo que surpreenda. Começar a pensar em um futuro inimaginado, lançando mão das referências que sempre acompanham o processo criativo, colocando-as à frente, em um plano visível, cuidando para que não se sobreponham à *tela ainda branca* do que ainda está por ser criado. Assim com uma outra postura, estaremos, quem sabe, mais libertos para **apresentar** espaços, criar novas imagens, e não apenas **representá-los**.

O Cenógrafo é descrito segundo o Ministério do Trabalho, como o profissional que: *formula o conceito artístico da cenografia, pesquisando a obra artística, seu contexto histórico, perfil das personagens, autor e conteúdo, possibilitando a compreensão do texto; responsável por dar corpo às palavras no espaço e no tempo e criar ambientes e atmosferas que valorizam e enfatizam a concepção cênica; elabora projeto cenográfico a partir de estudos preliminares do espaço cênico; da viabilidade na utilização de materiais e de ajustes com equipes (artística, técnica e de produção) que acompanham sua concretização, coordenando e*

⁵ **Felipe Ehrenberg cita Susan Buck-Morss.** Felipe Ehrenberg foi o curador do México para a 5ª Bienal do Mercosul. Susan Buck-Morss é professora de Filosofia Política e Teoria Social, na Universidade de Cornell, Nova York, EUA. Texto do catálogo da mostra: *"Rosa-dos-Ventos, Histórias da Arte e do Espaço; Posições e Direções na Arte Contemporânea"*. Fundação Bienal do Mercosul - Porto Alegre, 2005. p. 58.

supervisionando equipes de cenotécnica, produção cenográfica e outras equipes envolvidas na montagem da cenografia; elaboram projeto cenográfico para adaptar cenografia a novos lugares e espaços. (definição da CBO 2002)⁶.

Embora esta descrição paute-se essencialmente no contexto *cênico*⁷, considerando a evolução histórica da cenografia e a sua estreita relação com o evento teatral, a realidade atualmente, no Brasil, apresenta-nos um profissional denominado **cenógrafo** que atua em áreas distintas de expressões artísticas e técnicas específicas. Áreas que têm em comum o componente **espaço**: Teatro, Ópera, Cinema, Televisão, Show, Carnaval, Exposição, Evento (*das mais diversas naturezas*), Parques Temáticos, Restaurantes, entre outros.

A Cenografia, por seu caráter efêmero e provisório, parece ser o termo encontrado para explicar algo que não será tão definitivo como se pressupõe a arquitetura. Tomando como parâmetro a configuração da cena, ou a atribuição de cênico, conseguimos identificar claramente a obra realizada como Cenografia em algumas áreas de atuação, como é o caso, por exemplo, do cinema – no qual estamos diante de uma cena que é vista por um determinado olhar, olhar recortado por uma lente e registrado por uma câmera, e assim como no Teatro, dialoga com um enunciado. Existe, entretanto, um desmedido emprego da nomenclatura “Cenografia” para determinar, diferenciar ou valorizar o que muitas vezes é, na verdade, um trabalho de *design de interiores, de decoração ou de arquitetura de interiores*. Não podemos ignorar este quadro que assim se apresenta na prática, mas por mais que nos esforcemos, raramente identificamos o caráter “cênico” em um estande de vendas de um produto da empresa “X” ou na festa de aniversário, ou de casamento de “Y”.

A discussão sobre se uma determinada criação é Cenografia, decoração, instalação ou outro termo, é recorrente no Brasil, trazendo à tona uma variedade de áreas de atuação do cenógrafo, assim compreendidas. Esta proximidade de definições pode ser resultante de alguns fatores, tais como: (1) em nossa cultura a descrição de Cenografia até há pouco tempo baseava-se na definição francesa “*decorateur*”; contexto no qual o cenógrafo é considerado de certa forma um técnico; (2) reflexo do nosso próprio mercado de trabalho, que permite ao profissional transitar de um campo

⁶ **CBO** – *Classificação Brasileira de Ocupações* – documento que norteia normaliza e regulamenta as profissões. Este documento é gerado pelo Ministério do Trabalho. Em 2002, a CBO foi inteiramente reeditada, atualizando descrições de todas as ocupações. A anterior datava da década de 1970.

⁷ **Cênico**: que se presta à expressão teatral,,Patrice Pavis, “*Dicionário de Teatro*”, *Perspectiva*, 1999, p.44

de linguagem para outro: do Teatro para o cinema, para publicidade, para o evento, para cerimônia de casamento, e assim por diante.

De fato, na prática, Cenografia não é mais exclusiva do contexto teatral, seus horizontes se ampliaram como linguagem artística e para mercados comerciais. Não se discute aqui a valorização ou não do trabalho ou obra do cenógrafo em um campo mais do que em outro, mas o foco recai sobre a Cenografia como linguagem artística através da qual pode-se expressar, artisticamente. Este emprego talvez um pouco exagerado do termo cenografia/cenógrafo ocorre, talvez, porque de fato remeta à qualidade de linguagem artística, conferindo algum status.

Procuro entender esse movimento migratório, essa qualidade que a Cenografia tem de transitar de uma área a outra de linguagem, como um ponto de ebulição favorável não apenas à vivência profissional, mas também à reflexão, que talvez nos impulse a outras condutas, mantendo-nos em movimento. O que me parece, no entanto, pouco motivadora é a compreensão sobre esta prática, pois deparamos-nos ainda com um infeliz conceito, que se tornou, digamos assim, popular, de que tudo que é de mentira, “fake”, é Cenografia. Só piora quando alguém nos solicita um trabalho utilizando a seguinte expressão: “dar uma cenografada”. Ao ouvir esta frase, percebe-se de imediato qual a expectativa que o indivíduo que a propôs tem sobre o que verá. O que ele busca com *dar uma cenografada*, limita-se, na maioria das vezes, à reprodução do mundo real, sem interpretações, sem qualquer intenção de expressão artística, a expectativa é por um tratamento de espaço desprovido de qualquer possibilidade de surpreender e muito menos de transformar.

Apenas para efeito de ordenação dos pensamentos, proponho a utilização dos conceitos: **cenografia** para as atividades relacionadas às áreas de expressão artística e **cenografia aplicada**⁸, para as atividades que atendem a uma solicitação mercadológica, a um cliente. Para o desenvolvimento desta pesquisa é preciso que fique claro que o foco é, nestes termos, a **cenografia**. O que por sua vez não desqualifica ou exclui a **cenografia aplicada**; considerando a possibilidade de que os conceitos e investigações aqui propostos sejam observados também por este ponto de vista. Para a leitura do texto que se segue, os termos **cenografia** e **cenógrafo** serão aqui utilizados considerando os conceitos e referências históricas que reforçam o

⁸ **Cenografia Aplicada** é um termo aqui utilizado que empresto do Prof. Márcio Tadeu, da UNICAMP.

contexto cênico inerente à Cenografia. Procuro sustentar esta relação a partir do conceito de **cena**, da forma como é enfatizada por *Patrice Pavis*:

*“a cena (skene) - que junto com a orchestra (palco) e o thetaron (platéia), formavam os três elementos cenográficos que definiam o espaço teatral, no Teatro Grego – através dos tempos “evoluiu para o conceito de cenário; posteriormente área de ação, local da ação, segmento temporário no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular”.*⁹ **Patrice Pavis**

Em alguns países onde a especialização é marcante, torna-se muito difícil transitar de uma área para outra como se faz no Brasil. O que ocorre também é que o termo, melhor empregado, *design*¹⁰ se presta a uma localização mais correta de uma área de atuação profissional. Ironicamente, a denominação cenógrafo, que usamos no Brasil, vem sendo recentemente utilizada na França, Inglaterra e outros países, em substituição a *decorateur* e *theatre design*, respectivamente. Estes conceitos e seus desdobramentos, entretanto, devem ser compreendidos levando-se em conta a cultura e o histórico desta linguagem artística em cada país. O ponto de convergência entre as diversas culturas e suas fronteiras reside justamente na discussão acerca do papel do cenógrafo na realização teatral contemporânea. Exemplo disto é a publicação *“What is Scenography?”*, de *Pamela Howard*¹¹, na qual a autora deixa claro o desejo de criar denominações diferenciadas para distinguir o **designer de teatro** - aquele que, digamos assim, presta um serviço a um espetáculo, criando a Cenografia, e o **cenógrafo** – aquele que participa efetivamente da criação e das decisões sobre o evento em parceria com o diretor e com o produtor. Trata-se de uma provocação, através da qual a autora busca reforçar os distintos processos e resultados aos quais estas relações podem conduzir. A primeira definição ainda apresenta uma relação hierarquizada, na qual o cenógrafo figura como uma personagem mais submissa, de

⁹ **Patrice Pavis**, “Dicionário de Teatro”, *Perspectiva*, 1999, p. 42.

¹⁰ **Design**, diante dos conceitos aqui lançados poderíamos refletir sobre estas nomenclaturas e equívocos; pensando até na possibilidade de rebatizá-los! Tomando como exemplo o que acontece em outros países, veremos que existem diversas especificações na formação em DESIGN (desenho/ projeto/ criação): *costume design* (desenho de figurinos), *theatre design* (desenho de cenografia teatral), *set design* (desenho de cenário), *production design* (cenografia de tv ou cinema); *interior design* (desenho de interiores), *graphic design* (desenho gráfico), *fashion&têxtil design* (desenho de moda e tecnologia em têxtil),...

¹¹ **Pamela Howard**, é cenógrafa, diretora e professora na Central Saint Martin’s School of London. *“What is Scenography?”*, London, Routledge, 2002.

quem se espera atenda a uma solicitação e, de outro lado, uma relação horizontal de criação e participação inclusive sobre o que será proposto como acontecimento teatral.

Estes questionamentos e novas proposições conceituais resultam da evolução da linguagem cenográfica e de sua trajetória. Neste percurso até os nossos dias, se por um lado, o trabalho do cenógrafo: os cenários, figurinos e objetos cênicos, explorou o seu potencial ao máximo, chegando a uma certa exaustão, de outro, foi conduzido à possibilidade de modificar, ampliar e fortalecer o seu diálogo com a direção, a iluminação e com as demais disciplinas da realização teatral. Quando este diálogo de fato acontece no campo das relações profissionais e artísticas, estes indivíduos passam juntos a criar um acontecimento que será provido de *atmosfera*.

Assim como as fronteiras no mundo estão desaparecendo, podemos também dizer que as demarcações restritas entre as disciplinas de teatro: a arte, o espaço, a luz, a direção, a dramaturgia, a audiência, também estão se diluindo e dando lugar a uma diferente maneira de criação onde o cenógrafo assume enorme responsabilidade. Ao considerarmos a Cenografia como co-responsável pela elaboração da *atmosfera* ou da *unidade cênica*, amplia-se a área de ação do cenógrafo, que deixa de colocar elementos sobre o palco ou no espaço de encenação para tratá-lo como um corpo único, conferindo sentido ao todo de sua obra e esta por sua vez adquirindo um sentido próprio no evento. O papel do cenógrafo sem dúvida modificou-se no contexto da realização teatral contemporânea. Ser cenógrafo hoje, significa mais do que decorar um fundo ou ter uma idéia visual para a performance dos atores. A idéia contemporânea de Cenografia exige do profissional uma ação abrangente, que inclui todos os aspectos visuais da realização teatral, amplia sua responsabilidade sobre o todo do espaço cênico e por vezes, sobre o espaço teatral, demandando afinidade entre criadores que possuem, por sua vez, processos, responsabilidades e talentos individuais. O cenógrafo é assim levado a refletir sobre sua própria capacidade em responder à estas atribuições. Para além desta possibilidade, ele deveria sentir-se apto não apenas a atender a uma exigência ou responsabilidade que lhe é conferida, mas à possibilidade de conceber proposições artísticas que o leve, e a outros colaboradores, a deflagrar processos criativos.

Na prática, o cenógrafo se depara com experiências diversas, algumas bem sucedidas que colaboram para firmar parcerias com diretores e outros profissionais de teatro. Outras, também positivas, mas que reforçam as relações verticais de criação. Existem ainda, algumas não tão bem sucedidas, que resultam muitas vezes de

despreparo profissional, da aceitação de uma responsabilidade que está além da sua capacitação, provocando o distanciamento entre profissionais e a perda de confiança pelo diretor no cenógrafo em geral. Evidentemente, há outros aspectos que podem levar a experiências mal sucedidas, como simplesmente a incompatibilidade artística, que não causam necessariamente ruptura definitiva, mas novas buscas. Um processo criativo conjunto, quando é deflagrado de fato, torna-se tão fundamental e valorizado porque permite que a crítica e a reflexão, inclusive de ordem estética visual, contribuam para o desenvolvimento do projeto em questão e, especificamente ao *fazer cenográfico*, permita vivenciar em etapas, o processo criativo e, assim como em um moto-contínuo, conduza a uma real transformação.

Durante o processo criativo, o cenógrafo, ou o artista visual cênico, vê-se diante do momento no qual se faz necessário apresentar suas propostas, submeter o seu trabalho a uma apreciação do diretor apenas, ou, às vezes, de todo o grupo de pessoas que participam da produção. Esta apresentação é normalmente realizada através de croquis, maquetes volumétricas, ilustrações, imagens de referência, cores, elementos reais para experimentação, enfim, utiliza-se dos sistemas de representação dos quais dispõe. A partir da produção deste material e sua exposição, a comunicação, a troca, o trabalhar junto, o diálogo, e principalmente a colaboração, que é a palavra chave no contexto contemporâneo, irão conduzir para a reflexão sobre o seu processo e dos demais colaboradores, cada um em sua área, e conseqüentemente para o resultado. Para tanto, cada artista colaborador deve estar solidamente preparado para oferecer a sua melhor contribuição artística neste processo, deve estar seguro daquilo que representa a sua obra, deve conhecer bem seus objetos de trabalho e dominar suas técnicas, deve, portanto, estar bem formado.

"...Para o cenógrafo conquistar uma dimensão autocrítica ele deve primeiramente acreditar na sua própria capacidade artística. É quando eu afirmo que o cenógrafo é muito solitário, e que a análise final e decisiva é dele. A qualidade e capacidade do cenógrafo depende disto. A dificuldade recai na capacidade de reconhecer a decisão correta" ¹² **Ralph Koltai.**

¹² **BACKEMEYER, Silvia.** *"Ralph Koltai: designer for the stage"*. London, Lund Humphries Publishers, 1997, p.6

Cenógrafos e educadores precisam estar conscientes de suas responsabilidades e possibilidades como artistas, ao mesmo tempo, tornar a arte e os limites de suas responsabilidades melhores compreendidos. Os futuros cenógrafos, hoje estudantes, devem ser estimulados não apenas à prática da cenografia, mas ao entendimento e convívio da prática do teatro como um todo. Esta proposição deveria valer em todas as direções, não apenas da Cenografia, mas da interpretação, da produção, da encenação e da teoria. Essa pesquisa é conduzida por duas questões centrais que norteiam a investigação e a reflexão sobre este campo e que poderiam ser também aplicadas às demais disciplinas do fazer teatral, a saber:

O que realmente é importante para a formação do futuro cenógrafo, que garanta a ele o desenvolvimento como artista criador e da capacidade de desempenhar com segurança o seu papel diante da cena contemporânea?

Qual será o caminho para uma relação produtiva entre os estudantes de Cenografia, seus mestres e o Teatro contemporâneo, para que evoluam artisticamente e conseqüentemente possam contribuir para o desenvolvimento deste Teatro?

“A TEMPESTADE” – Uma ilha da Consciência

Estamos nas pesquisas quase sempre a coletar impressões, opiniões e depoimentos acerca de experiências e processos. Achei pertinente, neste caso, começar pelo meu percurso, propulsor para a realização desta pesquisa. Discorro, em poucas páginas, sobre os caminhos que me levaram à prática da Cenografia e sobre algumas influências e reflexões que me motivaram a retornar à universidade a fim de investigar sobre procedimentos de ensino e aprendizado no campo artístico, especificamente, da Cenografia teatral.

“Ser um artista não é ter uma técnica, é ter algo a dizer” Jean Guy-Lecat¹³

As impressões e informações, os conhecimentos de natureza sensível e consciente que coletamos ao longo de nosso percurso são alimento para nossas reflexões. As reflexões quando latentes se transformam e podem vir a provocar alguma necessidade de exteriorização. Esta capacidade, ou necessidade, de transformar e externar é, ao meu entender, uma qualidade do artista, e a expressão artística é o fio condutor pelo qual buscamos compreender e dialogar com o mundo e com o outro. A presença de várias pessoas em um processo criativo, de maneira tão intensa como se dá em uma equipe de produção teatral, conduz para a possibilidade desta vivência. Ao longo de nossa jornada, quando nos deparamos com outros artistas que comungam nossos pensamentos mais intrínsecos e percepções do mundo ainda não revelados por nós mesmos, que adiantam verbalmente aquelas que parecem ser reflexões particulares, ou esboços de percepções em processo de clarificação, seu discurso ressoa como uma segunda voz em nossos pensamentos que, de alguma forma, colabora ou interfere, modificando nosso olhar. Assim estes encontros com o humano são de grande valia, e o Teatro tem esta especificidade; para além do espetacular, o encontro com aqueles que praticam o Teatro pode ser tão transformador quanto o próprio evento teatral para o qual colaboram.

¹³ **Jean Guy-Lecat** durante o evento *Scenofest*, na 10ª Quadrienal de Praga, Junho de 2003, Praga, Rep. Tcheca. J. Guy-Lecat é cenógrafo, arquiteto, diretor técnico trabalhou com Peter Brook por cerca de trinta anos, além de outros diretores e grupos como Jean Vilar, Jorge Lavelli, La MaMa, Jean-Marie Serreau, Luca Ronconi, Jean-Louis Barrault, Dario Fo, Roger Blin, Samuel Beckett. E pesquisador sobre a comunicação cênica, estimulado pelo questionamento do espaço teatral contemporâneo e a reflexão sobre a relação espectador/ator.

Encontrar Jean Guy-Lecat é encontrar com alguém que compreende e reúne na sua prática importantes influências deixadas pelas renovações cênicas do nosso tempo, uma espécie de elo, inspirado por *Adolphe Appia*, *Gordon Graig* e *Meyerhold*, fala com propriedade sobre a vida que o espaço tem e, a vida que conferimos ao espaço. Preocupa-se com a relação entre o espaço da performance e o espaço da audiência, apóia seu processo de trabalho na idéia de um espaço para além da Cenografia, o espaço teatral, o que justifica sua longa parceria com o diretor Peter Brook e os demais diretores com quem trabalhou. A ressonância de suas palavras, assim como de outros artistas e pensadores nesta área, quando os encontramos presencialmente e não apenas através de páginas escritas, torna-se uma vivência, mais do que uma informação e será processada como tal, inesquecível, transformadora.

Conheci Jean Guy-Lecat em 2003, durante a 10ª Quadrienal de Cenografia de Praga, minha terceira participação neste evento – 1995, 1999, 2003. Pode parecer pouco relevante esta referência a um evento externo ao contexto brasileiro, mas infelizmente desde que o Teatro, e principalmente, as *Artes Visuais Cênicas* perderam seu espaço na *Bienal de Artes de São Paulo*, a *Quadrienal de Praga* tornou-se uma importante baliza para essa arte na contemporaneidade, sobretudo de alguns anos para cá, por promover também um espaço de reflexão, de encontros e de diálogos possíveis nesse campo.

A PQ¹⁴ – assim abreviada, que até 1995 apresentava-se mais como uma “vitrine”, sem dúvida riquíssima por apresentar as produções e criações sempre atualizadas ampliou-se, talvez um pouco demoradamente, atendendo aos movimentos e anseios que presenciamos na cena contemporânea. Desde a edição de 1999, passou a implantar um programa paralelo, atualmente nomeado *Scenofest*, um grande ponto de encontro entre profissionais, educadores e estudantes. Nestas incursões tive a oportunidade de conhecer pessoalmente *Joseph Svoboda*, debater com *Ralph Koltai* sobre a essência de *A Tempestade*, de *W. Shakespeare*, e conhecer a obra de consagrados e emergentes artistas do panorama teatral do mundo inteiro nas áreas

¹⁴ **Quadrienal de Praga – PQ** – a criação da Quadrienal de Praga, em 1967, foi consequência de um intercâmbio instaurado entre o Instituto de Teatro de Praga e a Bienal de Artes de São Paulo, como resposta ao desejo pela realização de uma exibição específica para Cenografia e Arquitetura Cênica, a cada quadro anos. Atualmente a PQ é organizada pelo Instituto de Teatro de Praga e pela OISTAT – Organização Internacional de Cenógrafos, Arquitetos Teatrais e Técnicos.

das visualidades cênicas. Um universo incontestável de ricas e sucessivas experiências que realimentam o nosso fazer.

Tendo em vista este contexto, o que mais me interessa trazer à tona é a importância da interação, a disponibilidade para o encontro e para o estabelecimento de relações de intercâmbio, através das quais surgem caminhos para o desenvolvimento artístico e profissional. Uma das conseqüências que estas experiências deflagram em mim é o desejo por identificar e refletir sobre possíveis espaços para diálogos desta natureza em nosso contexto, no Brasil, entre profissionais já estabelecidos e em formação na área das visualidades cênicas. Diante do contexto da prática e do mergulho no campo do ensino deparei-me, ao longo destes anos, com possibilidades concretas para constituir este tipo de diálogo.

Meu caminho inicial foi em direção às Artes Plásticas, e posteriormente ao Design; demorei algum tempo para chegar ao Teatro, freqüentava desde cedo as Bienais, mas na época pouco sabia sobre Cenografia. Aos dezesseis anos, quando ingressei na universidade, havia assistido *Macunaíma*, de Antunes Filho, que ficou para mim como uma marcante experiência. Minha incursão primeira no processo de criação teatral, cerca de oito anos mais tarde, resultou em um impacto de sucessivas emoções: a empolgação, o êxtase, algum constrangimento, muita incerteza, satisfação, insatisfação e ao final, o esvaziamento. Estes sentimentos não parecem distantes daqueles que vivenciamos no dia-a-dia da criação em nosso fazer teatral, apenas a medida deles é que modifica a cada experiência. Este primeiro desafio para com o Teatro ocorreu quando já estava formada, em 1990. Reunimo-nos, um grupo variado de profissionais – atores, bailarinos, cartunistas, escritores, artistas plásticos, designers; todos muito motivados pela proposta de desenvolver um projeto para o programa *Jornada SESC de Teatro*, hoje extinto, cujo tema naquele ano era *Shakespeare*. Depois de pesquisarmos sua obra e lermos algumas peças, escolhemos

o texto *A Tempestade*. Com energia fizemos várias leituras do texto escolhido e realizamos reuniões de criação; era de fato um grupo teatral iniciante em pesquisa. Empolgada, parti a pesquisar simbologias e trazer à tona o repertório de *Bruegel* e *Bosh* aos demais colegas, sem conhecer, no entanto, os sistemas específicos das Artes Cênicas... Formatávamos o projeto para sua apresentação, quando, um dia, acordei e me deparei com uma matéria de jornal sobre *Peter Brook*, que acabara de estreiar em Paris... um espetáculo sobre a mesma obra de *Shakespeare*. Foi um balde de água fria... Emergiram daí a insegurança, a autocrítica e então pensei: *está tudo errado! Estamos completamente equivocados!* Para constar, a encenação de *Peter Brook* dispunha de recursos visuais cênicos de forma hiper essencial, limpa e despojada. A montagem utilizava, por exemplo, um pau-de-chuva para apresentar a tempestade e a maquete de um navio sobre a cabeça de um ator apresentando o espaço da cena do naufrágio. O “minimalismo” assim nomeado porque era um termo muito em voga nesta época, veio a se chocar com o nosso tratamento “ilustrativo”, que buscava representar um mundo imagético para a mesma *A Tempestade*. Desistimos do projeto e, naquele momento, sinceramente, achei que nunca mais chegaria perto do Teatro.

A Bienal¹⁵ de 1991, um ano depois, me levou ao reencontro com a Cenografia. Lembro-me ainda hoje das reproduções e fotos dos cenários de *Josef Svoboda*, seu cenário de cortinas de tiras com projeções e imagens fragmentadas; a instalação sobre o *Teatro de Revista* de *Luiz Fernando Ramos*, a sublime transposição para o espaço cênico de *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, livro que eu acabara de ler e que naturalmente ficou como a obra que mais me chamou a atenção, apesar de suas reduzidas proporções naquele gigantesco espaço do edifício da Bienal. A Bienal de Artes de São Paulo, nas edições XX – 1989 e XXI – 1991 devolvia às artes visuais cênicas um espaço importantíssimo para sua difusão. Ali estavam obras de Rosa Magalhães, Daniela Thomas, Robert Wilson, Serban, Lasar Segal, Teatro União e Olho Vivo, Peter Stein, Naum Alves de Souza, entre outros.

¹⁵ **Bienal** - refere-se a Bienal de Artes de São Paulo. Em 1959, a Bienal recebeu uma exposição especial criada por František Tröster, da Tcheco-Eslováquia, que ilustrava o desenvolvimento da Cenografia e da Arquitetura Cênica em seu país no período de 1914-1959; exposição que foi premiada e cujo sucesso se repetiria nas três edições seguintes da Bienal. A Bienal de Artes de São Paulo até a década de 1960 apresentava projetos relacionados às Artes Visuais Cênicas e foi a percussora da Quadrienal de Praga. Infelizmente, durante muito tempo temos sido privados desta participação, lembrando que somente em 1989 e 1991, sob a curadoria de João Cândido Galvão, pudemos reviver um pouco esta experiência.

A TEMPESTADE

por Peter Brook, 1990-91

montagem no Ginza Saison
Japão, Março, 1991

detalhe da sequência da tempestade

montagem em Braunschweig, Alemanha, Novembro, 1990

planta de Les Taillades, França

montagem em Les Taillades, França, Julho, 1991

No ano seguinte, 1992, ingressava no Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes Filho, como aluna do departamento de Cenografia e Indumentária. Integrei o núcleo até 1998, período que foi de grande importância para uma aproximação com a linguagem teatral e de desenvolvimento técnico e profissional em Cenografia e Indumentária. Desde então, o Teatro passou a ser meu território e, paralelamente também, os campos do Cinema e Exposições. Sendo a minha formação em Design e já com uma boa experiência na prática Teatral, senti a necessidade de complementar algumas lacunas em minha formação em relação às Artes Cênicas. Enveredei, então, pelo campo de pesquisa motivada justamente pela discussão acerca da formação do profissional cenógrafo.

Este percurso pessoal é também o percurso de muitos profissionais da Cenografia, Indumentária, Iluminação e das áreas técnicas do Teatro. Existe de fato uma escassa oferta de cursos de formação profissional nestes campos no Brasil e, conseqüentemente, uma grande informalidade desta capacitação e falta de interlocução com pensadores da área e ainda, uma consciência profissional. Muitas vezes o próprio cenógrafo nada sabe sobre a abrangência ou limites de seu papel. Como resultante desta realidade, muitas vezes nos vemos, ou a colegas, diante de um conflito bastante comum, sobre como os outros profissionais vêem o Cenógrafo e como é estabelecida a relação de parceria. É necessário um técnico para realizar uma idéia cenográfica ou um artista poderá colaborar com a criação da encenação? Um dos aspectos que norteiam desde o princípio a condução desta pesquisa é o de considerar o cenógrafo, a priori, um artista, que, para além de seu papel como colaborador no desenvolvimento de um projeto, deve ser motivado inclusive a atuar como o provocador do acontecimento teatral.

A relevância em apontar a Bienal ou a Quadrienal, nesse trabalho, reside na importância deste tipo de evento como meio de difusão, encontro e reflexão das *linguagens artísticas*. A participação das artes visuais cênicas colabora para reforçá-las como tal, assim talvez seriam menos confundidas, a Cenografia, a Indumentária e a Iluminação como atividades relacionadas à técnica, e passariam a ser mais identificadas como linguagens. Embora a PQ pareça um tanto distante de nossa realidade, são incomensuráveis as experiências e o aprendizado que nos oferece. Profissionais, educadores, estudantes, pessoas de Teatro reunidas em um espaço-tempo concentrado, trocam impressões, palavras, imagens, expressões e também técnicas. A cada edição uma surpresa, a possibilidade de sublimação, algo novo a aprender, a praticar e a aprimorar através do **diálogo**.

A PQ, na edição de 1999 levou-me ao reencontro com *A Tempestade*, e como um ciclo que se completa, curiosamente ao mesmo tempo em que eu começava a assinar meus trabalhos de modo independente, encontrei o cenógrafo *Ralph Koltai*, em exposição individual, paralela ao evento. Chamou-me a atenção, evidentemente, sua obra para *A Tempestade*, encenada em 1978 e, por uma breve, mas inesquecível hora, *Koltai* discorreu sobre seu processo criativo e de realização da Cenografia, sobre o conceito que partiu da leitura da obra escrita de Shakespeare. O cerne da obra, segundo ele, reside na discussão sobre a natureza do homem, na qual conflitam o selvagem e o intelectual e refere-se ao estado de equilíbrio destas virtudes como o que denominou: *Uma Ilha da Consciência*. Assim confrontam-se o *instinto* apoiado na personagem do “selvagem” Calibã e o *intelecto*, a capacidade de formular o pensamento, o raciocínio, presente supostamente nas demais personagens “humanizadas”. Estes dois aspectos acabam por se demonstrarem complementares, inerentes ao selvagem e ao ser racional, e assim como no processo criativo estamos a aprender a lidar com ambos, não necessariamente equilibrá-los, neste contexto. A faculdade latente do *instintivo*, que apura nossa percepção e deixa emergir aquilo que não necessariamente sabemos codificar ou justificar, mas que toca os sentidos ou à alma, e a faculdade do *raciocínio*, que reflete sobre aquilo que percebemos e formula compreensões. A reunião destas faculdades permite-nos, segundo *Kant*¹⁶, na sua “*Crítica da Razão Pura*”, desenvolver nossa capacidade para o conhecimento, tornar consciente uma dada situação ou objeto percebido.

No mundo de hoje, em galopante desenvolvimento tecnológico, constatar que ser um artista é mais do que simplesmente desenvolver uma técnica pode parecer óbvio, mas ao ouvir esta frase sinto-me acometida de uma espécie de acordar; são palavras que têm o efeito de acionar uma espécie de chave da consciência. Paralelamente, ao reler *Kant* reencontro o conceito sobre a qualidade daquilo que fazemos como artistas visuais: *sobre criar ou ver através de um objeto um outro significado, não simplesmente se limitar à imagem do objeto, mas transcendê-lo*. Percebo que estes conceitos já estão intrínsecos ao tratamento conferido ao trabalho artístico, manifestados naturalmente no decorrer do processo criativo. São conceitos já conhecidos, que permanecem em um estado que não é consciente, não ficamos o tempo todo pensando isto, algo que conhecemos e retoma, passando a um estado *intuitivo*, adquirindo o sentido de algo que foi aprendido de fato.

¹⁶ **Immanuel Kant**, filósofo alemão do séc. XVIII, sua obra “*Crítica da Razão Pura*”, 1781 é uma espécie de marco divisor de duas eras no pensamento moderno.

Maquete da cenografia: ***A Tempestade***, Ralph Koltai, 1978,
Encenado pela Royal Shakespeare Company, Reino Unido.

*“Nosso conhecimento surge de duas fontes principais da mente,
cujas primeiras são a de receber as representações e a segunda
a faculdade de conhecer um objeto por estas representações(..).
A nossa natureza é tal que a intuição não pode ser senão sensível,
isto é, contém somente o modo como somos afetados por objetos.
Contrariamente a faculdade de pensar o objeto da intuição
sensível é o entendimento. Nenhuma dessas propriedades deve ser
preferida à outra. Sem sensibilidade nenhum objeto
nos seria dado, e sem entendimento nenhum seria pensado.
Pensamentos sem conteúdo são vazios,
intuições sem conceito são cegas.
Portanto, tanto é necessário tornar os conceitos sensíveis,
quanto tornar as suas intuições compreensíveis.
Estas duas faculdades ou capacidades também não podem trocar as
suas funções. O entendimento nada pode intuir e os sentidos nada
pensar. O conhecimento só pode surgir da sua reunião.
Por isso, não se deve confundir a contribuição de ambos, mas há
boas razões para separar e distinguir cuidadosamente um do outro.
Conseqüentemente, distinguimos:

a ciência das regras da sensibilidade em geral, isto é, a ESTÉTICA,
da ciência das regras do entendimento em geral, isto é, a LÓGICA.”*

“Crítica da Razão Pura”¹⁷ - Immanuel Kant

¹⁷ **Crítica da Razão Pura, Immanuel Kant.** Tradução de Valéria Rohden e Udo Baldur Moosburger, inclui vida e obra de Kant, São Paulo, Nova Cultural, 1987.pgs 55 e 56.

A PRÁTICA DA CENOGRAFIA

Proponho uma aproximação com o campo da prática cenográfica a partir de um exercício de desconstrução dos conceitos relacionados à Cenografia, e da identificação destes com os principais aspectos que constituem o seu fazer. Convido a uma reflexão sobre a proximidade da Cenografia com outras linguagens, ou áreas. Faço uso inclusive de conceitos formulados por profissionais da Cenografia teatral contemporânea na ilustração destas abordagens.

A Cenografia, a medida em que se confunde com o design de interiores, a decoração e a arquitetura de interiores, uma realidade brasileira na atualidade, vê confundidos, ou poderíamos dizer, ampliados, alguns de seus conceitos. A Cenografia, no Brasil, dependendo em qual contexto é proposta, aparece muitas vezes reduzida a menos do que um conceito, a um adjetivo: *falso*, como algo que não é real, que é uma reprodução, uma mentira. Embora isto ocorra mais distante do Teatro, nota-se um reflexo deste equívoco inclusive nas Artes Cênicas. Novas gerações que estão emergindo, formal ou informalmente, confundem muitas vezes o cenógrafo com cenotécnico, o figurinista com costureira, convidando-os a resolver uma idéia que alguém formulou. O cenógrafo reduzido de alguém que cria para alguém que copia, representa, executa ou produz, desconsiderando a possibilidade de a Cenografia apresentar um espaço, um conceito. Na prática, muitas vezes, é necessário esclarecer que o cenógrafo é um artista e potencial colaborador.

Se por um lado existe uma má compreensão sobre o papel do cenógrafo, por outro nos deparamos com a evidente ampliação de sua responsabilidade. Este ampliar horizontes por sua vez conduz à discussão sobre o que se configura como atribuição do cenógrafo, na realidade da prática. Conseqüentemente ele, o cenógrafo, é levado a refletir sobre a sua capacidade em responder a estas atribuições, e também, a refletir sobre seu potencial como artista criador diante das diferentes áreas de atuação e específicas exigências de cada linguagem. Não apenas no Brasil, mas no mundo, existe de fato uma reflexão, uma busca por uma redefinição para o que faz não apenas o cenógrafo, mas também o diretor de arte, o *set designer*, o *scenographer*, o *production designer*. Estas discussões, como se vê, não se limitam ao Teatro.

Cenografia é:

Entre publicações estrangeiras e nacionais, registros e depoimentos coletados de cenógrafos brasileiros e estrangeiros, existem mais de uma centena de definições para responder “O que é Cenografia?”. Tantas que permitiria escrever um livro comentado a partir delas. Afinal, qual a necessidade de criarmos tantos conceitos para definir *Cenografia*? Por que não sabemos explicar com clareza o que fazemos? Por que não há clareza sobre o papel do cenógrafo? Por que as definições existentes não são suficientes, não exprimem verdadeiramente o que é a cenografia hoje? Ou por que se trata de uma percepção artística, e cada artista a vê através de sua própria subjetividade?

Alguns conceitos sobrevivem através dos tempos porque tratam daquilo que é essencial à Cenografia. Por outro lado, às vezes um tanto abrangentes, ao serem descontextualizadas podem suscitar outras leituras. Enquanto outras definições, ao contrário, carregam em si a referência à cena, ao lugar teatral, ao argumento, à ação. Entre as definições que encontrei, a que mais me agrada porque toca em dimensões que determinam a questão do onde e do quando, do caráter eventual, conceito tão apropriado para o acontecimento teatral, e que definem a participação da linguagem cenográfica neste contexto, é:

“Cenografia é a Arte do Tempo e do Espaço”¹⁸. In Suk Suh

Ainda assim sinto alguma falta nesta definição. Falta que talvez resida na diferença cultural onde esta síntese não se faz tão auto-suficiente... Dentre os diversos conceitos elaborados, muitos são formulados por profissionais do Teatro e, portanto, relacionados diretamente à linguagem teatral. Podemos praticar o exercício de aplicar conceitos existentes às diversas áreas de atuação que utilizam o termo Cenografia e verificar se resistem verdadeiramente ou se a área em questão demanda outra especificidade em relação à responsabilidade, à função, à expressão, ou à linguagem.

¹⁸ In Suk Suh citado por Pamela Howard, *“What is Scenography?”*, London, Routledge, 2002 ,pg.XV.

Através da linguagem, tanto no que diz respeito às terminologias, quanto à maneira que desenvolve o olhar e define os objetivos, é possível identificar grupos profissionais passíveis ou não de interlocução. Na realidade da formação tortuosa do cenógrafo no Brasil, a linguagem específica do Teatro, do Cinema, da Ópera, da Dança, etc., precisa ser aprendida neste movimento migratório que nos é permitido na prática das artes visuais cênicas.

“A linguagem reflete o mundo e nossa interação com o mundo de diversas maneiras. Conseqüentemente, há muitos tipos de diferentes palavras, com diferentes significados (funções) e diferentes modos de se relacionar com o mundo. A linguagem, segundo Wittgenstein determina os limites do meu mundo”¹⁹.

Hans Reichenbach

¹⁹ **Hans Reichenbach**, 1891 – 1953. Filósofo alemão, de contribuições importantes à análise do raciocínio probabilístico, lógica e filosofia da matemática, mecânica quântica, espaço, tempo, e teoria da relatividade. “A Linguagem do Espaço e do Tempo”, *Perspectiva*, 1972, pg. 11.

Cenografia e Acontecimento Teatral

"Cenografia é o espaço eleito para que aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido em um espaço quanto o próprio espaço" ²⁰. **Gianni Ratto**

A Cenografia, do ponto de vista dessa pesquisa, é considerada como uma forma de expressão artística que reúne arte e técnica na criação da espacialidade e de visualidade que propõe, ou dialoga com, concepções de caráter cênico. Busco reforçar este contexto teatral da Cenografia recorrendo à sua definição em algumas circunstâncias históricas relevantes.

A Cenografia na antigüidade, para os gregos, assim denominada *Skenographia*, constituía-se como a **arte** de adornar o Teatro. No Renascimento passou a ser tratada como a **técnica** de representar em um plano bidimensional, em um telão, uma imagem em perspectiva; imagem que serviria para situar a ação teatral em um determinado lugar representado de forma realista. Já na passagem do século XIX para o século XX, ela ganha definição de **escritura cênica**, uma forma de explicar sua transposição de pintura bidimensional à escultura ou arquitetura, de caráter tridimensional. Diante da evolução da encenação, a Cenografia deixa de ser um elemento meramente ilustrativo, ou decorativo, para tornar-se um **dispositivo** visual que ganha presença e participação na comunicação ao público do **argumento**²¹ proposto pelo evento teatral, não apenas um lugar onde a ação se passa, mas como a relação proposta entre o texto, a ação e a recepção. No contexto do Teatro contemporâneo, a Cenografia apresenta-se também como a arte de adaptar os espaços teatrais ou não convencionais aos processos desencadeados para a realização de um acontecimento teatral.

²⁰ **Gianni Ratto**, "Anti-tratado de Cenografia", Senac, 1999, pg. 22.

²¹ **argumento**, termo utilizado para definir o assunto ou "o que se quer dizer"; será abordado adiante, na pág 52.

Acontecimento teatral, por sua vez, adotando o termo pela definição, de Patrice Pavis, como *“a representação teatral, não apenas no ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador”*²². Constitui, portanto, a criação de uma situação que reúna presencialmente seres humanos em uma relação de ação e recepção, situação que gera a necessidade de determinação de um espaço-tempo.

O acontecimento teatral reúne os componentes de expressão verbal e não-verbal, criando uma inter-relação entre eles. A Cenografia é responsável por parte da expressão não-verbal da representação. Os elementos, uma vez reunidos, passam a fazer parte de um todo que irá dialogar, ou comunicar, com a audiência, mas continuam a manter alguma individualidade narrativa, complementando um ao outro.

Cenografia como Linguagem Artística

*“Cenografia é o trabalho de um artista que não pode ser expresso em palavras”*²³. **Ezio Frigerio**

Na contemporaneidade estamos diante de questionamentos sobre *até onde podemos ir*, romper limites, recriar parâmetros; discutimos a prática do *“tudo pode”*, que não é privilégio da Cenografia. Prática que se apresenta como uma via de mão-dupla, podendo nos levar para vários caminhos, adiante, na busca pela transformação, nos manter no mesmo lugar, estanques, ou ainda, remeter ao passado.

Vivemos cercados por informações, referências e tendências que recebemos ou acessamos permanentemente. O que fazemos com elas? Nem sempre sabemos selecionar os campos de informação; a curiosidade e acessibilidade às informações nos lançam a labirintos. Às vezes refletimos sobre estes dados, às vezes não. Ao refletirmos, o que faremos depois? Poderemos exteriorizá-las ou não nossas reflexões. A Arte carrega em si a qualidade de manifestação que permite ao indivíduo a exteriorização de seus pensamentos de forma expressiva, assim o processo: recepção – reflexão – exteriorização, para o artista, deve ser completo para que seja renovador.

²² **Patrice Pavis**, *“Dicionário de Teatro”, Perspectiva, 1999, p.6.*

²³ **Ezio Frigerio** citado por *Pamela Howard*, *“What is Scenography?”*, London, Routledge, 2002 ,pg.XV.

Na medida em que se esvazia o pote começa uma nova jornada, para qual o indivíduo já não é mais o mesmo da jornada anterior, porque fez a transformação. Quando uma manifestação intelectual ou artística apresenta-se desprovida de critérios, de parâmetros, sem conceitos claros, sua comunicação torna-se difícil. É como se no processo: recepção – reflexão – exteriorização, a segunda etapa, da reflexão, fosse suprimida e, a partir da informação passássemos direto à exteriorização, sem processar os dados, sem, portanto, transformá-los, empobrecendo o processo que finda por resultar em uma simples repetição.

O cenógrafo como artista vivencia este processo; seja ele completo ou não, e certamente transparecerá no resultado de seu trabalho. Através da Cenografia enquanto linguagem artística, podemos expressar nossos pensamentos, reflexões, e emoções, à medida que deixamos aberto para que os elementos significantes presentes na Cenografia possam ser interpretados pela audiência, não apresentados de forma fechada, com uma leitura única.

Entender a Cenografia como linguagem artística, permite identificar, a meu ver, o diferencial entre a **cenografia** e a **cenografia aplicada**. A cenografia aplicada, pode ser definida como o uso da linguagem cenográfica para outros fins que não a expressão artística, dirigida ao contexto mais comercial das áreas da comunicação, como a publicidade, a exemplo de eventos de caráter publicitário: feiras, estandes, e afins. Neste caso, a Cenografia atende a um caráter mais informativo, à responsabilidade de levar ao público um conceito preciso, um olhar, um ponto de vista pré-definido, fechado, definido pelo cliente..

*" A arte distingue em geral a intenção de comunicar e a vontade de dizer algo preciso: pode-se querer comunicar, ainda que uma parte da mensagem não evidencie a intencionalidade. É assim com o teatro e com outras formas de arte: a riqueza dos signos, a extensão e a complexidade dos sistemas que formam, vão infinitamente além da intenção primeira de comunicar. Se há perda de informação no que respeita ao projeto inicial, há também ganhos imprevistos"*²⁴. Anne Ubersfeld

As acepções dos termos **cenografia** ou **cenografia aplicada** se configuram de acordo com a intenção para a qual são empregadas, ou ainda, pela função que desempenham. Essencialmente definem-se pelo diálogo que será estabelecido através dos componentes que integram sua criação e realização.

²⁴ Anne Ubersfeld, "Para Ler o Teatro. Perspectiva", São Paulo, 2005, pgs. 18 e 19.

Cenografia e Técnica

“É necessário que os artistas de toda natureza lembrem-se sempre que a Arte é absoluta quando está no domínio do sentimento, mas que é precisamente uma técnica no instante de sua exteriorização”²⁵. **Santa Rosa**

Santa Rosa resume claramente a fronteira entre o artístico e o técnico na Arte e conseqüentemente na Cenografia. Cada linguagem dispõe de seus próprios e específicos dispositivos técnicos para sua realização. Estes sistemas se modificam também de acordo com o seu contexto, não apenas no que toca o desenvolvimento tecnológico, mas a disponibilidade de recursos. A especificidade técnica atende principalmente à proposição do espaço teatral, seja ele um edifício teatral, um espaço inusitado ou um espaço específico. Atende também às solicitações do enunciado e da encenação, como por exemplo, na Grécia Antiga, *deus-ex-Machina*, uma espécie de grua, que tinha a função de trazer ao palco um Deus para resolver um conflito que os homens comuns não conseguiam dissolver. Trata-se essencialmente de um conjunto de técnicas relacionadas às propriedades dos materiais, ferramentas disponíveis e às convenções da encenação em cada contexto.

O artista que não domina e não conhece os detalhes dos dispositivos técnicos para a realização de sua obra restringe o seu próprio processo criativo. Na Cenografia contamos com o profissional cenotécnico para a realização da obra, mas isto não nos isenta da necessidade de conhecer as propriedades dos materiais, ferramentas, seus limites, possibilidades de manipulação e principalmente a maquinaria do espaço teatral. Se durante muito tempo o cenógrafo ou seu correspondente no Teatro se viram aprisionados às formas pré-definidas de encenação e o rigor de utilização de sistemas cênicos para fins específicos, hoje nos perguntamos se queremos utilizar os recursos técnicos específicos da predominante caixa italiana. O quanto estes mecanismos ilusionistas nos interessam na criação de uma obra cenográfica. Os sistemas cênicos de caráter técnico disponíveis atualmente atendem às nossas necessidades? São acessíveis? O que se pode dizer é que a cada experiência configura-se uma realidade específica para a realização técnica de uma criação que deve ser compreendida desde o início do processo. A cada vivência aprenderemos alguma técnica nova e ao longo do nosso percurso precisamos estar abertos e atentos às exigências técnicas e dispostos a novos aprendizados.

²⁵ **Santa Rosa**, “*Teatro Realidade Mágica*”, *Cadernos de Cultura*, Ministério Educação e Saúde, s/data.

Cenografia e Artes Plásticas

*"Todas as Artes Plásticas são artes do espaço (...) não existe arte plástica fora do espaço e, quando o pensamento humano se exprime no espaço, toma necessariamente forma plástica. (...) este território comum, o espaço, pode ser tomado como o eixo de uma rosa-dos-ventos"*²⁶. **Paulo Sérgio Duarte**

A referência à rosa-dos-ventos nos conduz à imagem da espacialidade, os 360º da rosa-dos-ventos imaginada em progressão vertical configuram a imagem de um cilindro ou, se formos mais longe, uma esfera, que a exemplo de *A Tempestade*, de *Ralph Kotai*, pode ser a representação do inconsciente, ou simplesmente um espaço vazio sem limites, à espera do humano que o transforme através da exteriorização de seus pensamentos. O espaço é sem dúvida o ponto mais representativo em comum entre a **Cenografia**, as **Artes Plásticas** e a **Arquitetura**.

A compreensão acerca de um espaço, desenhar um espaço, ocupá-lo, a criação de elementos visuais neste espaço, sua composição, cor, luz, são atribuições que integram o processo de criação do cenógrafo, que os relaciona a partir de um argumento proposto à realização do acontecimento teatral. Estes componentes são também relacionados ao universo referencial do homem em seu contexto. A especificidade de criação da Cenografia teatral está vinculada e em constante diálogo com um projeto amplo, que trata, além das visualidades, com o argumento, com a presença, a ação, o ator, um lugar, a recepção, o espectador.

Em relação às Artes Plásticas podemos dizer que, esta a princípio, encerra nas visualidades o seu argumento, podendo utilizar outros elementos, mas não necessariamente. Nas Artes Plásticas, nem sempre temos o encontro presencial físico do artista e do espectador, o que temos é a sua obra que o representa, a qual nem sempre apresenta a possibilidade de se modificar através da presença do outro; quando isto acontece, a ela podemos pensar em atribuir a qualidade de *performance*. Nesta linguagem de expressão artística iremos encontrar a maior proximidade da

²⁶ **Paulo Sergio Duarte**, curador geral da 5ª Bienal do Mercosul. Texto extraído do catálogo da mostra: *"Rosa-dos-Ventos, Histórias da Arte e do Espaço; Posições e Direções na Arte Contemporânea"*. Fundação Bienal do Mercosul - Porto Alegre, Setembro de 2005.

cenografia com as Artes Plásticas; reforço esta aproximação com a definição de Patrice Pavis:

“A Performance, ou performance art, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, poesia e cinema... O performer não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino, ..., um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação”²⁷.

A **Performance**²⁸ não se utiliza, a priori, do edifício teatral para sua apresentação, dando preferência a galerias, museus, rua, etc. O teatro, por sua vez, também já não dá necessariamente preferência ao edifício teatral, nem à galeria, nem ao museu, podendo se valer de espaços e paisagens que sejam apropriados à presença do artista e do espectador e, principalmente, ao desenvolvimento da encenação. Na Cenografia, assim como nas artes plásticas, utilizamo-nos de sistemas artísticos e sistemas técnicos através dos quais expressamos nossas idéias. No teatro estamos habituados a pensar que a metáfora surge a partir de um argumento-texto; mas podemos ampliar nossa perspectiva para a possibilidade de que surja através de um argumento-ação, um argumento-sonoro, ou um argumento-imagem. Um exemplo de argumento imagem como ponto de partida pode ser identificado em alguns trabalhos do grupo XPTO nos processos desenvolvidos por seu diretor e cenógrafo – Osvaldo Gabrielli.

A **Cenografia**, a meu ver, mantém alguma proximidade das **Artes Plásticas**, e é muitas vezes confundida com **Instalação**, o que me leva a tomar a seguinte posição: a Cenografia não é uma instalação, porque mesmo que o argumento seja um som ou uma imagem, há a priori a determinação da presença do humano em uma relação de ação e recepção; por outro lado, poderíamos considerar que a instalação – a ocupação de um espaço ou paisagem, sua composição, aliada à presença da performance - pode adotar qualidades de Cenografia.

²⁷ **Patrice Pavis**, “Dicionário de Teatro”, *Perspectiva*, 1999, p.284.

²⁸ **Performance**, ainda por **Patrice Pavis**, “Dicionário de Teatro”, apresenta um resumo de um artigo de **Andréa Nouryeh**, que distingue cinco modalidades de performance, dentre elas uma delas que é pertinente ao trabalho: “Exploração de espaço e tempo através de deslocamentos, em câmera lenta, das figuras: como em *Walking in na Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, de Rinke(1968)”.

Cenografia e Arquitetura

“Cenografia é a solução dramática do espaço; se a arquitetura é uma gigantesca escultura tridimensional ao ar livre, então a cenografia é para mim, uma forma de transformar do avesso o interior de uma escultura em qualquer espaço concreto”²⁹

Jaroslav Malina

Tendo o componente espaço, no trabalho do cenógrafo, ampliado para além dos limites da ação do ator; passando este profissional a preocupar-se com a maior amplitude de um espaço dado, poderíamos pensar que, nesta medida, o cenógrafo assume um papel próximo ao de um arquiteto ao deparar-se com a elaboração de um todo espaço. Da mesma forma, o arquiteto pode passar a acreditar que pode assumir o papel de cenógrafo. Existem de fato diferenciais relevantes entre o papel do cenógrafo e do arquiteto no que concerne à criação de um espaço.

Isoladamente, pode-se pensar que não há diferenciais. No entanto, o espaço para a Cenografia existe necessariamente como um espaço de interlocução entre o artista e a audiência, durante um acontecimento teatral; trata-se portanto, de espaço que existe na duração de um acontecimento em um dado contexto pré-determinado para tal. A Arquitetura, por sua vez, organiza o espaço que será posteriormente utilizado pelo homem. Quando este espaço já não for mais passível de adaptações, então chega o momento para que o homem trate de estabelecer o seu “diálogo” com ele. O projeto arquitetônico, na maioria das vezes está submetido a um cliente, a uma condição sócio-econômica.

O argumento mais imediato, que colabora para uma discussão superficial na comparação entre as duas linguagens, é o caráter efêmero do espaço na Cenografia, e o caráter de sua permanência na arquitetura. Ao propormos uma locação como espaço de ação: um prédio, uma vila, um hospital, um hospício, uma rua, e até mesmo um edifício teatral escolhido por sua tipologia, não temos a garantia de que faremos alguma modificação concreta nestes espaços. A arquitetura presente poderá servir de cenário, assim como o palco vazio. O que neste caso é efêmero? O espaço? Ou a ocupação eventual deste espaço durante um determinado tempo, com a presença do

²⁹ **Jaroslav Malina** citado por Pamela Howard, “What is Scenography?”, London, Routledge, 2002, pg.XIV.

humano e da relação propagada neste espaço-tempo? E afinal qual a atribuição do cenógrafo neste evento? Poderíamos dizer que ao recortar o olhar do espectador para uma determinada arquitetura ou para uma determinada organização espacial do palco, ele, o cenógrafo, estará responsável por propor uma ou mais imagens que serão relacionadas visualmente àquele evento específico. O espaço para o cenógrafo, efêmero e provisório, só tem sentido quando da presença do humano, da ação e interlocução que este propõe em relação aos demais seres humanos, o que complementará sua existência, sua organização, conferindo-lhe sentido e vice-versa. A criação de um espaço efêmero, por sua vez, não dá garantias de que se trata de uma Cenografia. A Cenografia trata do espaço que tem qualidade efêmera, provisória, mas que, anteriormente à forma, configura-se como espaço cênico, diante da presença de uma interlocução entre seres humanos no contexto de um acontecimento teatral. O espaço, para o cenógrafo, está necessariamente relacionado a esta interlocução.

Cenografia, Espaço e Tempo

“Cenografia é o mundo da imaginação, o lugar onde eu posso viajar através do futuro e do passado e trazer meu próprio mundo para o palco”³⁰. **Georgi Alexi-Meskhishvili**

Os conceitos de Espaço e Tempo estão, desde sempre nesse projeto, sob investigação, por se tratarem não apenas de componentes do pensamento e da criação cenográfica, mas também por serem fortes orientadores do processo do aprendizado, segundo *Kant*. O caminho que me levou à melhor compreensão destes conceitos passou pela física, pela filosofia e me levou de volta à arte. A intuição em associar a ciência à arte me fez pesquisar e refletir sobre a influência da física nuclear na Arte Moderna. A idéia de transposição do tempo-espaço pela matéria, sua composição e seu estado mutável, os conceitos de massa, energia, partículas, propondo uma nova ordem, e possibilitando conceitualmente o rompimento com a concretude da matéria, com a realidade visível. Como consequência das descobertas na física nuclear, por detrás deste mundo visível emergiu, nas Artes Plásticas, a possibilidade de um mundo imaginário - o Pontilhismo, a Arte Abstrata, o Surrealismo,

³⁰ **Georgi Alexi-Meskhishvili** citado por Pamela Howard, *“What is Scenography?”*, London, Routledge, 2002 ,pg.XVI..

etc. Coincide também com a redescoberta do inconsciente, no campo da Psicanálise, proposto por Freud. Nas Artes Cênicas, o *Teatro* descortinou o *teatro*, trazendo à vista do espectador o seu processo, revelando o que antes estava por trás do visível - a maquinaria, infra-estrutura, equipamentos de iluminação, tudo à vista, sem truques. O mundo representado pelo Teatro tornou-se realidade imaginada, carregada de simbolismos, contemplada pela abstração. Neste contexto, a noção de espaço-tempo contínuo também se modificou, dando lugar à idéia de dimensões e desdobramentos destas dimensões de espaço e tempo. Os tratamentos conferidos ao espaço e ao tempo libertam-se para uma reordenação: fragmentam, sobrepõem espaços; invertem e suspendem o tempo. Ao mesmo tempo em que aproximam fisicamente os humanos presentes, rompem a quarta parede, criam um todo, uma unidade que abrange os espaços destinados à ação e à recepção.

A Linguagem do Espaço e do Tempo, e o Teatro

Espaço e Tempo são conceitos fundamentais no campo da física, onde não existe apenas um conceito para defini-los. Os conceitos são construídos ao longo da história e da forma como as teorias os absorvem, ou seja, dependem essencialmente do contexto e do modo como nele se manifestam. Quando perguntamos: *onde algo está? Ou onde algo aconteceu? Para onde algo/alguém vai? De onde algo/alguém veio?* estamos evidentemente nos remetendo à idéia de espacialidade. A idéia de tempo, por sua vez, aplica-se a qualquer objeto que contenha informação sobre, ou esteja situado em relação a alguma localização temporal, algum evento, momento, data, etc. Neste caso perguntamos: *Quando algo aconteceu?* Com relação ao espaço o que pode parecer contraditório, é na verdade uma questão de posicionamento, de ponto de vista; o tempo, ao contrário, não dispõe de recursos para impedir uma contradição. A diferença basicamente reside no fato de que o espaço tem três dimensões e o tempo apenas uma. Enquanto espaços distintos acontecem simultaneamente e um dado objeto pode mover-se entre eles, o tempo não está em relação a alguma outra coisa, a uma ou outra pessoa, o tempo é único, os diversos tempos acontecem sucessivamente, segundo Reichenbach:

“Se não há mudança, não existe tempo; esta dimensão do tempo, não trata de mutação, mas de movimento, é uma questão de ordenação³¹”.

³¹ **Hans Reichenbach**, citado por Lacey, Hugh M. “A Linguagem do Espaço e do Tempo”, tradução a partir do original “*Space and Time*”, Editora Perspectiva – SP, 1972, pg. 24.

Frase que pode ser ilustrada com o pensamento: uma causa nunca é posterior ao seu efeito ou que um evento não pode ocorrer em dois instantes diferentes. Ainda do ponto de vista da física, temos a afirmação de que um objeto não ocupa dois espaços, pois mesmo que imaginemos um espaço contido dentro de outro e o tal objeto relacionando-se com ambos, o que teremos será um objeto em relação aos limites de um espaço que ocupa em determinado momento. Suprimir o espaço não parece possível por este olhar; imaginemos que estamos diante de um espaço repleto de coisas, como seria este espaço vazio? Somos capazes de visualizá-lo vazio, sem todas as coisas, talvez faltem alguns detalhes, mas ainda sim, será possível inclusive estimar sua dimensão – pé-direito (altura), profundidade, largura. Se depois disto, tentarmos excluir o espaço como um todo, conseguimos imaginá-lo? E com relação ao Tempo, como seria suprimi-lo? A percepção que temos do espaço provém de uma mesma natureza que a nossa percepção sobre o tempo?

O Espaço soa, para mim, como um elemento mutável, capaz de ser transformado, o Tempo, por outro lado, ao qual percebemos passar na vida real não se transforma, não podemos acelerá-lo ou suspendê-lo, a não ser através da imaginação. Enquanto a física nos limita a definir o conceito de espaço a partir de um evento concreto e não a eventos subjetivos como, por exemplo, percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências, as Artes Cênicas nos conferem a possibilidade de manipular, de certa forma, esta ordem, para dizer e mostrar ao espectador, ainda que aparentemente, que um mesmo elemento possa ocupar dois lugares distintos, ou dimensões distintas simultaneamente, apresentar espaços e elementos que suscitem lembranças, sensações. Permite ainda situar um mesmo elemento em épocas – tempos – diferentes e mais, apresentar a consequência antes da sua causa, permite inclusive suspender o Tempo e suprimir o Espaço.

Espaço e Tempo no contexto teatral são somados à narrativa, ação e movimento, como componentes através dos quais podemos propor alguma transformação, ou seja, são elementos que permitem a transposição do argumento e da ação a uma outra localização temporal e espacial. Consente inclusive a justaposição dos tempos e espaços propostos pela obra inicial e pela sua interpretação, desde, é claro, que lhe sejam conferidos intenções e significados expressos na relação estabelecida para com o público. A Cenografia trata, portanto, de olhar através de diferentes janelas espaciais e temporais, para criar ou produzir sentido através dos componentes visuais que irá orquestrar, considerando possíveis transformações para os personagens/atores, como também para os espectadores.

O Tempo e o Espaço, no contexto teatral, não são restritos a *quando e onde aconteceu*. Importa além da dimensão do espaço e o tempo de duração do evento, o momento, a referência que se faz a um determinado espaço e tempo. O tempo assim se divide em: tempo real e tempo dramático. A proposição sobre o tratamento do espaço e do tempo pode ser construída pelo roteiro ou dramaturgia, pela direção, pelos elementos visuais da obra, pelo espaço em si. Isso pode ser exemplificado considerando uma dada situação: um espaço inusitado, uma rua, onde o acontecimento teatral terá lugar à luz do dia, situação na qual não há controle sobre esta iluminação. Neste caso será difícil propor a existência de tempo dramático, ou seja, levar o espectador a transcender a percepção de tempo, ficando assim ele, o espectador, retido na dimensão de tempo real, o que pode ser, em alguns casos, parte da intenção cênica. Mas ainda assim, o movimento que terá lugar neste espaço poderá colaborar para conduzir o espectador a distanciar-se por um momento da realidade.

"No espaço, unidades de tempo são expressas pela sucessão de formas, portanto pelo movimento. No tempo, espaço é expresso pela sucessão de palavras e sons, ou seja, por durações de tempo variados que prescrevem a extensão do movimento". Deste modo, tempo é definido pelo movimento através do espaço, e o espaço é definido pelo movimento através do tempo" ³². Adolph Appia

O espaço teatral não se limita ao cenário ou ao edifício teatral. Ele é um conjunto vivo e orgânico que resulta do diálogo com a luz, o som, o movimento, a presença humana, que se modifica porque se modificam as relações e intenções através dos diferentes contextos culturais, temporais, históricos e políticos. O Tempo teatral por sua vez também não se limita a uma seqüência de unidades de tempo somadas que resultam em passado ou futuro. Ele é, da mesma forma que o espaço, um elemento vivo e orgânico, no qual as dimensões temporais se fundem, se sobrepõem e o ritmo é percebido através das imagens reveladas pelo espaço. São fundamentalmente Espaço e Tempo os aspectos que revelam à nossa percepção que estamos diante de uma fábula, ou ilusão.

³² **Jay M. King**, "*Rets in Time and Space*", tese de mestrado, Universidade da Flórida, Escola de Teatro, 2004, pg. 8 cita Adolph Appia. "*The Work of Living Art*", 1960.

Espaço Cênico, Espaço Teatral e Cena

“O espaço dramático possui as mesmas características que a imagem poética. Sua propriedade inseparável é o espaço ficcional de um palco imaginário que coloca o palco físico fora de alcance, em todas as direções. Em oposição a este espaço dinâmico, está o atual estático espaço teatral, o espaço funcional, cujo tipo específico é determinado pela relação do palco e da audiência”³³.

Josef Svoboda

Os edifícios teatrais participam desde sempre do processo de evolução e transformação histórica do Teatro, mas também as manifestações fora do edifício teatral tiveram importante participação nesta evolução. Considerando a utilização dos espaços inusitados ao longo de todo o percurso histórico do teatro, desde a Grécia Antiga percebemos em muitos casos, na prática, ainda uma forma de aprisionamento ao edifício teatral. Não é de hoje que o teatro se apropria de espaços que não foram necessariamente projetados para este fim – a igreja, os palácios, as quadras de *badminton* (*jogo de peteca e raquetes*), etc. Os edifícios teatrais convencionais são, no entanto, espaços com propostas e relações palco-plateia muito fundamentadas, que se apresentam como opções, assim como o palco transversal, o semi-arena ou as formas modernas do teatro elisabetano. Contudo, apesar das diversas possibilidades, ainda nos deparamos com um foco muito acentuado sobre um determinado espaço: o teatro italiano, predominante tipologia no Brasil, que aparece muitas vezes simplificada para “frontal”, termo relacionado à relação palco-plateia, mas sem as possibilidades da caixa cênica italiana, na sua maioria, espaços que são auditórios. Fato é que no teatro contemporâneo os espaços explodiram, são inúmeras as possibilidades espaciais para o acontecimento teatral.

Sem pudor podemos questionar de que nos servem atualmente os mecanismos e ilusionismos da caixa preta italiana. Possibilidade ou aprisionamento estético? O maior desprendimento em relação a esta tipologia abre caminho para um diálogo com o espaço em sua forma mais pura, desprovido de maquinaria, de

³³ **Anthony Dean**, “Of Speaking Pictures and Mute Poetry, Exploring Scenography”, *SBTD, Inglaterra*, 2002, pg.44. Cita **J. Svoboda**, “The Secret of Theatrical Space”. *Applause Theatre Books*, 1993, pg 29.

urdimiento, muitas vezes natural – não construído. Mesmo os espaços já constituídos como edifício teatral, passam a ser observados por outro ponto de vista, buscando possibilidades para *recriá-los* e assim criar outras espacialidades para o evento teatral. A opção por elaborar o espaço teatral como um todo e, o ato de propor espacialmente novas relações entre o evento teatral e a audiência, revelam a inquietude do artista diante de um espaço já formalizado. O evento teatral busca hoje estabelecer outras dinâmicas para com o seu público, não apenas com aquele que se aproxima do Teatro, a exemplo de modernos edifícios teatrais europeus que pretendem tomar de assalto o público transeunte. As paredes dos edifícios teatrais estão se rompendo, transformando-se em telas ou simplesmente abrindo-se para surpreender o público de passagem, por terra ou por mar, esteja ele próximo, a duas quadras ou em uma outra margem.

Na obra “*A Porta Aberta*”, *Peter Brook* trata dos termos o Teatro, como a expressão essencial ao homem e, os teatros, referindo-se criticamente à pré-concepção de um espaço, ao edifício teatral:

“...Os teatros são como caixas, e uma caixa não equivale ao seu conteúdo, assim como o envelope não é a carta. Escolhemos os envelopes de acordo com o tamanho e a extensão de nossa comunicação. O paralelo, infelizmente, falha o seguinte aspecto: é fácil jogar um envelope no lixo; é muito mais difícil jogar fora um prédio, ainda mais quando o prédio é belo, e mesmo sabendo instintivamente que ele já não corresponde à sua finalidade. É ainda mais difícil descartar os hábitos culturais gravados em nossas mentes, hábitos de estética, práticas artísticas e tradições. Os teatros e suas formas e estilos são apenas caixas temporárias e descartáveis³⁴

Uma qualidade de espaço se destaca na prática teatral contemporânea – o *Espaço Específico*, tradução direta do original *site specific*. Enquanto o espaço inusitado refere-se a um espaço não necessariamente destinado a um acontecimento teatral de forma abrangente, ou seja, que não é um edifício teatral, o termo *Espaço Específico* se define como um lugar utilizado especificamente para um determinado acontecimento teatral que não encontra em outro espaço as mesmas qualidades para a representação cênica, podendo ser um lugar natural, uma paisagem com até 360 graus, ou um lugar construído, desde que apresentem uma identidade indissociável do argumento proposto. São lugares, ou locações, carregados de significado, mas que impedem que a criação cenográfica seja a eles somada.

³⁴ **Peter Brook**, “*A Porta Aberta*”, *Civilização Brasileira*, 1999, pg.78.

Ao cenógrafo, cabe a leitura e compreensão acerca do espaço, tanto no que diz respeito ao espaço físico que será transformado, ocupado, como ao espaço que a ele se sobrepõe, o espaço a ser recriado, que dialoga com a obra. O que se vê claramente é que o conceito de **cenário** já não dá mais conta desta equação, ele está sendo absorvido por conceitos mais amplos: **espaço cênico**, quando pensamos o espaço de encenação como um todo e não apenas o cenário e, **espaço teatral**³⁵, como o espaço físico para além do espaço de ação, que inclui o espaço da audiência.

Desde que a Cenografia teve ampliada sua ação, o cenógrafo precisa explorar e compreender a natureza do espaço físico, além do espaço poético, e ser capaz de lapidá-lo para o acontecimento teatral. Precisa também desenvolver a capacidade de observar e compreender os espaços e paisagens para poder inclusive transpô-los ao edifício teatral ou a uma relação *palco-platéia* convencional. Organizar os códigos espaciais e visuais em concordância com o contexto e sua evolução, criar unidade, conferir equilíbrio ao espetáculo, são tarefas distintas. O público hoje, acostumado a ver o espetáculo como um todo, aponta quando algum elemento se choca com esse diálogo - um cenário gratuito, um figurino dissonante ou até um gesto exagerado. À Cenografia cabe a responsabilidade pelo conceito atribuído aos aspectos visuais da linguagem cênica, gerados do diálogo e do compartilhamento de idéias e responsabilidades sobre o todo com uma equipe de criadores.

A Cenografia configura o espaço e o tempo do qual depende a realização do acontecimento teatral ao mesmo tempo em que a presença humana na intenção da encenação atribui a qualidade teatral ao espaço e ao tempo. Desta forma chego à uma definição própria, porém provisória, do que é Cenografia, definição pautada sobre a minha particular prática artística e, provisória porque ao longo desta pesquisa depara-se com outros desdobramentos e possibilidades que conduzem a uma nova reflexão.

“Cenografia é a arte que transcende ao tempo e ao espaço
ao definir as circunstâncias do encontro entre os homens, que
colabora para a especificidade do acontecimento teatral”.

³⁵ **Espaço cênico e Espaço teatral**, termos aqui utilizados distintamente: seguem as definições de Patrice Pavis, em “*Dicionário de Teatro*”, editora Perspectiva, 1999.pgs. 133 e 138.

Na Prática

“A prática da cenografia requer conhecimento histórico e crítico, inteligência multidisciplinar assim como inspiração. O cenógrafo desenvolve uma inteligência plástica, uma habilidade para conferir forma às idéias, à história e à narrativa. O cenógrafo interpreta e transforma, mas também cria”³⁶. **Tony Davis**

Existe hoje, assim como em todo momento transformador, uma grande necessidade em retomar conceitos, buscar suas essências, ir às suas origens. Talvez em resposta ao “tudo pode”, busca-se parâmetros para apoiar o pensamento, a prática, as realizações, ao mesmo tempo em que procura-se entender se existem realmente limites que orientam os processos criativos. Constantemente se está a colher e produzir fragmentos selecionados de um todo muito complexo que envolve o passado e o presente e que, quase empiricamente, são reunidos na tentativa de reconstrução desse todo a partir de uma determinada interpretação, um ponto de vista. Assim como sugere *Joseph Svoboda*, cria-se uma espécie de “alfabeto cenográfico”, segundo ele, acerca de tudo aquilo que utilizamos no palco.

“...temos que fazer um inventário de tudo aquilo que utilizamos no passado e olhar para eles a partir de um ponto de vista contemporâneo e usá-los novamente, mas não de forma passiva, assim como faziam nossos ancestrais de 200 anos atrás. Ao invés disto, devemos incluir novos materiais ou abertamente admitir que eles já foram esgotados e então apenas apresentá-los de outra forma. Com o desenvolvimento das técnicas e da tecnologia este alfabeto expandiu. Esta é minha obsessão”³⁷.

Joseph Svoboda

Naturalmente, existe um acumular de experiências às quais se somam a cada vez novas vivências. É preciso, no entanto ter o cuidado de não ficar aprisionado a um determinado repertório e acomodar-se em reprisar apenas os processos já vividos. Cada processo de criação cenográfica é único e traz consigo desafios para cuja transposição temos de adotar uma disposição para o aprendizado contínuo e também para a reflexão permanente. O processo de trabalho do cenógrafo é pessoal, é artístico, mas também demanda conhecimento técnico. Esse processo não se repete

³⁶ **Tony Davis**, “Stage Design”, *Rotovision Book*, Switzerland, 2001. pg. 10

³⁷ **Joseph Svoboda** em entrevista a *Helena Albertová*, revista “Theatre Czech&Slovak”, *Theatre Institut Prague*, 1992. pg.63

necessariamente, está relacionado ao contexto, ao enunciado, aos talentos reunidos, conhecimentos, experiências, que no campo da Cenografia serão organizados e transformados pelo cenógrafo. O trabalho do cenógrafo é complexo e envolve diversas áreas de conhecimento, demanda um contínuo aprendizado multidisciplinar e processos distintos, capazes de transformarem-se ao longo da sua experiência profissional.

A contemporaneidade, se de um lado é marcada por indefinições e múltiplas possibilidades, é também um tempo de aproximação, de troca profissional no campo artístico e, no território da técnica, as informações estão mais disponíveis. Dialogar, debater, instigar, experimentar, são práticas fundamentais para o desenvolvimento de um pensamento coerente e conectado diante da superposição de informações fragmentadas que recebemos a cada minuto ou que podemos “acessar”.

O *processo de criação* artística, no século XX passou a ser enaltecido para além do espetáculo em si, prática que aparece com o pós-guerra, presente nas artes plásticas e nas artes cênicas. A realização teatral, na transição do século XX para o século XXI é marcada por um crescente número de projetos que buscaram apresentar ao público os processos de criação do acontecimento teatral. As encenações passaram a ser acompanhadas de debates onde o artista pode dialogar com o seu público, levando a ele mais do que um resultado final, o seu percurso, seus objetivos e justificativas. O processo tornou-se parte muito valorizada da criação teatral. Poderiam ser relacionados aqui diversos profissionais atuantes, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, formadores de novos profissionais, e técnicos, espalhados pelo nosso vasto território brasileiro, que desenvolvem trabalhos de grande valor e contribuição para o desenvolvimento da cena teatral brasileira. Profissionais dispostos a trocar informações, dialogar, trabalhar e pesquisar de forma colaborativa, desenvolvendo projetos conjuntos e de grande relevância para essa cena.

Processos à vista

Dentre as diversas manifestações relacionadas ao processo de realização do acontecimento teatral, um dos programas que, se não é pioneiro, é relevante na cena teatral paulistana e que pude acompanhar por um bom período foi o **Reflexos de Cenas**, do SESC Consolação, seguindo a tradição do Teatro Anchieta e do programa ao qual veio substituir – *a Jornada SESC de Teatro*. *Reflexos de Cenas* teve duração entre 1999 e 2004, reunindo grupos teatrais ou produções para a apresentação e reflexão sobre processos criativos a partir de trechos de espetáculos que, preferencialmente, ainda não estivessem prontos, mas em processo.

Em 2002 foi criado um programa paralelo ao projeto *Reflexos de Cenas* voltado para a Cenografia, criado pelo grupo ainda em formação, na época, **CenografiaBrasil** - *grupo que reúne cenógrafos e profissionais de áreas afins com ações voltadas para a reflexão e o debate sobre a Cenografia brasileira e seu desenvolvimento*. O programa, nomeado **Cenografia em Debate**, promovia encontros regulares mensais, com o objetivo de estabelecer uma continuidade de diálogo, o que permitiria o desenvolvimento de reflexões acerca do universo das visualidades cênicas, trazendo ao público a aproximação com os artistas cenógrafos, figurinistas, iluminadores, seus processos e reflexões. Acompanhando estes dois programas pude perceber que:

- os grupos teatrais, principalmente os novos grupos deparam-se com uma dificuldade em encontrar parceiros cenógrafos;
- os aspirantes cenógrafos, em sua maioria estudantes de artes plásticas, arquitetura, design e moda encontram dificuldade em relacionar-se com os grupos teatrais; faltam-lhes contatos, vivência, agrupamento;
- os novos profissionais do teatro, formados por cursos livres de interpretação ou em artes cênicas nas universidades, demonstram alguma intimidade com a Cenografia, a Indumentária, a Maquiagem e a Luz.
- os aspirantes a cenógrafos e outras áreas das visualidades cênicas continuam encontrando pela frente caminhos tortuosos e por vezes limitados a seguir na sua formação e experiência profissional.

Os grupos que mais se arriscam a criar suas próprias visualidades são aqueles que em sua formação universitária tiveram no currículo a Cenografia, a Indumentária e a Iluminação como disciplina. Os resultados e as discussões geradas pelos grupos, no entanto, pouco focam os processos sobre a Cenografia ou sobre o Figurino. No

programa *Reflexos de Cenas* o enfoque era o trabalho do ator, da direção, do texto, não havia tempo ou talvez, quem sabe, não houvesse desenvoltura para discorrer sobre as visualidades cênicas em profundidade. O projeto *Cenografia em Debate* surgia para preencher a lacuna da reflexão e do debate sobre os processos deste fazer, com objetivo de alimentar e orientar minimamente os desejosos por encontrar uma trilha ou pista que os levassem os interessados a esta direção. Ao longo de cerca de dois anos de duração destes encontros, entretanto, o projeto não conseguiu efetivamente reunir cenógrafos aspirantes a grupos teatrais que ali alternavam-se na ocupação de um mesmo espaço,

Enquanto as leituras dramáticas e debates sobre processos de direção, interpretação e dramaturgia ampliaram-se na prática para outros estados, a Cenografia teve este projeto acontecendo pontualmente na cidade de São Paulo, o que não reflete, portanto, o Brasil como um todo, apesar de que nele houvesse a preocupação de trazer profissionais de outros estados para estes encontros. A fim de alcançar outras cidades, paralelamente ao *Cenografia em Debate* foi criado um *Fórum Virtual de Cenografia* que reúne atualmente mais de 300 pessoas de vários estados e funciona como um canal de aproximação entre profissionais e interessados por esta área, este espaço virtual vem funcionando como um ponto de encontro entre os interessados por esta área. Esta interlocução virtual é marcada por uma forte presença de curiosidade/necessidades técnicas, mais do que manifestações artísticas e, muito também, como um canal de encontro que abrange as diversas áreas da cenografia e da *cenografia aplicada*. Há também atualmente um grupo de ação, que é hoje constituído como Associação – **ABRIC** – na área de iluminação, que reúne profissionais de criação e da técnica de iluminação, promovendo encontros e debates relevantes pelo território brasileiro.

Nestas experiências presenciais ou virtuais nos deparamos com muitos cenógrafos, experientes ou iniciantes, que se referem ao seu próprio trabalho como um *fazer cenográfico*, talvez por envolverem em seu processo não apenas demandas de caráter criativo, mas também tarefas de produção, digamos assim. O termo *fazer cenográfico* tornou-se um tanto ambíguo; apresenta-nos, por um lado, de forma benevolente, um profissional a serviço da encenação, e ao mesmo tempo, confere ao cenógrafo um estigma de obreiro, realizador, por vezes mais do que o conceito de um artista, que cria a dimensão visual que dialoga com o discurso teatral, o espectador, o ator e todos os componentes que integram a realização teatral.

Diante da organicidade dos processos criativos da Cenografia na prática teatral, organizo em dois grupos distintos os **componentes** que integram esses processos, aqui ordenados de forma aleatória, sem qualquer hierarquização.

Componentes da realização teatral

A) Inerentes ao trabalho de criação do cenógrafo

Argumento	O que se quer dizer / Assunto
Pesquisa	Dados e Iconografia
Ação e Recepção	A Presença do Humano <i>Ação: Ator/ Performer e Recepção: Audiência</i>
Espaço	Espaço Cênico - Espaço Teatral
Tempo	Tempo Cênico - Tempo Dramático
Sistema Cênico	Sistemas artísticos - Técnica

B) Que dialogam com o trabalho de criação do cenógrafo

Direção - Luz - Indumentária - Som - Dramaturgia

Cada um destes componentes pressupõe a presença de outros indivíduos com qualidades artísticas e técnicas que dialogam horizontalmente com a Cenografia. No processo de criação cenográfica alguns deles aparecem integrados à proposição cenográfica, principalmente a luz e a indumentária, às vezes não de forma definitiva, mas colaborando para sua criação, da atmosfera proposta ou de uma qualidade estética presente na Cenografia, como por exemplo: a pictórica, de textura ou de transparência. A presença do humano nestes campos participa ou interfere no processo que conduzirá à obra cenográfica e conseqüentemente, à obra como um todo. Assim como o cenógrafo, os demais profissionais devem estar bem alicerçados sobre o seu campo e serem capazes de dialogar com os demais, entendendo estas relações de forma horizontal, na qual os colaboradores devem ser capazes de visualizar a obra como um todo, não apenas impondo um único ponto de vista. Infelizmente, na prática, nem sempre acontece assim. Muitos processos são pautados por uma verticalização destas relações, mantendo-se uma postura hierárquica e muitas vezes levando a um diálogo muito raso sobre as proposições artísticas individuais, limitando as possibilidades de colaboração dos demais profissionais envolvidos e, conseqüentemente, do resultado conjunto.

...”Acho que um artista, seja ele diretor, ator ou cenógrafo, tem que ter uma idéia global de tudo que está acontecendo em cena. Um ator que não sabe lidar com um objeto ou um figurino, um diretor que não tira proveito do espaço cenográfico criado, um cenógrafo que enche de informações e objetos desnecessários a cena, que confunde cenografia com “decoração de palcos” podem ser catastróficos para a obra que está sendo montada ou encenada. Todos os elementos que compõem a obra devem dialogar.

Há uma diferença clara entre o acúmulo de funções por carência de recursos ou a falta de clareza da função da cenografia numa obra teatral e o fato de se ter uma visão total, estruturada sobre a obra.

Principalmente no teatro contemporâneo, no teatro autoral de grupos e encenadores e no teatro de bonecos e animação há uma forte tendência a aglutinar diversas funções na figura do encenador. Não vejo nenhum problema de que isto aconteça. Penso, porém, que o encenador deveria ter experiência prévia em cada área na qual pretende atuar, bem como formação técnica ou de pesquisa. Pode também eventualmente munir-se de assistentes que atuem no sentido de resolver tecnicamente as suas necessidades.”...

Osvaldo Gabrieli

Cenografia em Debate, Março de 2003

Argumento

É a nomenclatura mais apropriada que encontrei para definir o componente principal: **o que queremos dizer**. O ponto de partida, no acontecimento teatral, mais freqüentemente é o texto, ou dramaturgia, mas não apenas; pode ser uma imagem, um som ou um conjunto deles, uma música, um figurino, um espaço ou paisagem, uma situação dada por uma relação entre espaço e luz, um gesto, um movimento corporal.

Seja qual for o argumento, ele é o componente principal a ser desvendado, mas como um ser vivo e não como uma idéia apenas; esta forma de conduta, a meu ver, é uma chave para tratar não apenas com o argumento, mas com todos os aspectos do fazer teatral. A Cenografia, por exemplo, ao invés de propor a simples transposição de uma idéia para preencher um espaço, poderá desempenhar um papel de colaboradora ao criar um espaço que dialogue vivamente com os demais componentes, ao considerá-los em relação a esse espaço que está por ser definido.

Exercitar uma análise mais aprofundada do argumento nos liberta para um trabalho mais criativo e menos ilustrativo. No processo de criação e realização do evento teatral estamos o tempo todo diante daquilo que queremos dizer e das suas possíveis interpretações. Embora muitos textos tragam rubricas que propõem uma idéia visual ou de organização espacial para obra, na medida em que mergulhamos no texto e trazemos à sua superfície uma síntese, um olhar, torna-se possível, sem distanciar-se da obra, propor uma outra visualidade que dialogue com ela. Não existe, no entanto, uma verdade inequívoca, a obra está para ser interpretada. Assim, o que rege é a clareza sobre o que se deseja expressar através dela. Esse mergulho na obra e nas intenções da realização teatral ajuda a evitar que os artistas fiquem retidos, iconograficamente no caso da Cenografia, na superfície da fábula.

Assim como uma personagem, por exemplo, pode ser elaborada para além do que está textualmente descrito em um texto, ou inicialmente proposto em um gesto, o mesmo se dá com a encenação e com os elementos que dela participam. Tornados menos explicativos, menos evidenciados, os componentes cênicos podem ampliar e aprimorar a forma como expressam uma idéia, tornados elementos vivos que dialogam com seu contexto, imbuídos de vida e de sentidos, complementando ou reforçando o argumento.

Pesquisa

Investigar sobre o argumento, buscar compreendê-lo, dispor de instrumentos que colaborem para sua análise, é um passo importante para o desenvolvimento do processo criativo que já teve seu início na definição do argumento. Para esta compreensão recorreremos não apenas ao nosso próprio repertório, nossa bagagem cultural e artística, como também à pesquisa mais focada ao assunto proposto. Tão importante, ao longo do nosso percurso, quanto a construção deste repertório – ler, ouvir, ver, sentir: teatro, música, artes, literatura, cinema, ópera, shows... - é também a capacidade que desenvolvemos para a ação de pesquisar; aprender a pesquisar, saber procurar e saber quando encontramos algo relevante, e, sobretudo, refletir sobre todas estas informações e vivências coletadas em relação ao assunto em questão.

A tendência da prática cênica contemporânea está em não dissociar o processo de trabalho da realização cênica final. O espetáculo deve dar conta não apenas do enunciado, como também da atitude e da intenção propostas pelos criadores diante dele. A encenação contemporânea, portanto, não apenas conta uma história, mas também instiga à reflexão e, para que se possa levar verdadeiramente a esta participação, precisamos ter uma boa compreensão daquilo sobre o qual estamos falando e do processo que conduzimos.

O processo de trabalho é em si uma pesquisa através do qual procuramos a compreensão do enunciado e das possibilidades de linguagem para formulá-lo. A análise conjunta dos vários aspectos que participam da criação do espetáculo – uma leitura em grupo, um ensaio, uma discussão, uma outra leitura, um outro ensaio, um outro leitor, um espaço, uma situação, uma performance, a presença de um autor, experimentação, luz, indumentária, objetos empregados com intenção cênica, matéria, forma, cor, etc. Desenvolver o conhecimento sobre a linguagem teatral, ou específica, e sua trajetória histórica, o que já foi proposto, com que intenção, em qual contexto, nos impulsiona a estabelecer relações pertinentes ao nosso contexto, aos recursos que dispomos e intenções que nos motivam.

“... As possibilidades da caixa cênica são indiscutíveis, me encantam... Influência dos anos 60, a vídeo-arte, a instalação, uma fusão não muito forçada... Existem intersecções, onde a gente ligaria a instalação – nas artes plásticas – e a locação – no cinema. Todos regidos por uma dramaturgia, por uma palavra.”

“... O que é arte? O que denuncia a arte é a intenção. O que diferencia um gesto de um gesto artístico é a intenção. A escolha sobre o espaço que você vai usar para interpretar... O teatro nasceu muito antes do palco italiano, antes da cenografia. O teatro está fadado a viver. A única coisa que sobrevive é a presença – a nossa intenção – criar circunstâncias. Interessa a possibilidade artística que o teatro nos dá de chegar ao outro de forma pura. O Teatro da Vertigem aperfeiçoou-se nisto. Pensar a grafia da cena.”

Sobre o livro de Jó: “... A possibilidade de pegar o público por outro sentido, não só o visual e o auditivo. O tratamento dado no espaço propunha que o público perdesse a noção de espaço, de direção, a partir da alteração da arquitetura do espaço original, fechamos paredes, transformamos sutilmente a arquitetura em um labirinto, pensando em provocar a sensação desejada, como entrava naquele turbilhão. O público torna-se um ator neste tipo de espetáculo.”.

“... Existe uma expectativa sobre o que é o cenógrafo na produção teatral. O convencional, o não convencional é tão vago quanto o meu papel na história, um determinado papel, mas ao final, cabe ao cenógrafo fechar, concluir a proposição sobre o espaço cênico.”

Marcos Pedroso

Cenografia em Debate, Outubro de 2002

A partir do **argumento**, daquilo que queremos exteriorizar, a pergunta que se segue é: **Quem vai comunicar? Para quem?** A presença do humano, o encontro entre o ator e o espectador configura a especificidade do acontecimento teatral. A Cenografia irá desenvolver-se sobre o **onde** e **quando** será este encontro entre os homens e será apresentada não apenas do ponto de vista do espectador, mas inclusive do ponto de vista do ator. Trata, portanto, de olhar a partir de diferentes ângulos e contextos. O cenógrafo cria ou produz sentido através de elementos visuais e de sua orquestração. A este conjunto de componentes é atribuído o conceito de **sistema cênico**³⁸, conforme propõe Pavis, ou seja, a idéia de agrupar um conjunto de signos, em contraponto à idéia de um signo ou de unidade mínima, mas que sugere uma leitura do espetáculo como: *“um objeto atravessado por vetorizações em todos os sentidos”*, como diz Patrice Pavis.

A Cenografia é a responsável por promover a integração entre espaço e tempo, de forma que a audiência possa conscientizar-se desta relação e que o ator possa relacionar-se com essas dimensões. Trata-se de uma viagem na tentativa de inferir sobre o estado de consciência humana, propondo aos indivíduos presentes a percepção desta relação entre o espaço e o tempo na relação com o jogo, na qual ele busca criar condições para que seja possível transcender do ponto de vista histórico, por exemplo, para a atualidade. Ao mesmo tempo, a Cenografia, procura manter um diálogo com a realidade, para que o público, bem como os atores, mantenham alguma comunicabilidade visual com o mundo real, com os repertórios individuais e coletivos, e portanto, com a atualidade. Assim, o espaço e os elementos visuais que o compõem precisam estar imbuídos de sentidos que dialoguem com o argumento. Nesta empreitada o cenógrafo procura possibilidades que melhor atendam à proposição do enunciado, uma visão equilibrada, um estar físico, um elemento signifiante, na situação do jogo de esconder e revelar. O trabalho dos atores alimenta e ao mesmo tempo restringe o desenvolvimento criativo do cenógrafo, e vice-versa. Um gesto do ator, por exemplo, que desenha uma linha imaginária no espaço poderá ser percebido pelo cenógrafo que, a partir deste dado poderá criar uma forma de diálogo entre este movimento e os demais elementos presentes neste espaço. No processo de criação teatral, assim como o espaço se ajustará ao gesto, o gesto também irá se reorganizar em relação a um outro gesto, ao espaço e aos demais elementos cênicos.

³⁸ **Patrice Pavis**, *“Dicionário de Teatro”, Perspectiva, 2001. pgs. 361 e 422.*

Componente que trata essencialmente da definição sobre **onde** será o encontro entre os homens. Podemos pensar sobre o espaço inclusive como argumento a partir do qual iremos desenvolver os demais elementos integrantes do evento teatral.

Ao cenógrafo cabe criar ou modificar um espaço na intenção de torná-lo específico para o acontecimento teatral; a cada projeto cabe um lugar específico. A Cenografia enquanto espaço cênico, volta-se para a elaboração de uma atmosfera que parte da imagem e da organização deste espaço. Nesse processo o cenógrafo deve ser capaz inclusive de apropriar-se das qualidades de um espaço dado e desenhá-lo ou recriá-lo para que se torne específico a cada encenação. Ao público, é importante deixar claro a presença do cenógrafo no espetáculo.

Na prática contemporânea, vê-se de um lado a inquietude do artista diante de um espaço já formalizado, buscando e propondo espacialmente novas relações entre o espaço cênico e o espaço da audiência. Do outro lado, a ocupação predominante de espaços de tipologia italiana, ou simplesmente frontal. Do ponto de vista Histórico percebe-se que estes paralelos sempre existiram – o Teatro dentro do edifício teatral e o Teatro fora do “teatro”. Diante da sua influência na realidade da prática teatral, mas sem discriminações, poder-se-ia pensar no palco italiano por um outro ponto de vista, talvez começando por branquear a caixa cênica. Assim como a caixa preta é o espaço da ilusão, percebo a caixa branca como o espaço da reflexão. Intrigante notar que as conferências e trabalhos em auditório – debates, palestras, sempre se utilizam da vestimenta cênica da caixa, vestimenta preta, simplesmente porque está lá, fica bom, apresentável, sem falhas. O branco, logo aprende-se que não pode! Porque absorve muita luz... Por que não pode, tudo pode, menos o branco?

Para além do edifício teatral existe a possibilidade de optar por um **espaço inusitado** ou um **espaço específico**. Na prática, artistas e público deparam-se com espaços “inusitados”, “alternativos” ou “não-convencionais”, que pela frequência com que são utilizados deixam de surpreender, e muitas vezes tornam-se espaços teatrais que reprisam relações já conhecidas entre espaço cênico e da audiência.

O espaço específico pode conter a qualidade de inusitado, mas mais importante neste caso é o fato de que o acontecimento teatral define um lugar único para a representação e não poderá ocorrer em nenhum outro. O espaço teatral, que compreenderá o espaço cênico e o espaço da audiência, deve ser escolhido a partir de características que respondam diretamente ao enunciado. Espaços que poderão ser lapidados, digamos assim, pelo trabalho da Cenografia, da Luz, mas que ainda assim manterão suas identidades latentes. Dentro do conceito de espaço específico poderemos nos deparar com paisagens de interiores ou exteriores que podem ser arrebatadoras e que por vezes até venham a se sobrepor à visualidade cênica ou ao argumento. Paisagens às vezes tornam-se maiores e mais presentes do que o próprio encontro. A encenação poderá explorar tanto possibilidades de percurso como de platéia fixa, uma vez que o conceito de espaço específico não define esta situação. Este conceito pode ser ilustrado com o trabalho mais recente do grupo Teatro da Vertigem, “BR3”, cujo espaço específico conta com a paisagem do Rio Tietê.

Durante o processo criativo, muitas perguntas são colocadas em relação à escolha, como locação ou representação, de um determinado espaço em detrimento de outro. As decisões incorrem sobre a definição de um espaço que se julga ser o mais apropriado para um determinado discurso teatral. Sobre a possibilidade real de o cenógrafo poder definir um tipo de espaço: convencional, inusitado, específico, dependerá, na prática de uma série de contingências. A produção poderá simplesmente apresentar um determinado teatro; a direção ou o criador do projeto poderá convidar o cenógrafo a investigar e propor possibilidades espaciais. Seja qual for a condução do processo criativo, a partir da definição do espaço físico para a realização do acontecimento, o cenógrafo se vê diante do conflito entre até que ponto o espaço inusitado limita ou liberta para os procedimentos do espetáculo teatral, ou até que ponto o edifício teatral limita ou liberta para os mesmos.

“... A idéia de que espetáculos e arquitetura estão intimamente ligados e que as sociedades erigiram seus teatros e construíram seus espetáculos de acordo com seus valores e de acordo com suas necessidades e, de que a dramaturgia e o ator, inseridos neste espaço e espetáculo estarão necessariamente de acordo com estes interesses valores ou necessidades.

E até hoje, ao longo deste século, e seguramente pelos anos que estão por vir no próximo século e milênio, esta discussão permanecerá e as indagações a respeito do local dos espetáculos não cessarão, porque estão em questão não apenas uma estética, mas sim uma ética, uma moral, uma política, uma maneira de viver em sociedade. Que arquitetura seria capaz hoje de organizar o mundo para nele receber o teatro do mundo? Cada diretor ou elenco, ou grupo, ou até mesmo o produtor discute qual o melhor espaço para seu espetáculo. Todos são possíveis – o que não podemos é achar que passadas essas ondas espaciais, o teatro voltará serenamente para o lugar onde sempre esteve nestes últimos 300 anos.

.Pensar o espaço, o local dos espetáculos, e associado a isto pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações como o espectador é também pensar o mundo. O grande espetáculo do mundo não cabe no espaço reservado para o espetáculo do grupo social que se julgar dono do mundo...”

Amir Haddad

Cenografia em Debate, Novembro de 2003

Tempo

Componente vinculado à definição de **quando** ou **durante** qual período se dará o encontro. Na prática é difícil dissociar a proposição de Tempo e Espaço; elas emergem simultaneamente com a evolução da encenação.

Muitas vezes, ao cenógrafo é solicitada a criação de um espaço que não remeta a um tempo específico, mas que responda a uma proposição de “atemporalidade”. O que significa muitas vezes que a obra, o texto, tem que ser transferido a um contexto indefinido, sem uma determinada localização histórica ou mesmo sem defini-lo na contemporaneidade. Outras vezes, diante de um texto que remete a uma época histórica muito anterior, emerge a necessidade de trazê-lo para um diálogo mais atual. A atribuição de um tempo específico que está na superfície da obra, se não é transposta a um outro localizador temporal, pode revelar-se um impedimento para o espectador mergulhar na essência desta obra. O conceito de atemporalidade, a meu ver, é muito frágil, uma vez que ao colocar um objeto em cena, este objeto remeterá diretamente a um determinado tempo-espaço e mais forte ainda do que o objeto, a indumentária. Assim, mais uma vez faz-se necessário buscar o essencial no enunciado, voltando o pensamento e olhar sobre *o que se quer dizer*, a fim de solucionar a definição sobre o tratamento que será conferido ao Tempo. A transposição do tempo indicado em um texto, propondo ao espectador uma possível relação com a atualidade, com o indivíduo, ou seja, com o contexto presente, é uma atitude que colabora para que o essencial na obra transpareça, permitindo assim ir além da superfície da fábula.

O conceito de Tempo, no contexto teatral, desdobra-se em *tempo cênico* e *tempo dramático*³⁹. Estes dois conceitos quando reunidos no acontecimento teatral, são capazes de conduzir o espectador a um lugar não referencial, que pode ser real ou não, que pode ter a duração do tempo real ali presente ou remetê-lo a uma outra dimensão de tempo. De qualquer forma, seu sentido, sua percepção sobre o transcorrer de um tempo real será alterado.

³⁹ **tempo cênico e tempo dramático**, segundo Patrice Pavis distinguem-se pela sua natureza sendo: o tempo cênico: “o tempo que remete a si mesmo, ou seja, o tempo da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que está assistindo, cronologicamente mensurável”; o tempo dramático: “o tempo da ficção, próprio de todo o discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade, criando uma ilusão referencial de um outro mundo...” **Patrice Pavis**, “Dicionário de Teatro”. Perspectiva, 2001. pgs. 400 e 401.

Diante de um texto clássico como, por exemplo, *Édipo Rei* de Sófocles, cuja estrutura dramática apresenta-se apoiada em chaves de convenções tradicionais de construção de texto e/ ou encenação, percebe-se que o tempo é aquele transcorrido, ou seja, a encenação dura o tempo real. A duração é a mesma do tempo do texto, que culmina com o por do sol, de acordo com a encenação original. Não estamos, entretanto, na Grécia Antiga e o Teatro já se transformou muito de lá para cá; a atribuição de tempo para este encontro pode transcender a nossa percepção de tempo real ou o próprio decorrer de tempo real. Outro bom exemplo é a cena da peça *Esperando Godot*, de Beckett, na qual a árvore só em galhos, sem folhas, na passagem de tempo de apenas um dia aparece coberta novamente por elas. O Tempo na situação do acontecimento teatral nos liberta para outras possibilidades de ordenação entre a causa e sua consequência, assumindo, provisoriamente, durante o evento, mais do que uma única dimensão.

Refere-se aos recursos que serão utilizados durante o processo criativo para a realização da Cenografia; poderiam ser também denominados dispositivos ou, mais simplesmente, ferramentas.

Estes recursos possibilitam não apenas o desenvolvimento do processo criativo, como também a compreensão acerca do enunciado; reúnem toda a “bagagem” cultural, vivências, tudo que é aprendido durante a formação e prática; são, portanto, ilimitados. O designer, em geral, usa sentidos, formas, cores, composições, com os quais constitui imagens, espaços para expressar criativamente um diálogo com o mundo, o que demanda conhecimento desse conjunto. Com relação aos dispositivos técnico ele pode se valer das mesmas técnicas que outros profissionais utilizam, mas o repertório artístico nunca será igual, ele é individualizado e este é o aspecto que diferencia os processos e seus resultados. A opção do profissional por técnicas específicas, certamente também será responsável no desenvolvimento de uma forma particular de tratar uma determinada matéria. Estes repertórios somados transformam-se em formas de ver e interpretar o mundo, que podem ser captadas ou não, pelos parceiros de criação e pela audiência, dependendo da vivência de cada indivíduo.

O emprego do termo **Sistema Cênico**⁴⁰, aqui proposto, apóia-se nos conceitos apresentados por **Patrice Pavis**, que define **sistema cênico** ou **sistema significativo** como: *“o agrupamento de um conjunto de signos pertencentes a um mesmo material (iluminação, gestualidade, cenografia, etc.)”* e que: *“abarca ao mesmo tempo a organização interna de um dos sistemas e das relações dos sistemas entre si”*.

Ainda sobre o termo, **Pavis** o relaciona ao conceito de **materiais cênicos**⁴¹ através de duas abordagens, sendo que nos interessa a primeira: *“1. Sistemas Significantes: as diferentes artes ou práticas cênicas (pintura, arquitetura, projeções fixas e animadas, música, ruídos, enunciação do texto) são às vezes chamadas, quando consideradas sob o aspecto de signos*, de sistemas significantes ou sistema cênico. Os materiais cênicos são os signos usados pela representação em sua dimensão de significante, a saber, em sua materialidade, etc.”*.

⁴⁰ **Patrice Pavis**, “Dicionário de Teatro”. Perspectiva, 2001. pg. 361.

⁴¹ **Patrice Pavis**, “Dicionário de Teatro”. Perspectiva, 2001. pg. 235.

O termo **Sistema Cênico** apresenta um caráter mais abrangente, reunindo elementos específicos da criação cenográfica e os componentes colaboradores que constituem e modificam essa obra a partir da maneira como se relacionam entre si.

Sistema Cênico representa, portanto, o conjunto de ferramentas que o artista e profissional da área das Artes Cênicas reúne ao longo de seu aprendizado, de seu processo de desenvolvimento e formação intelectual, sensível e profissional. Quando o artista se lança à criação cenográfica, esses componentes já estão na sua “maleta”, na mente, no olhar, na capacidade de observar e de exteriorizar de acordo com a linguagem teatral, neste caso. Este desenvolvimento é ilimitado, uma vez que ao longo de sua trajetória ele irá certamente acumular outros conhecimentos e experiências, mas é preciso, de saída, ter um amplo repertório⁴². Na prática, se poderia pensar que este componente confunde-se com outro: *pesquisa*. Para diferenciá-los, considera-se a pesquisa como uma etapa posterior, algo que permitirá verticalizar o conhecimento a partir de um detalhe ou de um sentido que buscamos aprofundar.

Tomemos como exemplo a representação de uma criação cenográfica, do ponto de vista da **técnica**. Diante da formulação de idéias e reflexões, chegará o momento em que será necessário dividi-las com os demais colaboradores. Anunciá-las através de uma descrição verbal?... Na prática não funciona, nem todos com toda a boa vontade irão visualizar detalhes ou criar uma mesma imagem a partir de uma exposição verbal. A representação de idéias plásticas se dá através de desenhos, esboços, pinturas, relevos, colagens, objetos tridimensionais, fotomontagens, etc. Estas ferramentas já precisam ser do domínio do cenógrafo, não haverá tempo de aprendê-las todas; é pertinente experimentar técnicas específicas, por exemplo, para obter uma determinada cor. Se não obtemos exatamente o resultado desejado, o sentido também poderá ser alterado, distanciando-se daquilo que é intencionado.

Assim, a técnica e os sistemas artísticos, ou significantes, não existem de forma dissociada. As imagens e símbolos que comunicam ao coletivo, as que são específicas de uma determinada cultura, o significado dos termos que compõem um texto, as técnicas específicas para elaborar uma proposição artística, fazem parte dessa maleta; os desdobramentos possíveis e específicos é que serão pesquisados. A partir de um repertório próprio, o cenógrafo deve ser capaz de criar uma combinação

⁴² **Repertório:** def. coleção, compilação, conjunto. Termo usado segundo definição de “Dicionário da Língua Portuguesa”, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Nova Fronteira, 1999. pg. 1744.

de imagens e linguagem para melhor representar o que é o projeto, não se limitar a uma fórmula de fazê-lo. No caso da representação de uma idéia, por exemplo, uma maquete pode ser uma fantástica ferramenta de estudo no processo, mas talvez não seja suficiente para apresentar ao outro a atmosfera que se deseja criar, ou exaltar as possibilidades para além do próprio projeto. Valer-se dessas ferramentas, o que significa desenvolver essa “bagagem”, permite ao cenógrafo visualizar o todo, perceber conscientemente a segmentação desse todo e onde poderá levar o que será selecionado durante o desenrolar dos processos criativos, não apenas da Cenografia, mas dos demais componentes colaboradores; permite a compreensão da existência de um sistema, um conjunto. Sem esta compreensão o cenógrafo não poderá levantar questões sobre o que não pode definir claramente e tampouco poderá colaborar para o desenvolvimento do projeto, conseqüentemente, da linguagem teatral.

PELA GRAFIA da CENA

“A Cenografia se configura num espaço que não é o do palco, embora lá exista o OBJETO-CENÁRIO, prefiguração de um vir a ser imaginado. Esta COISA-CENÁRIO transportadora de significados suporta as sintaxes construídas, materializadas e ordenadas em coisas-objeto, coisas-cor, coisas-textura ou no próprio espaço cênico escolhido para tal; são todos veículos nomeados numa certa ordem para que a CENA venha a nos habitar. Portanto, o fazer cenográfico será sempre uma questão de ordenamento, nomeações e escalasções, não importando aí o grau de absurdo do mundo a ser apresentado, mas sim a ordenação deste absurdo. A verticalidade desta partitura deve ser proporcional ao horizonte almejado da comunicação, e as possíveis ressonâncias das escolhas podem vir a ser, quem sabe, poesia. Aquilo que transparece vivamente em nossa imaginação, que nossa memória retém como algo surpreendente e vivo, seja talvez um ideal na Cenografia. Ela presente na encenação nos faz ver por fim a CENA. Um todo de atores, palavras ditas, deslocamentos e formas, integrados neste momento, ou nesta unidade de mundo encenada. O ponto de vista do espectador deve ser preservado, pois é com e para ele que a CENA tenta o diálogo, por mais demolidor que seja o processo nela contido.”

Fernando Marés

Cenografia em Debate, Abril de 2003

Senão um *componente* no sentido anteriormente utilizado, mas condição fundamental para iniciar um processo criativo é a **motivação**, sem a qual não acredito seja possível desenvolver qualquer trabalho criativo, na prática cenográfica ou, amplamente, na prática teatral. Existe sempre a possibilidade de nos depararmos com enunciados, textos ou projetos com os quais não temos empatia; a questão é, devemos levá-los adiante? Abandoná-los? Ou procurar alguma motivação nele, como um desafio? Encontrar algo que possa ser motivador ou não levá-lo adiante. Estamos desde o princípio diante de perguntas e da necessidade de fazer escolhas para que o processo seja deflagrado. Esta, se não é a primeira pergunta é a segunda. A primeira poderia ser simplesmente: “O que quero expressar” e então o argumento poderá surgir da Cenografia, ou inclusive ser ela mesma. No caso em que alguém outro ou um conjunto de indivíduos façam esta pergunta, a próxima será de fato dirigida à seguinte escolha: há empatia com o enunciado proposto? para que no instante posterior possamos voltar às perguntas que surgem como consequência da escolha positiva, como por exemplo: O que eu gostaria de dizer sobre isto? O que eu gostaria de dizer sobre isto vai ao encontro do que os demais querem dizer, ou complementa? E assim por diante.

Fazemos sempre muitas perguntas durante o processo criativo e precisamos reconhecer quais são pertinentes e motivadoras de respostas criativas, e quais são relativas às inseguranças que também nos acompanham no desenvolvimento desse processo. Considerando a especificidade do Teatro, sua presença, evolução, permanência, continuidade, um Teatro que está sempre buscando caminhos a serem ainda trilhados e que se preocupa em lapidar as relações humanas na contemporaneidade, somos levados a refletir sobre a nossa conduta, na prática durante o processo do fazer teatral. Em relação ao desempenho artístico, em seu processo de trabalho, o cenógrafo constantemente se pergunta sobre como se colocar e equilibrar sua visão artística diante da colaboração de outros artistas que integram este fazer. No universo da técnica deve refletir sobre quais as formas de representação mais apropriadas para expressar cada uma de suas propostas: maquetes? desenhos? experimentações em escala real?, dependendo de quem irá visualizá-las, ou experimentá-las, e não simplesmente acomodar-se em uma única forma de representação.

O ENSINO DA CENOGRRAFIA NO BRASIL

Formação e Regulamentação

Atualmente, é fato que profissionais formados nas mais distintas áreas de criação atuam como cenógrafos no Brasil. O cenógrafo, em muitos casos, traça um percurso tortuoso de formação, podendo até iniciar esta trajetória em curso de Artes Cênicas, mas na maioria dos casos a formação universitária tem origem nas Artes Plásticas, na Arquitetura, no Design, na Moda, com busca posterior de alguma especialização em Cenografia. Este percurso certamente aparece refletido nos processos de criação e na realização de uma obra teatral. Com um pouco de atenção, é possível identificar as diferentes origens do cenógrafo impressas nos resultados de seus trabalhos. Muitos buscam a formação não-convencional em Cenografia teatral através de cursos livres, assistências a profissionais já atuantes e, por vezes junto a grupos teatrais. A dramaturgia, as relações com o trabalho do ator e com o espectador teatral, nestes casos, ficam para a etapa do aprendizado prático.

Este caráter fragmentado da formação do cenógrafo ocorre, em grande parte, como consequência da escassez de cursos superiores com esta habilitação específica; em alguns casos também resulta de uma avaliação equivocada de que se trata de um campo que não requer formação específica. Importante ressaltar que a Cenografia, por regulamentação do Ministério do Trabalho, é uma atividade que exige legalmente do indivíduo que quer exercer sua prática, a formação no terceiro grau, superior. Os cursos universitários com habilitação em Cenografia no Brasil resumem-se a três: UNIRIO e UFRJ, no Rio de Janeiro e a recém reaberta habilitação da ECA/USP, em São Paulo. Algumas das universidades que habilitam em Artes Cênicas apresentam em seu currículo as disciplinas Cenografia, Indumentária e por vezes também a Iluminação. Devemos considerar ainda, em algumas universidades, os cursos de pós-graduação que permitem a pesquisa e aperfeiçoamento neste campo.

Observa-se, que para além desta regulamentação, diante da carência de cursos de terceiro grau nesta área, existe um quadro real caracterizado pela oferta de cursos livres, workshops, aprendizado prático – assistências, produção. Estes cursos ou vivências, formalmente só terão validade para aqueles que tiverem formação no terceiro grau em áreas afins, uma vez que possam comprovar trabalhos realizados em Cenografia perante o sindicato local responsável (Sated, Saterj, Sindicine (*para o cinema*), etc.) órgãos que poderão conceder carta de reconhecimento profissional com a qual será feito o registro junto ao Ministério do Trabalho. O profissional formado em arquitetura, no entanto, pode requerer seu registro de cenógrafo, diretamente, mesmo

sem qualquer conhecimento da especificidade teatral, trazendo à tona a seguinte questão: ele está habilitado para trabalhar com qual área da Cenografia? Neste ponto começam os desdobramentos da *função*, digamos assim, da Cenografia.

O Ministério do Trabalho, através da CBO - Classificação Brasileira de Ocupações⁴³ normatiza e regulamenta as profissões e suas responsabilidades. Em 2002, a CBO foi inteiramente reeditada, atualizando as descrições de todas as ocupações, inclusive da Cenografia, que desde a década de 1970 até aquela data utilizava uma descrição baseada em termos de origem francesa como o *décor* e, naturalmente reunia equivocadamente cenógrafos e decoradores em um mesmo grupo e conceitos. Esta nova classificação foi formulada por profissionais cenógrafos atuantes no Teatro, no Cinema, na Televisão, no Carnaval, em Eventos e Parques.

A classificação da CBO compreende a Cenografia como uma atividade não limitada ao Teatro e por isto sua definição é abrangente, tocando por vezes áreas e atividades que não são específicas das Artes Cênicas. Mantenho estas anotações porque registro aqui a realidade da prática profissional, entendendo que muito provavelmente o cenógrafo não ficará limitado, em sua busca pela formação profissional, ao aprendizado único e exclusivo das Artes Cênicas. Os tópicos *Áreas de Atividades* e *Competências pessoais* traçam um panorama daquilo que pode estar sob responsabilidade do cenógrafo atuante. Digo pode estar, porque as atividades foram relacionadas a partir das experiências práticas dos profissionais presentes e, se observarmos bem, existem limites muito tênues entre o trabalho do artista cenógrafo e do produtor de Cenografia, pois algumas das atividades inerentes ao trabalho do produtor são muitas vezes absorvidas pelo cenógrafo. A impressão é de um profissional assoberbado por questões de produção. Esta impressão, no entanto, é um reflexo da realidade. Assim como nos preocupamos com a formação deste profissional, paralelamente deveríamos pensar sobre a formação de produtores de Cenografia, bem como das demais funções técnicas vinculadas à Cenografia, cujos profissionais são importantes parceiros do profissional cenógrafo, como por exemplo: o cenotécnico, o maquinista, o aderecista, entre outros.

⁴³ CBO – mais informações podem ser encontradas no site <http://www.mtecbo.gov.br/>

Cada ocupação recebe um código numérico que a identifica na relação da CBO; nº2623 refere-se a ocupação **Cenógrafo**, e contempla os títulos correspondentes às áreas de atuação. Transcrevo, abaixo, o texto que faz referência às atribuições e responsabilidades deste profissional, extraído como se apresenta na publicação oficial do Ministério do Trabalho:

2623-05 Cenógrafo carnavalesco e de festas populares

2623-10 Cenógrafo de cinema

2623-15 Cenógrafo de eventos

2623-20 Cenógrafo de teatro

2623-25 Cenógrafo de TV

2623-30 Diretor de arte

Descrição sumária

Formulam conceito artístico da cenografia, pesquisando a obra artística, seu contexto histórico, perfil das personagens, autor e conteúdo possibilitando a compreensão do texto, dar corpo às palavras no espaço e no tempo e criar ambientes e atmosferas que valorizam e enfatizam a concepção cênica; elabora projeto cenográfico a partir de estudos preliminares do espaço cênico, viabilidade na utilização de materiais e ajustes com equipes (artística, técnica e de produção) e acompanham sua concretização, coordenando e supervisionando equipes de cenotécnica, produção cenográfica e outras equipes envolvidas na montagem da cenografia; elaboram projeto cenográfico para adaptar cenografia a novos lugares e espaços.

Condições gerais de exercício

Essa família ocupacional apresenta, além da especificidade teatral, uma evidente expansão de sua inserção na produção cinematográfica, na programação televisiva, shows musicais, espetáculos de dança, festas populares e escolas de samba, sendo muito comum os profissionais trabalharem em várias dessas áreas. Predomina o trabalho autônomo ou em pequenas empresas. Nas escolas de samba atuam sob contrato de prestação de serviços (autônomo/micro-empresas); nas emissoras de televisão predomina vínculo com carteira assinada. Na execução do trabalho formam equipes, variando o grau de autonomia segundo a ocupação. Trabalham em ambientes fechados e em horários irregulares, podendo estar expostos a materiais tóxicos, ruído intenso, altas temperaturas, além de manter-se em posições desconfortáveis por longos períodos e trabalhar sob pressão, levando à situação de estresse.

Formação e experiência

O exercício dessas ocupações requer curso superior completo ou experiência equivalente (Cenógrafo carnavalesco e festas populares). O exercício pleno das atividades ocorre após cinco anos (Diretor de arte), três a quatro anos para as demais ocupações (exceto Cenógrafo carnavalesco). Para o Cenógrafo carnavalesco sem formação universitária requer-se curso básico profissionalizante de duzentas horas-aula.

Áreas de Atividades

A - FORMULAR CONCEITO ARTÍSTICO DA CENOGRAFIA

Pesquisar contexto histórico da obra artística

Pesquisar o autor e seu contexto

Pesquisar questões correlatas ao tema da obra artística

Pesquisar iconografia relacionada ao tema

Analisar perfil da personagem

Definir conceitos com diretores

Avaliar as necessidades espaciais da encenação

B - ELABORAR PROJETO CENOGRÁFICO

Detalhar projeto cenográfico

Elaborar soluções de cenotécnica

Executar maquetes da cenografia

Especificar materiais para cenotécnica e produção

Indicar equipes de produção cenográfica

Indicar equipes de cenotécnica

Orçar mão de obra

Orçar materiais

Apresentar projeto cenográfico para as equipes (Artística, técnica, produção)

Elaborar o cronograma da construção e montagem da cenografia

C- ELABORAR ESTUDO PRELIMINAR DA CENOGRAFIA

Realizar levantamento do espaço destinado ao evento

(Medidas, equipamentos, funções e regras)

Planejar áreas de ação cênica

Elaborar desenhos, ilustrações e perspectivas cena a cena ou quadro a quadro

Elaborar estudo volumétrico

Pesquisar resistência e aplicabilidade de materiais cênicos

D - ELABORAR ANTEPROJETO CENOGRÁFICO

Definir espaço cênico

Definir formas, texturas e cores de acordo com conceito artístico

Definir elementos estruturais da cenografia

Definir materiais para a construção dos elementos estruturais

Especificar materiais conforme conceito artístico

Definir adereços e objetos de cena

Definir ajustes da cenografia com equipe artística

Definir ajuste da cenografia com equipe técnica

Definir ajustes da cenografia com equipe de produção

E - ANALISAR PROPOSTA DE TRABALHO

Analisar dramaturgicamente textos e roteiros

Analisar propostas cênicas da direção

Avaliar planos orçamentários da produção

Avaliar cronogramas da produção

Elaborar métodos de trabalho

Definir processos de trabalho

Elaborar proposta de honorários

Estabelecer cláusulas do contrato de trabalho (Quando existir)

Participar de leituras de textos e roteiros com equipes

Participar de reuniões (Direção e produção)

Participar de ensaios

F- SUPERVISIONAR A CONSTRUÇÃO DA CENOGRAFIA

Supervisionar o cenotécnico na construção da cenografia

Supervisionar carpintaria

Supervisionar equipe de pintura de arte e pintura de liso (sem textura ou artística)

Supervisionar equipe de aderecistas e escultores

Supervisionar equipe de costura

Supervisionar equipe de serralheria

Supervisionar equipe de eletricitas

Supervisionar equipe de efeitos especiais

Orientar equipe de produção nos cuidados de embalagem e transporte do cenário

Supervisionar equipes especiais para projetos específicos

G- COORDENAR A MONTAGEM DA CENOGRAFIA

Coordenar cenotécnico na montagem

Coordenar equipe de maquinária de palco na montagem

Coordenar equipe de montadores de obras em exposições

Coordenar equipe de contra-regragem na montagem

Orientar diretor de cena na montagem

Coordenar equipe de produção cenográfica em estúdio e externa (TV e cinema) Coordenar equipe de palco, estúdio e externas na montagem

H- AFINAR CENOGRAFIA

Ajustar técnica e artisticamente a cenografia

Ajustar cenografia a partir de ensaios artísticos

Ajustar cenografia a partir de ensaios técnicos

Ajustar cenografia a partir do ensaio geral

Orientar a manutenção do funcionamento da cenografia

I- ADAPTAR CENOGRAFIA A NOVOS LUGARES E ESPAÇOS

Redimensionar projeto cenográfico

Adaptar a construção da cenografia

Elaborar a remontagem da cenografia

Supervisionar afinação da adaptação cenográfica

Competências pessoais

- *Dominar linguagem de representação gráfica*
- *Dialogar com as equipes técnica, artística e produção*
- *Desenvolver percepção visual e espacial*
- *Atualizar-se em história da arte e história geral*
- *Atualizar-se com publicações técnicas e artísticas*
- *Atualizar-se em dramaturgia*
- *Atualizar-se tecnicamente e em pesquisa de materiais*
- *Atualizar-se no uso de softwares aplicados a representação gráfica*
- *Participar de congressos, eventos na área e de entidades de classe*
- *Trabalhar em equipe*

A Cenografia nos últimos quinze anos passou a ganhar maior visibilidade. É também hoje mais abrangente, revelaram-se novos caminhos, abriram-se espaços para sua atuação e para um contingente maior. Existe um amplo mercado de atuação do cenógrafo que não se limita às Artes Cênicas. Na prática, os cenógrafos se rendem a outras áreas de *atuação e função* da Cenografia, porque é de fato muito difícil subsistir com a Cenografia teatral. Existe sem dúvida um enorme interesse pelo aprendizado da Cenografia como podemos observar na concorrência por alguns cursos livres, workshops, ateliês de curta duração, a exemplo de São Paulo, onde muitos profissionais, das Artes Cênicas ou de outras áreas, estudantes, e também cenógrafos já atuantes, não apenas da capital, mas de outras cidades e estados procuram caminhos para esta especialização. Nas universidades também se vê a procura por esta disciplina. O que os estudantes ou profissionais de outras áreas buscam, seja na universidade ou nos cursos informais? Um caminho possível para um campo de trabalho ou o desenvolvimento artístico?

Embora a regulamentação seja clara em exigir o registro de DRT para a ocupação Cenografia, obrigando a formação em nível superior, precisamos lembrar que quando atribuímos a uma atividade o caráter de *artístico*, abrimos espaço para a possibilidade do autodidatismo, o que parece um tanto contraditório. A partir da minha própria experiência, na prática e de formação, venho já há algum tempo questionando

alguns processos, sobretudo os informais, da formação do cenógrafo teatral, o que me levou a definir parâmetros para esta reflexão, apoiada na compreensão de que a Cenografia é uma disciplina de formação complexa que necessita de bases multidisciplinares. Para compô-la, exige mais do que a intuição pode dar, exige experiência, cultura e conhecimento, não apenas artístico, mas também conhecimento técnico acerca da especificidade desta linguagem e da sua área de atuação.

Na informalidade, em muitos casos, o que vemos é uma formação muito pouco relacionada ao componente *humano*, no sentido da prática teatral. Desenvolver uma idéia espacial utilizando a representação através de uma maquete, simplesmente, não habilita à cenografia. Muitas vezes não há tempo, disposição, ou planejamento para o desenvolvimento de um trabalho, ou exercício criativo, que permita ao aluno compreender ou vivenciar o diálogo inerente ao processo do fazer teatral, ou aprender algumas de suas técnicas específicas para a transposição de uma idéia a uma situação real, concretizada ou imaginada, minimamente. Em contrapartida temos alguns cursos informais que aproximam o indivíduo da prática real, da figura do cenógrafo em seu contexto de atuação prática. Esta experiência, ou campo de aprendizado, no entanto, não garante a ele, estudante, um espaço para seu desenvolvimento artístico.

No ensino formal, vemos, de um lado, profissionais sendo formados por universidades de Artes, Arquitetura, Design e Moda, desenvolvendo capacidades artísticas e técnicas, mas com nenhum ou muito pouco contato com as Artes Cênicas, com a dramaturgia, com os sistemas específicos do teatro, e até mesmo com pouquíssima experiência enquanto espectadores. De outro lado, há aqueles que se formam nas universidades de Artes Cênicas, em Bacharelado, em cursos cujas grades curriculares apresentam apenas as disciplinas, e não habilitação, relativas às artes visuais cênicas, em apenas um ou dois módulos, o que por sua vez, à luz da prática, nos conduz a algumas perguntas: até onde estes profissionais podem e querem assumir o papel de cenógrafo ou figurinista, ou iluminador, no acontecimento teatral? Existe alguma motivação para que desejem seguir o caminho das visualidades cênicas ou não é a isto que se propõem os cursos? São conscientes de suas limitações para este fazer? Ou o que existe é uma ilusão de que podem fazê-lo? Quem sabe exista o desejo de fazê-lo de fato, mas quando o indivíduo, no decorrer do processo depara-se com o momento de decidir-se pela direção ou interpretação de um lado e de outro pela produção, construção, montagem de cenários, etc., não irá ele naturalmente ao encontro daquilo para o qual foi exaustivamente treinado?

A interdisciplinaridade como caminho para a formação de um profissional do Teatro, em contraponto à especialização, pode propiciar uma vivência mais ampla das disciplinas do fazer teatral e conduzir o estudante ao encontro das suas habilidades inerentes e das linguagens através dos quais poderá expressar-se melhor. Na interdisciplinaridade o que me parece um desafio é como equilibrar horizontalmente estas disciplinas na base desta construção, rompendo definitivamente com a hierarquização. Necessariamente o artista terá em algum momento que aprender e desenvolver as ferramentas específicas das disciplinas, podendo inclusive ter a opção pela especialização em alguma destas áreas. Não está em discussão aqui, no entanto, a interdisciplinaridade ou a especialização. A investigação aqui proposta discute a instrumentação do cenógrafo, sua atualização e sua capacitação para que possa criar qualquer espaço cênico, com confiança não apenas sobre seu potencial artístico, como também o cultural e o técnico, atuando com autocrítica e reconhecendo as decisões mais corretas a serem tomadas, e com a competência para estabelecer um diálogo produtivo com os demais artistas colaboradores.

Historicamente os cursos de Teatro no Brasil até 1965 funcionavam como cursos livres. Existiam cursos ministrados pelo Conservatório Nacional de Teatro, órgão subordinado ao Serviço Nacional de Teatro. Em 1965, o Conselho Nacional de Teatro fixou, através da *Lei nº 4641*, a regulamentação dos cursos de teatro, com três categorias específicas que passariam a ser de âmbito do ensino superior e para as quais seriam fixados os currículos e duração mínimos, a saber: **Direção Teatral, Cenografia e Professorado de Arte Dramática**. A Cenografia, além de habilitação, desde então, constava da grade curricular mínima como disciplina comum às três habilitações. Na reforma de ensino em 1971, foi criado o *Bacharelado em Artes Cênicas*, com diferentes modalidades de habilitação: **Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro**. Acreditava-se que esta seria uma formação condizente com o desenvolvimento do teatro brasileiro, onde poderiam ser instauradas a priori condições de interdependência entre as áreas de uma mesma arte. Ficariam assim divididos os cursos superiores de Teatro em: **Bacharelado e Licenciatura**. A Licenciatura por sua vez passaria a ser uma habilitação do curso de Licenciatura em Educação Artística. Em 1999 foi desenvolvido um projeto atualizando as diretrizes curriculares, realizado pelo MEC com a colaboração da Secretaria de Educação Superior – SESU, da Coordenação das Comissões de Especialistas do Ensino e, da Comissão de Especialistas de Ensino de Artes Cênicas. Este documento, além de apresentar conceitos potenciais para nortear o ensino de graduação do teatro atual, constitui estímulo para que as universidades reflitam sobre a possibilidade de ampliar

a oferta de habilitações específicas. A Cenografia é dentre as cinco subáreas de formação em teatro, a que mais carece desta expansão e de uma boa reflexão sobre como tratá-la. Vemos atualmente um crescente interesse pela pesquisa neste campo, seja de recorte histórico ou contemporâneo, relativos à sua prática e ao seu ensino.

Embora a habilitação em Cenografia no curso superior esteja prevista desde a década de 1960, nota-se ainda que muitos dos cursos universitários de Artes Cênicas mantêm apenas as demais habilitações. Mesmo sendo reconhecida como habilitação e regulamentada, a Cenografia, que passa por um momento de expansão em seu campo de pesquisa e de atuação, ainda é um campo carente de formação. Este crescimento de alguma forma instiga à reflexão sobre caminhos para o aprendizado e prática dessa linguagem. Vivemos um momento de valorização desse profissional, que por si busca caminhos a partir dos quais possa evoluir em seus próprios procedimentos em relação à sua expressão artística diante da cena contemporânea e/ou às demandas de mercado. A aproximação da Cenografia à especificidade da linguagem cênica, no campo da formação, parece o caminho primordial, necessário, ao mesmo tempo em que deveríamos identificar vínculos possíveis e produtivos entre a escola de Artes Cênicas e as demais escolas de Artes Plásticas, Design, Arquitetura, Comunicação. O curso de Cenografia é exclusivo das Artes Cênicas? Deveria cada escola manter um curso de Cenografia? Isto é viável? Como se dá na prática a comunicação entre as escolas, existentes? Existem possibilidades de integração e intercâmbios?

No desenvolvimento desta pesquisa busco também algumas respostas acerca das possibilidades de diálogo entre as instituições que formam o cenógrafo e considerando as suas diversas áreas de atuação. Mas o que mais me chama a atenção, hoje, é que o cenógrafo precisa redefinir a sua conduta diante da prática cenográfica, e procurar equilibrar as suas ditas atribuições com a necessidade de expressar-se artisticamente. Com este olhar observo o quadro atual da formação do profissional cenógrafo e procuro apontar respostas para a seguinte inquietação:

Quais impulsos, caminhos, a partir das estruturas hoje vigentes, poderiam colaborar para o desenvolvimento desse profissional e da sua relação com os demais profissionais de teatro durante o seu aprendizado e, posteriormente, na prática profissional, de forma a não ser apenas um profissional a serviço de, mas um potencial artista e colaborador?

As Universidades

A pesquisa bibliográfica, as universidades, os cursos livres, a prática profissional como processo, seriam todos caminhos ricos e de grande abrangência para a pesquisa e é sem dúvida muito difícil dissociá-los, mas ao mesmo tempo impraticável reuni-los todos e tratá-los com a mesma profundidade. No decorrer da pesquisa optei por concentrar a atenção nos caminhos de formação do futuro cenógrafo que apresentassem coerência com a regulamentação desta profissão. O que levou a restringir a pesquisa, no campo da formação, às universidades, deixando de lado os cursos livres, por entender que estes por sua vez não atendem diretamente às exigências da normatização existente.

Desta forma passei a pesquisar as estruturas de prática e formação do cenógrafo no âmbito das universidades, onde estão reunidos estudantes e educadores que são, também, profissionais atuantes do Teatro. Acrescento a esta pesquisa a minha experiência como profissional atuante em Cenografia e Indumentária, no Teatro e de Direção de Arte, no Cinema. Outra experiência de relevância que colabora para com esta pesquisa no campo da formação, é a **SCENOFEST** – um programa paralelo à Quadrienal de Cenografia e Indumentária de Praga, criado e organizado pela Comissão de Educação da OISTAT. A **SCENOFEST**⁴⁴ teve importante contribuição no início de minha pesquisa, ao conduzir meu olhar para as universidades, revelando-me ser este o contexto no qual é possível identificar potenciais relações de diálogo entre a prática e o ensino da Cenografia.

O contexto das universidades apresenta-se de fato um campo muito rico a ser explorado, respondendo aos objetivos propostos dessa pesquisa, porque reúne elementos intrínsecos à prática, à formação e à pesquisa, organizados e relacionados

⁴⁴ **Scenofest**, programa da Comissão de Educação da OISTAT – Organização Internacional dos Artistas e Técnicos Teatrais – que integra a Quadrienal de Praga. Promove o intercâmbio entre estudantes, professores e profissionais atuantes em torno de um diálogo e mútua cooperação para um aprimoramento da formação do futuro artista cenógrafo. Em 2003, a Comissão organizou uma extensa programação que incluía performances, debates, palestras, workshops, demonstrações técnicas e, especialmente, o projeto **Lear for our times**. Através deste projeto foi possível reunir escolas do mundo inteiro com o objetivo de conhecer e apresentar diversos processos de ensino do fazer cenográfico. Durante 10 dias, em um total de 30 horas, foram apresentados e debatidos mais de 50 projetos. Cada projeto contava com apresentação presencial dos estudantes, além de texto, maquetes, desenhos, dirigida a uma “banca examinadora” formada por cenógrafos, diretores, dramaturgos profissionais e professores de renomadas instituições do mundo.

através das instituições, seus profissionais formadores, a maioria envolvida com a prática e a pesquisa, e os futuros cenógrafos. Essa estrutura permite e fomenta a comunicação entre as instituições, os profissionais, os alunos e a prática, que assim é possível pelo seu caráter investigativo, na qual a pesquisa é uma constante e pelo seu caráter público. O mesmo diálogo e constante investigação é mais raro entre aqueles que ministram cursos livres independentes neste segmento de formação artística.

O caráter atual desta pesquisa suscita a observação *in loco*. A maneira como os diversos componentes do processo de criação e realização da Cenografia são propostos e apreendidos requer observação, análise e debate. Metodologias e processos aplicados em circunstâncias reais da formação do cenógrafo foram objetos da investigação. Considero ainda a prática profissional uma referência da mais alta relevância para esta pesquisa; ela é o ponto de vista pelo qual serão analisados os procedimentos utilizados. Interessa-me sobremaneira analisar os pontos de intersecção e de diálogo entre a formação e a prática profissional.

Dentro do contexto da cena contemporânea, o projeto de pesquisa dirige seu foco de forma objetiva às instituições públicas de ensino superior regulamentadas, que **formam profissionais cenógrafos**. Inicialmente, confesso que desejava ir além das três universidades e da região sudeste, do eixo Rio - São Paulo. Inquieta, passei a olhar com mais atenção os demais cursos que oferecem cursos de bacharelado e de licenciatura em Artes Cênicas. Deparei-me com uma enorme lista que contempla os cursos de Artes Cênicas de norte a sul do país. Procurei identificar aqueles cursos nos quais a Cenografia consta como disciplina, embora, pelas exigências da legislação vigente, deve fazer parte da grade curricular. Passei a olhar com mais atenção para estes cursos, alimentando a possibilidade de investigar o panorama brasileiro. O que parecia muito motivador, no entanto, seria um caminho exaustivo e com o risco de comprometer o foco central da pesquisa, uma vez que as demais universidades não concentram seus esforços com profundidade na formação do cenógrafo, mas de outras disciplinas do fazer teatral. Decidi afinal por concentrar o olhar sobre as três universidades que habilitam em Cenografia. Ao final da dissertação, em anexo, aparecem relacionadas as demais universidades com seus cursos catalogados por habilitações e por regiões geográficas, intitulado **Anexo: As escolas de Artes Cênicas de nível universitário**.

Cheguei à conclusão de que, embora as instituições que se enquadram no critério da habilitação específica sejam restritas, apresentaram-se como corpus de análise de alto interesse e constituíram um levantamento produtivo deste universo. Eis as Universidades e docentes responsáveis que atenderam a este projeto:

UNIRIO /CLA - *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*

Centro de Letras e Artes - CLA

Profa. Dra. Lídia Kosovski

UFRJ / EBA - *Universidade Federal do Rio de Janeiro*

Escola de Belas Artes - Departamento de Artes Utilitárias – BAU

Prof. Ronald Teixeira

USP /ECA - *Universidade do Estado de São Paulo*

Escola de Comunicação e Artes - Departamento de Artes Cênicas – CAC

Prof. Dr.. Fausto Poço Viana e Prof. Marcelo Denny

A questão seguinte e que mais me preocupava recaía sobre como estabelecer um contato produtivo com as instituições, os profissionais e os estudantes que dela participam. Precisava elaborar, de alguma maneira, uma rede, um interesse ou foco comum que as interligassem e, da qual eu pudesse participar efetivamente, reduzindo possíveis estranhamentos. O fio condutor traduziu-se em um projeto denominado “As Aves”. Agradeço imensamente aos educadores das instituições UNICAMP, São Paulo, – Profs. Márcio Tadeu e Heloísa Cardoso e UFRN, Rio Grande do Norte, – Prof. José Sávio Araújo, pelo enorme interesse para com esta pesquisa, que também aceitaram aplicar o projeto a seus grupos de estudantes, mas que não puderam ser aqui documentados, uma vez que o foco restringiu-se aos três principais cursos que habilitam em Cenografia. Apesar de não ter havido o acompanhamento de pesquisa nestes locais, conto, no entanto, com as suas relevantes contribuições.

Sobre o universo dos cursos superiores de Artes Cênicas de uma forma geral e dos poucos que habilitam em Cenografia, percebi de imediato que, embora algumas questões sejam mais relativas à sua infra-estrutura do que à prática do ensino, não é possível ignorar o contexto, as limitações e recursos com os quais têm de lidar os profissionais formadores para o desenvolvimento do seu trabalho. Da mesma forma, não se deve desconsiderar os objetivos da instituição diante de cada curso, ou seja, para qual prática o aluno está sendo formado. Independente da grade curricular, até

porque este não é o objetivo desta pesquisa, embora ela seja de fato a base sobre a qual será possível construir uma formação, temos alguns pontos em comum entre os objetivos e a prática destas instituições. O que é mais visível neste panorama é o fato de que o ensino da cenografia depara-se com grandes dificuldades que são por vezes paralisadoras e às vezes motivadoras de transformações dos procedimentos na busca por atualizar e acompanhar a atualidade. Talvez a maior delas neste momento seja em relação à grade curricular, principalmente quando a cenografia é tratada como disciplina, tendo abreviada a sua carga horária e a atenção dos alunos dividida com outros objetivos. Por outro lado, quando a Cenografia é uma habilitação, o maior desafio está na sua relação e diálogo com as demais disciplinas e áreas teatrais. A seguir alguns dados sobre as três Universidades que estão contempladas por esta pesquisa.

UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Belas Artes - Departamento de Artes Utilitárias – BAU

Rua Ipê, 550 - Prédio da Reitoria, Cidade Universitária - Campus do Fundão –

Tel: 2598-1653 <http://www.pr1.ufrj.br/cursos/oscursos/artescenicass.php>

Oferece o curso de Artes Cênicas com três habilitações, com a duração média de quatro anos com carga horária integral:

Bacharelado em Cenografia,

Bacharelado em Indumentária

Bacharelado em Direção Teatral (pela Escola de Comunicação)

Em razão da origem da Escola que remonta há quase 200 anos⁴⁵, os cursos de Direção e de Cenografia surgiram de ramificações distintas. O curso de Direção teatral está vinculado à Escola de Comunicação – ECO, situada no bairro da Urca, é voltado para as áreas de rádio /TV e Direção teatral, conta com as disciplinas de Cenografia e Indumentária na sua grade curricular, o curso de Cenografia é vinculado à Escola de Belas Artes – EBA, e está situada na ilha do Fundão. Estão, portanto, localizadas em pontos muito distantes na mesma cidade, dificultando a comunicação e interação entre os alunos destas áreas. Aos alunos de ambos os cursos é permitido inscrever-se em disciplinas na EBA ou na ECO, o que poderia ser um viés para possíveis encontros. Na prática, existe pouca integração, seja por disciplinas comuns ou pelos programas obrigatórios anuais. O gerenciamento dos cursos em unidades diferentes ocorre devido à oferta de curso noturno na ECO – local mais acessível do que a Ilha do Fundão, onde é perigoso estudar à noite - e dos cursos diurnos na EBA de Cenografia

⁴⁵ **A Escola de Belas Artes** teve sua origem em 1816, inicialmente chamada “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios” dirigida por uma delegação de artistas franceses. Passou a se chamar “Academia de Belas Artes”, em 1826 e em 1890 adotou o nome de Escola de Belas Artes. Foi incorporada À UFRJ em 1970. “185 anos de Escola de Belas Artes”. Organização: Sonia Gomes Pereira. Escola de Belas Artes/UFRJ. Rio de Janeiro, 2001/2002.

e Indumentária, cuja infra-estrutura oferece instalações para este aprendizado - ateliês de pintura, escultura, modelagem, etc. O Departamento de Artes Teatrais está sendo formado com expectativa para ser implantado junto à EBA e assim será possível gerenciar conjuntamente as três habilitações: Cenografia, Indumentária e Direção.

Sobre o processo seletivo para ingresso no curso, os alunos escolhem a habilitação que desejam já no vestibular e são submetidos aos testes específicos, que são distintos para cada área. Antes do exame do vestibular os candidatos têm que assistir a um espetáculo que está em cartaz na semana do exame, que lhe servirá de base para escrever uma resenha e realizam também testes de desenho: observação, técnico e de criação.

Uma vez cursando a habilitação pretendida, os alunos, anualmente, participam da montagem de óperas na Escola de Música da UFRJ, das quais participam alunos cenógrafos, figurinistas, cantores, diretores, musicistas, produtores. As produções de caráter universitário são realizadas normalmente no Salão Leopoldo Miguez, edifício teatral histórico tombado. Ao final de cada ano, ocorre também a mostra de teatro da UFRJ com uma média de 12 espetáculos, dois quais também participam os alunos cenógrafos, figurinistas e diretores. As produções contam com uma pequena verba de dirigida para custos de produção técnica: cenotécnica, elétrica e costura. A UFRJ dispõe de oficinas de carpintaria, metalurgia, tecelagem, tinturaria, bonecos, escultura, pintura e adereços, nas quais atendem professores orientadores para cada atividade prevista, conta também com um parque gráfico onde são feitos os impressos - cartazes, programas e filipetas. Anualmente, as turmas de produção têm por obrigatoriedade produzir um evento chamado Encontro de Artes Cênicas da UFRJ, sempre em junho, onde são convidados profissionais do mercado de trabalho em áreas distintas - direção de arte, cinema, TV, publicidade, moda, ensino superior, etc. – com o objetivo de debaterem temas específicos da área. Está em projeto a formação de cursos de pós-graduação em Indumentária Teatral e Espaço Cênico.

O texto a seguir foi extraído do site da UFRJ e apresenta formalmente os objetivos relativos aos cursos citados, parcialmente aqui reproduzido.

O curso de Artes Cênicas prevê na sua grade curricular disciplinas que visam o suporte teórico e prático para a formação crítica e estética do futuro cenógrafo, diretor e figurinista. O estudante entrará em contato com conteúdos relativos à história do traje, técnicas de interpretação, evolução do espaço cênico, poéticas da encenação, criação e confecção de

esculturas e adereços, técnicas de modelagem e execução de figurinos, técnicas de carpintaria cênica, história do teatro e da literatura dramática, para que possa compreender a Cenografia, a Direção Teatral e a Indumentária como linguagens das Artes Visuais.

Cenografia - *A habilitação em Cenografia forma profissionais capacitados a projetar e a executar cenários para teatro, cinema e televisão, além de definir a ambientação mais adequada a eventos artísticos e culturais.*

Indumentária - *A habilitação em Indumentária forma profissionais capazes de criar figurinos e adereços, definindo o material e a maneira correta de produzi-los e buscando soluções adequadas para os vários tipos de espetáculos.*

Direção Teatral - *O encenador ou diretor de teatro é o agente que, dentro da prática teatral, imagina, concebe e dirige o processo de criação do espetáculo. Cabe igualmente ao diretor selecionar, julgar e coordenar os trabalhos dos membros da equipe artística, incentivando-os e adequando suas iniciativas na pesquisa por uma linguagem cênica comum. O diretor deve estar habilitado a atuar, tanto no interior de uma instituição pública, quanto ser capaz de promover com autonomia seu projeto pessoal de trabalho. Esse profissional irá atuar como diretor de espetáculo, diretor de atores em filmes ou vídeos, diretor de vídeos publicitários, animador cultural em instituição de lazer e cultura, programador cultural na área de artes cênicas, consultor para projetos culturais e produtor cultural.*

UNI-RIO, Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Avenida Pasteur, 436 – Urca - Rio de Janeiro - RJ - CEP 22290-240 –

Tel.: 55 21-2295-2548 <http://www.unirio.br/cla>

Oferece as seguintes habilitações, com duração média de quatro anos.

Bacharelado em Cenografia

Bacharelado em Direção Teatral

Bacharelado em Interpretação Teatral

Bacharelado em Teoria do Teatro

Licenciatura em Educação Artística Habilitação: Artes Cênicas

O texto a seguir me foi gentilmente enviado pela Professora Dra. Lídia Kosovski, da UNIRIO sobre o currículo e os objetivos do curso.

O Currículo em vigor é fruto de reformulação feita em 1996, que visava por um lado ampliar a base de formação teórica, crítica e historiográfica dos estudantes e, por outro, proporcionar-lhes seguidas e variadas oportunidades de exercício e de investigação do fazer teatral. Além das disciplinas regulares, os alunos de todos os Departamentos (Teoria do Teatro, Interpretação Teatral, Cenografia, Direção Teatral) atuam em Práticas de Montagem. Sob a Coordenação de um aluno-diretor, a Prática de Montagem, atividade acadêmica interdisciplinar, agrupa alunos das diferentes habilitações do Bacharelado, que, por sua vez, recebem orientação de Professores especialmente designados para acompanhar o processo de trabalho, desde a pesquisa para a concepção do Projeto de Montagem até a elaboração e a produção do espetáculo. Desta forma, a cada semestre, a Escola de Teatro abre as portas de seus teatros e salas ao público universitário e à comunidade com espetáculos gratuitos que, tradicionalmente, têm boa repercussão na imprensa da cidade do Rio de Janeiro.

As apresentações, onde se incluem, além dos espetáculos, trabalhos de experimentação derivados de pesquisas artísticas conduzidas por professores e práticas teatrais, realizam-se em espaços teatrais de diferentes configurações: um palco italiano (Sala Pachol Carlos Magno), uma sala em arena (Sala Glauce Rocha), um palco italiano de pequenas dimensões (Sala Roberto de Cleto) e três salas multiuso. A bela localização da Escola, no sopé de morros em torno do Pão de Açúcar, garante-lhe, ainda, locais para apresentação de espetáculos ao ar livre, como o Espaço Mario de Andrade, sombreado por centenárias mangueiras, além de outros lugares, em torno da magnífica encosta do morro, reinventados em espetáculos que tiram partido de propostas estéticas não convencionais.

A Escola de Teatro também dispõe de Espaço de Apresentação Audiovisual e de boas salas de trabalho e pesquisa – Laboratórios de Editoração e Gravação de Textos, Imagem e Som, Laboratórios de Criação e Investigação Teatral, onde se localizam grupos de pesquisa de bolsistas e voluntários de iniciação científica, coordenados por Professores-Pesquisadores. O Departamento de Cenografia abriga salas-ambientes especiais para aulas de Figurino, Adereços, Artes Plásticas, Cenografia e Iluminação. O Departamento de Interpretação Teatral conta com sala especial para a disciplina Caracterização.

A forte integração da Escola de Teatro com o Programa de Pós-Graduação em Teatro, que oferece curso de Mestrado e Doutorado em Teatro, revela-se, entre outras atividades, na publicação da Revista O Percevejo, editada pelo Departamento e Teoria do Teatro e pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro, avaliada com conceito A, pelo sistema QUALIS⁴⁶, da agência de financiamento CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior). O portal Clímax (www.unirio.br/climax), do Departamento de Teoria do Teatro, agrupa alunos interessados em praticar o pensamento crítico e teórico sobre a produção teatral contemporânea. Núcleos de Pesquisa como o NEPAL (Núcleo de Estudos de Performance Afro-Ameríndia – www.unirio.br/neepa) e o Projeto de Pesquisa Integrado Estudos sobre o Teatro Cômico (www.unirio.br/teatrocomico) compõem o quadro de diversificada e produtiva vida acadêmica e cultural da Escola de Teatro da UNIRIO.

⁴⁶ **Qualis** é o resultado do processo de classificação dos veículos utilizados pelos programas de pós-graduação para a divulgação da produção intelectual de seus docentes e alunos. Tal processo foi concebido pela CAPES para atender as necessidades específicas do sistema de avaliação e baseia-se nas informações fornecidas pelos programas. Fonte: site da CAPES servicos.capes.gov.br/webqualis.

USP, Universidade de São Paulo

Escola de Comunicação e Artes - Departamento de Artes Cênicas – CAC

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - CEP 05508-900 - São Paulo, SP –

Tel: 3091-4127 <http://www.eca.usp.br>

Oferece as seguintes habilitações, com duração média de quatro anos.

Bacharelado em Cenografia

Bacharelado em Direção Teatral

Bacharelado em Interpretação

Bacharelado em Teoria

Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

O Departamento de Artes Cênicas reabriu em 2002, o curso de Cenografia, que esteve fechado por quase 20 anos. São oferecidas 15 vagas para o total das habilitações, o vestibular, atualmente, não prevê prova específica diferenciada para aqueles que optam pela Cenografia. Este quadro de ingresso acarreta uma série de dificuldades para o acesso dos candidatos ao curso de Cenografia que se vêem diante de uma prova específica que tende a valorizar a interpretação. Desta forma, o curso atualmente conta com um quorum reduzido de alunos que pretendem se formar em Cenografia.

Os alunos demonstram dificuldades diante de técnicas de representação básicas como por exemplo o desenho, e portanto, há uma grande necessidade de iniciá-los em disciplinas de desenho, composição, e outras correlatas. Ao observar a grade curricular do programa do curso, veremos que o aluno de Cenografia é levado a estudar disciplinas relativas à Interpretação ao mesmo tempo em que ainda não se dedica a disciplinas de representação gráfica ou volumétrica. Preocupados sobre como o aluno irá familiarizar-se com as técnicas de representação e de pensamento sobre os objetos deste universo, os docentes responsáveis pelo curso buscaram intercâmbios com disciplinas dessa natureza nos departamentos de Artes Plásticas e Arquitetura.

Na prática alunos de outros departamentos, Artes Plásticas, Arquitetura e Comunicações, cursam as disciplinas de *Cenografia* e *História da Cenografia* como disciplinas complementares ou optativas no departamento de Artes Cênicas. Assim como os alunos de outros departamentos aproximam-se da linguagem visual do Teatro: da Cenografia, Indumentária, Iluminação; o aluno de Cenografia também pode complementar o seu aprendizado cursando disciplinas relativas a, por exemplo, técnicas específicas de representação: o desenho, a pintura, a maquete, entre outras, nos departamentos acima mencionados, ao mesmo tempo em que também aproxima-se destas outras linguagens. Esse processo de intercâmbios parece ser muito produtivo para a formação do futuro cenógrafo. Pelo que pude observar, apresenta-se como uma dinâmica que favorece a inter-relação entre alunos em diferentes estágios de aprendizado e de informação e, portanto, de maturidade. Os alunos contribuem com o grupo, levando e trazendo questões mais amplas, inerentes às diversas áreas das quais procedem, o que pode ser altamente favorável ao desenvolvimento de outros pontos de vista acerca de um mesmo assunto, treinando-os assim a compreender um argumento de forma ampla, não apenas acerca da visualidade, mas como um todo.

Intersecções e contrastes

A partir do trabalho de observação, acompanhamento e coleta de informações junto às instituições, alunos e professores dos grupos pesquisados, esboço aqui um panorama sobre os cursos universitários brasileiros de Cenografia, sem a intenção, no entanto, de conferir um tratamento comparativo, mas de apresentar com mais detalhes os objetivos e as estruturas de cada uma das instituições, além de apresentar, as razões que levam os alunos a buscar uma formação em Cenografia, a motivação e desafio do educador, a relação entre alunos e orientadores. Reforço este panorama com depoimentos daqueles que participaram dessa pesquisa.

Porque a Cenografia? E por que estudar Cenografia na Universidade?

Uma das primeiras perguntas que surge diante da busca por uma formação artística é acerca da real necessidade de se cursar uma universidade e sobre como ela pode realmente colaborar para esta formação. A opção por um recorte dessa pesquisa privilegiando a formação universitária, é resultante não apenas da concordância com a regulamentação da profissão, mas na crença de que este é o caminho que melhor habilita o profissional artista e que lhe oferece uma gama de possibilidades para construir seu conhecimento e experiência. No campo artístico sabemos que muitos talentos emergiram na História da Arte de formação autodidata e não podemos ignorar esta possibilidade. É preciso que existam opções e não simplesmente justificativas para se manter um quadro de limitadas ofertas de aprendizado. Neste momento é de grande importância a reabertura do curso de Cenografia da USP/ECA que lamentavelmente esteve fechado por quase vinte anos, coincidindo desafortunadamente com o período no qual ingressei na vida universitária. Através de alguns depoimentos dos alunos reforço a importância deste caminho.

Paula Bahiana, da UFRJ, fala da sua experiência em cinema, trabalhando com figurino de época, e a dificuldade que sentiu diante do conhecimento que não tinha antes de ingressar na universidade, fala também sobre as motivações que a levaram a cursá-la:

“Trabalhei como estagiária em um filme, com figurino de época. Tudo o que me pediam e tudo que eu queria fazer eu tinha que pesquisar, porque não tinha referência. Até então achava que o artista não precisa cursar a faculdade, que ninguém me contrataria porque sou formada, mas percebi que eu tinha que ter uma formação, tinha que estudar. Neste estágio que fiz, em figurino para filme, conheci uma profissional que dava aulas na UFRJ, formada em cenografia, em Artes Cênicas e que trabalhava para Cinema. Ela me explicou que eu poderia ter uma formação artística e trabalhar com Cinema, não

precisava necessariamente cursar cinema. Prestei vestibular no ano seguinte. Gosto de vir à aula, às vezes mesmo que eu não tenha elaborado nada, apenas para ouvir os outros colegas, os comentários dos alunos e do professor; chego em casa pensando sobre muitas coisas novas, é muito produtivo."

Alan dos Santos Castilho, ingressou na UFRJ em 1992, trancou matrícula por seis anos, tendo retornado à universidade recentemente com objetivo de concluir o curso de Cenografia. Durante este período no qual esteve afastado, trabalhou com cenografia no carnaval, com pintura de arte e montagem para TV e Teatro. Em seu depoimento nos traz exatamente uma visão sobre a informalidade na formação do cenógrafo, ou daquilo que muitos pensam ser cenografia:

"Fui aprendendo fora da faculdade... a informação que recebi no campo de trabalho das pessoas que fazem cenografia, e que não chegaram a estudar a cenografia, é a de que a cenografia é uma obra ilustrativa. Me passaram a idéia de que Cenografia é algo mais decorativo, dirigida à ambientação. Na universidade, estou tendo uma outra visão. Muitas pessoas do campo de trabalho em Cenografia me questionavam "fazer faculdade para que? Aqui você aprende, você faz, Cenografia é resolver tudo e mostrar o ambiente aonde vai se passar a atuação, é tudo pano de fundo". Na universidade vejo que não é bem assim. No início, diante da necessidade de trabalhar, acreditava no que diziam. Para que faculdade? Mas chegou um certo momento no meu trabalho em que surgiu um conflito, você acaba se tornando um copiador de tudo que existe, ou um realizador de tudo que alguém idealiza. Pessoas me apresentavam como cenógrafo e eu corrigia "não, sou cenotécnico, estou aqui para fazer o que você me pediu." Vejo pessoas no campo de trabalho que assinam como cenógrafo, mas não são cenógrafos.

Os objetivos propostos pelos cursos de Cenografia vão ao encontro do que o aluno deseja em sua formação? O que a universidade oferece? O que falta oferecer?

Muitos estudantes que buscam uma formação artística que irá lidar com as visualidades e espacialidades dirigem-se mais facilmente às Artes Plásticas e ao Cinema do que às Artes Cênicas. Na fase anterior ao ingresso na universidade, muitos estudantes ainda desconhecem a Cenografia, a Indumentária e a Iluminação.

Entre as universidades pesquisadas posso afirmar que não há muita diferença acerca dos objetivos. Talvez alguma diferença se faça notar dependendo do campo de atuação do professor-orientador, ou seja, se ele traz aos alunos, além da Cenografia Teatral, referências sobre Cenografia para Cinema/TV, sobre Direção de Arte, Indumentária ou Arquitetura Cênica. No aspecto geral todas são bastante focadas na linguagem teatral. Talvez na perspectiva de ampliar os cursos de Cenografia poderíamos pensar em formações mais específicas para mercados distintos. Mas esta não é uma realidade no Brasil. Os profissionais de fato transitam de uma área para

outra. As três universidades focam o desenvolvimento do aluno para a atuação no Teatro. O que ocorre em comum, é o fato de que os alunos que ingressam neste campo acabam vislumbrando oportunidades de trabalharem em campos da *cenografia aplicada*. No entanto, existe certa frustração diante da sua capacitação em relação a este mercado de trabalho, cada vez mais dominado por empresas que exigem o conhecimento em manipulação de softwares, que acabam por contratar profissionais provenientes da arquitetura para trabalharem com Cenografia. Conseqüentemente, muitos alunos buscam uma segunda formação em arquitetura ou interrompem o curso de Cenografia migrando para lá, em busca de perspectiva de trabalho e alguma estabilidade financeira. De fato, as turmas de alunos dos cursos de Cenografia sofrem redução à medida que avançam em módulos cursados. É visível nas três instituições certa fragilidade do aluno em formação diante do aprendizado de técnicas e tecnologias. A Cenografia é uma habilitação que precisa contar com uma infraestrutura tecnológica. O aluno também precisa praticar a maquinaria elementar, a construção elementar e a representação digital. O que pode ser ressaltado como diferencial na formação oferecida a cada grupo é o tratamento conferido a aspectos de aprendizado sobre técnicas de representação, experiência prática, teoria e pesquisa.

Na UNIRIO há uma exigência muito grande sobre a representação dos projetos cenográficos através de desenhos técnicos; não se trata apenas de representar, mas de desenvolver a compreensão sobre como será executado, formando um aluno capaz de transferir as suas idéias para um técnico que o ajudará a realizar sua obra, capacitando-o tecnicamente. Por outro lado, os alunos afirmam certa dificuldade em representar artisticamente suas idéias. Constroem as maquetes, mas não se sentem seguros para traduzi-las plasticamente em desenho ou pintura. Os alunos são também treinados para o trabalho de pesquisa; durante os acompanhamentos pude assistir a uma apresentação de material pesquisado sobre a Comédia Grega e constatei que eles são levados a pensar as formas de apresentação, quais recursos irão utilizar e a falar com desenvoltura e objetividade sobre o tema. No entanto, os alunos admitem não desenvolverem pesquisas diretamente relacionadas à Cenografia ou a novos materiais ou técnicas; este trabalho fica restrito ao objetivo de atender aos seminários. Essa universidade demonstra ser, entre as três, a que oferece mais experiência no campo prático a seus alunos, que realizam projetos internamente aliados a outros alunos em formação. A Prática Teatral é uma disciplina da grade curricular do curso de Cenografia e supervisionada pelo professor - orientador, possibilitando ao aluno, e exigindo dele, essa vivência. Os alunos de Cenografia durante sua formação contam com seis módulos semestrais da disciplina *Cenografia* e quatro módulos da disciplina

Práticas Teatrais. Mesmo assim, ainda há insatisfação por parte dos alunos, por se manterem a serviço de um projeto alheio; a seguir, os depoimentos de duas alunas do sexto semestre que falam desta experiência e reforçam esta dificuldade diante da prática teatral no contexto da universidade.

"Nos projetos multidisciplinares, nas práticas de montagem, infelizmente, na maioria das vezes os projetos já chegam até nós com algum encaminhamento e só a partir de um determinado ponto temos alguma influência com relação às referências que serão usadas e idéias que surgem relativas ao texto ou no decorrer dos ensaios. O texto raramente é escolhido com a nossa ajuda e ainda temos que tomar certo cuidado para que as idéias não sejam impostas pelo diretor... Nada muito fora da realidade que encontramos no mercado de trabalho". Ana Duque / UNIRIO

"A faculdade me mostrou novos caminhos, pois o nosso curso é muito amplo, abrange cenografia, indumentária, luz e adereço. Temos a possibilidade de experimentar o que quisermos. A faculdade nos dá essa possibilidade de executar que é maravilhosa. A maior dificuldade que encontro na prática é a de vender nossas idéias às outras pessoas. Não conseguimos um espaço durante a prática para fazê-lo, tudo acontece durante o processo, as idéias vão surgindo e não encontro um momento de apresentar o projeto. Isso não é cobrado pelos professores orientadores. Mas vejo que por não registrar tanto as idéias, às vezes me perco; o diretor não consegue ver o que está na nossa mente, ainda tenho muita dificuldade com isso. Apesar de ter estudado dois anos de desenho não confio no meu desenho, e isso acaba não sendo cobrado nas outras aulas o que nos leva a esquecer um pouco. Nas salas de aula, nós não aprendemos a lidar com dinheiro, com administração, com o improviso e a colaboração. Sem as práticas de montagem eu não teria como ter contato com as situações de conflito. As dificuldades envolvem principalmente o lidar com pessoas: diretor, atores, produtor, cenotécnico, etc. Quando temos que transpor a idéia do papel para a realidade, percebemos quantas adaptações precisam ser feitas para que se torne realidade". Marieta Spada / UNIRIO

A UFRJ ao incorporar a Escola de Belas Artes apresenta uma outra base que não é a das Artes Cênicas para a formação dos alunos, mas uma soma das Artes Plásticas e Cênicas. Oferece ao aluno uma formação sólida nas técnicas de representação: pintura, desenho, desenho técnico, perspectiva, modelagem, etc. As disciplinas relacionadas ao Teatro são: Cenografia, Indumentária, Iluminação, História do Teatro, Cenotécnica, entre outras. A infra-estrutura da escola oferece espaços físicos e algumas oficinas montadas de marcenaria, gravura, modelagem dirigida a design e modelagem dirigida a escultura, etc. Apesar disto, os alunos de Cenografia ainda sentem falta de explorar possibilidades técnicas para a representação tridimensional de suas criações. São muito motivados a pensar e responder artisticamente. São

também bastante conduzidos durante o processo criativo, não para atingirem determinadas respostas, mas para praticarem o criar. O professor – orientador da disciplina *Cenografia* que conduziu o grupo integrante dessa pesquisa, procura estimular o grupo a buscar soluções espaciais para questões às vezes bastante subjetivas, o que lhes permite interpretar e apresentar uma visão particular de mundo. Constantemente, os alunos são cobrados a exporem suas idéias e processos. Muitos deles demonstram bastante insegurança em suas colocações. Afirmam sentir falta da prática teatral, da realização prática de um projeto, em escala real diante do qual possam de fato vivenciar um processo completo. Como já sabemos, os alunos de direção teatral estão em um outro lugar fisicamente distante e os parceiros que os alunos de *Cenografia* encontram são da área de música. Alguma experiência prática que desenvolvem está relacionada à Ópera, mais do que ao Teatro. Os alunos cobram da universidade convênios com empresas, grupos do mercado de trabalho para que possam fazer estágios em áreas de interesse. Afirmam que é muito difícil trabalhar ao mesmo tempo que cursam a faculdade por ser período integral e quando formados não encontram um caminho objetivo para seguir.

"A escola de Belas Artes é um caminho para uma formação em Artes em geral. O aluno é quem faz a faculdade, tira das aulas o que quer. Sinto muita falta, por exemplo, da técnica até para fazer uma maquete, conhecer materiais e formas de fazer, qual a melhor forma para executar, da maquete à construção, o acabamento. As carências da universidade muitas vezes estão relacionadas à qualidade do professor. Nem todos os professores são da prática específica. Cada período muda muito o que o professor pede. Nunca aprendi nada sobre ópera, nem história, falta um embasamento em história do teatro e de linguagens específicas. Com relação à infra-estrutura da escola, cabe a cada um tirar proveito dela; cheguei a fazer aula de desenho em um atelier decadente, não tinha cadeira e a mesa era esburacada, mas se o aluno quiser aprender ele leva sua tabuinha, seus materiais, fica em pé. Os professores estão aí, você pode correr atrás de um bom professor, sempre vai ter alguma coisa para pegar. Paula Bahiana / UFRJ

A USP, tendo recém reaberto o curso de *Cenografia* apresenta uma situação muito específica, na qual ainda não é possível visualizar a estrutura que oferece ao cenógrafo em formação como um todo. A USP conta atualmente com uma única aluna que optou pela habilitação em *Cenografia*; Maira de Oliveira está no terceiro ano de Artes Cênicas e há dois anos vem se dedicando ao aprendizado das "visualidades cênicas. Esta circunstância pode ser vista como uma condição muito positiva, uma vez que, teoricamente, os procedimentos e metodologias nesta disciplina não estão engessadas, mas em processo de implantação. Existe um grande esforço dos

professores da área da Cenografia em criar recursos para torná-lo um curso vivo, que ofereça uma formação sólida. Algumas dificuldades emergem da necessidade de ajustar a grade curricular do aluno de Cenografia para que ele possa se acerrar de disciplinas fundamentais à sua formação; este trabalho já vem sendo feito. Para que os alunos em formação possam compensar algumas lacunas de sua grade, contam com o intercâmbio entre os departamentos de Artes Cênicas, Artes Plásticas e Arquitetura. O curso conta com uma grande carga teórica sobre História da Cenografia e da Indumentária, e, ao que pude perceber, existe um certo equilíbrio entre o ensino destas disciplinas; o aluno desenvolve potenciais criativos e de realização para lidar com ambas. Durante o acompanhamento dos processos para esta pesquisa, tive a oportunidade de ver muitas vezes na mesma sala de aula dois professores. Eles de fato montam o curso juntos e cada um assume, a partir de uma etapa, uma parte do trabalho: enquanto um trabalha com os aspectos teóricos, o outro desenvolve o processo criativo, podendo haver modificações nessa ordem no módulo seguinte. Esta estrutura é muito interessante, porque ambos acompanham o grupo e essa dualidade conduz o aluno a perceber referenciais e opiniões distintas, às vezes divergentes, que levam o aluno a refletir sobre a sua própria leitura.e ganhar auto-confiança Os processos criativos não são tão conduzidos pelos orientadores, que deixam emergir do próprio aluno as respostas ao enunciado, sejam certas ou erradas. Não estão em questão neste momento, são como exercícios, diante dos quais o que interessa é liberar a capacidade criativa. Os alunos são levados o tempo todo a apresentar suas idéias para o grupo, a expor seus processos e a aprender a receber as críticas, comentários, a defender seus pontos de vista.

"Sinto que faço grandes descobertas no âmbito da universidade Aqui o professor te orienta para determinadas coisas, mas depois de três anos é hora de andar sozinha. Percebo que, na Cenografia, estarei sempre tendo que testar muito, investigar vínculos entre técnica e conceito, sei que vou errar muitas vezes para aprender. A orientação que os professores me trazem não vai evitar isto e é melhor que não evite, porque assim vou construir o meu próprio caminho enquanto artista. Trazemos do colégio uma expectativa paternalista, de que o professor vai te dar tudo, responder a tudo e foi uma boa surpresa, uma desmistificação que eu percebi quando cheguei à faculdade, no curso de cenografia.

Maira de Oliveira/USP

"São muito Interessantes as discussões sobre as diferentes idéias, a interação, a compreensão e condução dos professores que não impõem. Em Arte você não pode conduzir ninguém, você é mais um mestre, indica como o aluno pode chegar a algum caminho e ele mesmo tem que construir este caminho". **Marina Reis/USP**

Maira de Oliveira, afirma que procura vivenciar processos criativos na prática teatral junto a grupos formados dentro da universidade. Ela faz aqui um importante depoimento que reitera a problemática das hierarquizações, já apontada pela aluna Ana Duque, da UNIRIO e que deveria ser hoje, a meu ver, uma das principais preocupações dos formadores. Além de treinar os alunos a criarem e representarem suas obras, é preciso encontrar maneiras de proporcionar a eles experiências de aprendizado prático nas quais as relações entre as disciplinas da realização teatral acontecessem de forma horizontalizada.

“Estou descobrindo muita coisa, desde o método de trabalho que está relacionado ao que gosto e ao que desejo, descobrindo até mesmo o que é a cenografia. Fiz recentemente meu primeiro trabalho com um grupo do departamento de Artes Cênicas, o que para mim foi muito difícil. Fui aprendendo que o diretor muitas vezes não sabe o que fazer com um cenógrafo. Descobri que não só a cenografia, ou que a artista que eu pretendo me tornar está em construção, como também a necessidade de estudar e definir sobre qual a postura profissional a adotar diante destes outros profissionais que não sabem administrar, não sabem lidar com o cenógrafo, com o figurinista”.

Enquanto pensamos como artista e formadores sobre o que podemos propor para o desenvolvimento do aprendizado e da prática para os futuros cenógrafos, fica aqui uma sugestão para os estudantes sobre como podem colaborar neste processo, pela visão de uma aluna que participou desta pesquisa.

“Vejo cada dia mais que a faculdade depende muito do aluno. Adoro promover coisas, e a faculdade permite isso. Tento aproveitar o que a faculdade promove além das aulas. E tento contribuir para promover também, acredito que todos têm que passar por lá e tentar melhorar um pouquinho. Pois quanto melhor a faculdade estiver, melhor para todos, tanto para os alunos que estão cursando quanto para os ex-alunos, que terão no currículo o nome de uma faculdade melhor. Acho que o desejo por algo melhor muda as coisas. Apesar de ser um trabalho de formiga acredito que acrescenta. Procuro receber os calouros e mostrar isso a eles.” Marieta Spada / UNIRIO

O depoimento aqui transcrito do Professor Ronald Teixeira, da UFRJ, reúne os aspectos acima apontados pelo olhar de sua experiência de quase vinte anos no ensino da Cenografia.

“Leciono há 19 anos e vejo que o público que tem procurado estudar, viver com a cenografia variou bastante. Desde o momento que o aluno teve acesso e como objeto dentro de casa, uma gráfica particular que é o computador, vejo que ele se modificou e modificou também no seu fazer, na manufatura, no desenhar, fazer plantas, no investigar, no pesquisar; isto do final da década de 1980 e 1990 foi se modificando.

Recentemente verifiquei que tenho um público um pouco adormecido com o iniciar uma idéia, o que antes vinha através de um croqui de modo mais imediato, idéias que eram elaboradas e depois jogadas fora.. Agora eu tenho que tentar tirar uma inibição e por mais que ele venha do ciclo básico com uma manufatura, um saber desenhar, eles são treinados para o desenho, desenhando modelo vivo, desenho de anatomia, desenho de arquitetura, descritivo, geometria; eles passam dois anos desenhando, desenhando; mas isto não provoca, nem os mobiliza a se tornarem produtivos em termos de logo materializar uma idéia, primitiva que seja, através de um croqui ou do que for. Cada vez mais o aluno tem se apresentado menos ou pouco habilitado ao desenho e por mais que o teste seja bastante rigoroso para entrar na universidade, onde ele tem que demonstrar conhecimentos plástico e descritivo para representar visualmente sua compreensão espacial, ele não tem tido um exercício diário, na vida, em casa, não tem dentro dele uma vontade de desenhar de se expressar plasticamente; ele faz coisas meteóricas, o computador produz muita imagem virtual e que não é materializada necessariamente, você decide se imprime ou não, e isto tem trazido esta natureza aos alunos.

Logo que iniciei o trabalho com este grupo, uma turma mista, no aspecto positivo eu consegui torná-los pelo menos produtivos e corresponder a um fluxo de idéias, fazer com eles as realizassem; porque eles têm um componente terrível, eles são seus próprios censores e se inibem o tempo todo. Mas nesta questão de viabilizar os exercícios, provocar um agrupamento, eu vejo que eles ficaram desarmados porque eu não propus levantarem as idéias a partir daquilo que previamente imaginavam que seria. Eu quis principalmente que eles compreendessem, ou que estabelecessem conceitos com a leitura. É um convívio bastante difícil, cheio de percalços e acidentes porque até a compreensão do texto, ao recebê-lo e ler, eles tem muitas dificuldades. Eles realmente não lêem, ou lêem muito pouco, não compram livros, não tem hábito de ouvir um texto idealizado para ser ouvido, é muito complicado. Eu tento aqui que criar alguns costumes, de ler, de desenhar, criar conceitos e de provocar através de vários exercícios, materializar idéias, mas de modo a não vir na primeira pessoa este censor que eles têm. É preciso que eles tenham uma maravilamento com a sua própria idéia, eu busco realmente o aluno muito sincero, que ele tenha uma fidelidade com suas idéias.

Percebo quando o aluno está muito aflito de chegar até mim e eu chego a ele, o surpreendo, procuro sanar o problema de comunicação. Neste grupo, felizmente, eles alcançaram um estado de consciência de suas dificuldades e das reais intenções que eu como educador tento viabilizar e então se tornaram confiantes desarmados. Fui bem claro, disse a eles que precisava provocar um estado mais produtivo e libertador, que eu precisava matar o censor que existe neles. Propor exercícios que eles não imaginassem o produto final. O censor está sempre presente, eles precisam ser sempre maravilhosos... Precisam ter a liberdade de errar, de falar coisas sem sentido, deixar que possa ser livre o pensamento e se expressarem em desenho ou palavra no ato da formação da imagem. Tenho o propósito de tentar destruir o censor nos alunos, são muito auto-censores que querem logo alcançar o sublime, os alunos não se permitem tropeços, falar besteira, cometer erros, o percurso. É uma exigência brutal que só se façam coisas perfeitas, pertinentes, de primeira. É necessário que os alunos se permitam a aventura, se aventurem, experimentem. O encontro com a obra se dá de modo muito precipitado.

Aqui na UFRJ, temos um facilitador e um complicador. Muitos de nós professores temos um lugar no mercado de trabalho bastante solidificado, somos artistas educadores, atuantes há bastante tempo. O aluno ao ver uma entrevista, uma obra tornada pública do professor, reconhece que ele é bastante gabaritado, mas ao mesmo tempo deseja ter uma vida que ele imagina ser a vida artística de sucesso, de forma abstrata, que gera uma ambição até sadia, porque ele imagina que possa lidar com formas... Tem aumentado o número de interessados em estudar cenografia. A profissão tem alcançado uma visibilidade porque determinados artistas tem atuado em campos diversificados tornando a própria profissão conhecida. O termo cenografia, o cenógrafo chega inclusive a ter o conhecimento popular, realmente de cerca de 15 anos tornou-se uma profissão que pode ser identificada. Por conta disto tivemos também uma mudança no público que eu vinha encontrando, de filhos de profissionais liberais que consomem aspectos da cultura popular e erudita ao nosso público hoje, que ignora estas referências e vive da cultura do entretenimento, simplesmente, que não se qualifica intelectualmente.

Prof. Ronald Teixeira / UFRJ

14 de Julho de 2006

AS AVES

PROCESSO E METODOLOGIA NA FORMAÇÃO DO CENÓGRAFO

Entre o empírico e o consciente cada um que participa deste projeto, à sua própria maneira, com seus fragmentos, contribui para a construção deste novo documento, reordenado sobre bases já existentes. Para alguns será uma experiência circular que retornará ao ponto de partida e para outros, espero, uma aventura helicoidal para o alto ou para as profundezas.

AS AVES

“As Aves” - o projeto elaborado para a continuidade desta pesquisa, surgiu como forma de propor um argumento comum para uma possível aplicação em alguma etapa dos cursos de cenografia das principais instituições, o que objetivaria a leitura dos diferentes procedimentos e resultados. O enunciado a ser escolhido deveria ser motivador, relacionado a uma proposição real se possível, visando um bom aceite e empenho no desenvolvimento dos trabalhos por parte de todos. Uma vez aceito o projeto e, a partir de sua aplicação, teria início o trabalho localizado desta pesquisa através do acompanhamento dos processos de trabalho no contexto das universidades. Durante este acompanhamento seria realizada a documentação e análise dos procedimentos propostos, metodologias aplicadas e resultados obtidos nos diferentes estágios dos cursos de Cenografia.

Apresentei o texto *As Aves*, de Aristófanes como enunciado comum de trabalho. Foi escolhido, por ser o texto proposto para a Scenofest 2007, pela *EduComm*⁴⁷, repetindo a experiência de 2003 – *Lear*, de *W. Shakespeare*. Acreditei que seria motivador para as escolas de Cenografia desenvolverem seus projetos para esta mostra. Mais do que isto, seria esta uma possibilidade para a abertura de um importante canal de comunicação direta e de troca entre estas instituições e outras, do mundo inteiro, que encontram na Scenofest um espaço de diálogo sobre os caminhos do ensino da cenografia. Não à toa, percebo algumas razões para esse texto ter sido escolhido para esse evento; por baixo da superfície de sua fábula existem conceitos e críticas muito pertinentes à nossa atualidade e valores em discussão, como a idéia da colaboração, do coletivo na construção de uma nova possibilidade de organização social, a nova “cidade”, utópica ou não, aliados à conscientização do poder de persuasão das palavras, do convencimento, do caráter propagandístico do discurso dos personagens. Apresenta-se sem dúvida como um argumento riquíssimo para o desenvolvimento do trabalho dos alunos, repleto de imagens, às vezes óbvias, mas cobrando, ao mesmo tempo, uma reflexão do seu leitor sobre o cerne da obra, não esquecendo que é uma comédia e, portanto, uma crítica, neste caso, à sociedade.

⁴⁷ **EduComm**, comissão de educação da OISTAT que idealiza e promove a Scenofest; comissão da qual acompanho os trabalhos, como membro da OISTAT. Os projetos desenvolvidos a partir do texto “As Aves” podem ser inscritos para participar da Mostra. Haverá um processo de seleção; se aprovados os projetos, passam a integrar a mostra. Cada aluno ou grupo autor do projeto assume a responsabilidade de enviar material visual e, se possível, realizar uma apresentação presencial para a crítica da banca. Esta última fase não faz parte deste projeto, mas é uma consequência do trabalho aqui proposto.

*As Aves*⁴⁸, de Aristófanes (445? - 385? a.C.), foi encenada em 414 a.C. no contexto histórico da guerra do Peloponeso (431 - 404 a.C). Guerra entre atenienses e espartanos que culminou com a derrota de Atenas e conseqüentemente com a sua decadência. Atenas, neste período, era liderada por Cleon e Hipérbalo, após a morte de Péricles, e foi tomada pela corrupção política. Neste contexto, Aristófanes através de suas obras ataca a política interna e externa de Atenas, encontramos esta crítica, além de *As Aves*, também em: *Os Babilônios*, *Acanianaos*, *Os Cavaleiros*, *A Paz e Lisístrata*. Evidentemente o foco desta pesquisa se mantém em *As Aves*, mas reafirmo a importância de uma leitura mais abrangente sobre a produção de um autor para uma melhor compreensão de seu universo e para identificar possíveis chaves de compreensão.

As Aves... É uma comédia através da qual Aristófanes apresenta o mundo dos homens como um mundo de corrupção, dividido por guerras e por lideranças demagógicas. Na estória, Evélpides e Pisetero⁴⁹, dois personagens demagogos, aparentemente se revoltam diante deste mundo e decidem romper com os seres humanos, saem da cidade para buscar um outro lugar para viver ou para elaborarem um projeto de conquista, onde as Aves dominariam os deuses e os homens. Eles são guiados nesta jornada por dois pássaros que os conduzem a Tereu, um rei mítico que havia sido transformado pelos deuses, em uma poupa⁵⁰. Para levar adiante o plano de fundar uma nova cidade com os pássaros, precisam tornam-se aves também. Convencem as aves de que elas podem impor seu modelo societário tanto aos homens como aos deuses, uma vez que, situadas entre a superfície da Terra e as alturas do Olimpo, poderiam interromper todas as comunicações entre uns e outros. Isolados, os homens e os deuses ficariam inseguros e seriam obrigados a subjugar-se diante desta emergente potência. Assim, os pássaros redimiriam a humanidade,

⁴⁸ **As Aves**, as edições brasileiras da obra sugeridas foram: - *As Aves*, Editora HUCITEC, Brasil, 2000, tradução de Adriane Silva Duarte. - *As Vespas, As Aves, As Rãs*, Editora JORGE-ZAHAR, Brasil, 2004, Tradução de Mário da Gama Kury. - *As Aves*, Editora 34, Brasil, 2001, tradução: Antonio Medina Rodrigues, adaptação: Anna Flora.

⁴⁹ **Evélpides e Pisetero**, de acordo com a tradução de Adriane da Silva Duarte. *As AVES*, Aristófanes. Hucitec, 2000. pg.13. No texto entretanto, os nomes as personagens são traduzidas para o português como Bom de Lábia e Tudo Azul, respectivamente.

⁵⁰ **Poupa**, ave de origem européia, médio porte, , sua plumagem acastanhada com asas pretas e brancas, cauda escura e o bico é longo, fino e curvado, sobre a cabeça um penacho bastante vistoso. Da família dos corvídeos, no Brasil poderia dizer que encontra alguma aproximação com a gralha-do-campo. Estas informações são resultado do processo de pesquisa e provenientes de várias fontes: Dicionário Aurélio, Wikipédia e Revista Geográfica Universal, entre outros.

reorganizando-a em novas bases. O plano correu segundo as estratégias propostas: os deuses e os homens se acovardaram e se submeteram aos novos detentores do poder. Pistetero no lugar de imaginar uma cidade ideal, pensa em repetir o modelo imperialista de onde saiu. O que ele desejava realmente era a dominação. O texto nos dá a imagem da asa, como um símbolo de liberdade, de auto-suficiência, de poder para dominar o mundo. A asa para alguns pode ser, como veremos, uma metáfora da palavra, a palavra como símbolo deste poder, de convencimento, através do qual Pistetero alcança seus objetivos.

O projeto fora muito bem recebido nas instituições pretendidas. O período para a realização da etapa de acompanhamento, compreendeu de Fevereiro a Julho de 2006, de acordo com o cronograma das instituições e do planejamento de seus docentes. Cada instituição através de seu docente responsável definiu um ou mais grupos relacionados a um módulo ou ano específicos para receber e abordar o projeto. Anteriormente ao trabalho de acompanhamento que me propus para esta pesquisa, foi realizada uma preparação para sua implantação; um contato prévio com as instituições pretendidas, através dos representantes da área específica que, eu acreditava, poderiam atender ao projeto. Para cada um foi enviado um documento de apresentação do projeto com informações também relativas à Scenofest. Ao representante de cada instituição caberia a responsabilidade pelo agrupamento do corpo discente com o qual seria realizado o projeto. A instituição seria responsável pelo espaço físico para a realização do projeto, bem como pela organização dos materiais necessários junto aos alunos, ou seja, o projeto aconteceria dentro das condições cotidianas de sala de aula, sem qualquer interferência visando alguma situação diversa. O acompanhamento dos trabalhos, ou seja, as visitas foram sempre previamente agendadas em acordo com o cronograma definido dos processos, específico para cada instituição. Ao final do período foi realizada, em cada local, uma avaliação dos resultados finais ou em continuidade, dependendo de cada caso.

O acompanhamento dos processos aconteceu de forma periódica, semanal em São Paulo e mensalmente no Rio de Janeiro. Na avaliação dos resultados, em sala de aula, cada um a seu modo, reuníamos todos, o (os) professores, o grupo de alunos em questão, outros estudantes (de módulos distintos), e eu, na leitura e comentário dos resultados. A documentação foi feita através de fotos, anotações, registro em vídeo digital. Reúne depoimentos de alunos e docentes que participaram do projeto, bem como a apresentação de seus projetos e comentários críticos.

Processos de trabalho no contexto das universidades

O educador, o aluno e a cenografia.

Durante estes meses de deslocamento entre USP/ECA, em São Paulo, UFRJ/EBA, na Ilha do Fundão e, UNIRIO/ CLA, na Urca, ambos no Rio de Janeiro e, somando a isto a minha prática cenográfica neste mesmo período, posso dizer que vivi intensamente este diálogo entre o ensino e a prática. Improvável não questionar de um lado para outro as convergências e os conflitos entre estes contextos. Foi sem dúvida um período bastante produtivo, onde a princípio, o projeto *As Aves*, que suscitava uma grande expectativa pelos resultados, revelou-se muito interessante do ponto de vista daquilo que possibilitou como processos, chegando até, durante parte deste período, a acarretar redução das expectativas pelos projetos finais individuais. Ao final os resultados se apresentaram surpreendentes e reveladores de outras qualidades que só emergem diante de uma conclusão, mesmo que não seja definitiva. Neste breve, mas intenso período de tempo, as experiências foram vivenciadas à luz de duas questões que me acompanham o tempo todo no todo do projeto desta pesquisa:

Qual seria hoje, em nosso contexto, uma metodologia ideal para a formação do futuro cenógrafo?

De que maneira as metodologias aplicadas dialogam com a prática do cenógrafo e se refletem neste profissional diante do contexto teatral?

É importante deixar claro que os três processos acompanhados organizaram-se em módulos semestrais, chegando nesse período, portanto, a um “fechamento”, alguma conclusão, mas em alguns casos tem sua continuidade no módulo semestral posterior, seja no detalhamento do mesmo projeto, seja na sua interação com outras disciplinas, como por exemplo, indumentária, prática de montagem, iluminação, etc. Acompanhei cinco grupos de trabalho, e um total de mais de 40 alunos, durante cinco meses. Alunos em estágios diferentes, de Cenografia I a Cenografia IV, cursando, na ocasião desta pesquisa, do terceiro ao sétimo semestre.

Uma particularidade ocorreu com relação à USP /ECA, onde me deparei com alunos cursando as disciplinas Cenografia, provenientes de outros departamentos além das Artes Cênicas; das Artes Plásticas, da Arquitetura, da Letras, da Comunicação, etc. Segundo o Prof. Dr. Fausto Vianna:

“A relação entre alunos de cursos distintos é muito benéfica, tanto em sala de aula, no desenvolvimento do trabalho proposto, como em função das possíveis relações profissionais em um futuro mercado de trabalho; permite a quebra de distâncias dentro do campus”.

Este quadro permite ao aluno de cenografia, por sua vez, cursar uma disciplina importante em sua formação nas Artes Plásticas ou na Arquitetura, construindo assim um repertório de ferramentas necessárias e fundamentais para a sua prática. No caminho inverso, os alunos dos outros departamentos se aproximam da cenografia e da sua especificidade teatral. No âmbito desta pesquisa, os alunos que estão cursando a disciplina Cenografia, mesmo que provenientes de outras áreas, quando citados em relação à universidade, na maioria das inserções serão tratados de forma genérica, sendo a referência feita à universidade de forma ampla, USP, subentendendo-se que o aluno em questão cursou esta disciplina na Escola de Comunicações e Artes /ECA, no Departamento de Artes Cênicas /CAC.

A organização do material de pesquisa é apresentada aqui de forma conectada aos componentes relacionados no capítulo1, item 1.2, em uma tentativa de reconstruirmos o caminho do processo criativo identificado na prática. Não há, entretanto, uma ordenação rigorosa. Imagino desenhar este caminho de forma que ao chegar à outra ponta, nos resultados propostos e materializados, possamos compreendê-los como uma trajetória percorrida, não apenas pela visão do aluno, mas também pelo ponto de vista do educador e ainda, do seu diálogo com a prática. Perceber refletidas, estas trajetórias, no tratamento da espacialidade conferido ao argumento. Faço uso das muitas vozes que participam desta pesquisa para conduzir-nos neste percurso, reunindo-as aqui, todas estas vozes, em um diálogo também imaginado, possível e desejado. Os grupos das diferentes universidades não estiveram fisicamente reunidos e, portanto os seus processos específicos não contaminaram uns aos outros, sendo qualquer ocorrência coincidente, talvez não mero acaso, mas resultado da leitura de um argumento que é comum a todos. As Aves carrega em si a qualidade de conduzir à reflexão acerca da coexistência e à busca de proposições para novas relações entre os indivíduos.

O Argumento

O texto, neste caso, o argumento, foi o ponto de partida: *As Aves*, de Aristófanes. Em comum aos três procedimentos temos o fato de terem sido utilizadas as traduções e adaptações sugeridas e a solicitação aos alunos da leitura do texto nas primeiras aulas, ou seja, o texto, o argumento que seria trabalhado foi logo apresentado, assim como, a proposição de que os trabalhos fossem desenvolvidos de forma individualizada. Objetivamente, em relação ao argumento-texto, é proposto em todos os casos, um trabalho pautado na sua compreensão, através de discussões, debates, da presença de um profissional de dramaturgia ou área relacionada que possa colaborar com uma análise do texto, etc. A leitura, em alguns casos é orientada para que seja feita como uma leitura branca, desconsiderando qualquer rubrica que se refira a tempo e espaço; por vezes, ao contrário, os alunos devem se ater às rubricas, são orientados no sentido de anotar as primeiras impressões e o imaginário que emergem durante a leitura.

A **decupagem** é orientada para ser individual ou em grupo. Tomemos como exemplo o procedimento proposto na UNIRIO, onde os alunos realizaram este levantamento dos signos pertinentes às representações visuais – cenografia, indumentária, iluminação – na forma de um grande panorama, que foi gradativamente alimentado de códigos, imagens, apoiado em conceitos desenvolvidos ao longo do trabalho de leitura do texto. Além das imagens e ilustrações, neste levantamento foram inseridas questões de organização do espaço, a presença do público e das personagens codificadas e presentes às cenas de acordo com o texto. Podemos ver no painel abaixo a existência de duas linhas divisórias que determinam três planos de ação como uma necessidade percebida pelo grupo a partir da leitura do texto.

Nas três universidades de uma forma geral, outros exercícios, paralelamente ao argumento central são propostos no decorrer dos trabalhos dos grupos, e conduzem a desdobramentos distintos. Considero estes exercícios como *argumentos paralelos*:

1. Enunciados formulados que remetem ao texto direta ou indiretamente. Exercícios a partir dos quais o educador busca aproximar ou direcionar a reflexão dos alunos para aspectos que julga pertinente relacionando-os ao argumento principal, neste caso, “As Aves”. Em alguns casos conduzem a uma pesquisa de linguagem.
2. Enunciados formulados que não remetem necessariamente ao texto. Exercícios dirigidos a outras necessidades latentes identificadas no grupo, ou relacionadas ao estágio (módulo) do aprendizado. Alguns exercícios, por exemplo, têm por objetivo aprimorar técnicas de visualização e representação bidimensional e tridimensional; necessários quando o background dos alunos neste sentido ainda é insuficiente. Neste caso o foco pode estar no desenvolvimento de um processo que treina o aluno para as formas de representação em detrimento de uma resposta visual definitiva.
3. Enunciados que investigam a tridimensionalidade a partir do texto, não se distanciando do foco, mas provocando a busca por imagens, espacialização, cor, composição, movimento, mais do que as anotações e rubricas.

Interessante observar como as diversas proposições colaboram na construção de um, ou mais entendimentos sobre o sentido que está no texto. Encaminham para uma seleção de aspectos do argumento-texto tratados como chaves através das quais se identifica alguma ligação com, por exemplo, a atualidade, com um conceito ou com uma idéia que possa dialogar diretamente com aquilo que o aluno-indivíduo gostaria de dizer nesse momento. Curioso ainda como as leituras são diversas e às vezes até mesmo contraditórias, o que nos leva a questionar as bases sobre as quais os alunos constroem a sua compreensão do enunciado.

O que interessa neste momento é a compreensão sobre o argumento ou melhor, as tantas compreensões a partir de um único argumento. Veremos que em cada grupo existe uma espécie de contaminação, não apenas no ponto de vista adotado para ler o que diz o texto, como também de materialização... É importante considerar ainda, além do entendimento sobre o significado do texto, a motivação que o argumento desperta no aluno, e também no formador; considerando este fator na

leitura dos resultados. Embora a motivação possa estar simplesmente no cumprimento de uma grade curricular, da avaliação e obtenção de créditos, devemos acreditar no aproveitamento real dos alunos diante desta trajetória, ou pelo menos daqueles que encontram nesta linguagem uma real possibilidade para sua expressão, como veremos em alguns casos adiante.

A princípio, em todos os grupos, percebi alguma desconfiança por parte dos alunos acerca do texto, sobre a antigüidade desse texto – a Grécia antiga, e o fato de ser uma comédia. Durante o processo, no entanto, muitos se surpreenderam. A investigação sobre o enunciado é importantíssima para que os alunos não fiquem retidos na superfície da obra. Por outro lado é preciso encontrar um equilíbrio, porque muitas vezes os alunos demonstram-se muito conceituais, justificando demais e acabam retidos no plano das idéias, enquanto é fundamental que sejam materializadas, deixar fluir um pouco mais a manifestação artística.

A forma que encontrei para reconstruir o processo de leitura e entendimento do significado da obra pelos grupos foi retomar as diferentes impressões e depoimentos expressos pelos alunos, suas dúvidas e descobertas, durante o desenvolvimento dos trabalhos. A partir destes registros recriei um diálogo ficcional entre os participantes, uma vez que os grupos em nenhum tempo interagiram entre si.

O objetivo principal é descobrir o que significa “As Aves” em nossos dias.

Diálogo 1:

Investigando o argumento

Prof. Ronald/ UFRJ: *O texto, as traduções que temos, conduzem para uma pré-imagem alegórica, tem rubricas, sugestões, pedi que fizessem uma leitura neutra tentando não incorporar esta alegoria.*

Ana/ UNIRIO: *Achei muito atual, muito contemporâneo, fala de coisas muitos atuais, foi uma surpresa para mim como acho que foi para todos, um texto muito interessante. Imagino os protagonistas sempre descobrindo algo.*

Cora/ USP: *Interessante resgatar um texto tão antigo e trazê-lo para nossa realidade atual e ver o quanto ainda se encaixa, nossa cultura pensada a partir do ideal da cultura grega. Não é exatamente o que gostaria de dizer, o texto é mais político, gostaria de encontrar conotações de caráter mais social e filosófico para focar a minha encenação. Estou achando difícil pegar isto e transformar é a primeira vez que faço um trabalho assim, sinto a dificuldade em transpor.*

Marina/ USP: *Gostei de ler e principalmente porque é uma comédia, me divirto com certas coisas que são atuais, aspectos muito filosóficos. Fala-se muito de utopia, utopia como algo não realizável, vejo mais como um cutucão na sociedade. Porque tudo não pode ser realizado? sem niilismo... mas todo mundo tem o poder de comunicar, você pode, faça, está em suas mãos, vocês são os pássaros.*

Profª Lídia/UNIRIO: *Trabalhamos com três textos, três traduções que pudemos comparar e você vê direitinho as operações que cada tradutor faz em de acordo com os seus interesses.*

Aluna 2 /UFRJ: *Vejo como uma busca.*

Prof. Ronald: *Busca de que?*

Julie/ UFRJ: *De todo este mal que eles querem fugir, mas eles acabam entrando neste mundo do qual eles tentam sair e acaba que não saem, fazem o percurso e retornam para o mesmo ponto de partida.*

Não há transformação?

- João/ USP:** *A figura de Pisétero, vejo ele como qualquer outro homem que deseja tomar o poder sobre os demais.*
- Alan/ UFRJ:** *Ele sofre uma mudança de comportamento... A principio ele queria uma cidade ideal longe da corrupção, mas acho que ele passa a ter uma postura de ditador e assumindo a cidade só para ele, que a cidade sirva a ele a suas vontades, chega até a expulsar outros. O idealismo dele muda.*
- Marina/ USP:** *A corrupção é um problema mundial, não é isolado, é intrínseco ao ser humano, existe a corrupção em maior ou menor escala. Pisétero não quer abandonar a cidade, quer montar outra sem corrupção. Não entro no mérito de dizer se é possível ou não.*
- Paula/ UFRJ:** *O tempo inteiro o protagonista tem esta intenção de ser semi-deus – de controlar, de convencer os demais, manipulá-los para se tornar um deus. Intuitivamente ele sabe quando pode forçar o caminho, é uma trajetória. Quando ele ganha asas passa a controlar tudo.*
- Nizia/ USP:** *A individualidade, ela não conta mais diante dos nossos problemas, eu sempre fui a favor da individualidade, mas quando você precisa acionar algo a partir do individual você não consegue, precisa partir do coletivo.*
- Melina/ UFRJ:** *Todos queremos um lugar melhor, não pensei em construir a cidade, a gente não a vê; penso no aspecto psicológico da peça, do que aconteceu com ele neste nível.*
- Ana Emilia/ USP:** *Eles vão contando aos poucos para as aves suas intenções, e você tem a impressão sempre de que não está tudo dito, tudo falado.*
- Janaína/ UNIRIO:** *Para mim neste texto eles não vão a nenhum lugar, é sempre o mesmo, eles não voam, instaura-se um jogo de palavras. Estão criando uma cidade que tem uma ideologia, mas no fim não passa de uma reprodução do que já existe.*
- Lucas/ UFRJ:** *Eles querem um lugar ideal só para eles que só as aves podem alcançar.*
- Julie / UFRJ:** *Eu pensei na palavra como se fosse uma ascensão.*
- Prof. Ronald/ UFRJ:** *A palavra é um transporte neste seu sentido?*

- Marieta/ UNIRIO:** *O vôo... Comecei a verificar no texto, e tivemos também a visita do Paulo Maciel, teórico de teatro, esta questão da palavra no texto, a autora de uma das traduções, que é resultado de sua tese de doutorado, defende a palavra, ela diz que o vôo é através das palavras, não é um vôo explicitamente.*
- Viviane/ USP:** *“As Aves” está pautada no discurso, o convencimento pela palavra.*
- Simone/ UNIRIO:** *Tudo acontece na imaginação deles, não existem asas, não existem aves, não existe nada, tudo é uma criação deles. Eles estão no mesmo lugar.*
- Janaína/ UNIRIO:** *A partir de um texto de Sócrates que traz a idéia filosófica de que não havia cidade perfeita, que ela estava na cabeça dos homens e que esta era construída por palavras e ela estava no céu porque as palavras voavam, acho que quando Aristófanes propõe esta cidade no céu é baseado nas palavras de Sócrates, fazendo referência a ele ou para criticá-lo... eles tinham uma picuinha.*
- Prof. Marcelo/ USP:** *Onde está o texto? Não perder Aristófanes de vista, não perder o foco. (os alunos de Artes Cênicas e Letras trazem mais a discussão sobre o texto, procuram outras adaptações, investigam, questionam se a cidade realmente aparece).*
- Prof. Ronald/ UFRJ:** *A primeira coisa que a gente percebe é que os dois personagens começam imobilizados por uma insatisfação, eles não estão em uma cidade ou percurso – estão num ir ou retornar, como eles (os alunos) perceberam agora.*

“Quando você começa estudar a história do teatro você chega a um ponto em que as pessoas se libertam do texto, daquilo que ele exige, você seleciona e faz o que o que te interessa. Qualquer peça pode ter uma leitura interessante para o nosso tempo se você fizer com que ela tenha, se a encenação trazer o texto para o mundo que você está. Nas Aves a comédia é uma das formas mais lindas de se criticar – a construção de uma cidade e de como as pessoas depositam ali seus sonhos. A utopia está ali até o ponto que se torna real, independente se é bom ou ruim, ali morre o sonho e começa a realidade”.

Maíra/ USP.

Argumentos Paralelos

Eles demonstram ser tão importantes no processo do aprendizado quanto o argumento principal, uma vez que conduzem a conceitos relacionados a ele (no caso, o texto *As Aves*). Acho pertinente apresentar estes desdobramentos que na prática também acontecem, pois aqui são fundamentais no desenvolvimento dos processos criativos conduzidos pelos educadores-orientadores.

A palavra como argumento: Palavras-chaves emergem do texto, propostas pelos educadores ou provocadas para serem identificadas pelos alunos. A atenção para as palavras, para o conceito que elas trazem contido, é um traço comum aos procedimentos propostos por alguns orientadores. Eles resultam na materialização do sentido destas palavras segundo algum critério. São procedimentos que nos conduzem de volta à reflexão sobre a especificidade da Arte e do Teatro, o entendimento claro daquilo que queremos dizer através de uma obra.

ASA – CÉU – UTOPIA um triângulo proposto para um grupo de alunos, com foco em exercícios de tridimensionalidade. O exercício resultou em espacialidades que se identificam a princípio com a linguagem da *instalação*: configuram-se espaços conceituais com algum caráter cenográfico, uma vez que para eles foi pensada uma ação. Como exemplo podemos citar resultados como a *Sala de Espelhos* ou a *Cama – Aquário*. O primeiro refere-se à palavra, ou conceito de UTOPIA; apresenta um espaço claustrofóbico, uma sala forrada de espelhos, de todos os tipos, retorcidos, fragmentados, provocando imagens distorcidas, como um sonho, onde o indivíduo se vê no seu sonho através dos espelhos, enxergando-se em fragmentos, nunca por inteiro, dadas as proporções mínimas deste espaço. O segundo refere-se a CÉU, no qual uma cama de casal com dossel é rodeada por paredes de vidro, e bexigas de água que irão estourar e, junto com mais água que escorre para dentro, formarão uma espécie de aquário, dentro do qual duas ou três pessoas poderão nadar; o nadar aparece aqui no sentido de voar e, as bexigas remetem também à utopia. Outras palavras decorrentes destas surgiram e remetem imediatamente à forma ou espacialidade: OVO, ÁRVORE, COLMÉIA.

Outro caminho proposto, similar, mas inverso, solicita aos alunos escolher, cada um, uma palavra qualquer a partir do enunciado principal e dar corpo a esta palavra, já relacionando ao contexto do texto e atribuindo-lhe uma carga cenográfica.

Os alunos assim construíram seus códigos, alguns em comum ou aproximados com o que já vimos: UTOPIA – AVE – ÁRVORE – OVO – ASCENSÃO – ALDEIA - NINHO - METAMORFOSE – VERTIGEM – IMAGINÁRIO. Cada um ao seu modo propõe uma resposta visual tridimensional para o *enunciado-palavra*. Em alguns casos veremos que este exercício contamina fortemente o projeto cenográfico final.

UTOPIA - Ana Paula /USP - Utopia em dividir igualmente o espaço para todos, propõe o espaço organizado a partir da estrutura da colméia, representando uma sociedade igualitária. Para ilustrar esta utopia na sociedade dos homens, cita Nelson Rodrigues: *“se você der uma ilha a cada ser humano, com sol o ano inteiro e uma ilha com um iate e uma casa, logo os seres humanos irão brigar entre si... A igualdade social era uma utopia, não se pode satisfazer todas as pessoas, sempre haverá disputa porque o ser humano sempre irá invejar o grão de areia da ilha do outro”*.

IMAGINÁRIO - Alan /UFRJ – Confere caráter tridimensional à palavra utilizando como base o seu primeiro exercício sobre espaço, que por sua vez, apresenta-se apoiado no conceito de permeabilidade; cria portanto um espaço com planos distintos e passagens interligadas.

METAMORFOSE - Paula M. /UFRJ. A partir da letra inicial **M** configura as demais letras que compõem a palavra em um movimento de continuidade de uma para outra. Ao final retorna à posição inicial; no cenário isto seria filmado e projetado ou no espelho para ser visto pela audiência. Existe o desejo de empreender na busca por um ideal, como se houvesse algo diferente, mas o que há é o retorno ao ponto de partida.

Esta proposta, especificamente, tem um caráter bastante performático, uma vez que a ação é condicionada à formação das letras sucessivas na intenção da formação da palavra e do retorno ao M de origem.

O objeto como enunciado. É um outro exercício proposto, no qual os alunos têm que partir de um **objeto mecânico**, de livre escolha – esta escolha pode ser subjetiva ou considerar um afeto, um raciocínio lógico direto, ou seja, pode ser aleatório ou conceitual – um objeto que possua algum efeito mecânico, isolado. Como desdobramento do objeto mecânico, um outro exercício propõe a criação, cenograficamente, de um objeto de **transporte**, que tire alguém de um estágio para levá-lo a outro, tentando partir de um sistema cujo conceito principal é o equilíbrio, a igualdade; um sistema mecânico, portanto, que trabalhe por compensação. Este ato de transportar um personagem de um plano a outro através de um objeto remete à maquinaria *deus-ex-machina*, mas é também uma metáfora, respondendo ao texto, daquilo que é identificado como o objetivo do protagonista: *alcançar o SUBLIME*.

De acordo com as leituras realizadas, o grupo da UFRJ chegou a uma conclusão de que as asas são uma forma de representação da possibilidade de realizar um desejo; quando se ganha asas se pode chegar a uma cidade imaginária, ou seja, elas representam uma forma de atingir o sublime.

Paula /UFRJ *"Inicialmente fiz esta gaiola – possibilitando as pessoas a subirem ao divino e por isto a imagem da gaiola, seu aspecto é mais divino. Como objeto mecânico propus um guindaste, em um lugar mais alto. A palavra AVES, não era o que eu queria, mas precisava ser curta". A palavra a serviço e não o sentido através da palavra...*

Renata /UFRJ *"É como se ele, Pisétero, fosse controlar quem iria entrar; meu sistema mecânico e o meu cenário tiveram como base esta questão. Criei uma ponte, manipulável, que*

se separa, que confere o controle de que só ele pode deixar entrar quem ele desejar que entre na cidade, e ao mesmo tempo acho que a cidade irá se tornar só a cidade das aves. A ponte, retomando o processo, surgiu a partir do exercício da palavra ALDEIA. A partir daí me veio a cerca, o graveto, o rústico, a cercania. Trabalhei em esboços, encontrei uma imagem pontual que foi referência para a criação; uma cercania com uma montanha, parece um pequeno castelo, uma ruína, como representação da cidade. Acho que o Homem não vai entrar nesta cidade; ao invés de uma construção é um NINHO".

Outros alunos também pensaram na forma e no movimento inspirados a partir do conceito do NINHO, sem fronteiras, circular, coletivo. No caso da aluna Renata ela propõe uma cerca como forma de impedimento para a entrada na “nova cidade” e o movimento articulado em dois percursos possíveis, sendo que um deles dirige à lugar nenhum, onde o indivíduo retorna ao mesmo lugar e o segundo caminho, que conduz à ponte, à possibilidade de ingressar na cidade “imaginada”.

O movimento como enunciado. O sublime pode estar inclusive no mesmo local do ponto de partida. Para atender a este conceito, outro exercício foi proposto a partir da idéia de movimento, mas agora o movimento traçando um percurso, também *relacionado ao enunciado principal* – As Aves. Inicialmente, alguns alunos pensaram o percurso como um movimento que saía de algum lugar e chegava a outro, propondo uma transformação. Depois de algum tempo e muita discussão sobre o texto, o que temos são percursos circulares que retornam ao ponto de partida ou a um ponto próximo ao da partida, sem a transformação, mas com o sentido de vivenciar o percurso onde algo se modifica, mas não é transformador.

Lucas /UFRJ Propõe um percurso começa em um caminho, sobe vai ao outro e chega de volta no mesmo lugar, um caminho com acidentes, elaborado de certa forma.

Melina /UFRJ *“Alcançar um estágio mais alto – planos – escada – para ele subir e descer – o movimento da peça – todos queremos um lugar melhor. Você a princípio vê uma parede e aos poucos uma escada vai sendo revelada”.*

Neste estudo de movimento, a aluna Melina explora os planos verticais no sentido da ascensão, e também o sentido de alcançar, de atingir um objetivo. A princípio o que se vê é uma parede plana ao fundo e uma *ilha* (elemento mais à frente de secção trapezoidal) aparentemente inatingível. Para chegar ao lugar almejado, a *ilha*, é necessário mover-se de forma ascendente pela escadaria que se revela a partir da parede. O último patamar desta estrutura “instável” torna-se uma ponte de ligação que conduz à *ilha*.

Estes exercícios, da forma como são propostos evidentemente colaboram como pistas para a compreensão do enunciado, mas também, principalmente se os enxergarmos isoladamente, direcionam para uma outra possibilidade: a de pensar a cenografia inclusive como argumento para o evento teatral. Na medida em que somos capazes de materializar espacialmente conferindo caráter cênico a uma palavra, a um objeto mecânico (ou seja, um objeto com uma função específica), ou mais abstrato ainda, a um movimento, podemos também fazê-lo diretamente sobre o espaço. Ao imaginar uma ação relacionada a um conceito de espaço, ou seja, ao partir de um espaço real ou imaginado, espaço específico, edifício teatral ou cenário, para criar uma situação cênica, está se propondo um argumento-cenografia no lugar de um texto, personagem, ou outro componente como ponto de partida de uma realização cênica. Este conceito já existe e pode ser identificado por *Design as Performance*. Se pensarmos a Cenografia como design teatral, poderemos então considerar uma transposição desse termo e considerar a possibilidade de *Cenografia como Performance*.

Retomando a leitura do argumento principal: o texto, notamos algumas contradições que acontecem no plano coletivo, ou seja, entre os grupos, sendo que dentro de um mesmo grupo quase todos concordam com um mesmo conceito. Se alguns grupos se apegam ao poder de persuasão das palavras, outros, por sua vez, afirmam que a cidade deve ser construída à vista do espectador. Estas duas leituras soam, para mim, como as maiores contradições, uma vez que conduzem a materializações muito distintas do espaço. Definem caminhos distintos a seguir. Será a leitura de um determinado texto ou argumento, única ou exata? Tomar um ou outro caminho pode ser observado como um equívoco, a não ser que sustentado por uma boa justificativa. Neste caso iremos encontrar respostas espaciais a estes dois caminhos, correto ou não. Para um destes caminhos, o espaço que se faz necessário é aquele que responda à relevância da palavra que será a responsável por conduzir o imaginário da audiência. Para o outro, o espaço tem em si a responsabilidade da transformação, fisicamente, criando imagens para uma outra audiência. Proponho que continuemos nossa trajetória e que diante dos resultados identifiquemos estes conceitos.

Pesquisa

A pesquisa é um componente que se faz notar em cada um dos procedimentos, é uma preocupação permanente por parte dos educadores, que desenvolvem propostas, exercícios com o objetivo de que alunos desenvolvam métodos de realizá-la. Não apenas para uma resposta imediata, como também para que ele, o aluno, desenvolva critérios para a construção do repertório artístico e particular do sistema cênico, na sua formação para o pensar a cenografia e o processo de criação.

Nos procedimentos que acompanhei, a pesquisa não se limita a conteúdos específicos que irão resultar em seminários, nem é pontualmente aplicada a aspectos do enunciado proposto, vai além, adquire um caráter de constante busca. Esta busca talvez seja o formato que substitui ou incorpora algumas das muitas perguntas que nos fazemos durante o processo criativo. O desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa aplicada ao processo criativo colabora para a formulação de perguntas e respostas a partir da coleta de informações e imagens, da reflexão destes dados e das encruzilhadas desse processo.

Naturalmente, as pesquisas propostas que encontram algum ponto de convergência para com o enunciado, a meu ver, demonstram-se as mais produtivas diante do curto tempo para os processos de desenvolvimento dos trabalhos, um semestre. Período no qual, além do foco no argumento principal, temos os exercícios paralelos, a pesquisa e a representação plástica - a materialização das propostas. Temos ainda que considerar a demanda das tantas outras disciplinas que fazem parte da formação do aluno, às vezes concorrentes, digamos assim, da atenção dele, por apresentarem enunciados diversos e desconectados.

Diante da leitura branca, e não dirigida (*pelo orientador ou pelas rubricas*), de um texto, ocorre muitas vezes, inclusive na prática, uma dificuldade de visualizar uma resposta espacial imediata. Como alguns alunos apontam, há certa demora em digerir-lo e em responder ao texto visualmente. Por mais que façamos outras leituras, decupagens, nos tornando mais íntimos do texto, a espacialidade nem sempre emerge rapidamente. Faz-se necessário neste momento continuar nossa investigação, pesquisar. Para além desta dificuldade, pensando na visualidade espacial, a pesquisa colabora para ampliar o repertório dos alunos, aproximando-os de outras linguagens

que podem conduzir a outros conceitos e técnicas específicas; leva-os também a conhecerem outras tipologias do espaço teatral. Dependendo de como é conduzida, pode provocar os alunos para além de uma iconografia óbvia, porque quando a iconografia vira uma ilustração ficamos rendidos diante da dificuldade de transgredir as imagens ilustrativas para uma criação mais personalizada, mais liberta. O que aparentemente corresponde a um repertório que a audiência reconhece e aceita pode ser muito limitador, enquanto que através de uma imagem que surpreenda possamos conduzir o espectador para muitos outros lugares que ele sequer havia imaginado.

Profº Ronald /UFRJ– *“O fato de que os alunos não rubricassem está no receio de vir à tona uma Grécia alegórica, que é um lugar comum, o vulgar, e se tivéssemos que lidar com ele, teríamos que ser rigorosamente vulgares. Não foi aqui para onde nós conduzimos, quero que demonstrem e defendam suas idéias, o que eles trouxeram plasticamente”.*

A pesquisa no âmbito das universidades pode ser dirigida pelos educadores ou proposta pelos alunos, e por isso digo que neste processo faz-se necessário que a pesquisa seja produtiva, focada para o processo deflagrado. Tivemos neste período pesquisas relacionadas e não relacionadas ao argumento, formalmente apresentadas como seminários ou como complemento para etapas do processo. Em cada grupo pesquisado, identifico que não se trata de uma só pesquisa, mas de pesquisas paralelas, inter-relacionadas. Para compreendê-las, organizo-as a partir de características específicas:

De caráter histórico

Sobre o contexto no qual o texto foi escrito – A Grécia Antiga; a tipologia dos espaços cênicos e sua evolução – do Teatro de Arena ao palco italiano. O grupo da USP contou com a colaboração dos alunos provenientes de outras áreas, que trouxeram informações e questionamentos históricos, sociais, políticos e filosóficos, enriquecendo o processo do grupo como um todo. Ao mesmo tempo evidentemente este background de cada indivíduo encaminha para uma reflexão muito particular sobre o contexto histórico ao qual remete o texto e também sobre o diálogo que trava com a contemporaneidade. O foco histórico da teoria oferece aos alunos a aproximação com os espaços teatrais originais, leva ao conhecimento do Teatro de Arena grego e romano e o seu código de encenação particular, leva-os também a refletir, a partir da experiência do Teatro Italiano, acerca das qualidades específicas destes espaços e suas relações entre o ator e a audiência, entre palco e platéia. O contexto histórico do texto mostrou-se determinante, para este grupo, nas escolhas individuais de tipologia espacial cênica, começando a indicar possíveis caminhos para esta interlocução.

De linguagem

Na UNIRIO, o procedimento privilegiou a realização de pesquisas de linguagem apresentadas em formato de seminários focadas sobre três temas destacados como relevantes: a **Comédia Grega**, o **Teatro de Revista** e o **Carnaval** (carnaval de rua e de “passarela”). A pesquisa sobre a Comédia, tendo Aristófanes como referência do texto aqui utilizado, explorava o papel dos autores desse gênero como críticos do cotidiano da sociedade vigente. O Teatro de Revista e o Carnaval foram considerados pertinentes pelo seu caráter popular, que se relaciona à questão do popular da comédia, um eixo que tem em comum a crítica e o humor, o falar do dia-a-dia, o conteúdo de cunho político, um desdobramento possível; o Teatro de Revista principalmente porque fala com crítica, mas de forma leve, divertida. Durante o processo, o grupo identificou várias estórias dentro da peça, uma estrutura dramática que possibilitaria um paralelo com o Teatro de Revista, o que gerou a intenção de adaptar o texto para uma dramaturgia que dialogue com a linguagem proposta.

Em um dos grupos da USP, a pesquisa de linguagem desenvolveu-se individualmente, a partir de necessidades particulares, a exemplo da aluna Ana Emília que desejou encaminhar o seu processo incorporando a **fotografia como linguagem cenográfica**, o que a levou a pesquisar caminhos possíveis para este diálogo, resultando no que a princípio seriam o *Fotomosaico* e o *Fotodesign*. Propôs a

realização de fotografias de situações cotidianas, que remetessem à idéia de utopia na cidade e, a partir delas, sugere montar imagens relativas à peça, como um mosaico, tratando da utopia coletiva a partir das utopias individuais. Uma idéia que cria a meu ver a possibilidade de um diálogo com a atualidade e confere uma qualidade documental ao projeto, contextualiza o discurso cênico. É sem dúvida muito interessante, mas ficou a dúvida sobre como a espacialidade se resolveria, e como a fotografia assumiria a qualidade *de linguagem cenográfica*, o que veremos adiante.

De conceito

Na UFRJ a pesquisa foi orientada segundo a proposta trazida pelo orientador de ser em si um trabalho de reflexão a partir do conceito de cidade, de aldeia, do contexto da formação das cidades desde a Grécia até a atualidade. A discussão é pautada sobre o conceito de construir ou de atingir uma cidade imaginária. A pesquisa foca no conceito de projetos urbanísticos em diversas cidades do mundo em várias épocas. Em *As Aves*, a situação que se apresenta, uma vez relacionada à contemporaneidade, nos leva a considerar os conflitos em nossas cidades e o desejo de nos deslocarmos para outra cidade, ou de forma ampla para outra realidade, outra forma de organização social.

Profº Ronald /UFRJ: *"... Os problemas que ocorrem com o desenho de cidades como a nossa, o Rio de Janeiro... as cidades privilegiaram, em termos de trabalho, o centro, então há um despertar para o centro – o movimentar a vida – trabalhar, ganhar dinheiro, gerar serviço, etc. Quase sempre se pensa em soluções para a vida da cidade, pensa-se na periferia e não no centro, porque a cidade foi crescendo de modo desordenado pela periferia. Aí a cidade que foi planejada a partir de um ponto central, vai perdendo força até por serviços, rendimento... a periferia como foco de melhorar a cidade, deslocando o foco do centro, criando novas sub-células, mas isto não impede o êxodo interno diário para este centro. As cidades antigas que nasceram com seus limites desenhados – suas periferias desenhadas – as fortificações – não se pensou primeiro o centro, pensou-se a periferia primeiro, os seus limites".*

É proposto aos alunos que a partir do desejo de alcançar ou construir esta nova sociedade, a *cidade imaginária*, eles identifiquem, a partir dos modelos existentes, os problemas inerentes à criação de uma nova cidade. O Objetivo está em instigar os alunos a pensarem o desenho da cidade imaginária, em sua perfeição, talvez não pelo centro, mas pela periferia. Curiosamente, no contexto de outra universidade, na USP, o aluno Hugo apresentou uma proposta de espacialização que dialoga com este conceito da criação de uma cidade imaginada. Segundo ele, esta

fuga para a construção de uma nova cidade está relacionada ao desejo de alcançar um ambiente onde todos sejam felizes, algo utópico, um lugar através do qual seja possível transcender ao próprio espaço (assim como o Teatro?), um lugar paradisíaco, parecido com o que o público busca, de acordo com ele, nas *Raves*.

Quando a pesquisa de linguagem ou conceitual é proposta pelo orientador, os alunos são conduzidos de forma mais objetiva, a uma determinada meta, como se o professor – orientador assumisse o papel do diretor. Isto não é a meu ver bom ou ruim, é uma opção e diante dela o aluno poderá desenvolver outras descobertas, partindo de um caminho pertinente. Do contrário, o aluno é lançado à descoberta de um caminho próprio que poderá se mostrar produtivo ou não, mas o forçará a adotar, de certa forma, o papel da direção. De qualquer forma, em ambos os casos não há garantias. Diante destas possibilidades, cabe ao orientador a percepção sobre o desenvolvimento de cada um e reconhecer as qualidades e dificuldades individuais que demonstram. Em conjunto, alunos com a colaboração do orientador devem trabalhar de forma que possam aperfeiçoar a autocrítica e a conscientização acerca do próprio desenvolvimento, ou seja, dar prosseguimento a um caminho produtivo de desenvolvimento.

De caráter técnico

Em todos os processos, em algum momento os alunos se deparam com as dificuldades técnicas para a materialização de suas criações. Seja para a elaboração da representação – maquete, desenho, seja para pensar na transposição para a realidade, de fato em nenhum destes procedimentos os alunos trabalharam em escala 1:1, mas em sua maioria preocupam-se com a exequibilidade da obra. Consultam desde livros, parentes, colegas, até especialistas do contexto teatral, de acordo com a infra-estrutura que a universidade oferece. É uma pesquisa constante que pode ocorrer no início, no final e durante todo o processo criativo. Na realidade da prática cenográfica é pesquisa interminável, estaremos sempre diante de novas tecnologias, novos materiais, ou de técnicas clássicas às quais em um dado momento precisamos lançar mão; por mais que as conheçamos, na teoria, no campo da prática é que elas serão realmente reveladas. É importante que o futuro cenógrafo aprenda a pensar de forma colaborativa e a técnica é um dos primeiros campos onde ele se sente à vontade para isto, porque precisa dela.

Alguns alunos se mostraram bastante atentos à realização dos seus projetos. Não é só porque é um exercício que teriam de deixar esta questão de lado. Alguns exemplos: a aluna Simone, da UNIRIO, consultou um técnico sobre a estrutura de um carro alegórico com mecanismo estudado para desenvolver um movimento em cena e apresentou este detalhamento em seu projeto, representado em desenho técnico. Outra aluna, Marieta, da mesma universidade descobriu uma estrutura que um aluno de outra universidade criou a partir de sucata - garrafa Pet, material reciclado e de alta resistência. Alguns alunos pesquisaram materiais específicos e mecanismos para o desenvolvimento de seus objetos mecânicos e maquetes. O aluno Felipe, da USP, desejou construir uma cidade perfeita, utilizando vidro e água em uma composição de difícil realização; ao pesquisar começou a substituir os materiais, a água por fumaça e o vidro por policarbonato, buscando soluções para não abrir mão de suas idéias.

A pesquisa, como assinalo no capítulo 1, *item 1.2*, na prática é um componente que continua fazendo parte do processo criativo. É preciso, no entanto, que seja entendida de forma distinta daquilo que deve ser o aprendizado sobre o sistema cênico, ou digamos assim, a maleta de ferramenta do profissional. Evidentemente, no processo de formação do futuro cenógrafo este sistema está em construção e quase tudo tem um caráter de investigação. Mesmo assim é importante que se identifiquem os estágios desta formação, aquilo que o aluno tem que apreender a priori para inclusive poder formular uma resposta espacial.

No que se refere aos grupos que se apresentam em um primeiro estágio de aprendizado da cenografia e se vêem diante de conceitos teóricos e do desenvolvimento de um processo criativo, é natural que se deparem com limitações relacionados à especificidade da formação neste campo. Certamente encontrarão soluções, saídas ou colaborações, mas não significa que no tempo de duração deste processo criativo estarão suprimindo esta formação, a exemplo da aluna Vanessa⁵¹ quando afirma sua dificuldade em lidar com o processo criativo: *“não tinha nenhuma referência anterior, sinto dificuldade e falta de referência onde buscar mais dados para formular as idéias, fico meio sem chão, não tenho o hábito de ir ao Teatro”*.

⁵¹ **Vanessa** é aluna do curso de editoração da USP e cursa cenografia como disciplina optativa

Reforço esta questão com o depoimento do Prof. Marcelo, sobre esta dificuldade em relação ao conhecimento com o qual o aluno chega à universidade e o seu reflexo na prática educacional. Fazendo referência à USP, neste momento, em que o processo de ingresso é através do vestibular, afirma que a prova específica em Artes Cênicas não garante o ingresso de alunos com algum conhecimento ou capacidade de pensar ou expressar plasticamente suas qualidades artísticas.

Profº Marcelo Denny /USP - *“... acerca do background dos alunos que vem das mais variadas áreas, faltam duas bagagens: técnica - habilidades com pintura, desenho, desenho técnico, etc... que gritam na hora de fazer o projeto e muito mais na hora de fazer uma maquete, para o qual concordamos em fazer uma assistência um a um. O outro é a vivência teatral, entender o que é o teatro e conseqüentemente a cenografia. Primeiro os alunos que ingressam nas Artes Cênicas, na Universidade em geral são muito novos e os de fora entendem cenografia e teatro por uma outra visão. Na parte teórica tentamos passar a eles algumas perspectivas, mostrar, mais ou menos rapidamente, algumas relações e as revoluções da cenografia no século XX, as principais características da cenografia na Grécia, Roma, Idade Média, apresentar algumas obras cenográficas de grandes cenógrafos, cenografias inusitadas, através de livros, imagens projetadas; educar o olhar deles, olhar com outro olhar... Há muito interesse por parte dos alunos das mais variadas áreas, com muitas dificuldades para um traço mínimo, mas com muita condição de defender uma idéia. Os alunos, em grande parte, apresentam grande deficiência diante de alguns conceitos de estética, de arte, não está nada claro quando nos referimos a estilos da arte, impressionista, expressionista, Bauhaus,... isto parece muito distante e não poderia ser. Esta outra formação, a História da Arte, da Estética que não está na grade deles, às vezes tem que parar um pouquinho o que você está falando, na parte teórica abrir uma segunda tela e muito superficialmente explicar aquilo para depois retomar o caminho. Com os alunos de Letras evidentemente estas referências ficam no campo da literatura, menos imagético. A prática não equilibra com a Teoria, existe uma boa vontade de dividir 50% e 50%, mas no final torna-se necessário abrir mais tempo para a prática. ”.*

Aqui nos deparamos com o aprendizado de conteúdos relacionados às Artes de uma forma ampla e à especificidade das Artes Cênicas. Este aprendizado irá somar ao background individual de cada aluno. São ferramentas que o futuro profissional precisa assimilar para que possa dispor delas nos processos criativos e de realização que irá vivenciar. A composição destas ferramentas depende da infra-estrutura e também da grade curricular de cada curso; assim se faz notar a origem de formação do aluno por uma escola de Belas Artes, de Artes Cênicas, de Comunicação, de Arquitetura, etc.

O aluno de Cenografia precisa estudar conteúdos de caráter técnico, artístico e teórico: da representação plástica, passando pelo referencial histórico e filosófico, à linguagem específica do Teatro. Na sua formação, ele precisa de um aprendizado multidisciplinar, assim como afirmam as necessidades latentes dos alunos que aqui as expressam. Os grupos que atenderam a esta pesquisa respondem a estímulos diferentes diante da técnica e da linguagem específica do teatro, uma vez que estão em estágios diferentes de formação. Os orientadores podem encontrar o mesmo grupo de alunos ou alguns deles em etapas diferentes de suas trajetórias, neste momento. Cada um com o seu grupo traça um plano que é pertinente ao estágio de aprendizado no qual os alunos se encontram e assim o foco de cada procedimento é específico.

Procedimento 1 /UFRJ – pautado na produção artística dos alunos, o orientador desejava desde o início que os alunos tivessem experiências mais manufaturais, de caráter plástico, artístico, mais do que apontamentos, rubricas, e anotações sobre as intenções do texto, buscando provocá-los a responder tridimensionalmente, a partir de um procedimento organizado através de exercícios que, a meu ver, fragmenta e reordena o processo criativo, contendo o seu todo. Estes exercícios conduziram o aluno para que ele permitisse a si mesmo emergir caminhos possíveis, instigando claramente os alunos à produção artística, sem conceituar demasiadamente. Esta construção fragmentada atende à materialização de algumas questões inerentes ao texto - sentidos, desejos, observações, sensações, que aos poucos vão desenvolvendo um imaginário, que poderá resultar em algum significado na elaboração da obra cenográfica. Nestes exercícios, a princípio, é proposto que os estudos de tridimensionalidade não sejam carregados de detalhes de acabamento, não devendo o aluno se preocupar em conferir qualquer apelo plástico de acabamento

ou pintura, procurando assim evitar um desvio de atenções. A definição de cor, textura, luminosidade, matéria seriam aspectos tratados posteriormente, o que importava neste momento era a composição do espaço e as condições de movimento que este espaço poderia promover.

Procedimento 2 / UNIRIO - enfatiza muito a linguagem como um fio condutor para o processo criativo e a questão da representação técnica; o desenho técnico do projeto cenográfico é um caminho, para mim, verificador das possibilidades de realização da obra proposta, o que confere um diferencial para este processo. A técnica não é vista apenas como representação, mas como parte da construção do conhecimento do aluno sobre a materialização na escala real de suas idéias, valendo para isto a pesquisa junto a técnicos, livros, profissionais especializados para concluírem esta representação de forma correta; a exemplo do que foi citado anteriormente: o mecanismo do carro alegórico e a estrutura de reciclagem de pet.

Procedimento 3 / USP - ressalta a preocupação não apenas com a questão visual, mas com a atitude que é tomada diante da realização de um exercício ou projeto, quando o aluno precisa acostumar-se a se acerrar dos pensamentos e atribuições inerentes à linguagem cenográfica. Apóia a metodologia na representação, na materialização da idéia de espacialização, utilizando os recursos dos quais dispõem neste momento os alunos em formação. Os esforços são direcionados para que a representação seja realizada através da técnica da maquete,... *a maquete como procuração da idéia do aluno...*; mas sugere ainda o uso da ilustração, do storyboard, da fotografia como complementos importantes para apresentar uma idéia, para mostrar a transformação de um espaço, por exemplo. Procura encaminhar o grupo para uma linha mais contemporânea, uma leitura, que às vezes sai até da cenografia e vai ao encontro da instalação, o que permite que os alunos encaminhem os seus projetos para outras linguagens ou procurem encontrar um ponto de convergência entre diferentes linguagens, como veremos adiante..

Os alunos, por sua vez respondem a estes procedimentos revelando suas habilidades e dificuldades, mais ou menos conscientes em relação aos diferentes aspectos deste componente.

Técnica e Representação

Quando se tem uma boa idéia, é preciso pensar cuidadosamente sobre como será apresentada. Todo sistema possui uma técnica específica para sua realização e representação. Indo mais longe, possui inclusive um vocabulário particular; são os recursos através dos quais criamos e nos comunicamos; sem eles a qualidade desta comunicação apresenta-se falha, interrompida. Para criarmos neste campo precisamos saber quais as ferramentas das quais dispomos e o que é possível fazer a partir delas, ao mesmo tempo em que precisamos perceber como podemos fazer com que outras pessoas compreendam as nossas intenções. Durante os processos de trabalho alguns alunos apresentaram suas motivações e dificuldades diante da prática de representação e do pensamento acerca da técnica que envolve a realização de suas criações.

Paula / UFRJ demonstra muito interesse pela pesquisa e experimentação de materiais, pela manufatura e a instituição onde estuda oferece oficinas de diversas técnicas artísticas – modelagem, pintura, gravura, escultura, etc. Ainda assim afirma sentir muita falta da técnica específica inclusive para fazer uma maquete: conhecer materiais e formas de fazer, a melhor forma para construir, saber qual estrutura é mais adequada, as opções de acabamento, entre outras.

Ivan / USP aluno do curso de arquitetura, acostumado a usar a maquete como representação, faz uma comparação entre a escala micro da maquete e a representação em um espaço macro. A maquete é, para ele uma ferramenta não apenas para apresentar seu trabalho, mas tem também a função de um laboratório, onde, segundo ele, *“você pode se libertar para a criação a partir de elementos que não são paredes (ao contrário da concretude da arquitetura), permitindo uma explosão das possibilidades, experimentar utilizar outros materiais; enquanto que a representação em um espaço macro possibilita criar um universo que irá provocar sensações”*.

De fato, não é fácil apresentar um projeto cênico; a maquete apenas como apresentação de uma criação cenográfica não me parece suficiente, enquanto que somada a desenhos, imagens que apresentem a relação entre o espaço e a presença do humano nele, são recursos que trazem vida à composição deste espaço. A maquete deve ser encarada, assim como o faz o aluno Ivan, como ferramenta do processo e não apenas da finalização. Poderia citar outros projetos, como por exemplo, o do aluno Ricardo, da USP, que teve que repensar toda a sua proposta de espacialização no momento em que começou a trabalhar na maquete, mas este caso específico ocorreu por uma falta de conhecimento dos sistemas cênicos. Ricardo é aluno do curso de Publicidade e a dimensão e proporções da caixa italiana eram para ele algo não assimilado.

Felipe /USP *"Pensei muito na escala e em como transpor a estrutura para a dimensão real – manipular isto? Percebi que na realidade seria muito difícil mover o cenário para a construção desta cidade; é uma construção muito grande".*

Paulo /USP aluno do curso de Artes Plásticas é um destes exemplos que encaminhou o seu projeto em outra direção, o da *Instalação*. Podemos dizer, entretanto, que o projeto de sua instalação tem um *caráter cenográfico*. São fotos que a partir da idéia de UTOPIA, relacionada com *As Aves* apresentam as utopias hoje em nosso contexto. O que me chama a atenção em seu trabalho é a maneira como o apresenta, uma vez que ele não o fez por maquete, mas por desenho, esquemas, fotografias que tirou e pretende utilizar, deixando claro o conteúdo, ou seja, a despeito da falta da maquete, pudemos visualizar claramente sua proposta de espacialização; imagem, conteúdo, forma, cor, luz.

A técnica não se limita apenas à representação; por vezes determina a espacialidade. Um exemplo é o trabalho de Hugo, da USP, que criou um espaço que é uma representação de uma tenda com todo o ambiente de uma RAVE, onde utiliza o efeito de Luz Negra. A opção por este recurso técnico torna a imagem pictórica fundamental, e a técnica neste caso, aliada ao ambiente transposto para a cena se impõem como determinantes para a definição da espacialidade.

Hugo /USP *"Quería que a imagem fosse dos pássaros voando, e fiquei pensando como tratar isto na realidade, possibilitar esta mobilidade esta leveza, este movimento bonito, pensei nos malabares muito presentes nas RAVES. São três ambientes diferentes: o dos DEUSES – um lounge futurista com puffs, e uma estrela, um strobo; o dos Humanos – branco sem muito detalhe, bem simples, com alguns módulos desconfortáveis para mover e sentar; e o das Aves – uma barreira entre os dois outros e então a situei no meio entre estes dois planos".*

Isto tudo transposto para o palco italiano, por quê?

Os alunos precisam ser treinados não apenas para as técnicas de representação, como também para as de construção cênica. Em geral quando não as desenvolvem, apresentam dificuldades com a transposição do real para escalas reduzidas, bem como a dificuldade em escolher materiais que atendam tecnicamente à realização de uma maquete e em pensar na transposição deste material para a realização no real. É preciso discutir ainda até onde se torna viável conduzir um processo que não tem condições técnicas de ser realizado. Costumo dizer que as dificuldades técnicas com as quais nos deparamos na construção de uma maquete se revelarão as mesmas dificuldades construtivas na prática, na transposição da espacialidade para a escala real. A exemplo do que diz Ivan, sinto falta de mais utilização da maquete como experimentação e principalmente da possibilidade de vivenciar um espaço real, para buscar estas sensações, as quais os alunos tanto sentem necessidade de imprimir na espacialização ou nos elementos que criam. Compreender, na prática, o que são, por exemplo, as linhas de força do espaço – diagonal, vertical e transversal. Temos que pensar o projeto em duas diferentes escalas – a maquete e a realidade. Desenvolver a capacidade de visualizar espacialmente na realidade.

Signo

O signo aqui eleito para esta análise é a **árvore**, porque é o elemento que mais se repete nas proposições dos alunos em geral e que nos oferece perspectivas diferenciadas na sua transposição para a espacialidade e seu tratamento. A árvore suscita muita discussão sobre os elementos da natureza e sua relação com as AVES. Alguns alunos, no momento de trabalhar com signos e simbologias, lançam mão de conhecimentos próprios ou enveredam pela pesquisa e, neste caso, muitas vezes deparam-se com informações que acabam sendo envolventes, interessantes e, conseqüentemente as transpõem para a espacialização do argumento, sobrepondo a ele outras informações que nem sempre estão no texto.

Ana /UFRJ sugere a imagem da árvore como o próprio ninho, ao tronco confere a qualidade de ser giratório, e é o espaço de onde surgem os personagens, escondidos. Sua concepção está apoiada na pesquisa sobre uma árvore específica, o Baobá, que segundo ela é a árvore onde a poupa faz seu ninho. Uma árvore que vive até seis mil anos, uma das mais antigas da terra, de origem africana, sendo que no Brasil temos cerca de 20 delas; é considerada uma árvore sagrada e quando adulta o tronco pode chegar a medir 20 metros de diâmetro, o mais grosso do mundo; as lendas que o cercam falam em “espíritos mágicos” que habitam o tronco, macacos que se escondem no oco e gigantesco tronco... Abaixo a imagem do cenário com o Baobá inserido.

Quando criamos uma metáfora para uma peça precisamos saber se podemos defendê-la. A metáfora tem que ser encontrada no texto, não apenas ser uma idéia visual. A idéia do Baobá me parece muito interessante, e pertinente, mas para onde leva o nosso olhar e reflexão? Pensando na movimentação proposta, os personagens saindo de um tronco, aparecendo magicamente, é isto realmente que nos ajuda a refletir sobre a obra? Como é o tratamento desta árvore? Como ela se relaciona com o espaço e com os demais elementos que o compõem? Ao final o que vejo é a possibilidade da circularidade de um movimento que surge diretamente a partir do elemento árvore, mas na situação da tipologia do palco italiano, signo e movimento ficam aprisionados ao espaço no qual a árvore não é o elemento principal na composição do “cenário”, como podemos observar na imagem do projeto.

Isto reflete para mim a condução do processo como um todo de formação destes alunos, que pela terceira vez estão restritos a desenvolver o processo de trabalho a partir do palco italiano, e portanto, para alguns torna-se difícil desapegar-se dele ou, como neste caso, compreender este tipo de conflito. Acredito que esta é uma análise que cabe ao orientador, não apenas no sentido de levar o aluno a tomar consciência do conflito existente, mas inclusive de repensar a metodologia em relação à prática atual.

Laura /USP nos apresenta um terceiro olhar, ou processo, que não se aprofunda na pesquisa ou em conceitos, mas propõe de forma objetiva o elemento árvore como espaço. Identifica no texto a árvore como um ponto de encontro, um lugar da ação indicado pelo texto como: um campo com uma árvore como o lugar dos dois personagens principais. A partir da árvore, portanto, ela configura o seu espaço atribuindo ao elemento central um tratamento não realista e conferindo-lhe movimento.

Ligia /USP aborda o elemento árvore de forma conceitual, a propõe como um elemento central, um eixo vertical sólido, que segundo ela, simboliza a tradição e a longevidade da humanidade. Soma a este outro conceito, o da antítese que identifica no discurso da peça: a ambição das aves em criar um mundo que seria o oposto do mundo dos homens. Então reúne os conceitos de opostos e a simbologia da árvore na criação de uma estrutura que dê conta desta equação, o que a conduz a outros conceitos, a geometria e a simetria. Nos materiais escolhe a transparência também por um determinado conceito e afinal, diante de tantos pensamentos e justificativas, parte para a materialização de suas muitas idéias sobrepostas. Algumas não dialogam, exemplo: a força da árvore como eixo central se enfraquece pela transparência e leveza do material.

Os muitos conceitos nos conduzem a um imaginário que não está presente na materialização de seu espaço. Por mais que tente nos convencer, eles não estão lá. Talvez porque o ponto de partida para este projeto não foi exatamente conceitual, mas de forma. Ligia partiu da exploração da técnica de **POP-UPS** (*corte e dobras em papel bidimensional que se destacam no espaço conferindo volume ao desenho*) e chegou até a estudar programas digitais que planejam os cortes em 2D para obtenção da imagem em 3D. Debruçou-se de fato muito tempo nisto, talvez até comprometendo o diálogo entre a espacialidade e o argumento. O interessante deste processo, que nos remete a exercícios de tridimensionalidade propostos a um outro grupo, é que na fase de formulação da tridimensionalidade em torno do eixo que é a árvore, ainda não definido o seu espaço teatral, não percebemos tão fortemente esta questão dos conflitos, mas na medida se definiu o palco italiano, da forma como foi colocado, estes conflitos se revelaram mais presentemente.

Carol e Ana Paula /USP vivem uma experiência específica na qual o projeto *As Aves* surge para complementar um projeto pessoal do grupo teatral que integram, e, portanto, um contamina o outro e se enriquece a reflexão sobre ambos. O projeto pessoal destas alunas e do seu grupo tem como lugar, coincidentemente, uma árvore. É intitulado, “enquanto a árvore espera na semente”, no qual se propõem a ficar sete dias em uma árvore no centro da cidade, tempo durante o qual realizam treinamentos físicos públicos, expandidos, como ensaio aberto, convidando o público a participar do trabalho, com o propósito de sensibilização do olhar das pessoas. Propõem a reflexão a partir da ruptura com aquilo que aparentemente é cotidiano, simples, o lugar sendo a árvore. A expectativa é a de causar algum lugar de suspensão, de reflexão.

Deparamos-nos aqui com o estado físico criado na busca por surpreender o público e causar-lhe um estado de suspensão, o que veremos se repetir em muitos dos projetos, principalmente dessa mesma universidade. Este projeto me instiga a pensar na árvore, signo, ao mesmo tempo paisagem, com qualidade que reúne espaço teatral e espaço cênico. A árvore já é em si um símbolo muito vigoroso, que toma o espaço. Se misturamos a isso ainda um ninho, um móvel, etc. teremos muitas imagens que tentam competir com a força da árvore. A árvore apresenta em si a qualidade de espaço cênico, a exemplo de como é utilizada por Laura, ou como paisagem, no caso das alunas Carol e Ana Paula.

Diante dos signos que se pretende utilizar, deve-se perguntar, qual a leitura, ou as possíveis leituras que cada um deles sugere. É necessário lembrar que serão muitos olhos, ouvidos, culturas e referências que irão ler estes signos. Existem signos que fazem parte de um inconsciente coletivo e outros que são atribuições de culturas específicas, cuja compreensão ou leitura ficam comprometidas quando deslocadas de seu contexto. Dependendo do tratamento que lhe é conferido, o signo pode tornar-se imagem muito presente, diante da qual será necessário indagar para onde se pretende conduzir o espectador, o que ele verá. Corre-se o risco de que a Cenografia venha inclusive sobrepor-se à encenação.

Signos muito fortes surgiram em forma de palavras, conceitos ou imagens que foram lapidadas para comporem ou definirem a espacialidade para “*As Aves*”: o Ovo, por exemplo, aparece em resultados de dois grupos distintos, ambos com o mesmo sentido: como uma síntese que responde às utopias, o Ovo contendo o potencial de vida ou de morte, de ressurgimento. Entre outros, a roda gigante, foi apresentada como *objeto mecânico*, pela aluna Paula M., que a relacionou à idéia de cidade

idealizada, um signo que segundo ela tem um caráter onírico, que sugere um parque de diversão, um lugar de fantasia, de ingenuidade. A leitura dos signos depende muito do tratamento que lhe é conferido. A exemplo da árvore, uma transposição realista ou uma interpretação modificam o seu sentido. O comentário feito pelo orientador para esta proposta trata exatamente disto, da leitura deste signo em relação ao texto, que, segundo ele: *"pode conduzir o espectador a uma outra leitura, reducionista do seu sentido se representada alegoricamente, como uma roda gigante, vinculada, por exemplo, à imagem de parque temático, remetendo ao falso. Se esta imagem remeter à idéia de cidade-espetáculo, o conceito fica como que condenando ao entretenimento e conseqüentemente, vê os seus valores (do texto) reduzidos. Por outro lado, se tratada como um mecanismo de subir descer, um contínuo, poderá então se libertar desta leitura e desta qualidade alegórica, exaltando a essência de seu significado". Ainda citando*

Ronald Teixeira/UFRJ: *"Precisamos ficar atentos para que a imagem não nos conduza para longe do enunciado. As imagens e espaços quando são idealizados no sentido de estabelecer alguma correspondência para o espectador sobre aquilo que irá vivenciar, possibilita envolver a audiência através daquilo que o cenógrafo sugestiona. De outra forma estaremos criando um objeto que irá gerar um estado apenas contemplativo da audiência. Uma boa imagem de referência pelo seu aspecto plástico sedutor pode nos levar ao distanciamento dos assuntos mais importantes que um determinado espaço deveria evocar, principalmente quando estamos em um estado solitário da criação".*

Linguagem

Da compreensão sobre as diversas tipologias do espaço teatral à função do Coro em um texto Grego, os alunos se deparam com exigências do argumento que os levam a conhecer e aprofundar uma ou outra linguagem. Tratando deste aspecto estaremos adentrando as propostas de espacialidade para verificar como respondem. Assim como um grupo de alunos pesquisou a Comédia e com a ajuda do orientador identificou aspectos que os aproximaram de outras linguagens de representação, como o Carnaval e o Teatro de Revista, um outro grupo por sua vez explorou possíveis pontos de encontro entre a linguagem do teatro e outras linguagens artísticas. Os resultados apresentados em sua maioria respondem bem a esta equação. Na proposição de misturas ou aproximações de linguagem é importante que se discuta e forme uma consciência sobre o que é pertinente a cada uma, para inclusive termos a liberdade e confiança em mesclá-las.

Ana Emília /USP colocou-se o desafio inicial de tratar a fotografia como linguagem cenográfica; transpor uma linguagem bidimensional para a tridimensionalidade; aos poucos passou a tratar a fotografia como elemento que faria parte da cenografia, ainda com a dificuldade de que em cena poderia se tornar ilustrativa. Ao final apresentou uma proposta de espacialidade onde a fotografia participa, mas não domina a cena. Ou seja, ela encontrou, talvez até de forma simples, uma solução para tratar as diferentes linguagens, respeitando as dimensões específicas de cada uma delas. Para chegar a este resultado releu duas a três vezes o texto e então elegeu outros três signos nele presentes que pudessem conduzir a uma espacialização. Estes signos são na verdade conceitos idéias ou imagens que a aluna traduz espacialmente, a saber: 1- Jogo de revelar e esconder representado por gavetas transparentes que ao longo da encenação são preenchidas de imagens fotográficas; 2- A representação de 3 níveis verticalizados para ilustrar a impossibilidade do homem em alcançar o nível dos Deuses, que está a 3m de altura, a última gaveta; 3- A construção de uma cidade através da crescente colocação das fotografias, que somadas irão formar uma imagem aleatória. Escolheu o palco italiano, na intenção de que o espaço tomasse um caráter mais teatral e menos expositivo.

"Criei suportes para a colocação das fotografias como representação do que eu achei mais importante no texto, o jogo de esconde e desvenda que os homens vão fazendo com a persuasão. Gavetas como simbologia deste abrir, mostrar, fechar e esconder. São dispostas em três níveis, o último dos deuses é praticamente inalcançável. A impressão que dá na leitura é de que os homens ou os pássaros não chegam aos deuses fisicamente. As fotografias reunidas formam imagens aleatórias; optei por não eleger um signo específico a partir desta composição – A utopia coletiva formada pelas utopias individuais. Achei que ficou sério e escuro para uma comédia e então pensei em usar a cor nas fotos e não mais PB".

Marcelo /USP propõe a transposição da linguagem do cinema ou da fotografia para o espaço cênico. Praticamente tridimensionaliza, no palco italiano, uma imagem que chega aos nossos olhos bidimensional, mas cuja captação é uma paisagem. É como transferir ao palco um set onde foi realizada uma filmagem. A imagem é baseada em *Os Pássaros*, de Hitchcock. Desconsiderando o quão óbvio é esta analogia e as referências transpostas tão diretamente ao espaço cênico como um quadro congelado do filme, o aluno cria uma imagem interessante de uma estrada ou rua sem saída, que termina em um precipício que remete ao enunciado, um início de algo, apresenta um contexto urbano e ao fundo um ciclorama. Tem um tom *noir* dado pela ausência de cores e pela contra-luz do ciclorama. Como espaço cênico, no entanto limita bastante a ação. Evidentemente é um processo que se desenvolve mais pela imagem do que pelo conceito.

Ana e Janaína /UNIRIO partem da transposição de uma linguagem específica para a espacialização do enunciado. O Teatro de Revista impõe seus sistemas específicos para se fazer reconhecer. Ambas definiram a tipologia do palco italiano, frontal, para ali formular a espacialidade. No trabalho da aluna **Ana**, podemos identificar a preocupação com uma moldura para a cena, a boca de cena bem trabalhada, influenciada pela linguagem do Teatro de Revista, assim como os telões planos, aos quais conferiu um pouco mais de dinâmica, assumindo-os como algo interessante. Agregou ainda outros elementos como o Baobá (do qual já falamos) e a *glória*⁵². Esta somatória confere um tom engraçado e de leveza ao espaço, mas ao mesmo tempo, teremos muitos elementos para nos distrair da palavra. Leva-me a

⁵² **Glória**, recurso de maquinaria utilizado no Teatro Barroco que faz subir e descer uma plataforma encoberta pela imagem de nuvens.

pensar na relação da audiência com imagens ou mecanismos que remontam a um contexto histórico do qual são retirados. Como se dá esta junção?

Janaína, na vertente da linguagem do Teatro de Revista, desenvolveu uma espacialidade para o palco italiano, onde utiliza as estruturas bidimensionais, mas de outra forma, trabalhando com recortes; partiu da palavra como referência tátil, plástica, criando uma estampa de palavras que não são necessariamente identificadas da platéia. *“Há uma certa ludicidade no jogo proposto pelo texto, usando a estrutura dos pop-ups (reprisando o ponto de partida de forma explorado pela aluna Ligia, da USP) para dar volume aos planos, fazendo saltar imagens, criando um reflexo da mesma imagem atrás, criando uma dúvida sobre se o que está vendo é real ou é uma sombra”.*

Como olhar para um espaço em 3D, em volume, pensar que estamos dentro dele? Temos de ter o cuidado de não desenhar demais o espaço ou um momento apenas, deixando-o “inacabado” para o desenvolvimento da cena.

Alan /UFRJ utiliza de expressão gráfica muito personalizada para apoiar seu trabalho, não apenas na representação de suas idéias, mas também nas suas concepções espaciais. Em sua trajetória torna-se recorrente a orientação do professor no sentido de conscientizá-lo sobre a especificidade da linguagem cenográfica e a influência da ilustração que contamina os seus projetos, conferindo-lhes qualidade muito ilustrativa. Os exercícios propostos pedem o despojamento dos detalhes, mas mesmo assim ainda vemos materializada em seus trabalhos uma carga ilustrativa muito forte, que ele aos poucos está procurando equilibrar. Seus processos nos revelam conflitos como este.

"Estou construindo uma cidade que fica neste espaço intermediário, céu e inferno, maniqueísta sim, construindo uma situação que começa por baixo e vai subindo para alcançar o andar dos deuses. A estrutura de movimento ascendente, tem base hexagonal: em baixo- a corrupção; no nível intermediário - o ideal de Pistétero; no topo - o espaço dos deuses que é cada vez menor, mais difícil de alcançar, uma espécie de labirinto verticalizado que confunde, desordena, a visão do espectador".

Evidentemente os alunos estão neste momento aprendendo a lidar com os signos, com a especificidade da linguagem e da técnica cenográficas. É natural que tomem decisões que os conduzem aos mais diversos caminhos e resultados. O importante no processo de aprendizado destas ferramentas é a conscientização sobre o seu processo, a escolha que fez, por que a fez, onde a levou, o que o aproxima ou distancia do enunciado, o que é uma dificuldade técnica e o que é uma impossibilidade técnica; poder identificar inclusive o que faltou percorrer durante o processo. Este aprendizado não se limita à duração de um curso, ele terá sua continuidade durante o percurso profissional e por isso a importância de que o aluno aprenda a conduzir o seu processo. Neste momento se faz necessária muita experimentação e muito diálogo, inclusive de cunho crítico no aspecto construtivo, evidentemente, sem paternalismos. Os nossos futuros profissionais precisam aprender inclusive a lidar com a crítica, saber ouvir; é muito importante saber colocar suas idéias e para isto precisam estar seguros de suas decisões.

Simone /UNIRIO *"Fiz uma proposta de um corredor semi-arena: os personagens estariam parados em cena e, para representar um pouco esta criação deles propus aves circundando, aves escuras, pretas, em relevo, reveladas em sombra pela luz, são elementos alegóricos. Os personagens estão sempre no mesmo lugar, eles não vão para um outro, o encontro com a poupa se dá com a entrada de um carro alegórico de grandes dimensões — existem vários níveis neste carro. A estrutura do carro apresenta um mecanismo de asa que bate, apoteótico. O carro sai e a cena volta como no início, como se nada tivesse acontecido".*

Ator/ Performer – Ação

Audiência - Recepção

A partir do argumento lançado “As Aves” trataremos, neste capítulo, de analisar como os processos de trabalho dos alunos desenvolvem-se em relação à presença do humano na situação imaginada para a encenação, tanto do ponto de vista do espaço cênico como da platéia, do ator e da audiência. Por vezes os projetos tomam um determinado caminho a partir de um conceito que se relaciona a este componente. Alguns projetos partem de um desejo de proporcionar uma determinada experiência aos indivíduos que se encontrarão em razão do acontecimento teatral. Assim, a forma de reuni-los para este encontro acaba sendo determinante do encaminhamento para uma dada situação espacial que atenda a este conceito ou desejo.

No âmbito da formação, os estudantes de cenografia são levados naturalmente a assumir um pouco a função de direção, a menos que o projeto em desenvolvimento seja de caráter interdisciplinar e existam outros colaboradores. Nos procedimentos acompanhados esta segunda hipótese não ocorreu. Durante os trabalhos foi, portanto, necessário, tomar alguns partidos e decisões acerca de: como definir um possível contexto, seguir um ou outro conceito, apoiar-se em movimentos imaginados, pensar o todo para formular uma espacialização. Ou indo além, na intenção de criar um lugar de *suspensão* no sentido de “reticências”, deixar algo a ser compreendido que não seria necessariamente dito, uma insinuação, uma emoção.

Diante dos processos pesquisados, percebo que os alunos, em sua maioria, pensam a cenografia do ponto de vista da sensação que ela pode provocar no público. Às vezes são motivados por uma orientação que se dirige a este foco, onde o educador provoca os alunos para que respondam espacialmente às sensações inerentes ao argumento-texto. O grupo da UFRJ, por exemplo, foi conduzido a refletir e responder espacialmente sobre: *“Como um indivíduo que se encontra em um determinado estado passa a sentir-se mobilizado ou, ao contrário, fortificado, para ir a outro”*. Este movimento corresponde à ação proposta no texto, no qual os dois personagens Pisetero e Evélpides por alguma razão decidem mover-se em direção aos seus ideais. Qual o motivo por trás desta determinação a mover-se? Eles de fato se movem? Ou como alega a Simone, da UNIRIO, eles não vão a lugar algum, eles não se movem;

neste caso o que os conduz à imobilidade? A palavra seria um veículo através do qual podemos ir a qualquer lugar sem, no entanto, nos mover? Entender o sentido do movimento a partir do que propõe o texto é fundamental para definir as possibilidades espaciais. Neste grupo, especificamente, os alunos, conduzidos pelo conceito e pesquisa sobre a construção de cidades e urbanização, optaram por apresentar espaços de conformação circular, reprisando de cerca forma as conformações antigas, nas quais os limites da cidade eram definidos antes mesmo até do seu centro, através de fortificações. A circularidade por vezes tomou a configuração de uma helicoidal, e ambos os espaços propiciaram ressaltar o sentido de que os personagens poderão percorrê-los mas que retornarão ao ponto de partida.

Nos grupos de alunos da USP, *As Aves* provocou uma busca por relações espaciais, segundo eles, *mais democráticas*, para organizar os espaços de ação e de recepção, onde a tipologia do Teatro de Arena emerge como uma melhor resposta, capaz de reunir os indivíduos de forma a aproximá-los, ou melhor, de aproximar a ação da recepção. Demonstram-se muito preocupados em não apenas fazer do espaço um lugar de encontro, mas um espaço de reunião de fato, para atender a este discurso. Ao mesmo tempo, alguns alunos defenderam que seria indispensável propor fisicamente a construção de uma cidade e sua modificação em cena, dada não apenas pela ação dos atores, mas, por vezes, incluindo o público nesta ação. Esta reflexão sobre o espaço da ação e da recepção relacionada ao texto, conduziu o grupo à necessidade de se libertarem do proposto inicialmente, a caixa italiana, para definirem espaços que permitissem este diálogo. Além de romperem com a tipologia italiana, foram além dos espaços inusitados, propondo formas não-convencionais para receber a audiência, para acomodá-la, motivados pela determinação de causar uma sensação no espectador.

Proponho acompanharmos alguns passos pelo imaginário dos alunos, relevantes para compreendermos os rumos tomados diante da espacialização proposta ao argumento-texto. Através deles podemos perceber claramente que os alunos buscam, através de suas criações, outras relações através das quais possam afluir suas expressões, distanciando-se da tipologia do palco italiano.

A PALAVRA TRANSFORMA, É UMA DOS INSTRUMENTOS MAIS PODEROSOS DO SER HUMANO. ATRAVÉS DELA PISTÉTERO CONSEGUE TUDO QUE QUER, CONVECE TODOS E ASSUMIR ATÉ A SOBERANIA (O SEU SUPREMO). A CIDADE DOS PÁSSAROS É UMA GRANDE METÁFORA, ELA É A PRÓPRIA ATENAS, OU SEJA O AQUI E AGORA. ELA POSSÍVEL ATRAVÉS DOS CÍRCULOS (NÓS) E DA FORÇA DA PALAVRA, O INSTRUMENTO PRIMORDIAL DA DEMOCRACIA. PÁSSAROS, DEUSES NÃO ESTÃO EM UM PLANO ACIMA, FAZEM PARTE DESTES PROJETOS, SÃO ENGRANAGENS COMO TODOS NÓS. CÍRCULO - UNIDADE - MÚLTIPLOS - NINHO - PÓIS - MUNDO - ELO AS AVES SÃO O PÚBLICO, ELAS SAEM DESTES A CIDADANIA SOMOS NÓS, QUE TEMOS TODAS CONDIÇÕES DECONSTRUI-LA. POR ARTICULAMOS AO PALAR, FORMAMOS PALAVRAS, QUE SEM USADAS, PODEM TRANSFORMAR O MUNDO, ACABANDO POR DEIXAR A CORRUPÇÃO. DESEJADA DE NÓS, É POSSÍVEL.

Projeto da aluna Marina /USP

Marina /USP imaginou um público iluminado por baixo, sentado dois a dois em balanços de acrílico suspensos ligeiramente do piso, dispostos em um lugar circular, como um anel, tentando sensibilizar a audiência para o fato de que não podemos mudar o começo da nossa estória, mas podemos mudar o final. Confundem-se ator e espectador na sua “cidade dos homens”

“Gostaria que se fosse encenada e pudesse provocar as pessoas no sentido de que percebam que podem fazer que está em suas mãos... o público faz parte, está dentro das emoções que o cenário e os atores vão passar, ele tem que sentir profundamente”.

André /USP nos apresenta uma visão do ator que prefere a interação com o público, o romper com a quarta parede, estabelecer uma relação de proximidade, olho no olho; esta disposição o leva a visualizar espaços menores, mais claustrofóbicos, que sejam impactantes para o público.

“Quando neste projeto rompemos com o palco italiano, o projeto desenvolveu-se” – seu projeto caminha para tratar do espaço cênico”.

Graciela /USP também traz à tona a sensação do ponto de vista do espectador.

“... A primeira coisa que pensei foi ALTURA, MEDO, INSTABILIDADE; faço cinema, não tenho muito o hábito de ir ao Teatro, mas pensei logo em uma cenografia que causasse sensações. Tenho a impressão que em relação ao palco italiano, um cenário convencional, o cinema dá conta melhor; pensei então na especificidade do teatro, o que não dá para fazer no cinema, que é a sensação; pensei em um viaduto, uma situação ao vivo na Rua, onde quem está lá não apenas assiste e admira, sente algo.”

Marília /USP propôs um projeto processional, uma Rua, um objeto em forma de tambor movido pelos próprios atores por um movimento de rolamento. Remete ao exercício proposto em outro grupo sobre o movimento como enunciado. Os atores aqui se confundem com o público espalhado pelas calçadas, em um clima de diversão diante da construção de uma cidade, um ambiente festivo e da coletividade.

Projeto da aluna Kátia /USP

Kátia /USP revelou certa dificuldade para chegar à materialização do espaço, ficou presa à movimentação, que se apresentava, na sua imaginação, muito circense. Não conseguia imaginar que cenografia atenderia a esta movimentação dos atores. Buscou um significado para este movimento e chegou à palavra *vertigem*, na sensação de vertigem que pode ser provocada no público. A partir desta definição resolveu colocar a platéia no mesmo nível dos “pássaros”, com a preocupação de que o público se enxergasse e se sentisse dentro deste espaço, como parte desta cidade, um espaço que, segundo ela, está situado entre a terra e o céu, em suspensão.

“Pensei em uma estação de arborismo para uma movimentação mais aérea; a maquete para o exercício ASA- CÉU- UTOPIA me levou ao teatro de Arena. Resolvi aproveitar algumas idéias desta maquete e juntar com outras idéias a sensação de vertigem que pode ser provocada no público. Coloco a imagem da Terra em um plano mais baixo; trazer a idéia de que esta cidade fica entre o céu e a Terra, que ficou muito forte para mim. Uma idéia que achei muito engraçada foi a cobrança de impostos a partir da medição da abóbada celeste. Este espaço está em um Teatro, com urdimento – a imagem da Terra seria uma imagem projetada em movimento que apareceria em dado momento. O primeiro desenho me deu uma visão de ser uma nave espacial. Plataformas como lugares de atuação, para dar o texto, acho que é possível conciliar”.

A importância da palavra diante de um teatro tão físico... As sensações como nestes exemplos e de outros, este estado de suspensão, precisam necessariamente ser provocadas por uma suspensão física do indivíduo? Provocar um modo de estar real para causar sensações desejadas não será uma forma de distanciamento do enunciado principal? Onde fica a sublimação (no sentido de elevar, exaltar, engrandecer) neste caso, ela pode emergir da sensação ou tornou-se desnecessária? A busca pela sensação, a realidade da matéria e do espaço, são características que encontramos nas proposições das visualidades cênicas no nosso tempo, talvez em contraponto à ilusão, mas ainda com a necessidade de surpreender. Possibilitar à audiência a perda do senso de direção pode conferir um sentido de uma jornada, de algo que nos impele ao movimento. O sentido de recriar simbolicamente uma jornada pode ser tanto no aspecto físico do deslocamento como no espiritual, se relacionado a características específicas de uma cultura. A encenação, entretanto, não pode ser encurralada por uma idéia em um espaço limitado. Precisamos oferecer a possibilidade inclusive de escapar deste espaço, basicamente, temos que criar um espaço e deixar que os atores construam suas relações, seus relacionamentos. Os atores e a audiência precisam poder ver algo que não está lá. Existe uma grande diferença entre mostrar e ver.

No grupo da UNIRIO, percebo-os mais focados na linguagem e há pouca contaminação destes alunos em relação a conceitos para tratar o ator ou o espectador. A espacialidade é muito mais consequência daquilo que a linguagem pretendida traz consigo, os códigos pelos quais é identificada; o mais visível é a preocupação com a movimentação do ator pelo espaço cênico. Alguns alunos desenvolveram o espaço cênico ou o cenário tendo em comum um conceito que me pareceu revelado na maioria dos projetos, a idéia de ASCENSÃO (*que encontramos também na descrição dos projetos de alunos da UFRJ*).

Ana/ UNIRIO *“Cheguei a propor um espaço com três planos, mas achei muito fechado, prendia o ator e não tinha sacado isto, achava que era importante dar mais abertura ao trabalho do diretor. Quase dirigi um pouco, foi natural, não precisa ser assim, mas ajuda como um fio de condução”.*

A maioria dos trabalhos, nitidamente demonstra preocupação com a presença do humano na encenação, com a ação ou movimentação do ator e com a presença do espectador, às vezes até a sua participação na encenação. Curiosamente na representação das idéias não apresentam a figura do humano, ou da escala humana nas maquetes que realizam. Há, contudo, elementos – cadeiras, por exemplo, que nos dão alguma referência de escala; o restante tem que ser imaginado.

Mais importante me parece, é analisar diante do contexto de cada universidade as possibilidades e dificuldades em verificar esta relação, transposta para uma situação real. Um projeto de cenografia ou, de um modo mais amplo, de visualidade cênica, na medida em que não pode ser testado, em que não pode ser levado a uma situação real onde irá relacionar-se com o espaço, com o público e com os atores, não traduz, a meu ver, uma vivência completa. Evidentemente no âmbito da formação é natural que nos primeiros módulos (semestres) os projetos como exercícios sejam voltados para outros aspectos, mas em um dado momento os alunos precisam da experiência da realização prática, entendendo-a como parte do aprendizado do fazer teatral. De outra forma, como irão perceber a importância do acontecimento teatral, a sua comunicabilidade e de suas idéias, a ação sobre o espectador e vice-versa? Se

esta relação não acontece, todo esforço me parece inútil, servindo apenas para lapidar os alunos como bons artesãos, executores, fazedores de maquetes. Ao que pude observar, nas universidades pesquisadas, cada uma, a seu modo, dispõe de potencial para esta realização. Nas grades curriculares todos os cursos fazem constar a prática de montagem ou o estágio. Dentro do espaço de cada universidade, para esta prática, é necessário que os alunos de diversas disciplinas se aproximem – direção, interpretação, música, cenografia, indumentária.

Carol /USP *"Temos várias idéias e quando passamos para o papel você percebe que suas idéias não são realizáveis e você te que mudar tudo, você começa a analisar sua idéia a partir de argumentos mais reais. Aproximando os projetos de sua realização. Quanto isto é possível para a realização".*

Dedico uma parte deste capítulo para tratar também das relações horizontais no contexto do ensino da Cenografia no que diz respeito à relação com as demais disciplinas que participam da realização teatral, conseqüentemente com os demais indivíduos que respondem por estas atribuições. Relações, ou a ausência delas, que refletem na prática possibilidades e dificuldades que dialogam com o processo criativo e de realização do cenógrafo e com as quais alunos e educadores lidam no contexto de suas instituições.

Direção – Iluminação - Indumentária - Som - Dramaturgia

Uma situação específica e por isto citada é a da UFRJ, onde os alunos de cenografia e direção vivem uma dificuldade que é a distância – o curso de Cenografia que tem origem na Escola de Belas Artes, é situado na ilha do Fundão e o curso de Direção com origem na Escola de Comunicações, está na Urca! Na prática, o que ocorre é que os alunos de cenografia encontram mais possibilidades de experimentação junto aos alunos de música; conseqüentemente a prática dirige-se para a montagem de ópera. Os estágios acontecem fora da universidade em empresas de Eventos, no Carnaval e na televisão.

Na UFRJ, há também um trabalho muito interessante direcionado para a pesquisa, no qual alguns alunos passam a ser monitores-pesquisadores. Na UNIRIO, por exemplo, os alunos, para cumprir a grade curricular, vivenciam três práticas de montagem dentro da universidade, que podem ser em disciplinas distintas,

“Cenografia”, “Indumentária” e “Iluminação”, ou as três em uma só disciplina e para isto contam com a infra-estrutura dentro da universidade: a proximidade de alunos de outras disciplinas, sala de ensaio e apresentação, cenotécnico, costureira, uma pequena verba e um orientador que acompanha o desenvolvimento do projeto.

Na USP, entre os três grupos de alunos pesquisados, dois deles cursam o primeiro módulo e um grupo cursa o segundo módulo da disciplina *Cenografia*, o que corresponde a alunos do segundo ou terceiro ano. Muitos destes alunos são, como já sabemos, provenientes de outras áreas. Nesses grupos foi possível indentificar iniciativas individuais dos alunos em busca da oportunidade da prática de criação e montagem junto a outros alunos de habilitações de direção e interpretação. Alguns buscam relações com departamentos específicos ao seu interesse. Por exemplo, o aluno de direção teatral quer fazer um intercâmbio com os alunos de roteiro e direção de Cinema; os alunos de direção de arte de Cinema com alunos da interpretação ou direção do departamento de Artes Cênicas; são possibilidades que os alunos encontram no contexto desta universidade. Existe uma preocupação por parte dos professores em tornar as grades curriculares mais orgânicas, oferecer mais flexibilidade para possibilitar estas relações; assim o aluno pode sair a campo, a busca é dele. Para a prática realizada dentro da universidade, neste caso, também contam com a infra-estrutura da própria instituição: espaço de ensaio, de apresentação, cenotécnico, algum material, aderecista, técnico de iluminação.

Melina/ UFRJ - *“O curso de direção está em outro local, não temos nenhum contato, se fosse junto seria bem mais fácil o intercâmbio; os alunos de direção têm sempre que montar peças, então estamos tentando dizer a eles que nós também temos que fazê-lo, por a mão, são os alunos do curso de música que nos procuram para montagem de ópera. O que acontece são iniciativas individuais dentro da universidade, mas sempre esperamos que alguém tenha algum projeto para solicitar os alunos da cenografia”.*

Ana Paula /USP - aluna do curso de direção, afirma estar em crise com o seu curso, o que a levou a estudar outras disciplinas que compõem a sua habilitação, construindo assim uma visão multidisciplinar do fazer teatral. Estuda cenografia, teatro de animação, iluminação, disciplinas nas quais, segundo ela, colaboram com a sua formação, porque a levam a materializar conceitos.

"Comecei a perceber que idéia em grego – significa forma. Que esta descoberta foi essencial, que as minhas abstrações, meu modo de escrever a cena são uma forma, não são apenas abstrações. Tenho que encontrar estas formas e articulá-las da mesma maneira que é difícil desenhar, que é difícil colocar algo em proporção em uma maquete. É difícil elaborar a cena, e é a mesma dificuldade com os atores, com o material humano. Estou tentando tirar das pessoas idéias concretas, coisas que possam ser colocadas concretamente, que não fiquem apenas no plano das idéias e isto tem sido um exercício importante, me levando a pensar mais em conceitos. A maneira como pensava antes era muito fechada, muito óbvio tudo o que eu pensava e a abstração do espaço transformou minha abstração conceitual que ficou menos óbvia".

Quando nos deparamos com propostas interdisciplinares vinculadas a esta prática de criação e de montagem de um acontecimento teatral, no contexto do aprendizado, o que me chama a atenção é o fato de que o argumento nunca parte do cenógrafo. Assim como dificilmente ele é chamado para colaborar com o grupo na definição sobre "o que será dito". Na realidade ele aparece sempre um instante depois da proposição de um argumento. O que naturalmente colabora para a preservação de hierarquias que os alunos irão transpor para a prática. O aspecto positivo recai sobre as relações entre as diversas áreas, a colaboração, mesmo que seja a partir de um determinado ponto, as discussões, críticas, a leitura em conjunto e descobertas sobre o argumento proposto; possibilidades de aproximação dos processos com os que encontramos na prática.

Maira /USP *"... É bacana pegar estas críticas e comentários e ser muito seletivo. A pessoa está me dando uma idéia que não tem nada a ver com a minha, mas dentro dela pode haver uma crítica que pode ser útil, e a partir daí – separar o que você tem que rever e repensar e, o que é teu e você não quer abrir mão, porque faz parte do seu conceito da sua obra. É interessante quando você vai trabalhar com um diretor, às vezes você se sente um pouco um entregador de pizza, você traz um desenho e ele diz não eu não quero isto, mas são dois criadores juntos e então você tem que administrar com muita delicadeza do que alguém de fora um colega ou professor vem te trazer. É mais delicado porque é parceiro de um mesmo projeto que tem que ser seletivo também, exige uma absorção para criar uma obra autônoma, não é minha ou dele que seja a obra em si, que é o objetivo final, não é uma competição de idéias".*

É preciso lembrar que, no contexto da formação, existe mais uma presença humana, o educador, cujo papel contribui diretamente na construção dos processos vivenciados que servirão de base para as práticas futuras. Gosto de pensar em uma co-orientação, ou que cada educador seja orientador de um grupo específico de projeto, então teríamos um colorido dos resultados a partir da qualidade e área do orientador. O fato de o educador ser também um artista que pratica o teatro colabora para o diálogo entre os campos do ensino e da prática, ao mesmo tempo em que amplia a confiança dos alunos nele. Além de ser o orientador dos processos de trabalho direta ou indiretamente, o educador faz também o papel de crítico, de diretor e de fomentador da reflexão e exteriorização dos pensamentos do grupo. Durante os processos, os alunos apresentaram muitas vezes suas idéias, que se modificaram ou permaneceram diante do diálogo proposto em grupo, proporcionando aos estudantes um exercício próximo àquele que a prática oferece: saber ouvir e digerir os *sim* e *não*.

Marina /USP *"Quando você está engatinhando com uma idéia é importante mostrar, falar, dividir, mesmo que seja o mais bobo, você precisa esvaziar. A discussão fomenta favoravelmente, acrescenta, é muito importante ouvir o que os outros acham. Sempre tive dificuldade em expressar minha idéia. Você vai começando a aprender como apresentar sua idéia, isto é uma escola e tem que ser praticado, No trabalho artístico você tem que conviver com o outro e a comunicação com o outro é difícil, não é fácil, você tem que aprender a lidar com isto".*

As materializações das idéias dos alunos para o argumento-texto proposto são aqui apresentadas levando em consideração os resultados finais dos trabalhos. A análise destas criações baseia-se em questões pontuais que me parecem pertinentes a qualquer processo criativo cenográfico, independentemente da especificidade do enunciado. Nessa pesquisa nos deparamos, o grupo como um todo, com alguns projetos de interesse que demonstram um estado menos fixado e mais liberto e buscam aproximar ou transpor linguagens artísticas distintas e, portanto, trabalham com sistemas distintos, a exemplo da fotografia, do cinema, ou da transposição de uma paisagem (*no conceito de espaço específico*) para o espaço cênico.

O componente *Tempo* não se apresenta de forma muito visível como percepção consciente durante os processos criativos dos alunos. Ele aparece em alguns momentos durante a leitura do texto, para depois distanciar-se, ou seja, não me parece uma preocupação consciente. Nos resultados, entretanto, o *Tempo* se faz notar, mais ou menos presente, remetendo-nos a alguma dimensão histórica ou cronológica. Diante da escolha do espaço e da criação cenográfica, o *Tempo* é um componente que deve ser pensado do ponto de vista do *Tempo Dramático* e do *Tempo Real*. Como se revela nos projetos, principalmente naqueles cujo controle da luminosidade ou das interferências externas não é possível? Diante de uma paisagem ou uma locação, se mantivermos alguma relação com tempo e espaço reais, teremos de nos perguntar se existe a necessidade de transcendê-los, ou a um deles, ou se é esta uma relação proposital a determinado enunciado, e para onde esta decisão, assim como tantas outras, nos conduzirá.

Todos os procedimentos exigem do aluno a representação tridimensional do espaço, em maquete, seja a partir dos elementos ou do espaço teatral. Os alunos em seus diferentes estágios aprendem as técnicas para esta representação: a transferência de escala, os materiais para a confecção da maquete, etc. Como vimos no capítulo anterior, nos grupos da USP, durante o processo, percebeu-se a necessidade de uma mudança de rota com relação ao componente Espaço. O orientador inicialmente pensou que seria um caminho produtivo trabalhar a partir do palco italiano em uma determinada escala, principalmente porque a maioria dos alunos não domina ainda esta técnica de representação, mas o que aconteceu de fato

é que os processos se abriram e partiram para outros espaços; a proposta veio por parte dos alunos, que quiseram apostar nesta possibilidade de deixarem de lado o palco italiano em busca de outras configurações para a relação entre a ação e a recepção. Esta decisão dos alunos, em muitos casos, surgiu de, ou levou-os a explorarem outras linguagens, como por exemplo, a instalação ou o diálogo com espaços urbanos, a paisagem da cidade de São Paulo. O grupo da UNIRIO, que na ocasião desta pesquisa cursa o quarto módulo de cenografia, e, portanto, já realizaram outros três projetos, sempre na caixa italiana, vê-se neste momento, pela primeira vez, liberto para explorar e definir outras tipologias e espaços.

Fabiola /USP *"O teatro italiano parece que se tornou uma convenção e, na verdade, existem varias outras possibilidades que dão abrangência para outras idéias totalmente diferentes, foi excitante. Escolhi o palco de arena e não o italiano, pela abrangência de visão que o arena oferece".* O espaço cênico definido pela presença de uma estrutura de telhado em construção. *"O Telhado – me pareceu apropriado para este trabalho. A criação da nova cidade é feita na peça em cima das bases antigas – superficialmente – usando a mesma estrutura, apenas a aparência muda, usando materiais de verdade. A arena como forma mais democrática, pode ser a céu aberto, podendo ser inclusive encenado na chuva, se não oferecer riscos. Deixo abertas à direção possibilidades de modificação ou não das peças e módulos do cenário, acho que ficar incompleto. Seria mais apropriado porque no texto eles não conseguem concluir o projeto".*

Simone /UNIRIO *"Por que eu escolhi este espaço cênico e não o tradicional do palco italiano? Fiz os dois testes, nas duas caixas, mas cheguei à conclusão de que um corredor seria mais viável do que a caixa cênica pela proximidade do público com os atores, e também porque não teria a frontalidade, que não é meu objetivo".*

Parece-me que ainda nos deparamos, em muitos cursos de cenografia, assim como em workshops e cursos livres, com um foco muito acentuado sobre uma determinada tipologia do espaço cênico – o palco italiano. As demais tipologias de espaços teatrais são normalmente apresentadas de forma contextualizada em um determinado período histórico. Poucas são as referências apresentadas de uso de algumas destas tipologias na prática do teatro contemporâneo. Estará o palco italiano a ponto de ser tratado como histórico? De que nos servem os mecanismos e ilusionismos da caixa preta? Aprisionamento estético? Quem sabe o desprendimento em relação a esta tipologia abriria caminho para um diálogo com o espaço em sua forma mais pura, sem truques para que possamos compreendê-los realmente e quem sabe a partir daí desenvolveríamos uma capacidade para recriá-los? Ou inverter o processo, trabalhando os diversos desdobramentos do enunciado e a partir de um determinado conceito, por exemplo o movimento, ir em busca de um espaço que responda especificamente ao sentido de movimento no argumento proposto.

Na prática muitas vezes partimos de um espaço pré-determinado para trabalhar; outras vezes os processos nos libertam para definir que espaço será este. Assim, o aluno precisa aprender os dois caminhos: partir da materialização de conceitos ou da percepção de espaços.

O aprisionamento na caixa óptica, no palco italiano, não deve ser uma desculpa para justificar o aprendizado da escala e representação de elementos espaciais cotidianos, na instrumentação técnica dos alunos. Para tanto podemos nos valer de qualquer parte de um edifício, medir, representar, e não necessariamente relacioná-lo ao acontecimento teatral formulado a partir de um enunciado.

Paula /UFRJ *"Na minha decupagem fiquei com três ambientes: o caminho das pedras, depois o altar externo e, o terceiro o interior deste altar. Estudei, a pedido do Ronald, como seria este trajeto. Proponho um caminho quase sem acidentes, depois um com acidentes e por fim, um abrigo. Agora são dois guindastes em duas maneiras de suspender – ao contrário da deus-ex-machina, que traz a divindade para a terra para que ela possa falar com os homens, neste caso leva o humano para o céu; tentei trabalhar no sentido da ascensão, você estar subindo e ter relação com os deuses".* Ela parte dos exercícios isolados, para tentar reuni-los, mas não consegue ainda visualizar o resultado final.

Julie /UFRJ propõe uma estrutura verticalizada com níveis a partir da orientação de um movimento, digamos assim, conceitual, no qual eles partem de um lugar e retornam ao mesmo ponto, utilizando para isso um elevador como o único caminho para prosseguir, mas que não avança, ao contrário os leva de volta; os personagens se corrompem e por este motivo não vão adiante, resultando na frustração. Este exercício partiu do movimento como argumento, e também da palavra-argumento, ASCENSÃO, já como um resultado de uma combinação entre os dois exercícios, culminando em um espaço possível, uma vez que os exercícios se relacionam com o texto.

Às vezes os alunos apresentam projetos muito conceituais, carregados de outros paralelos, de informações específicas sobre um determinado contexto, mas acomodam-se no palco italiano proposto, sem discuti-lo. Acabam por perderem-se no conceito e limitados pelo espaço. A escala dos elementos, o equilíbrio entre eles modifica a intenção daquilo que comunicam. Na transposição de um contexto, de uma paisagem, por exemplo, é preciso guardar as relações de escalas. De outra forma perde-se a força dos elementos e de seus significados. Os três projetos a seguir mostram estas dificuldades, diante do argumento-texto proposto.

Nizia /USP faz uma transposição não apenas de paisagem, mas de todo um contexto para o palco italiano. Traça um paralelo do enunciado com uma estória real sobre dois pingüins do zoo de Nova Iorque. Seu trabalho critica uma determinada sociedade, a qual, segundo a aluna, não está preparada para falar da diversidade ou simplesmente não quer fazê-lo, uma sociedade que prefere manipular a realidade. No discurso do texto “As Aves”, a democracia é vista de acordo com este ponto de vista trazido pela aluna, como uma Utopia. A aluna parte do palco italiano para criar o espaço cênico. Ao fundo, utiliza uma grande fotografia da cidade de Nova Iorque referindo-se a esta paisagem e contexto; soma a isto um espelho que tem a função de representar um lago, e um reflexo; cria uma enorme estrutura de gelo que permitirá inclusive a ação sobre ela. Na sua idealização pretende que esta estrutura de gelo derreta como o ruir de uma cidade, de um sistema que dará lugar a uma nova construção; optando assim pela transformação.

“Há seis anos, no zoológico do Central Park, dois pingüins machos começaram a namorar e a chocar uma pedra. O tratador dos animais penalizado deu a eles um ovo de verdade, nasceu a Tango; a partir desta estória, um livro infantil foi escrito e foi proibido nas bibliotecas dos EUA.”

São muitas idéias sobrepostas, mas o que é fundamental? Saber abrir mão para reforçar o que se quer dizer, o que vai ao encontro do enunciado. Uma idéia que é bonita é o gelo, outra é a contextualização; pensar o que está entre a cidade e o seu reflexo. O gelo traz um belo efeito e grandes complicações técnicas. O que é concreto é o fato de que a maquete neste caso não dá conta sozinha de apresentar as idéias, as imagens que se formam no decorrer da peça.

Ronald /UFRJ *“Todos estes volumes geram uma gratuidade, um estacionamento de volumes. Acontece muito isto em um cenário quando existem valores impregnados de imagens e intenções e aquilo toma forma e precisa estabelecer uma hierarquia de valores e importância”. (este comentário não foi atribuído diretamente a estes trabalhos, mas dialoga com estes resultados).*

Ana Carolina /USP *"Quando li o texto, aparece a idéia de corrupção e a idéia de criar uma cidade para recomeçar, boa, bem feita, onde as pessoas seriam felizes, criar um novo centro de poder. Logo pensei em Brasília – um lugar de difícil acesso, longe, onde tem que chegar voando, a cidade maravilhosa dos sonhos da política, que iria prosperar." "Esta analogia para mim ficou muito clara. Horizontalizei a ordem, a relação das aves, os homens, e os deuses – os homens da platéia, os deuses do sol e o palco das aves. O palco italiano, no começo vazio, com telas de construção abaixadas sobre as quais seriam projetadas imagens de Brasília. Em um segundo momento, saem as telas e revelam-se os ministérios e ao fundo o prédio do congresso encobrendo o sol, a morada dos deuses. Os ministérios como celas, ou gaiolas, elementos penetráveis".*

Paula /USP partiu da paisagem de Brasília, também, com o foco de centrado na arquitetura de Oscar Nyemeier, distanciando-se de Brasília, optou pela forma da rampa da Bienal, S.P. justificada pela sua semelhança à forma de uma árvore. Reforça a sua verticalização e perspectiva e a insere dentro de uma caixa preta italiana.

André /USP propõe um tom mais sarcástico, mais crítico na sua leitura do enunciado.

"É um texto atual que não dá para tratar com tanto bom humor – a comédia dando suas agulhadas. O projeto é consequência do exercício proposto, as cores vieram de lá. Trabalhei com a idéia do subterrâneo, uma galeria de esgoto. A entrada dos personagens é pelo esgoto, eles estão vindo da cidade chegando por ele para a arena central - este espaço é uma galeria - o publico situado em arquibancadas íngremes. Em um dado momento o lustre que existe desce e cobre este buraco, criando outro plano de encenação."

Felipe /USP fazendo um contraponto ao colega André, não lê o enunciado de forma tão pessimista. Parte do princípio de que o conteúdo político apareça mais no texto do que no cenário.

"Tentei construir a imagem daquela cidade utópica que eles desejavam. Uma base de vidro – um aquário, água deslizando – andar sobre vidro, com água correndo! Descobri que era impossível, substituí então a água por fumaça, invadindo este piso vazado e transbordando para a platéia, imaginando a possibilidade de usar o espaço do público e o palco para a encenação. O espaço teatral seria um teatro como Municipal, ou Sala São Paulo, com pé direito muito alto. Sobre o piso uma abóbada de vidro/acrílico limpa como uma forma perfeita, o sentido da PERFEIÇÃO, simétrica, que estivesse pairando sobre a encenação; esta peça ficaria suspensa em placas de vidro jateado que com a luz colorisse todo o vidro, descobri as dificuldades técnicas da execução do meu projeto – Pesquisei outras alternativas – policarbonato, estruturas mais leves e uma armação tubular do mesmo material que pudesse ser moldado. Pensei muito em movimento e ambiente da peça – a luz, a fumaça, ou o som criando este ambiente."

Graciela /USP optou por uma Paisagem ou espaço específico, levando a encenação para o viaduto Santa Ifigênia, no centro de São Paulo.

"Pensei no viaduto, uma situação ao vivo na Rua, na qual quem está lá não apenas assiste e admira, sente algo. O viaduto em baixo é super sujo, mas monumental, há um excesso de elementos visuais. A encenação teria início no plano intermediário, das estruturas, onde seria construído uma espécie de poleiro, formado por fios onde estariam atores-acrobatas. O público depois é conduzido ao plano superior, por um acesso existente no local, como um contraste ao plano inferior. A cidade como cenário e o espectador colocado em diferentes pontos de vista."

Graciela chegou a pensar em transpor a paisagem para o edifício teatral, mas concluiu que perderia a sensação que deseja provocar.

Este projeto naturalmente suscita muitas discussões pertinentes. Envolve risco e segurança, tanto dos atores como do público. Mas a partir dele discuto principalmente a compreensão do argumento-texto. Como ouvir as palavras que nos convencerão ou não a nos engajar no proposto por Pisetero e Evélpides? As imagens formadas pelas acrobacias e pela paisagem serão suficientes para fazer chegar até nós, espectadores, suas intenções?

Este não é o único projeto que apresenta este conflito, mas é o que mais o torna evidente, em razão das condições que o espaço escolhido propicia: há algum controle sobre as imagens da cidade, mas nenhum sobre as interferências sonoras e de movimento da cidade. Assim, diante de um espaço como este torna-se um desafio pensar como tirar partido dele. Pode ser um espaço potencial para determinados eventos ou para acontecimentos teatrais inclusive, como já ocorreu em seus arredores, mas ele é de fato um espaço que dialoga com *As Aves*? O espaço ao ar livre é um espaço arquitetônico muito forte, muito presente. Onde fica o ser humano diante dele? Não permite a intimidade, mas pode ser bom o suficiente. Na paisagem onde fica a presença do cenógrafo do ponto de vista do espectador? Até onde a paisagem não se sobrepõe ao acontecimento teatral? Controlar a audiência, o ponto de vista dela em um espaço aberto é muito difícil. Em um espaço de percurso com planos distintos, onde se confundem espectadores e personagens, qual é o espaço ou paisagem que se define em volta do espaço proposto? O espaço que cerca, os arredores, digamos assim, também participam, conferem sentido, influenciam na leitura do espectador. “*As Aves*” provoca, em nosso tempo, o imaginário dos alunos para ações circenses, formas de suspensão talvez... É importante lembrar que trata-se de uma obra que foi escrita em um sistema muito determinado para sua encenação e que provavelmente não considerava esta possibilidade.

Temos aqui um leque de leituras e respostas espaciais possíveis para um mesmo enunciado, algumas delas como vimos se aproximam – pela simbologia, pelo conceito, pelo espaço proposto. A *Árvore*, o *Anel*, a *Circularidade*, o *Ovo*, a *Verticalização*, o *Branco*, a *Espiral*, são elementos que encontramos em muitos projetos; outras leituras se chocam, se contradizem. Enquanto algumas espacializações fogem do palco italiano, outras procuram dialogar com ele. Há também aquelas que buscam outras propostas e acabam por deparar-se com a tipologia do *Arena* ou do *Circundante*. Nestes espaços com características de arena, emergem outras necessidades, como por exemplo o equilíbrio espacial, uma vez que não é possível isolar o espaço cênico como no palco frontal; temos ainda a presença do espectador que fará parte desta imagem. Então os figurinos passam a ser importantíssimos nesta concepção e o seu equilíbrio com o espaço, *idem*. Em dois dos projetos realizados pelos alunos, os seus autores perceberam, talvez mais intuitivamente, estas dificuldades e pensaram em soluções para o controle sobre o entorno e para a presença da audiência; estes dois projetos são apresentados no próximo capítulo.

Falta a meu ver, ao aluno, o desenvolvimento de seu entendimento sobre a natureza dos espaços, os significados e possibilidades dos quais cada um deles estão impregnados e de sua relação com a presença do humano. O estudo da cenografia a partir da caixa italiana oferece certamente aos alunos um rol de componentes que fazem parte do aprendizado cenográfico. No entanto já o conhecemos bem e sabemos a quais resultados este espaço conduz os estudantes; por que não propor outras experiências? Os alunos poderiam aprender alguns destes aspectos através de outras proposições espaciais, como no exemplo citado sobre o exercício de representação de espaço em escalas reduzidas. Poderiam estudar e desenvolver sua percepção para espaços urbanos, naturais, construídos ou não. Poderiam fazer o mesmo em relação a objetos, estudar novas relações de sua utilização tanto para ação como para a composição visual.

Selecionei cinco projetos, provenientes de cada um dos cinco grupos: UNIRIO, UFRJ e USP (três grupos), que para mim traduzem respostas coerentes em relação às etapas nas quais os alunos se encontram no processo de sua formação, assim como em relação às suas capacitações técnicas distintas, aos procedimentos, e principalmente à leitura do enunciado. Há certamente alguma inclinação por algo inerente aos projetos que é de apreciação artística do todo: imagem e conceito pensados em conjunto com uma possível ação a ser desenvolvida, espaços até determinantes de uma movimentação, e ainda, o pensamento presente sobre a presença da audiência. Estes projetos me transportam de forma imaginária para seu interior, e por isto se destacam, uma vez que me possibilitam imaginar como seria interessante estar neles por qualquer um dos dois ângulos: o do ator e o do espectador.

CINCO GRUPOS, CINCO CRIAÇÕES CENOGRÁFICAS

Parti da idéia de que os protagonistas estão à procura de um ambiente próprio, um lugar utópico, tentando descobrir algo externo ao lugar que vivem para fundar ali algo novo e, com o objetivo de estar protegido do mundo exterior, daquilo que eles fogem. Para o exercício do percurso, e seguindo este pensamento, pensei na ascensão, o ambiente das Aves no alto, como um NINHO e para chegar lá tem que escalar. Subir, subir e depois descer, a cidade propõe isto. Procurei esta idéia de percurso, de que você está subindo, mas tem que retroceder, porque algo lhe puxa para baixo, como o sentido de um problema a ser resolvido, para depois retomar o caminho de volta – subir. A questão do mecanismo, acho não consegui solucionar muito bem. Seria como uma tirolesa, você tem uma trama para poder escalar e alcançar o ninho, mas os outros que estão lá no alto têm a condição de lhe expulsar porque eles estão vendo que você está chegando. Existem dois percursos, duas formas de alcançar o ninho. Na primeira, quem está em baixo e quiser subir sozinho vai ter que tomar um caminho por uma trama, algo maleável, uma membrana plasmática, mas neste caso, os que estão no alto vão poder expulsar quem sobe. Pela tirolesa só sobe quem tiver permissão, porque depende de alguém do alto acionar o mecanismo.

*Estas soluções apresentadas respondem aos enunciados paralelos e ainda não configuram a cenografia para As Aves. São etapas do processo criativo, fragmentadas e materializadas, às quais ainda somam a pesquisa iconográfica; neste caso ela reuniu som e imagem, trouxe referências de um CD, som e imagem de capa, cujo repertório refere-se à civilização judaica, embora com letras em inglês, que segundo ela retratam o sofrimento do povo judeu para chegar a um determinado lugar idealizado para fundar uma nova cidade, como forma de organizar uma sociedade, traçando um paralelo com **As Aves**. Apresenta também outras imagens de árvore, ninhos, ninhos suspensos como bolsões, como casulos.*

ISABELA

UFRJ

Demorei a visualizar alguma idéia para a cenografia, li o texto bem no começo do curso, mas só nas últimas três semanas consegui ter alguma idéia. Fiquei presa, a princípio, em buscar proposições mais metafóricas. Li o texto várias vezes e a partir dele surgiu o fato de que os dois personagens estão em um campo onde tem uma árvore. Resolvi então partir desta árvore e desenvolver o cenário a partir dela, não sei bem explicar como cheguei nisto... Criei uma árvore de fitas de cetim e os galhos seriam também de fitas, *leds* e miçangas. Os personagens repousam estão em baixo desta árvore e quando a cidade está em construção, eles movimentam estes galhos em um movimento rotativo, assim a árvore transforma-se em uma tenda e envolve a todos, transforma este espaço. O público fica à volta, deixando o espaço central para a ação. A busca é por uma imagem mais lírica do que irônica. O lugar para esta realização seria um galpão, um lugar onde pudesse ser montado este espaço circular e com um pé direito alto.

LAURA

aluna da Arquitetura / USP

LAURA

aluna da Arquitetura / USP

LAURA

aluna da Arquitetura / USP

2º ano de Bacharelado em Artes Cênicas / USP

Tenho dificuldade para pensar a espacialidade, penso primeiro nas cores e no desenho, pensei muito no origami. São duas salas com apresentação simultânea separadas por um vidro. Começam com a cortina fechada. Quando a cidade é construída é o momento em que abre a cortina, a platéia de uma vira a referência de cidade para outra. Também queria que o espaço pudesse mostrar a representação como representação. Pensei em várias coisas que se tornam bastante arbitrárias nesta relação do espectador com o espaço. Por exemplo, o coro é um decalque e você só ouve a sua voz, aparelhos de TV para poder fazer uma relação com a formação de um grupo. Depois, quando pensei no espaço como possibilidade para este jogo, as TVs poderiam abrir a narrativa, adiantar um momento em que o espectador vê a cena ou que pudesse mostrar os próprios espectadores, suas reações. Pensei nas cores: o amarelo em um só lado traz a possibilidade das narrativas serem diferentes; de um lado a perspectiva de quem era parte da hegemonia naquela época na Grécia e do outro, de quem não era. Poder trocar o som, de um lado para outro, poder jogar com a arbitrariedade. (Marcelo) Denny sempre falava que eu não conseguia resolver as entradas dos atores, um dado que eu sempre pulava e aqui, eu proponho as portas. Fazer com que o público faça parte da cena também de forma mais arbitrária, a exemplo da propaganda no Metro, onde nós tomamos parte à revelia, queria levar esta questão para o projeto. Você pode dizer duas coisas diferentes pelo gestual ou pela palavra; os atores fisicamente parecidos, mas com gestos diferenciados. **Não sei se é cenografia ou se é encenação?**

Respondendo, ou comentando: Na medida em que propõe este espaço, a cenografia está definindo a encenação. Acho que a dificuldade está em encontrar quem gostaria, ou aceitaria encenar neste espaço. A condição proposta de uma não imagem, a possibilidade de selecionar o que e quando é visto e ouvido, traça um interessante diálogo com a obra. As Aves está pautada no discurso, no convencimento pela palavra, assim este jogo do que se ouve e o que se vê, o aparentemente tratamento casual dos elementos visuais e textuais pode conduzir o espectador, sem desvios, a refletir sobre o cerne desta peça, ao invés de iludi-lo com mil imagens e acrobacias.

VIVIANE

2º ano de Bacharelado em Artes Cênicas / USP

“À procura do espaço desvelado. À procura da representação do espaço desvelado pelo próprio ato de representar. Ao observador, revelar a observação. Ao sonhador, devolver-lhe o azul.

O que nos resta são arbitrariedades, reveladas...Espaço desvelador, espaço narrador. Era pura metalinguagem e era azul como o diabo. Aquele espaço quase não tinha nada, mas tinha o espaço aberto a outras semânticas, espaço léxico de solicitação para a possibilidade de ser ficcional e ser interrogante. Mobilizador da consciência: esse era o desvelamento.

Narra, narra, narra: narra o mundo para mim.”

texto escrito por Viviane que integra o projeto, parcialmente reproduzido.

VIVIANE

2º ano de Bacharelado em Artes Cênicas / USP

5º semestre de Licenciatura em Artes Cênicas / USP

A idéia de montar um clássico grego me remeteu de imediato à forma circular de seu teatro original. O círculo aparece constantemente na referência arquitetônica e artística grega. Os gregos, além da forma circular também cultivavam certo interesse pela forma espiral como símbolo de transcendência. Estas duas formas foram o ponto de partida para a elaboração do projeto. Minha idéia a priori, era a de elaborar uma estrutura que lembrasse a estrutura grega, mas que tivesse suas próprias características e singularidades. A única maneira de conseguir explorar a grandiosidade da forma circular nesse palco foi situando-a em um grande galpão, que permitisse, além de abrigá-la, explorar a visão panorâmica que está embutida na idéia da peça, com um ciclorama que é um backlight 360°, provocando este efeito de panorama. Busquei tentar fazer com que esta jornada dos dois protagonistas acontecesse entre três planos: o da sarça, ao centro – ninho, ponto de partida e retorno; o aéreo – do coro; a rampa helicoidal - plano intermediário e de ligação. O coro desce por uma espiral, usando a maquinaria deus-ex-machina, com o conceito de superação de barreiras. O público foi distribuído ao longo dessa espiral, de maneira a observar a trama de perto, de maneira cúmplice. O espaço busca um sentido de distanciamento, que tem a ver com a busca, jornada, deles. Ao centro a toca com o elemento, a sarça, que é uma planta espinhosa que nasce no lodo tem espinhos e dá uma flor branca maravilhosa, que é em si uma metáfora que fala da situação da peça. A escala é 1:100.

JEFFERSON

5º semestre de Licenciatura em Artes Cênicas / USP

JEFFERSON

5º semestre de Licenciatura em Artes Cênicas / USP

JEFFERSON

5º semestre de Licenciatura em Artes Cênicas / USP

Para mim tudo é cenário, moldurinha, esconder atrás, muito falso. Gostei da possibilidade neste projeto de fugir do palco italiano. Pensei que este espaço seria em uma praia ao ar livre. Pensei em um conceito de controle, controlar um pouco mais a platéia, o bem estar do público como um todo, do teatro inteiro do foyer do teatro desde a porta, a pessoa se sentir segura, a cor, tudo isto deveria ser harmônico no espaço para que a pessoa pudesse assistir. Sobre o conceito, através do vôo, comecei a verificar no texto, e tivemos também a visita do Paulo que nos apontou a questão da palavra no texto. Deixando claro que a autora, *Adriane da Silva Duarte*, responsável pela tradução e notas da obra *As Aves de Aristófanes*, defende a palavra, ela diz que o vôo é através das palavras e não é um vôo explicitamente. As palavras como forma de dar esta liberdade de permitir outros passos em direção a esta cidade ideal. Para as cidades das Aves eles têm que usar a democracia, o protagonista fala em nome das aves, elas o permitem. O carnaval de Rua e de passarela me influenciaram porque servem como uma imagem próxima, imagem da mídia forte, e de longe você vê aquilo deslumbrante, funciona das duas formas. Através da abóbada da forma do OVO e das projeções neste ciclorama, queria tratar destas imagens – do longe e o de perto. O Teatro de Revista sumiu um pouco, mas estudamos e teve a questão do diálogo direto com o público. O OVO surgiu muito para atender as imagens projetadas e tem a ver com a origem, construir algo a partir do zero, eles tem que ir para o céu para construir uma cidade nova. Este surgimento seria meio que traduzido pelo ovo. Forma circular, cíclica que na verdade não consegue mudar tanto. As cadeiras se movimentam e têm a altura regulada, de forma que o público possa se aproximar da encenação. O público é colocado em um espaço central e rodeado pela passarela oval. A forma oval da passarela é branca e quando apaga a luz você a vê como um anel suspenso. Para a estrutura, pesquisei com um aluno da UFRJ que desenvolveu um projeto de sistema de estruturas a partir de garrafas pet recicladas, que daria esta forma transparente e resistente. Cheguei a pensar muito em figurino. A construção neste caso seria mais pelas palavras, porque em nenhum momento se vê esta cidade – seria a construção de uma imagem coletiva; a construção do mundo.

MARIETA

UNIRIO

MARIETA

UNIRIO

MARIETA

UNIRIO

CAMINHOS A INVESTIGAR
PRÁTICA E FORMAÇÃO EM CENOGRAFIA

Neste momento em que a Cenografia é difundida como atividade profissional em campos diversos de atuação para além do Teatro, é importante que, enquanto cenógrafos e educadores, tenhamos compreensão clara dessa linguagem e de como torná-la melhor percebida como tal, bem como os alcances e limites enquanto profissionais. Os futuros cenógrafos, hoje estudantes, devem ser estimulados não apenas à prática da Cenografia, mas à prática do Teatro como um todo. O cenógrafo, além de desenhar bem, executar uma maquete de qualidade, deve desenvolver seu senso estético e aprender, sobretudo, a pensar Cenografia. O cenógrafo precisa de estímulos à sua capacidade criativa antes mesmo de sobrecarregar-se de técnicas. Precisa, sobretudo, ser lapidado para uma desenvoltura artística, para tomar iniciativas.

Diante da busca de cada indivíduo por um caminho particular e satisfatório, deflagram-se caminhos distintos e às vezes tortuosos dos processos do aprendizado. Existem determinados aprendizados para os quais é importante a sala de aula, o convívio, a discussão, as ferramentas materiais e humanas que a universidade oferece. Existe também o aprendizado que só a prática nos permite, a relação com os aspectos inerentes ao ser humano no contexto de suas angústias, egos, necessidades, sem a garantia da troca gentil. O ensino formal e a prática são, sem dúvida, complementares entre si. Além das ferramentas e treinamentos para seu desempenho, o cenógrafo deve estudar sobre como irá se colocar profissionalmente diante de outros profissionais, refletir sobre como será recebido e aprender inclusive a avaliar de forma autocrítica os seus processos. Ele precisa de uma formação sólida a fim de evitar os muitos conflitos que hoje vivemos na prática

Na prática encontramos caminhos que nos ajudam aprofundar técnicas, ampliar nosso conhecimento e desenvolver uma produção artística. Na universidade aprendemos a base das ferramentas inerentes à linguagem e modos de conduzir processos criativos produtivos. Cada artista desenvolve ao longo do tempo e de sua vivência um processo de trabalho próprio, no qual irá reunir a prática, a reflexão, o seu conhecimento, os conceitos e procedimentos fundamentais relacionados a este fazer. Cada processo e realização de Cenografia é único e, portanto, este profissional vive um modo de aprendizado contínuo.

Para além do cenógrafo em formação, não posso deixar de pensar sobre o cenógrafo atuante que esteja procurando reciclar suas vivências ou que deseje aproximar-se do contexto teatral. Para estes, talvez alguns conceitos, processos ou resultados apresentados aqui, possam servir como orientadores para a continuidade de sua formação e sua prática, ou pelo menos o leve a refletir sobre seu processo criativo e de realização cenográfica.

A interlocução entre a prática e o ensino inicia-se a partir do educador, que, como verificamos, para orientar no campo da prática artística precisa, indiscutivelmente, atuar inclusive neste campo. A prática e o ensino alimentam um ao outro. A reflexão e a vivência sobre aquilo que resulta e o que não, as dificuldades de realização, atualizar-se tecnicamente e o desenvolvimento prático artístico, são experiências que nutrem a relação entre o ensino e o aprendizado e que, conseqüentemente, conduzem o educador a uma permanente reflexão sobre os movimentos e suas transformações no contexto no qual atua. Na medida em o profissional atuante e formador vivencia a prática da cenografia, lhe é possível perceber e analisar os conflitos inerentes a esta prática. Esta experiência colabora para a identificação de aspectos que podem auxiliar na formação de futuros profissionais, levando a si próprio e ao grupo de alunos a refletirem sobre a possibilidade de conferir outro tratamento a estes conflitos.

As instituições responsáveis pela formação deste profissional têm a responsabilidade de compreender e assimilar esta necessidade, permitindo que isto possa ocorrer verdadeiramente em sua estrutura, sem reter o profissional apenas no campo acadêmico, mas incentivando-o a cultivar uma atividade prática criativa e estimulando-o também ao intercâmbio com os demais profissionais desta área de ensino, no contexto das instituições. Não se trata de uma proposição tão utópica como propunha a Bauhaus⁵³, mas os formadores além de manter o diálogo com a sua própria prática, precisam fazê-lo também com outros artistas, outros educadores e instituições. Sinto falta desta troca mais ampla, deste intercâmbio entre os profissionais de diferentes instituições, no campo específico da Cenografia, que produzem valores a serem compartilhados. Poder-se-ia pensar de forma mais ampla em buscar no contexto da universidade formas de diálogo entre cenógrafos e também dramaturgos, diretores, figurinistas, atores, iluminadores, produtores, etc.

⁵³ **Bauhaus**, movimento artístico e intelectual da década de 1920, propunha que o professor ideal seria aquele que estaria situado na ponta, fora da universidade, aquele que pesquisa e traz o novo.

Característica marcante do ensino da Cenografia é que, embora seja ela uma linguagem de interesse para a formação do aluno de áreas diversas, na universidade está ligada estreitamente ao campo das Artes Cênicas. Esta vinculação às Artes Cênicas, é a meu ver a mais indicada para o entendimento da Cenografia como manifestação artística e de sua natureza. Não deve, no entanto, ser exclusiva a esta área. A exemplo do que ocorre na USP os intercâmbios entre departamentos e o trânsito dos alunos por eles parece bastante promissor para que os alunos possam construir uma formação mais personalizada em direção à linguagem de seu interesse, com o cuidado que pude identificar, de construí-la diante da flexibilização da grade curricular, com a orientação do docente na área.

Do ponto de vista do aluno, seria interessante que ele pudesse identificar claramente os objetivos de cada universidade sobre os campos de atuação do profissional ou artista em formação e então buscar o caminho com o qual se identifica: da ópera, da performance, do teatro, da técnica, do cinema, do evento... mas por ora ainda é cedo, diante das reduzidas três opções de cursos disponíveis, que procuram dar conta de formar um profissional que possa atuar em áreas diversas, inclusive porque na realidade de nosso contexto, no Brasil, nos é permitido o trânsito entre as diversas áreas de atuação. Mesmo assim, poderíamos pensar para o futuro, ao ampliar os cursos de habilitação em cenografia, seja em número ou detalhamento, em cursos que preparem o profissional para áreas distintas de atuação. Neste caso então estaríamos falando de especialização, da aproximação da Cenografia teatral com linguagens específicas, para a qual a formação em Cenografia, a partir de uma base comum se desdobraria para que o aluno pudesse familiarizar-se em relação aos sistemas específicos a cada área de linguagem.

Falei anteriormente sobre a formação multidisciplinar do cenógrafo e das relações possíveis para uma proposta de interdisciplinaridade, principalmente sobre a questão do rompimento das hierarquias, que creio ser o ponto culminante para um ensino produtivo neste caminho da interdisciplinaridade, assunto para o qual ainda reservo algumas anotações. Por muito tempo pensava na relação entre *Interdisciplinaridade* e *Especialização* como antagônica. Percebo agora que elas podem coexistir, se compreendermos a qual circunstância cada uma se aplica. Uma não anula a outra; a interdisciplinaridade pode acontecer no contexto das relações entre disciplinas, na reunião de valores diversos que o profissional do Teatro deve vivenciar e, a especialização pode se configurar como um foco possível de interesse.

A condução dos procedimentos observados e construída considerando diferentes indivíduos contidos em um único grupo cujo objetivo recai sobre um determinado aprendizado em comum, indivíduos que podem ser por vezes carregados de auto censura, ou desejosos de propor sensações, submissos, ansiosos por dizerem algo ou capazes de reformular aquilo que foi proposto. Além da metodologia, o trabalho do educador depende também de uma percepção muito sensível do grupo, e dos anseios e dificuldades dos alunos. O formador lida o tempo todo com a organicidade com que se desenham os percursos coletivos e individuais. Cabe a ele a reflexão constante sobre como surpreender o grupo. Tal como buscamos fazer na prática artística, surpreender também no âmbito do ensino com a finalidade de obter do indivíduo respostas criativas. A *Sistematização* deve inclusive prever esta possibilidade. Procedimentos que se repetem podem levar o aluno a acomodar-se em uma forma de procedimento ou a simplesmente responder a uma solicitação do orientador com o intuito de agradá-lo, em detrimento de um possível desenvolvimento artístico. Entendo a *Sistematização* como aspecto fundamental que reúne e define a priori a infra-estrutura física e curricular, que congrega profissionais da educação de forma a comporem um corpo vivo, orgânico, que troca experiências e reflexões constantemente. É também a base a partir da qual o trabalho de orientação é realizado com os alunos, mas não deve ser limitador e tampouco seu único sustentáculo.

“A falta de formação profissional sistematizada, a influência da decoração (...) o que mais necessitam é de uma informação experimental sobre a própria cena (...) não se atinge a liberdade nem a poesia sem os duros e persistentes trabalhos do estudo sistematizado (...) Escola, para que estes estudos decorram orientados por métodos sempre atualizados; Escola para que as facilidades afetivas do julgamento não estimulem as vaidades latentes”. **Santa Rosa**

A pesquisa realizada em campo, nas três universidades, revelou grupos de indivíduos muito distintos; a reunião dos cinco grupos pesquisados constitui, no entanto, um corpo muito orgânico. Os alunos apresentam diferentes experiências, anseios, dificuldades, motivações, apegos e desapegos individuais. Por mais que os trate como um conjunto, um grupo de pessoas, vejo cada um deles individualmente, alguns mais próximos do que outros, naturalmente. Cada participante, à sua maneira colaborou para o desenvolvimento do projeto *As Aves*, e assim como alguns formadores buscavam surpreender o grupo para motivá-lo, os alunos individualmente surpreendiam com suas respostas. Precisamos manter as “estradas” abertas, porque o inesperado surge de muitos caminhos a partir da leitura ou da observação imediata

ou constante no contexto do encontro com os valores humanos, a partir do qual dispomos de nossas ferramentas, seja para a criação, seja para a orientação. Este é para mim um dos mais fortes espaços de diálogo entre a prática e o ensino.

Esta jornada que empreendi pelo universo de tantos indivíduos no contexto de sua formação me leva sem dúvida a imaginar quais deles seguirão por esta vereda e, como sementes que brotam, os vejo em sua maioria desenvolverem-se bem. Vejo-os adiante, alguns muito bem sucedidos, mas a reprisar caminhos já conhecidos, sem grandes surpresas. Todos muito bem preparados para continuarem a atender ao seu papel como cenógrafo, mas não seguramente a colaborar verdadeiramente como artistas cenógrafos.

Quando iniciei esse projeto de pesquisa acreditava que a falta que eu sentia de uma formação em Artes Cênicas se refletia na minha prática como uma dificuldade em falar a mesma *língua* na situação, por exemplo, de uma discussão sobre dramaturgia; os termos de linguagem entre as Artes Visuais, que é a minha base, e as Artes Cênicas são distintos. No decorrer da pesquisa passei a perceber que, mais do que compreender as chaves de leitura de uma dramaturgia, por exemplo (o que também é importante ao processo cenográfico), o que urge para o cenógrafo é definir seu posicionamento. Ele precisa conhecer as possibilidades que tem para atuar no contexto do Teatro, e a partir deste aprendizado poderá de fato decidir perante ele mesmo sobre qual teatro deseja praticar, e revelar aos outros indivíduos o papel que deseja assumir.

Essa reflexão me levou de volta no tempo a buscar respostas ou indicações de possíveis direções a seguir. Recorri às renovações cênicas do século XX que são de fato as que regem o pensamento acerca das visualidades cênicas ainda nos nossos dias, e que possibilitaram novas formas de pensar a Cenografia e seus aliados; a iluminação, principalmente. Um dos importantes personagens responsáveis por estas renovações foi Edward Gordon Craig (1872-1966).

Craig sugeria que deveríamos nos afastar da limitação em projetar nossas idéias criativas em um papel, para passar a realizar o trabalho cenográfico diretamente no espaço cênico. Propunha que o espaço fosse usado como uma “tela”, e neste contexto, os “performers” do teatro poderiam experimentar fisicamente o espaço, a luz, e os demais elementos. Esta provocação visava abrir caminho para uma atuação mais viva, participativa, sobretudo relacionada às visualidades cênicas e conseqüentemente

para o trabalho do cenógrafo; o espaço cênico seria utilizado como um estúdio, reconhecendo as ligações entre teatro, artes e performance, identificadas nas últimas décadas. Para Craig, o *drama*⁵⁴ não tem uma forma única e definida de representação, ele pode ser falado, mudo, cantado ou dançado; pode ser ao mesmo tempo falado e mudo, ou interpretado por um ator que nada diz e apenas se move; pode ser apenas voz invisível ou muitas vozes visíveis; pode ainda ser criado por quadros sem personagens, como também por personagens em um espaço vazio, sem cenários; pode ainda ser criado a partir de forma que contenham qualquer significado ou a partir de sons sem sentido, sem palavras. Ele afirma que o Teatro pode funcionar independentemente da literatura, o que não quer dizer que elimina a necessidade de um texto. Considera as palavras como ferramentas cênicas essenciais, mas que dependem de como são tratadas em relação aos outros elementos teatrais integrantes. A seu modo, defende que todos os elementos devam participar igualmente do processo criativo. O processo criativo, na concepção de Craig, baseia-se em evitar fórmulas. Segundo ele:

*"Ao contrário dos métodos tradicionais, os artistas visuais cênicos⁵⁵ não podem começar seu trabalho antes que os ensaios comecem... um processo criativo verdadeiro exige que todos os elementos e artistas teatrais trabalhem junto desde o início; o iluminador, o sonoplasta, o cenógrafo, o figurinista; os elementos do projeto são ligados assim inextricavelmente ao desempenho dos atores. Isto é o contrário do que acontece frequentemente com o Teatro baseado no literário tradicional"*⁵⁶.

A seu modo, Craig trata da questão das hierarquias e do trabalho colaborativo, aponta para o pensamento preso ao teatro literário, no qual segundo ele, os diretores gastam suas carreiras interpretando o que os dramaturgos criam e da mesma forma os atores estão presos à obra escrita. Atribui a permanência da hierarquia entre os artistas colaboradores do fazer teatral, o dramaturgo, o diretor, o ator, o cenógrafo, o iluminador, etc., ao caráter literário do Teatro. Prega libertar o Teatro não apenas da dependência do realismo, mas também da literatura, e possivelmente até do ator, apesar de ser ele mesmo também um ator.

⁵⁴ **Drama**, Craig emprega sentidos considerados vagos à definição de drama; a melhor explicação poderia ser a de que drama é tudo aquilo que acontece no contexto da representação.

⁵⁵ **Artistas visuais cênicos**. Aqui me dou conta de que ele já havia utilizado este termo. E. Gordon Craig,

⁵⁶ **Da Arte do Teatro**, E. Gordon Craig, Editora Arcádia, Lisboa, s/d.

*"Se eu tenho a imaginação e sou capaz de fazê-la produzir algo, elegerei o movimento, a imagem e a voz, como meus três principais elementos para a representação dramática. Mas não trata se não de minha própria fantasia".*⁵⁷ E.Gordon Craig

Desenho de cenário de E.G.Craig para Macbeth, Shakespeare, Ato II, 1908

Propõe um Teatro no qual a realidade, no lugar de ser reproduzida por métodos tradicionais da representação, transcenda à interpretação, através de elementos visuais com os quais busca criar uma atmosfera e, inclui o ator nesta “pintura”, dentro de um conceito definido como *unicidade cênica*, onde o dramático se move em todos os elementos que compõem o espaço cênico, formando um grande quadro vivo. O conceito de quadro vivo, no entanto, nos remete à imagem frontal controlada pelos limites da caixa cênica italiana. É preciso que se tenha cuidado em não se deixar levar pela falsa ilusão de considerar a percepção sobre o espaço cênico como sendo a mesma percepção diante de uma pintura ou imagem bidimensional. Diferentemente de uma tela, no espaço teatral não há como controlar ou recortar o olhar do espectador para um único foco. A proposição da imagem como uma tela, no entanto, limita o lugar teatral à tipologia do palco italiano e consequentemente a relação que ela impõe entre o lugar da ação e o ponto de vista da recepção.

⁵⁷ **Da Arte do Teatro**, E. Gordon Craig, Editora Arcádia, Lisboa, s/d.

Entretanto, se pudermos investigar mais a fundo as idéias e conceitos propostos por Craig, trazendo-os à luz das experiências contemporâneas, creio que encontraremos caminhos produtivos para elaborar procedimentos que gerem processos criativos a serem aplicados ao ensino da Cenografia. Esta discussão reside na aplicação de metodologias que não limitem os processos criativos a uma fórmula. A natureza do processo criativo, real, depende da possibilidade de intuir e redirecionar, de descobrir gradativamente, deixando que o processo seja em si mais orgânico. Os colaboradores devem estar livres para adaptações, criando diálogos com o que surge na situação dos ensaios em direção a um propósito. A motivação para a elaboração de novas criações, por sua vez, pode ter como ponto de partida as mais variadas fontes, pode partir de notícias do jornal ou televisivas, de fotografias, da arquitetura, da pintura, um indivíduo, um som, desde que inspiradoras para uma manifestação artística cênica.

Craig nos leva por uma via que permite pensar o exercício artístico da **Cenografia como Performance**, reforçando assim o conceito proposto na *pág 110*. Um caminho para o processo criativo que permite ao cenógrafo ser o proponente de um argumento, no qual o espaço ou uma visualidade possa ser o ponto de partida para o acontecimento cênico. A partir deste conceito, proponho novos velhos caminhos a investigar, talvez pouco explorados a partir deste ponto de vista, ou para os quais ainda não experimentamos maneiras de materializar no campo do aprendizado. Acredito que nesta hipótese residam de fato possibilidades para a formação de um futuro cenógrafo mais atuante no processo de transformação deste Teatro que hoje procura por novos rumos.

O enunciado principal, o deflagrar de um processo de encenação cênica pode emergir a partir da manifestação de um dos componentes. Penso no conceito de *cenografia como performance* como uma possível condução para estimular o cenógrafo a refletir sobre as conseqüências do seu próprio comportamento durante o processo criativo e sobre a força da materialização de suas idéias. Como também para estimular uma consciência sobre estas experiências, sobre as possibilidades criativas que se encontram por detrás dos jogos da linguagem cênica.

Penso no cenógrafo no exercício da *performance* como um diretor visual configurando expressivamente seus pensamentos e contribuindo significativamente para a experiência da interlocução entre imagem, espacialização e os demais componentes da realização teatral, inclusive atores e diretores.

No contexto do aprendizado, acredito na possibilidade de implantar outros procedimentos nos quais os alunos não se limitem a construir maquetes que respondam visualmente a um texto. Os alunos devem ser provocados a explorar outros pontos de partida como argumento, inclusive para que pratiquem a exteriorização de seus pensamentos e de sua expressão artística. Para que posteriormente, diante de projetos multidisciplinares desenvolvidos sobre bases de uma determinada linguagem, esse cenógrafo em formação, ou artista visual cênico, possa, quem sabe, assumir a responsabilidade pela proposição de um projeto e, assim, alternadamente, os demais colaboradores possam ocupar esta posição, sem fixar um único ponto de partida repetidamente. Seriam promovidos assim, projetos multidisciplinares nos quais os processos criativos colidissem produtivamente e as hierarquias simbolicamente se dissolveriam, podendo de fato se transformar em novos diálogos vivenciados desde a etapa de formação e transferidos conseqüentemente para o campo da prática.

À luz do pensamento de Craig, se buscarmos, como ele propõe, um trabalho mais colaborativo, em concordância com a atualidade, e ao mesmo tempo, nos libertarmos para atuar como artistas criadores de fato, então teremos alguma possibilidade de soltar as amarras do Teatro que estão presas aos edifícios teatrais, a determinados espaços, às referências, e à repetição de imagens, permitindo fazer emergir novas possibilidades quem sabe ainda não exploradas.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- ARISTÓFANES. *As Aves*. São Paulo, Hucitec, 2000.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
- ARONSON, Arnold. *American Set Design*. New York, Theatre Communications Group, 1985.
- APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa, Arcádia, s.d.
- BABLET, Denis. *Les Revolutions Scéniques du XXème siècle*. PARIS, Société Internationale d'Art, 1975.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado, s.d.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Denaveio*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- BACKEMEYER, Silvia. *Ralph Koltai: designer for the stage*. Lund Humphries Publishers, London in association with The Lethaby Press, Central Saint Martins College of Art and Design, 1997.
- BEACHAM, Richard C. *Adolph Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Harwood Academic Publishers, Inglaterra, 1994.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
- BLURTON, John. *Scenery: Draughting and Construction*. London, A&C Black, 2001.
- BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch, Between Heaven and Hell*. London, Benedikt Taschen, 1973.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- BURNETT, Kate and RUTHVEN-HALL, Peter. *Make Space*. London, Great Britain: Theatre Design Umbrella in association with Society of British Theatre Designers, 1994.
- DAVIS, Tony. *Stage Design*. Hove, East Sussex, Great Britain: RotoVision AS, 2001.
- DUARTE, PAULO SÉRGIO. org. *Rosa-dos-Ventos, Posições e Direções na Arte Contemporânea*. Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- EYNAT-CONFINO, Irene and SORMOVÁ, Eva. *Space and the Postmodern Stage*. República Tcheca, Ekon, UM studio, Prague, 2000.
- ETTEDGUI, Peter. *Production Design & Art Direction*. Suíça, RotoVision, 1999.
- GAEHDE, Cristian. *El Teatro, desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona, Labor 1930.
- GRIFFITHS, Malcolm. *Research Theatre Design: Exploring Scenography*. Nottingham, Great Britain: The Society of British Theatre Designers & The Nottingham Trent University, 2002.

- HOGGET, Chris. *Stage Crafts*. London, A&C Black, 1987.
- HOWARD, Pamela. *What is Scenography?*. London, Great Britain: Routledge, 2001.
- KANT, Emmanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- KATZ, Renina e AMARAL, Gláucia,org. *Flavio Império em Cena*. Catálogo exposição, SESC,1997.
- JACQUOT, Jean, org. *Le Lieu Théâtral à La Renaissance*. Paris, Editions Du centre National de La Recherche Scientifique, 1963.
- LECAT, Jean Guy. *The Open Circle : The Theater Environment of Peter Brook* New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- Lacey, Hugh M. *A Linguagem do Espaço e do Tempo*. Tradução a partir do original *Space and Time*, Editora Perspectiva , SP, 1972.
- MANTOVANNI, Anna. *Cenografia*. São Paulo, Editora Ática, 1989.
- _____. "Cenografia Teatral em São Paulo, entre a tradição e o novo".
Dissertação de mestrado ECA/USP,1987. Orientador Prof.Dr. José Teixeira Coelho Netto.
- OENSLAGER, Donald. *Four Centuries of Scenic Invention*. The International Exhibitions Foundation, EUA, 1974.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- _____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- POLIERI, Jacques. *Scénographie: théâtre, cinema, télévision*. Paris, Éditions Jean- Michel Place, 1990.
- PTACKOVA, Vera. *A Mirror of World Theatre*. Theatre Institute Prague, 1995.
- _____. *A Mirror of World Theatre II*. Theatre Institute Prague, 2001.
- RAMOS, Maria Cristina. "Elementos cenográficos nos filmes de Hitchcock: os Pássaros e Um Corpo que Cai". Dissertação de mestrado ECA/USP, nov/1999.
Orientador Prof.Dr. Antônio Luiz Cagnin.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia*. São Paulo, Ed. Senac, 1999.
- REICHENBACH, Hans. *The Philosophy of Space & Time*. Dover Publications , 1982.
- ROUBINE,Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- ROSA, Santa. *Teatro Realidade Mágica*. Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Saúde, s/data.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Editora Perspectiva , 2004.

- RUTHVEN-HALL, Peter and BURNETT, Kate. *Time Space*. London, Society of British Theatre Designers, 1999.
-
- _____. *2D3D, Design for theatre and performance*. London, Society of British Theatre Designers, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- SABBATTINI, Nicola. *Pratique pour Fabriquer Scenes et Machines de Theatre*. Berne, Editions Ides&Calendes, 1994.
- SONREL, Pierre. *Traité de Scénographie*. Paris, Odette Lieutier, 1944.
- SPORRE, Dennis J. and BURROUGHS, Robert C. *Scene design in the theatre*. EUA, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1990.
- STYAN, J.L. *Drama, Stage and Audience*. Londres, Cambridge University Press, 1975.
- Theatre Institut Prague. *Theatre Czech&Slovak*. Revista publicada pelo Instituto de Teatro de Praga, Rep. Tcheca, publicação 4/92, 1992.
- TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del Teatro Moderno. Los Grandes Directores de Los Siglos XIX e XX*. Buenos Aires, Ediciones Centurion, 1946.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre II, L' école du spectateur*. Paris, Éditions BELIN, 1996.
-
- _____. *Para ler o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- VITRUVIO. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona, Obras Mestras, 1970.
- WICKHAM, Glynne. *A History of the Theatre*. London, Phaidon, 1992.

ANEXO

ESCOLAS DE ARTES CÊNICAS DE NÍVEL UNIVERSITÁRIO

ANEXO

As escolas de Artes Cênicas de nível universitário

Os cursos de Artes Cênicas que oferecem a disciplina cenografia em sua grade curricular, na graduação, aparecem aqui divididos em três blocos. Esta divisão procura distinguir os cursos dirigidos à prática e ensino, prática, e o ensino, respectivamente.

- A. Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas
- B. Cursos de Bacharelado em Artes Cênicas
- C. Cursos de Licenciatura de/com habilitação em Artes Cênicas

Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas

Região SUL

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS

Instituto de Artes - Departamento de Arte Dramática

www.ufrgs.br

Av. Paulo Gama, 110 - Farroupilha - fone (51) 33163161 - CEP 90040-060 - RS - Porto Alegre
Pública

Bacharelado em Direção Teatral

Bacharelado em Interpretação Teatral

Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas.

Histórico do curso: O Curso de Arte Dramática funcionou, inicialmente, junto à Faculdade de Filosofia e tinha como finalidade a formação de atores. Em 1967, em cumprimento à Lei 4.641, de 1965, o Curso de Arte Dramática transformou-se em Centro de Arte Dramática, com um âmbito bem mais amplo, passando a formar diretores de teatro, professores de arte dramática e atores. Em 1971, com a Reforma Universitária, o Centro de Arte Dramática desligou-se da Faculdade de Filosofia. Como Departamento de Arte Dramática, passou a integrar o Instituto de Artes, continuando oferecer os Cursos de Bacharelado em Direção Teatral e Interpretação Teatral e Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas.

FAP - Faculdade de Artes do Paraná, PR

www.fapr.br

Pública

Rua dos Funcionários, 1357 - Bairro Cabral - Curitiba - PR - Tel.: (41) 253-1771

Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Direção/Interpretação

Licenciatura em Teatro

Região SUDESTE

USC - Universidade do Sagrado Coração, SP

www.usc.br

Particular

Rua Irmã Arminda, 10/50 - fone (14) 235-7000 - CEP 17044-160 - SP – Bauru

Bacharelado com habilitação em Direção Teatral

Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

FPA – Faculdade Paulista de Artes, SP

www.fpa.art.br

Pública

Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 1224 - Bela Vista Tel.: 3287-4455 - São Paulo

Bacharelado em Artes Cênicas

Duração 4 anos ou 8 semestres

Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas

Duração 3 anos ou 6 semestres / *um módulo de cenografia (6º semestre) com 40 horas*

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, MG

www.ufmg.br

Pública

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha CEP 31270-010 MG Belo Horizonte F (31) 3209-9000

Bacharelado em Artes Cênicas

Licenciatura em Artes Cênicas.

UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, MG

www.ufop.br

Pública

R. Diogo de Vasconcelos, 122 - CEP: 35400-000 - Ouro Preto - MG - Tel.(31)3559-1218

Bacharelado com habilitação em Direção Teatral

Licenciatura em Artes Cênicas

Região CENTRO-OESTE

UNB - Universidade de Brasília, DF

Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas

www.unb.br

Pública

Campus Universitário Darcy Ribeiro - fone 061 3072656 - CEP 70910-900- DF

Bacharelado em Interpretação Teatral

Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

FADM - Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, DF

www.fadm.com.br

Particular

SDS BL. C Nº 30/64 Brasília - DF - 70.392-902 Fones: (61) 3321-1341 / (61)3321-0182

Bacharelado em Direção Teatral

Bacharelado em Interpretação Teatral

Licenciatura Plena em Artes Cênicas

UFG - Universidade Federal de Goiás, GO

Escola de Música e Artes Cênicas

www.ufg.br

Pública

Campus Samambaia II - Caixa Postal 131 - CEP 74001970 - Goiânia GO F: (62) 521-1125

Bacharelado em Artes Cênicas

Licenciatura em Artes Cênicas

Região NORDESTE

UFBA, Universidade Federal da Bahia – Salvador

Escola de Teatro da UFBA

www.teatro.ufba.br

Av. Araújo Pinho, 292 – Campus Canela - CEP: 40.110-150 - Fone (71) 32450714

Oferece os seguintes cursos de Graduação, com duração média de quatro anos.

- Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação;
- Bacharelado em Artes Cênicas - Direção Teatral;
- Licenciatura em Artes Cênicas – Teatro.

Comentário: Fazem parte do currículo: aulas de direção e interpretação teatral, dramaturgia, história do teatro, dicção, técnica de corpo, artes visuais, cenografia, iluminação, indumentária, maquiagem, e outras matérias optativas. Além dessas disciplinas, o Currículo do Curso de Licenciatura em Teatro inclui também as matérias de caráter pedagógico e a prática de ensino em escolas da rede oficial. Os Alunos participam de práticas de montagem teatral ao longo do curso. Anualmente é realizada a montagem de um espetáculo ao final do curso, que é base para a avaliação final dos estudantes. Em 1997, foi criado nesta instituição, o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - (PPGAC). O Curso de Especialização em Cenografia, na Pós-Graduação, teve seu início em 1998, mas atualmente, segundo o professor Eduardo Tudella, docente desta instituição, está inoperante. Este curso era dirigido a profissionais de Artes Cênicas, Belas Artes e Arquitetura, com objetivo para os mercados da publicidade, do teatro, do cinema e da televisão, propondo uma formação abrangente das diversas linguagens. Será interessante compreender melhor esta curta “vida” deste curso e os resultados obtidos durante o período de funcionamento.

FSBA - Faculdade Social da Bahia, BA

www.fsba.edu.br

Particular

Av. Oceânica, 2717 - CEP 40170-150 - Salvador - BA - Tel: (71) 203-3695

Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral

Licenciatura em Artes Cênicas

Cursos de Bacharelado em Artes Cênicas

Região SUL

UEL - Universidade Estadual de Londrina, PR

www.uel.br

Pública

Rodovia Celso Garcia Cid, PR-445, km 380 - fone (43) 3371-4000- CEP 86051-990 - PR

Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral

UFSM - Universidade Federal de Santa Maria, RS

www.ufsm.br

Pública

Avenida Roraima, nº 1000 Cidade Universitária Bairro Camobi 97105-900 Santa Maria,RS

Bacharelado em Artes Cênicas com habilitações em

Direção Teatral

Interpretação Teatral

Duração 8 Semestres

Consta a disciplina Iluminação, mas não consta Cenografia

Região SUDESTE

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, SP

Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

www.iar.unicamp.br

Pública

Cidade Universitária Zeferino Vaz - Caixa Postal 6159 - CEP 13083-970 - SP - Campinas – SP

Fone (19) 3289-1510 / fax: (19) 3289-3140

Bacharelado em Artes Cênicas

Duração média de 4 anos

Comentário: *Na UNICAMP funciona um curso de formação de atores com disciplinas de cenografia, indumentária, técnicas visuais, maquiagem, máscaras, e outras relativas às visualidades cênicas. Neste curso o aluno ator passa por vários processos da criação teatral, que vão da dramaturgia à encenação. A inserção das diversas disciplinas, entre elas, a cenografia, no curso de Bacharelado de Artes Cênicas tem como objetivo oferecer ao aluno a vivência das etapas de criação relacionadas ao fazer teatral, e procura estabelecer um diálogo vivo entre as áreas teatrais. Segundo a Profª Heloísa Cardoso, atual coordenadora do curso de Artes Cênicas, existe sim uma necessidade de criar um curso específico de Cenografia, mas ainda não há projeto para isto. Acredita que o aluno de artes cênicas não demonstra, na maioria dos casos, o mesmo interesse e rendimento para esta disciplina se comparado a um hipotético aluno de cenografia. Atualmente, ministram cursos de cenografia também para alunos de outras escolas como a de Educação Artística e de Arquitetura. A UNICAMP foi a única universidade a apresentar projeto na última SCENOFEST, durante a Quadrienal de Praga de 2003 e, apesar da formação pouco específica em cenografia, o projeto apresentado pelos alunos Ricardo Harada e Luciana Mizutami, sob coordenação dos*

professores Márcio Tadeu e Heloísa Cardoso, foi muito bem recebido e teve crítica muito positiva da banca.

Centro Universitário Barão de Mauá, SP

www.baraodemaua.br

Particular

Rua Ramos de Azevedo, 423 - Jd. Paulista - Ribeirão Preto - SP - Tel: 0800-183566

Bacharelado com habilitação em Interpretação

PUC/SP - Faculdade de Comunicação e Filosofia, SP

www.pucsp.br

Particular

Rua Monte Alegre, 984 – Perdizes 3670-8273/8338 São Paulo - SP - CEP 05014-001

Curso: Comunicação das Artes do Corpo

Dança, Teatro e Performance

Duração 4 anos - 8 módulos – entre eles as disciplinas relacionadas

Corpo e Espaço / Corpo e Indumentária / Corpo e Luz

Universidade Anhembi Morumbi, SP

www2.anhembi.br

Particular

Campus Centro Rua Dr. Almeida Lima, 1134 - Brás 0800 015 90 20 São Paulo – SP

Bacharelado em TEATRO e Bacharelado em DANÇA

Duração 4 anos

Região NORDESTE

CEFET-CE - Centro Federal de Educação Tecnológica, CE

Pública

Av. 13 de Maio, 2081 - Benfica - Fortaleza - CE - Fone: (85) 288-3666

www.cefet-ce.br

Tecnólogo em artes cênicas

Comentário: O Curso recebe uma denominação diferenciada: Curso Superior de Artes Cênicas – e forma o Tecnólogo em Artes Cênicas. O seu currículo é focado na Interpretação Teatral, com ênfase na formação do ator. Este programa de graduação, bastante recente, fundado em 2002 é pioneiro no Estado e, ao que consta, surgiu para atender a uma antiga demanda em relação à formação superior neste campo que, até então, só contava com cursos livres ou de extensão. O curso tem a duração de

apenas 3 anos. No currículo constam as disciplinas de cenografia e iluminação (integradas), e indumentária. A carga horária destas disciplinas no entanto é muito reduzida – um módulo, ou um semestre.

Região NORTE

UFPA - Universidade Federal do Pará –PA

CLA - Centro de Letras e Artes

www.ufpa.br

Pública

Rua Augusto Corrêa, 1 - Campus Básico TELEFONES: 3201-7148 / 3201-7108 / 66075-110

Escola de Teatro e Dança está abrindo o curso de Artes Cênicas

Cursos de Licenciatura com habilitação em Artes Cênicas

Região SUL

UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina, SC

Departamento de Artes Cênicas - Centro de Artes - CEART

www.ceart.udesc.br

Pública

Av. Madre Benvenutta, 499 - Itacorubi – F: (48) 231-9700 CEP 88035-001 - SC - Florianópolis

Licenciatura em Artes Cênicas

Região SUDESTE

UNIMONTES - Universidade Estadual de Montes Claros, MG

www.unimontes.br

Pública

Campus Universitário "Prof. Darcy Ribeiro" - Vila Mauricéia - Montes Claros - MG - Caixa Postal nº 126 - CEP 39401-089 Fone: (38) 3229-8000 - Fax: (38) 3229-8002

Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

UFU - Universidade Federal de Uberlândia, MG

FAFCS - Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais

Departamento de Música e Artes Cênicas (DEMAC).

www.fafcs.ufu.br

Pública

Avenida Engenheiro Diniz 1178 UBERLÂNDIA - MG (34) 3239-4413 / 3239-4117

Licenciatura em Artes Cênicas

Duração 4 Anos, 7 semestres, Não fica claro se há a disciplina cenografia na grade curricular

FASC - Faculdades Santa Cecília – Pindamonhangaba, SP

www.fascpinda.com.br

Particular

Praça Barão do Rio Branco, 59 - Centro - Pindamonhangaba – SP - CEP: 12.400-280 – Fone (12) 242.5755 - Telefax: (12) 242.5537

Licenciado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

FAMOSP - Faculdade Mozarteum de São Paulo, SP

www.mozarteum.br

Particular

*R. Nova dos Portugueses, 365 - Bairro Santa Terezinha fone/fax: +55 11 6236-0788
CEP 02462-080 São Paulo/SP*

Licenciatura em Educação artística com habilitação em Artes Cênicas

Duração 3 anos - 2 módulos de cenografia semestrais (5º e 6º períodos)

Pós Graduação em Teatro-Educação

Duração 3 semestres - 1 módulo semestral de Cenografia e Indumentária

USJT - Universidade São Judas Tadeu, SP

www.usjt.br

Particular

R: Taquari, 546 - Mooca/SP Tel: (11) 6099-1729 / 1730 / 1731

Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas

Duração 3 anos – 2 módulos de Cenografia 2º ano e 3º ano

POS GRADUAÇÃO // Lato Sensu - Artes Cênicas / Teatro

Duração 3 Semestres (1 ano e meio) Entre as disciplinas oferecidas – Espaço Cênico

UNESP – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, SP

Instituto de Artes/São Paulo Tel 6166-6538 fax 11 274-2190

www.ia.unesp.br - dta@ia.unesp.br- dacefc@ia.unesp.br

Pública

Licenciatura em Artes Cênicas

Duração 4 anos

Curso aprovados em 2002 e implantado em 2005,

Não fica claro se aplicam a disciplina cenografia na grade curricular

Região NORDESTE

UFAL - Universidade Federal de Alagoas, AL

www.ufal.br

Pública

Campus A. C. Simões, BR 104 - Norte - km 97 - Tabuleiro dos Martins - Maceió – AL

CEP 57072-970 - Fone (82) 241-1100

Licenciatura em Educação Artística com habilitação Plena em Artes Cênicas/Teatro.

UFPB - Universidade Federal da Paraíba, PB

www.ufpb.br

Pública

Castelo Branco III - Campus - Universitário Fone (83) 216-7150

CEP 58059-900 PB João Pessoa

Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, PE

Centro de Artes e Comunicação

www.ufpe.br

Pública

Av. Prof. Moraes, 1235 - Fone 081 2126 8756 CEP 50732-970- PE - Recife

Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, RN

www.ufrn.br

Pública

Av. Senador Salgado Filho, Rod. BR - 101 - Fone (84) 215-3119 CEP 59072-970 - RN - Natal

Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas

Comentário: São duas disciplinas de Cenografia, I e II, grupos formados por alunos de outros departamentos inclusive. Trabalham diversas mídias de acordo com as linguagens das quais se aproximam, mas focam em conteúdo histórico e conceitos da cenografia teatral. O objetivo principal está em construir um conceito de Cenografia a partir da teoria e da prática, considerando as especificidades diante das Artes Cênicas e das demais áreas de aplicação. Propõe um estudo sistemático do desenvolvimento da Cenografia ao longo da história das Artes Cênicas e da proposição de idéias que se materializam tridimensionalmente. Tudo isto evidentemente focado na formação do futuro professor.