

Nelson José Urssi

A Linguagem Cenográfica

Orientador

Prof. Dr. Cyro Del Nero de Oliveira Pinto

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas,
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós Graduação
Área de Artes Cênicas

**São Paulo
2006**

Comissão Julgadora

Presidente

São Paulo, _____ 2006

Dedicatória

Dedico à minha família;

à Bê, Luca e Nuno por estarem sempre presentes;
e aos meus amigos.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Dr. Cyro del Nero de Oliveira Pinto, com admiração por sua capacidade profissional e acadêmica, pela orientação no desenvolvimento desta pesquisa e por minha iniciação, quando jovem, ao mundo da ópera como um espetáculo total.

Agradeço também:

ao Prof. Dr. Clóvis Garcia, pelas fundamentais indicações;

ao Prof. Dr. José Eduardo Vendramini, por propiciar novas análises de sentido no fazer teatral;

à Profa. Dra. Nelly de Camargo, por afirmar as ações transdisciplinares que ampliaram meu olhar;

ao Prof. Dr. Gilberto Prado, pelas reflexões sobre os novos espaços da representação na contemporaneidade;

à Profa. Dra. Maria Genny Caturegli, pelo apoio na finalização desta dissertação;

ao Prof. Nelson Urssi, pelo primordial estímulo.

A Linguagem Cenográfica

resumo

Este trabalho refere-se a uma pesquisa sobre a evolução da cenografia no teatro ocidental relacionando-a às possibilidades espaciais e técnicas do edifício teatral e do espaço cênico em cada época. Apresenta uma conceituação do projeto cênico como síntese gráfica, histórica, tecnológica e simbólica estruturando a construção da cenografia em relação às questões apresentadas pelo texto teatral e pelos roteiros cinematográfico e televisivo. São também analisados aspectos das linguagens espacial e visual no processo de criação e produção cênica, identificando as necessidades para uma formação sólida de futuros profissionais cênicos, como cenógrafos, designers visuais e ambientais. No final, é proposto um projeto de ensino da linguagem cenográfica voltada ao teatro e outros meios cênicos.

palavras-chave

cenografia, projeto cênico, arquitetura cênica, linguagem cenográfica, linguagem visual, semiótica.

The Scenography Language

Abstract

This paper refers to a survey about the evolution of scenography in the occidental theatre relating it to the space and technical possibilities that theatre building and scenic space offer at each time. It is also presented the conceptualization of the scenic project like graphical, historical, technological and symbolical synthesis, building the structure of the scenic construction in relation to questions presented by the theatrical text and by the cinematography and televising scripts. There are also analyzed the aspects of visual and space languages in the process of scenic and production creation, identifying the necessities for a solid formation of future scenic professionals like stage designers and visual and ambient designers. Finally, it is proposed a teaching language project aiming at theatre and other scenic ways.

Key words :

Scenography, scenic project, scenic architecture, scenography language, visual language and semiotic.

*"Cenografia é o entreato do espaço,
do tempo, do movimento e da luz no palco."*

Josef Svoboda

*"Constróem-se teatros como monumentos
mas eles não se relacionam com os espetáculos"*

Jean-Guy Lecat, 2005

Índice

Iconografia	11
Introdução	14
Primeira Parte	
Aspectos Históricos da Cenografia e do Edifício Teatral	18
A evolução do espaço cênico	19
Espaço cênico grego	20
Espaço cênico romano	24
Espaço cênico medieval	26
Espaço cênico elisabetano	29
Espaço cênico renascentista	30
A caixa cênica e o teatro italiano	35
A cena barroca e a ópera	39
A ópera e a integração das linguagens (gesamtkunstwerk)	42
Adolphe Appia	44
Edward Gordon Craig	47
As Vanguardas do Século XX	49
Expressionismo	51
Futurismo	52
Construtivismo	53
Oskar Schlemmer e o teatro da Bauhaus	54
Erwin Piscator e o Teatro Total	56
A Cena Cinematográfica	58
Serguei Eisenstein	59
A Cena Televisual	61
A cenografia e a telenovela	63

A Cena Contemporânea	65
Peter Brook	66
Josef Svoboda	68
Robert Wilson	70
Peter Greenaway	72
Cena, História e Tecnologia	74

Segunda Parte

O Instrumental Cênico	76
Espaço e corpo	77
Espaço e lugar	78
Espaço e espectador	79
Espaço e texto	80
Espaço e sentido	82
A Linguagem Visual	86
Espaço e tipografia	88
Espaço e luz	90
Espaço e cor	91
O Projeto Cênico	92
O espaço virtual	95
A cena digital	96
A Produção Cenográfica	97

Terceira Parte

O Ensino Cenográfico	99
A Linguagem Cenográfica	103
Perfil do corpo discente	103
Conteúdo	103
Objetivos Gerais	104

Módulo 01. Tempo, Espaço e Sentido	105
História da cenografia e do edifício teatral	106
Pesquisa	106
Análise cenográfica	106
Módulo 02. Instrumentais Cênicos	106
Espaço	107
Luz	107
Som	108
Corpo	108
Módulo 03. Criação Cenográfica	108
Linguagem visual	109
Concepção	109
Projeto	109
Módulo 04. Produção Cenográfica	110
Apresentação	110
Planejamento	110
Montagem	111
A Construção da Nova Cena	111
Referências Bibliográficas	114
Referências Videográficas	121

íconografia

01 - Teatro de Epidauro, Polykleitos. Epidauro, 340 a.C. Planta.	21
02 - Teatro Grego. Perspectiva da skéne e orchestra. Séc V a.C.	21
03 - Evolução do edifício teatral grego.	
a. Skéne Licurguiana, 330 a.C.	23
b. Skéne Helenística, séc II a.C.	23
c. Skéne Romana, séc I d.C.	23
04 - Teatro de Herodes, séc I d.C. Planta.	25
05 - Teatro de Pompéia, 60 d.C. Modelo.	25
06 - O espaço cênico no medievo.	
a. Cenas no interior de uma igreja.	
b. Sistema de carros.	
c. Cenário simultâneo.	27
07 - Projeto para o Mistério da Paixão em Valenciennes, séc XIV d.C.	28
08 - Teatro Globe, 1599. Reconstrução - final do séc XX.	
a. Exterior do edifício	29
b. Representação em seu palco	29
08 - Teatro Globe, 1599. Interior do edifício.	30
09 - Teatro Olímpico, Palladio e Scamozzi. Vicenza, séc XVI.	
a. Scaenae frons com cenário fixo perspectivado.	31
b. Planta.	31
09 - Teatro Olímpico, Palladio e Scamozzi. Vicenza, séc XVI.	
Corte longitudinal.	32
10 - Teatro all'Antica, Scamozzi. Sabbioneta, final do séc XVI.	
Cavea semicircular.	33

10 - Teatro all'Antica, Scamozzi. Sabbioneta, séc XVI.	
Corte longitudinal e planta.	34
11 - Teatro Farnese, Aleotti. Parma, séc XVII.	
Corte longitudinal e planta.	34
11 - Teatro Farnese, Aleotti, Parma, séc XVII.	
a. Exterior da porta central do palco.	35
b. Interior da porta central do palco.	35
12 - Teatro della Fortuna, Torelli. Fano, 1665.	
Corte longitudinal e planta.	36
13 - Pratica di Fabricare Scene e Machine nei'Teatri, séc XVII.	
a. Sistema construtivo de uma Glória.	37
b. Como movimentar uma Galera.	37
c. Construção do movimento do Mar.	37
14 - Mecanismos cênicos de Nicola Sabbattini, início do séc XVII.	
a. Sistema de periactos. Perspectiva.	38
b. Sistema de bastidores em ângulo móveis. Vista superior.	38
15 - Giacomo Torelli, "Le Nozze di Peleo e Teti", 1645.	39
16 - Giacomo Torelli, "Trionfo della Continenza", 1677.	39
17 - Ferdinando Galli Bibiena, Cenografia transversal.	
Gravura, final do séc XVII.	41
18 - Ferdinando Galli Bibiena, Cenografia com pórtico.	
Gravura, final do séc XVII.	41
19 - Festspielhaus, Richard Wagner e Otto Bruckwald. Bayreuth, séc XIX.	
a. Interior da sala de espetáculos.	43
b. Planta.	43
20 - Adolphe Appia, "Parsifal", ato 03, cena 01, 1896.	45
21 - Adolphe Appia, "Parsifal", ato 01, cena 01, 1896.	45
22 - Adolphe Appia, "Espaço para movimento rítmico", 1909. Modelo.	46
23 - Adolphe Appia, "Orfeu e Eurídice", 1912.	46

24 - Gordon Craig, "Electra", 1905.	48
25 - Gordon Craig, "Macbeth", 1909.	48
26 - Leopold Jessner, "Escada de Serviço", 1921.	51
27 - Robert Wiene, "O Gabinete do Dr. Caligari", 1919.	51
28 - Enrico Prampolini, estudo cênico, 1927. Modelo.	53
29 - Enrico Prampolini, "Glauco" de E.Morselli, 1924.	53
30 - Cenografia construtivista. Modelo.	53
31 - Maquete cênica, s.d.	53
32 - Oskar Schlemmer, "Ballet Triádico", 1926.	55
33 - Oskar Schlemmer, "Dança das formas", 1926.	55
34 - Walter Gropius, "Teatro Total", 1927.	
a. Planta.	57
b. Perspectiva isométrica.	57
c. Corte longitudinal.	57
35 - Georges Mèliés, Sequência de "Viagem à lua", 1914.	58
36 - Serguei Eisenstein, Sequência de "Encouraçado Potemkin", 1914.	60
37 - Sistema de cenografia virtual	
a. Projeto digital	61
b. Cenário final	61
38 - Cenografia da novela "Suave Veneno" , TV Globo, déc de 80.	
a. cenário correto	64
b. cenário errado	64
39 - Peter Brook, "A tragédia de Hamlet", 2000.	67
40 - Théâtre des Bouffes du Nord, Brook e Rozan, 1974.	67
41 - Peter Brook, "Tierno Bokar", 2005.	67
42 - Josef Svoboda, "Odysseus", déc de 90.	69
43 - Robert Wilson, "Poetry", 2000.	71
44 - Peter Greenaway, "100 Objetos para Representar o Mundo", 1998.	73

Introdução

A cenografia, do grego *skenographia* e do latim *scenographia*, síntese histórica e tecnológica do ato projetivo cênico, abrange atualmente todo o processo de criação e construção do evento estético-espacial e da imagem cênica. O cenógrafo utiliza-se de elementos como cores, luzes, formas, linhas e volumes, para solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo e suas matizes poéticas em diversos meios e fins. Considerada primordialmente como suporte visual à dramaturgia, foi sinônimo da tenda posterior à cena na Grécia clássica, da arte e técnica da representação pictórica em perspectiva e decoração em estuque e madeira na Renascença e de máquinas a serviço da ilusão no Barroco. Sua definição contemporânea apresenta diversas possibilidades de uso, como projetos de representações, espetáculos, exposições, ambientes, lugares para as mídias e eventos artístico-estéticos. Podemos encontrar aplicações cenográficas além da cena teatral, nos campos das artes visuais, da arquitetura e do design, o que amplia consideravelmente os horizontes de atuação do cenógrafo em nossa cultura. A definição da cenografia, a partir destes inúmeros olhares, contempla a idéia que integra o componente cultural ao problema espacial em questão.

O termo Cenografia tornou-se extensamente utilizado no Brasil pelas gerações mais novas com o significado alterado desse processo criativo cênico muitas vezes confundindo-se com a cenotécnica. Esses novos cenógrafos possuem a formação, pela prática, da montagem de espetáculos aos estandes promocionais, das exposições de arte às festas. Poucos conseguiram condições adequadas para executar o cenário como haviam projetado. Esta escassez de verbas voltadas à área de criação e produção, bem como a falta de profissionais habilitados para

a cenotécnica, fizeram do cenógrafo um faz-tudo cênico. Um cenógrafo é o profissional teatral que se especializou em criar todos os elementos visuais de um espetáculo utilizando métodos projetivos e construtivos somados à tecnologia disponível em um lugar e tempo específico.

A maioria de produções teatrais e cênicas na América do Norte, Estados Unidos e Canadá são realizadas comercialmente por uma equipe de profissionais. O tempo da pré-produção é mínimo por questões econômicas, pois é necessário um retorno rápido do dinheiro dos investidores. Um período mais curto da pré-produção resulta na divisão das responsabilidades do projeto entre especialistas para assegurar-se de que cada área tenha a requerida atenção. Em consequência, os cenógrafos norte-americanos desenvolvem suas habilidades em colaboração com os outros profissionais durante o processo de criação e produção de um espetáculo. Na Europa o tempo de pré-produção é geralmente mais extenso devido ao subsídio governamental. Os cenógrafos europeus e a equipe técnica trabalham freqüentemente com salário anual fixo, eliminando assim seu custo específico no orçamento das produções. Por isso, há tempo suficiente para a pesquisa, projeto e supervisão completa da execução de todos os elementos que fazem parte de uma produção.

Mundialmente, assim como no Brasil, discussões aquecidas no mundo teatral colocaram em questão a melhor definição para a cenografia e a formação do cenógrafo. Os formadores dos novos cenógrafos e pensadores contemporâneos dos espaços, dos ambientes e dos espetáculos devem estabelecer uma nova abordagem conceitual e construtiva do espetáculo explorando profundamente os novos instrumentos tecnológicos, os novos meios e os espaços disponíveis para a performance. Devemos investigar o significado cultural do espaço, para capturar seu

potencial dramaturgicamente de uso e repensar o espetáculo como um sistema baseado no vocabulário visual e espacial.

Mas, com que instrumentos os cenógrafos do novo milênio podem refletir e solucionar seus problemas e aqueles de seu tempo? Quais são as reais necessidades do futuro criador cênico? Serem considerados cenógrafos profissionais ou designers ambientais significa mais do que decorar um palco para a ação dos atores; montar uma exposição de arte ou instalação exige uma paridade entre os criadores que têm papéis, responsabilidades e talentos individuais. O pré-requisito para sair à frente neste novo século começa com a definição das diversas disciplinas envolvidas em criar a produção, que tenha uma compreensão melhor dos processos e das realizações de cada tipo específico de trabalho cênico de como cada elemento se relaciona e é afetado pelo outro. Portanto, é necessário desenvolver amplamente os métodos de pesquisa, de projeto e planejamento em uma produção pela vivência prática e teórica, aplicando-os diretamente à transformação cênica.

A cenografia como tema de interesse e pesquisa desta dissertação surgiu pela experiência da coordenação do curso de cenotécnica, compartilhada com o Prof. Dr. Cyro del Nero no Senac em 1993, em que se constataram as necessidades da área para a formação do criador cênico. A presente dissertação coloca-se como um mapa de possibilidades e afirmações para o desenvolvimento da cenografia, evolução histórica e tecnológica dos fenômenos no contexto cênico, apresentando o edifício teatral, o aparato cenográfico e o espaço de representação como estrutura para o teatro ocidental desde a antiguidade. Situa as experiências cênicas das vanguardas e dos novos meios até os nossos dias, que resultaram no aperfeiçoamento desse instrumental proporcionado pela

observação dos sistemas projetivo e produtivo. Além disso, estabelece um embate de palavras e idéias compreendido pela performance, pela visão e pelo lugar cênico identificando as estratégias de criação espaço-visual para a dramaturgia e para os novos espaços e meios. Conclui sobre a importância de um processo amplo e sólido para a construção do conhecimento da criação ambiental e cênica por meio de instrumentais teóricos e técnicos elaborados pela observação, análise e prática de espetáculos, eventos estéticos e espaciais contemporâneos.

Aspectos Históricos da Cenografia e do Edifício Teatral

A origem do teatro é pré-histórica, ele nasceu da forma circular definida pelo público que se posicionava em torno do espetáculo primitivo. O xamã, instrumento de ligação entre a natureza mística e o ser humano, era o proto-personagem. A intuição dos serviços cênicos do xamã - o uso do fogo e da fumaça aos ornamentos de penas, peles de animais e instrumentos musicais rudimentares - criava a atmosfera necessária para a suspensão da incredulidade e delimitava o espaço de atuação. A experiência xamânica, mais que o rosto pintado com lama como um animal, era assumir uma outra realidade e tomar 'a palavra', este ato foi fundamental para o desenvolvimento do Drama como o conhecemos. Em todos os rituais xamanísticos há teatralidade mas ainda não se definem como teatro. A máscara, como símbolo teatral e mímese facial humana universal, surge naquele momento como objeto de poder e instrumento de religação espiritual. As máscaras são usadas além dos seus referenciais históricos, englobam conceitos estéticos e psicológicos que ampliam a performance do personagem e do próprio espetáculo teatral. Seu uso tem motivações antropológicas como a imitação dos elementos, crença numa transubstanciação e principalmente: observar sem ser observado. (Cf.Pavis, 1999, p.234)

"O teatro primitivo utiliza acessórios exteriores, exatamente como seu sucessor altamente desenvolvido o faz. Máscaras e figurinos, acessórios de contra-regagem, cenários e orquestras (sic!) eram comuns,

embora na mais simples forma concebível.” (Berthold, 2001, p.3) Assim, a diferença essencial entre formas de teatro primitivas e as mais avançadas é o número de atores e acessórios cênicos para expressar sua mensagem. *“O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco podem incluir um tótem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar.”* (Berthold, 2001, p.4)

Segundo Theodore Kirby o Drama Original foi definido com a expressão *Ur-drama* e é usado ainda hoje para definir o início das manifestações dramáticas humanas. O prefixo 'Ur' está relacionado à cidade de Ur situada na Mesopotâmia, cerca de 4000 anos a.C., atualmente localizada no Iraque. As relações humanas organizaram-se como corpo social e geográfico, tornaram-se cidades. Hoje sabemos que o primeiro sítio humano e social organizado foi Jericó na Palestina, cerca de 8000 anos a.C., onde nasceu também a linguagem escrita. (Del Nero, 2003, p.4) O homem deixou de ser nômade, socializou-se, construiu abrigo e criou objetos. Seus espaços tornaram-se lugares, onde eventos sociais foram estruturados pela articulação dos repertórios técnico e cultural de cada sociedade em seu tempo.

A evolução do espaço cênico

O teatro ocidental tem sua origem na Grécia entre os séculos VII e VI a.C. *“A eira, piso circular onde grãos eram triturados pela mó movimentada pela parelha de boi, deu origem à *orchestra*, do verbo dançar.”* (Del Nero, 2003, p.1) Dançava-se em festas, festivais e orgias em homenagem às estações do ano ou à colheita ou aos deuses e a Dioniso, o deus do vinho, do entusiasmo e do êxtase. *“Quando os ritos dionisíacos*

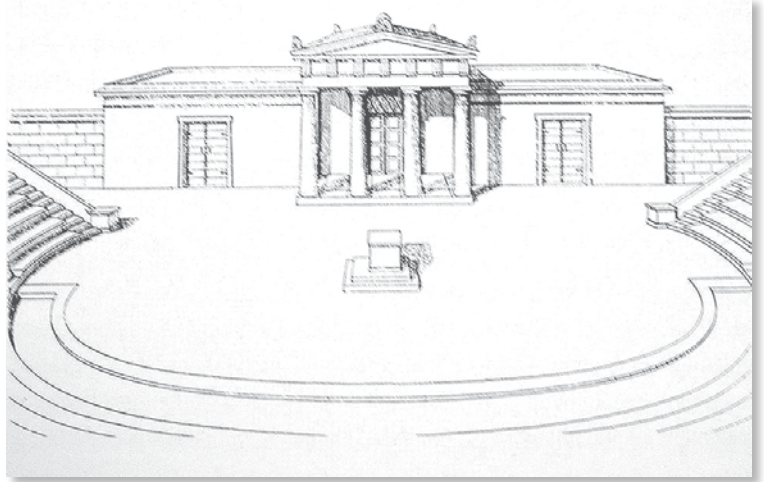
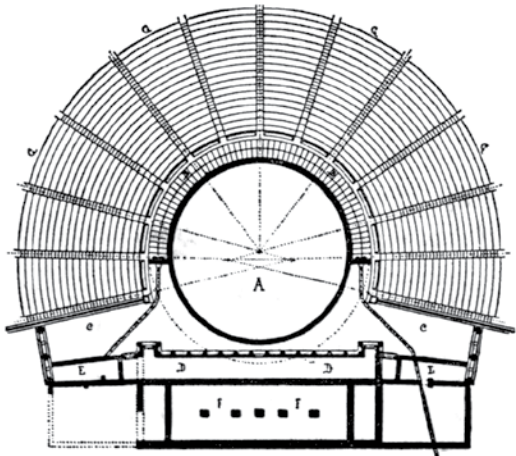
se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele tornou-se o deus do teatro.” (Berthold, 2001, p.103)

Em 534a.C., um saltimbanco chamado Téspis chegou da Trácia, nordeste de Atenas, trazendo uma pequena trupe de dançarinos e cantores de festivais rurais dionisiacos em seu lendário carro cheio de máscaras. Ele inovou ao criar o embrião do que seria mais tarde a tragédia - ‘o canto do bode’. Colocou-se como solista utilizando uma máscara de linho com a expressão de um rosto, assim foi criada a primeira personagem, *hypokrites* - ‘o respondedor’ - mais tarde o ator, que apresentava o espetáculo dialogando com o condutor do coro. (C.f. Berthold, 2001, p.105)

Espaço cênico grego

Os concursos dramáticos de Atenas, chamados de Dionisía, situavam-se na encosta da colina ao sul da Acrópole no santuário de Dioniso. As tragédias, mímese dos homens superiores, aconteciam exclusivamente durante as Grandes Dionisías, e as comédias, mímese dos homens inferiores, competiam nas Lenéias. (C.f. Berthold, 2001) Aristóteles, 384 à 322 a.C., apresentou o conceito de mimesis - relacionando-o à arte (*techné*) e à natureza (*physis*) - de forma diferente da definição platônica. Platão considerava a poesia um ato mimético onde o poeta representava o mundo sensível por imitação ou simulação, mímese em Platão é definida como a cópia da idéia imutável de realidade. Aristóteles no interior da *Poética* concedeu à expressão um outro caráter, mais positivo, e de maior importância como conceito. As ações miméticas em Aristóteles possibilitam a criação, resgatam o mundo da mesma forma pela qual ele se realiza, por meio do próprio mundo ativa e criativamente. (C.f. Duclós, 2004) Os conceitos de mimesis - imitação - e kathar-

sis - purificação - foram fundamentais na estruturação da tragédia na poética aristotélica. A criação mimética aristotélica determinou o Teatro e sua cenografia como espetáculo da representação criativa, textual, interpretativa e cênica, lugar onde o homem constrói seus significados.



01 - Teatro de Epidauro, Polykleitos. Epidauro, 340 a.C. Planta.

02 - Teatro Grego. Perspectiva da skéne e orquestra. Séc V a.C.

O espaço cênico grego é composto originalmente pelo *theatron*, a *orchestra*, e a *skéne*. O *theatron* - lugar de onde se vê - é constituído por degraus em semicírculo no acíve de uma colina e por isso com excelente acústica natural, podendo abrigar uma platéia de cerca de 14 mil espectadores. A *orchestra*, onde o coro atua, nasceu do espaço circular primordial em areia, tendo em seu centro o *thymele*, um altar de pedra. A *skéné*, a cena, era originalmente uma tenda onde os atores trocavam de figurinos e posteriormente onde o aparato cenográfico era guardado. O uso da *skéné* como suporte pictórico era evidente por ser o ponto focal da cena. Até o século V a.C. os teatros gregos eram construídos em madeira. (C.f. Del Nero, 2003, p.19) "As unidades de ação, lugar e tempo da tragédia grega, (...), simplificaram muito o problema da cenografia, que se bastava com fachadas de palácios, templos e tendas de campanha" (Magaldi 1986, p.37) A *skéné* foi se transformando da provisória tenda pintada, ainda na fase áurea do teatro grego, em arqui-

tetura construída em pedra. Criou-se o *proskenion*, origem da palavra proscênio, que ligava a *orchestra* à *skené*; o *episkenion*, os pavimentos superiores da *skené*, e o *theologeion* que era o parlatório elevado para os deuses. Nesta época os bancos de madeira foram substituídos por assentos permanentes em mármore. Ainda hoje podemos observar, no conservado teatro do santuário de Asclépios, o teatro de Epidauros, a energia histórica do Teatro.

"Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta."(Aristóteles, 330 a.C., p.207)

Aristóteles credits a Sófocles a invenção do cenário pintado, a *katablemata*. "Ao lado das possibilidades de 'mascarar' a *skéne* e de introduzir acessórios móveis como carros (para exposição e batalha), os cenógrafos tinham à sua disposição os chamados 'degraus de Caronte', uma escadaria subterrânea que levava ao centro da *orchestra*, facilitando as aparições vindas do mundo inferior "(...)"Os *mechanopoiói*, ou técnicos, eram os responsáveis por efeitos como o barulho de trovões, tumultos ou terremotos, produzidos pelo rolar de pedras em tambores de metal e madeira." (Berthold, 2001, p.117) O *ekiclema*, pequena plataforma rolante sobre a qual um cenário movia-se pelas portas de uma casa ou palácio, trazia para a frente do palco as atrocidades - mortes violentas, esquartejamentos - perpetradas por trás da *skéne*. Quando o poeta precisava resolver um conflito humano insolúvel aparecia cênicamente um elemento surpresa - um dispositivo mecânico 'vinha de cima' a seu auxílio, o *deux ex machina*. (C.f. Berthold, 2001, p.117) Poucos

originais de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes - e suas documentações cênicas - chegaram até nossos dias, as únicas referências visuais sobre os espetáculos gregos em sua fase áurea foram através da pintura em cerâmica.



03 - Evolução do edifício teatral grego. Reconstrução do Teatro de Dioniso na encosta da Acrópolis em Atenas.
 a. Skéne Licurguiana, 330 a.C.
 b. Skéne Helenística, séc II a.C.
 c. Skéne Romana, séc I d.C.

O edifício teatral grego evoluiu pela *skéne* Licurguiana encontrada no Teatro de Dioniso em Atenas, reconstruído por volta de 330 a.C pelo governador ateniense Licurgo. Possuía duas edificações laterais, os *parakenions*, que auxiliavam e emolduravam a performance dos atores em frente as portas da *skéne*. A *skéne* Helenística, construída por volta do século II a.C., tem o *theologeion* coberto por telhado de cerâmica. Os *parakenions* são reduzidos à sua metade. Possivelmente eram colocados

painéis pintados como cenário entre as colunas. No século I d.C. da era romana, o Teatro de Dioniso foi novamente remodelado, a nova *skéne* apresentava diversos balcões, em níveis diferentes e bastante ornamentados. A ação na *orchestra* se profaniza, possivelmente por gladiadores em luta com animais selvagens que tomam o lugar das performances religiosas. Muito do que conhecemos do Teatro de Dioniso permanece deste último período. Posteriormente este teatro foi abandonado como espaço de espetáculos e esquecido por muitos séculos.

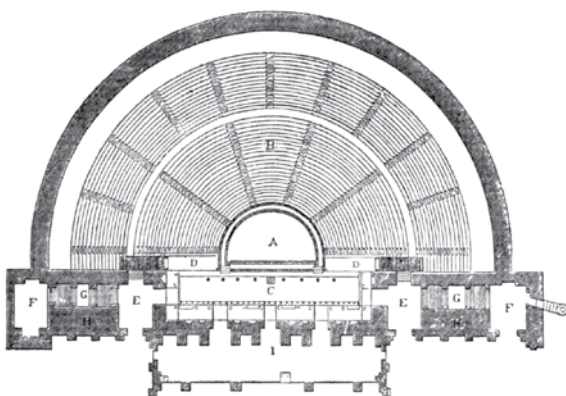
"Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade."(Aristóteles, Poética,p.206)

Espaço cênico romano

A *urbs romana* concretiza-se entre os séculos III e II a.C., surgem os *ludi romani*, primitivas festividades religiosas oficiais, e os *ludi scaenici*, jogos cênicos, peças históricas e comédias que apresentavam a literatura dramática romana. "O teatro romano cresceu sobre o tablado de madeira dos atores ambulantes da farsa popular. Durante dois séculos, o palco não foi nada mais do que uma estrutura temporária," (Berthold, 2001, p. 148) "Primeiramente, a cortina de fundo (*siparium*) deu lugar a um galpão de madeira, que servia de camarim para os atores. Na frente do palco, onde por fim a *scaenae frons* romana tomaria o lugar da *skéne* grega, uma estrutura de madeira coberta, com paredes laterais, foi desenvolvida na época de Plauto para atender às exigências cênicas." (Berthold, 2001, p. 147-148) O teatro romano fundamentou-se pelo

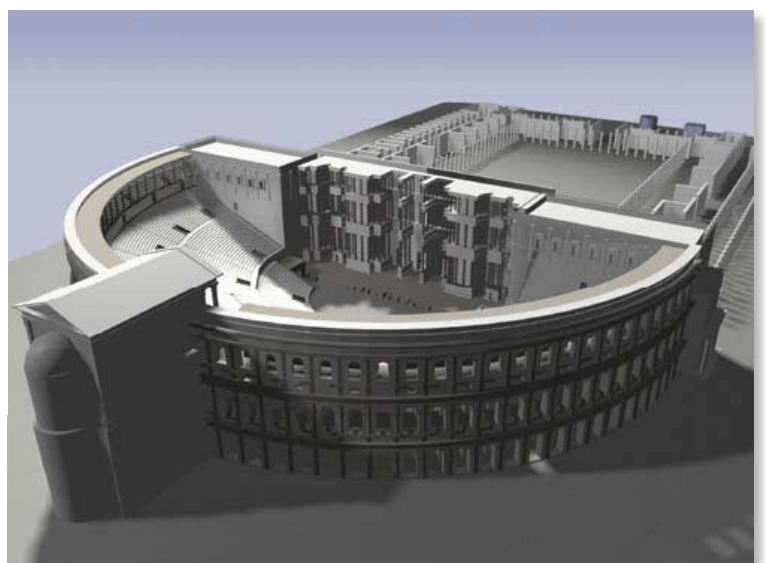
mote político *panem et circenses* - pão e circo - e herdou as principais características espaciais do teatro grego.

O edifício teatral romano era construído em terreno plano em pedra e alvenaria, característica diferenciadora principal do modelo grego, dentro do perímetro da *urbs romana*. A platéia, que simula a mesma inclinação do *theatron* grego com os degraus da arquibancada, passa a ser construída sobre abóbadas de pedra e seus assentos são ocupados hierarquicamente pelo público. A *orchestra* agora transformada em semicírculo dispõe os primeiros lugares como reserva para os magistrados e os senadores. O *proscenium* tem sua fachada decorada com colunas, estátuas e baixo-relevos. Um pano de boca, sustentado por um sistema de mastros telescópicos de acionamento vertical, fechavam a cena. Como exemplos, o Teatro de Pompéia, que tinha 160 metros de diâmetro e 27 mil lugares disponíveis, apresentava o fundo de cena ornamentado, esculpido e arquitetônico enquanto que o Teatro de Corinto dispunha de cenários de madeira praticáveis e mecanismos de fosso. O período áureo da arquitetura teatral romana situa-se entre os séculos I e II d.C.



04 - Teatro de Herodes, séc I d.C.
Planta.

05 - Teatro de Pompéia, 60 d.C.
Modelo.



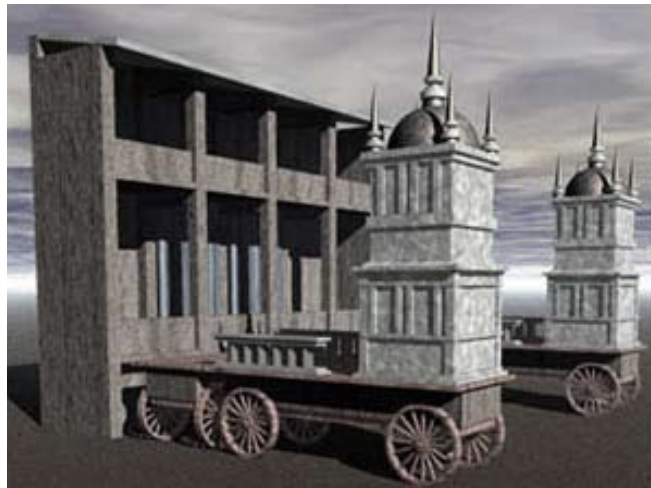
"A fusão de elementos helenísticos e romanos, tanto no sul da Itália quanto na Grécia durante muito tempo, fez com que espaços teatrais separados por grandes distâncias geográficas e temporais usassem ao mesmo tempo os dois tipos de sistemas cenográficos - as decorações pintadas e as puramente arquiteturas." (Berthold, 2001, p. 155)

A cena greco-romana tem as unidades de ação, lugar e tempo como características de espaço cênico. O desenvolvimento do espaço cênico grego ao romano formalizou o edifício teatral. A *skéne* primitiva transformou-se em edifício construído e a *orchestra* deu lugar ao *proscênio* como lugar da ação teatral. Fachadas de palácios, templos e tendas de campanha foram definidas pelas três portas fundamentais e os mecanismos cênicos criados para produzir os efeitos necessários ao drama.

Espaço cênico medieval

O medieval, período compreendido entre o século X e o início do século XV, apresentou, segundo Karl Vossler, as produções teatrais como diálogos entre Deus e o demônio, não como um conflito trágico entre Deus e o mundo, mas a submissão do mundo a Deus. (apud. Berthold, 2001) Os dramas litúrgicos eram escritos e encenados em latim por membros do clero e se estendiam por vários dias, versavam sobre os ciclos do Natal, dos Profetas, da Páscoa, os autos da Paixão e os Mistérios.

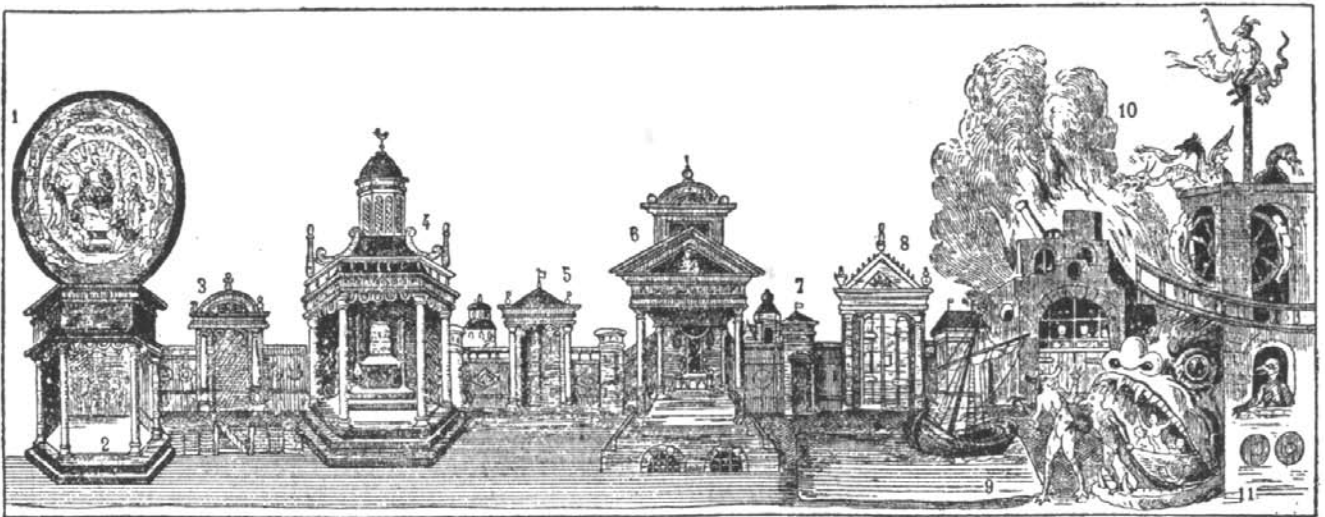
O espaço cênico medieval era o próprio interior da igreja, onde a representação dos dramas religiosos confundia-se com a própria liturgia, em um primeiro momento os fiéis participavam como figurantes e, posteriormente, como atores. As encenações tornaram-se maiores e mais elaboradas, aos poucos deixaram o espaço eclesial, a cena migrou



- 06 - O espaço cênico no medievo.
 a. Cenas no interior de uma igreja.
 b. Sistema de carros.
 c. Cenário simultâneo.

para o pórtico da igreja e em seguida às áreas públicas como o pátio da igreja, as ruas e a praça do mercado. Surgiu uma nova forma de representação, o cenário simultâneo com indicações simples e sumárias que sugeriam lugares e revelavam um vínculo da cenografia com o espírito do texto. (C.f.Magaldi, 1965 p.41) "*As origens do carro-palco remontam a 1264, quando o papa Urbano IV instituiu a festa de Corpus Christi, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa ocidental. A peça frequentemente derivava da procissão teatralmente plasmada. (...) O desenvolvimento do palco processional e do palco sobre carros deu-se de maneira independente da literatura dramática. Sua natureza móvel oferecia duas possibilidades: os espectadores podiam movimentar-se de um local de ação para outro, assistindo a seqüência das cenas à medida que alteravam a própria posição; ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas.*" (Berthold, 2001, p.208-209)

As cenas seguiam-se uma a outra, um portal representava a cidade; uma pequena elevação a montanha; à esquerda a boca do inferno era simbolizada por um dragão com mandíbulas monstruosas e fumaça saindo de suas ventas e à direita uma elevação indicava o paraíso.



07 - Projeto das cenas para o Mistério da Paixão em Valenciennes, séc XIV d.C.

"Em 1547, os habitantes de Valenciennes reuniram-se para entregar-se ao grande Mystère de la Passion durante vinte e cinco dias. Diante de seus olhos distribuía-se as cenas, sucessivamente, ao longo de um eixo longitudinal, como na scaenae frons da Antiguidade. Os princípios cênicos da Renascença ligam-se ao palco de plataformas com cenários simultâneos das peças francesas do final da Idade Média." (Berthold, 2001, p.223) Os mestres cênicos medievais desenvolveram técnicas específicas às exigências de cada auto e lugar destinado à representação. Seu sistema cênico era composto de diversos palcos construídos em carros, plataformas e tablados de madeira onde os cenários eram montados em sequência conforme o conteúdo religioso de cada auto. As imagens, bem como os cenários, eram o principal meio de informação para a abrangente população analfabeta medieval.

A linguagem vulgar disseminou-se nas comunidades e o teatro medieval foi adquirindo um tom mais popular. Artistas caracterizados com trajes e maquiagem apresentavam-se com situações teatrais retiradas do cotidiano. Grupos populares foram organizados para as apresentações. Palhaços, bufões, comediantes e domadores de animais atuavam em palcos improvisadamente montados sobre carroças, os cenários quase inexistiam, e deslocavam-se de uma praça à outra. Na Itália estas troupes deram origem à Commedia dell'arte.

Espaço cênico elisabetano

O edifício teatral elisabetano foi construído em madeira em formato poligonal e com até três níveis. As galerias superiores eram destinadas aos espectadores mais abastados, as galerias inferiores e o centro do edifício para o público popular. O palco é elevado do piso popular em aproximadamente um metro e meio onde duas colunas sustentam uma cobertura de 'duas águas', onde várias cenas poderiam ser representadas simultaneamente. O palco tinha pouca caracterização, utilizavam-se apenas alguns móveis e objetos.



08 - Teatro Globe, 1599. Reconstrução - séc XX.
a. Exterior do edifício
b. Representação em seu palco



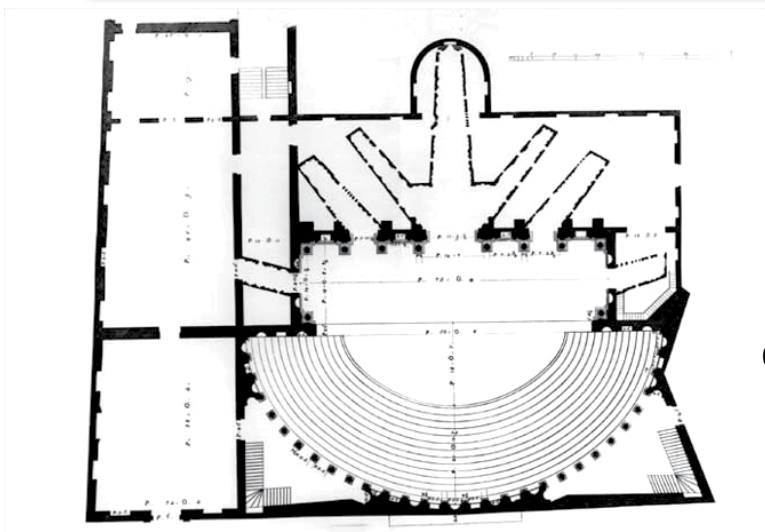
08 - Teatro Globe, 1599. Reconstrução - final do séc XX. Interior do edifício.

Shakespeare oferece material suficiente para a imaginação dos espectadores, sugerindo cada ambiente e cada cena no texto dramático. O 'cenário falado' é um traço estilístico primordial da cena elisabetana. No tratado *La Pratique du Théâtre*, o abade d'Aubignac exigia que o décor fosse explicado nos versos, "...para assim conectar a ação com o lugar e os eventos com os objetos, e assim ligar todas as partes para formar um todo bem ordenado". (apud. Berthold, 2001 p.322)

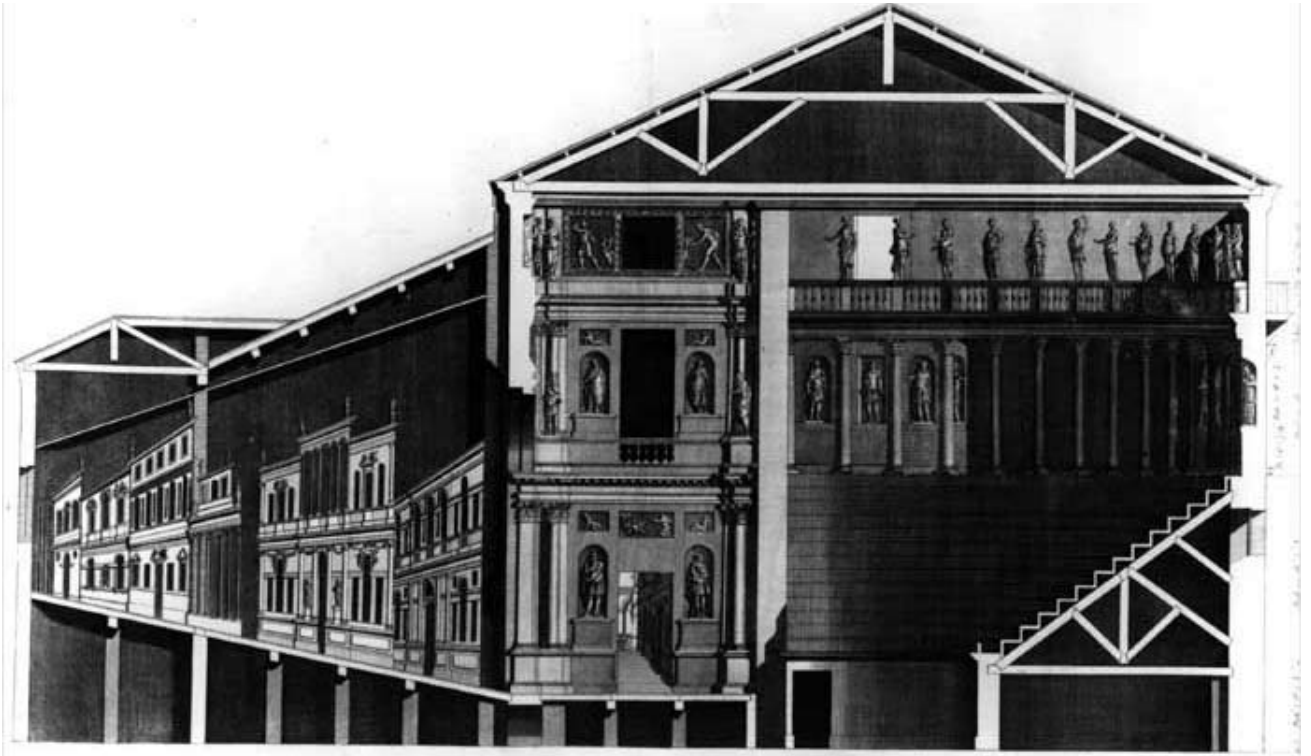
Espaço cênico renascentista

O espaço cênico da Renascença retornou aos princípios de harmonia clássica da arquitetura greco-romana proposta por Vitruvius no quinto livro da obra *'De Architectura'* sobre o ofício do projeto para teatro. O Teatro Olímpico, Vicenza 1585, é um dos melhores exemplos de teatro renascentista. Projetado por Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi apresentou características que uniu o modelo tardo-romano ao ar livre e às reflexões de Vitruvius. A sala principal do Teatro é subdividida em três espaços: a *cavea* - degraus em madeira destinados à platéia - contornada pela galeria e uma colunata de ordem coríntia com estátuas; em seu teto de madeira foi pintado um afresco, provavelmente de autoria do pintor Francesco Maffei em 1634, representando o céu com nuvens (C.f. Teatro Olimpico, 2004); o *proscênio* - área destinada ao desen-

volvimento da ação cênica - o *scaenae frons* - o cenário fixo construído em madeira e estuque com as três portas clássicas - e em seu interior permanece a cenografia fixa, destinada ao espetáculo de inauguração do teatro representando as ruas de Tebas para 'Édipo Rei' de Sófocles. A perspectiva do cenário foi desenhada por Palladio, seguindo as idéias de Sebastiano Serlio, e após sua morte foi finalizada e construída tridimensionalmente em madeira e estuque por Scamozzi situando o ponto de fuga pintado nos painéis de fundo além da cena construída.



09 - Teatro Olímpico, Andrea Palladio e
Vicenzo Scamozzi. Vicenza, séc XVI.
a. *Scaenae frons* com cenário fixo
perspectivado.
b. Planta.



09 - Teatro Olímpico, Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi. Vicenza, séc XVI. Corte longitudinal.

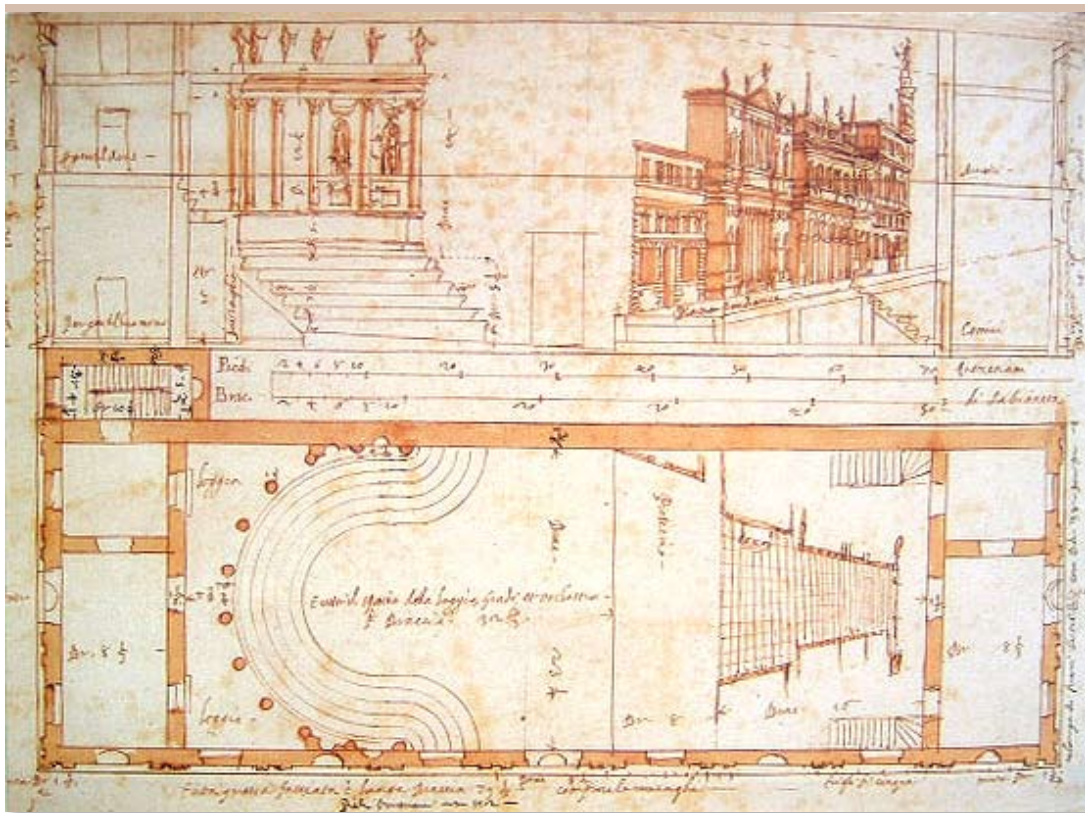
Os pintores do renascimento representaram a natureza como uma paisagem perspectivada na tela estruturando um novo olhar. A pintura transformada criou uma analogia à teatralização do mundo. A perspectiva introduziu a ciência na pintura e estabeleceu um modelo de representação do espaço cartesiano em planos bidimensionais. Ela ampliou ilusoriamente a cena e seus criadores uniram as artes pictóricas e a arquitetura na cenografia em projetos cênicos. Ela resolveu o problema de palcos reduzidos ampliando suas dimensões por linhas convergentes a um único ponto situado no centro do cenário com edifícios, ruas e praças, bosques e campos. Esta ilusão ótica transformou a cena, em planos e ambientes, trazendo a terceira dimensão ao cenário.

"Toda a ciência e a arte da perspectiva foram desenvolvidas durante o Renascimento para sugerir a presença da dimensão em obras visuais bidimensionais, como a pintura e o desenho. Mesmo com o recurso do trompe d'oeil aplicado à perspectiva, a dimensão nessas formas visuais só pode estar implícita, sem jamais explicitar-se." (Dondis, 1997, p.52)

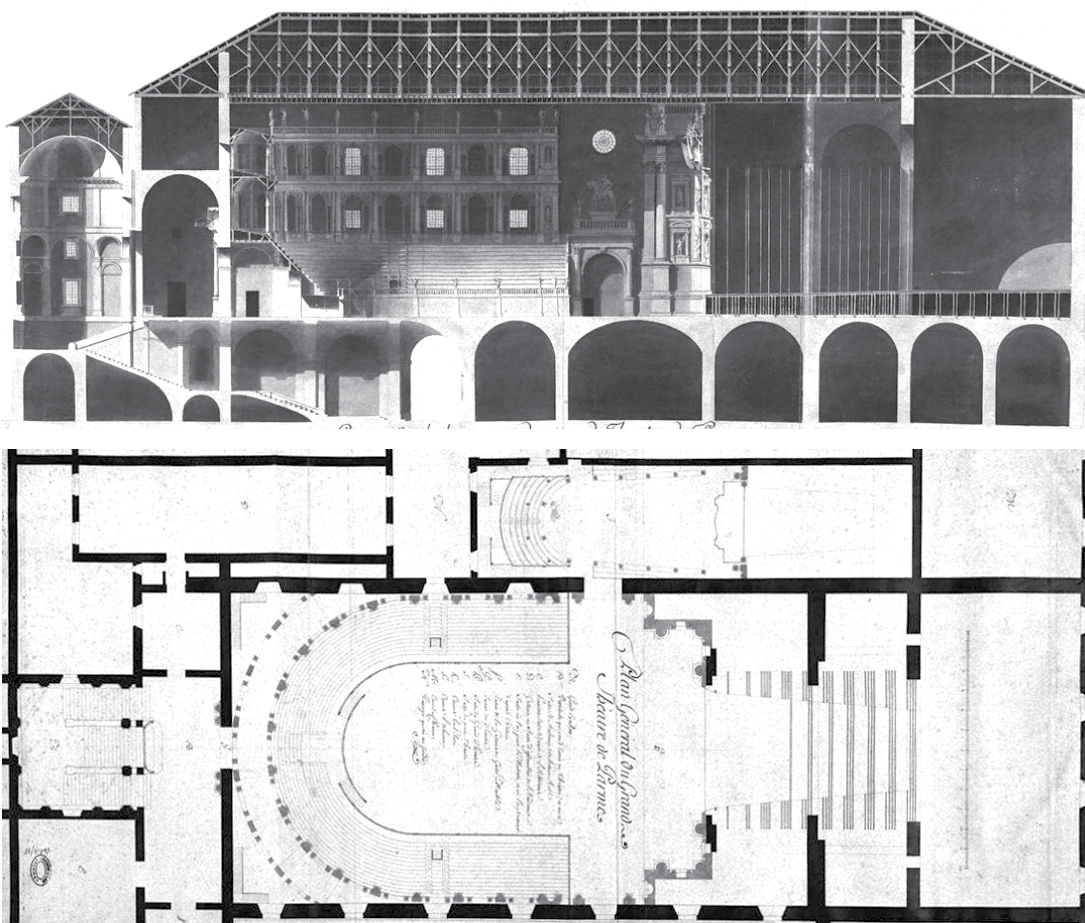


10 - Teatro all'Antica, Vincenzo Scamozzi. Sabbioneta, final do séc XVI. Cavea semicircular.

Vincenzo Scamozzi projetou também o *Teatro all'Antica*, Sabbioneta 1588, que constitui o primeiro exemplo de teatro estável, não vinculado a uma estrutura urbana preexistente, da idade moderna. Seguindo os princípios de implantação teatral renascentista, a sala principal de formato retangular era dividida em dois quadrados, o palco e a *cavea* semicircular, com galeria e colunata, cada um ocupando metade do espaço interno. O Teatro de Sabbioneta apresenta uma inovação muito significativa para os teatros da época que é a entrada separada para os artistas, músicos e atores, permitindo um acesso direto aos camarins. Seu palco com piso elevado e inclinado possuía cenário fixo representando uma rua central urbana com uma praça e edifícios ornamentados em perspectiva. Os cenários fixos foram construídos em madeira, estuque e tela pintada simulando mármore e pedra. Scamozzi em seu Teatro de Sabbioneta utilizou mais precisamente os princípios de Vitruvio que seu mestre Palladio no Teatro Olímpico.



10 - Teatro all'Antica, Vincenzo Scamozzi. Sabbioneta, séc XVI. Corte longitudinal e planta.



11 - Teatro Farnese, Giovanni Batista Aleotti. Parma, séc XVII. Corte longitudinal e planta.



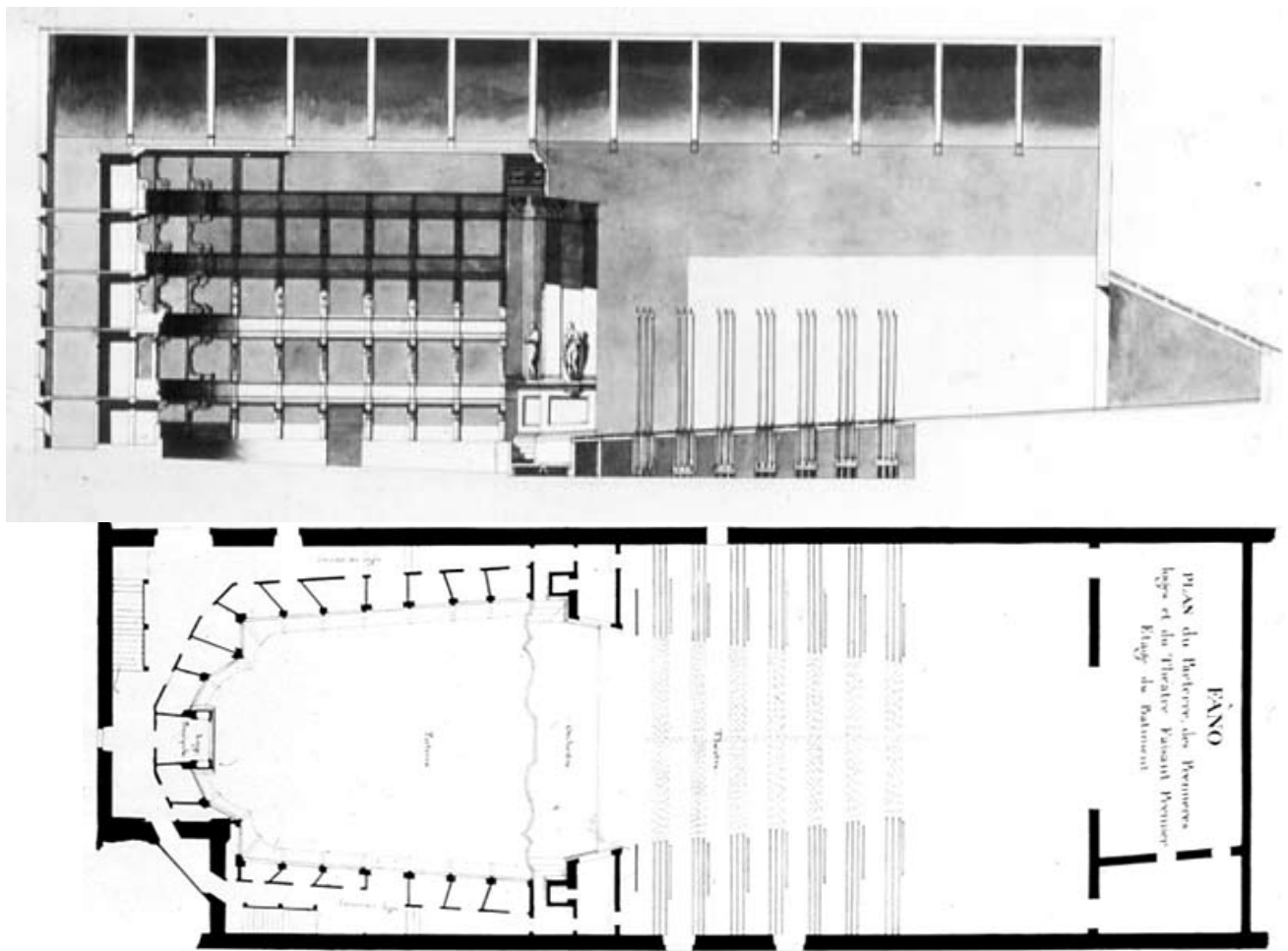
11 - Teatro Farnese, Giovanni Batista Aleotti, Parma, séc XVII.
a. Exterior da porta central do palco.
b. Interior do palco.

O Teatro Farnese, Parma 1618, foi projetado e construído por Giovanni Batista Aleotti, arquiteto da corte de Ferrara. A sala de espectadores em forma de ferradura tinha capacidade para 4 mil pessoas. O palco com 30m de profundidade apresentava a *porta regia* central alargada formando um arco no proscênio dando acesso a um palco interior onde se encontravam escalonados seis pares de bastidores deslizantes. A decisão de Aleotti sobre a ampliação da porta central do palco e seu espaço cênico até a parede de fundo deu maior importância à construção cênica com planos deslizantes e máquinas de palco proporcionando uma “decisiva ruptura formal com a área de ação transversal do proscênio da Renascença.” (Berthold, 2001, p. 335) Os painéis pintados, os periactos articulados e as máquinas cênicas permitiram a eficiência da estética ilusionista. A cena abriu-se para o olhar do espectador iniciando o conceito de caixa ilusória largamente utilizado nos teatros à italiana.

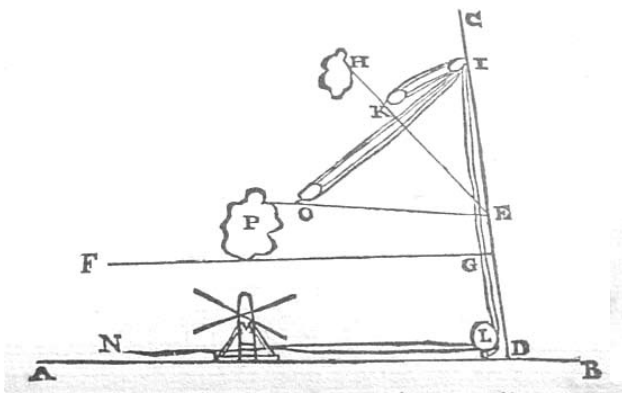
A caixa cênica e o teatro italiano

A sala italiana apresenta um edifício retangular dividido em duas partes distintas - a cena e a platéia - privilegiando-se a separação, pelo

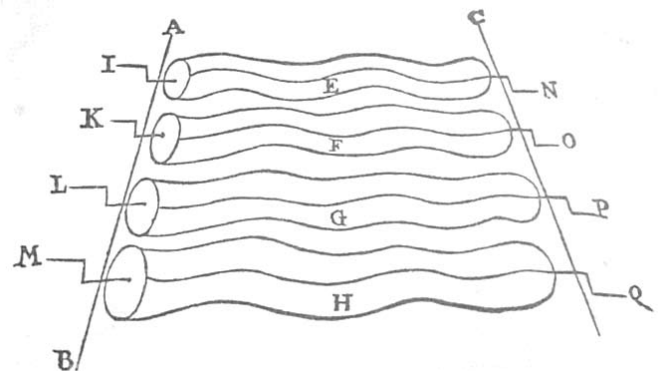
proscênio e a ribalta, entre área de representação e espaço destinado ao público. A boca de cena formava a moldura de um quadro vivo que o espectador contemplava como uma pintura. Esta divisão entre palco e platéia foi definida posteriormente por Antoine como a *teoria da quarta parede*, a parede da cena transparente para o espectador que tem a ilusão que a cena é uma ação real onde os atores atuam independente e livremente. (C.f. Roubine, 1998) O palco italiano resgata o sistema de cortinas do teatro romano invertendo-o. A cortina frontal, marca obrigatória da teatralidade, apresenta "...seu caráter construtor ou desconstrutor da artificialidade da ilusão e das fantasias que ela induz." (Pavis, 1999, p.76) A cortina de fundo, pintada com cenas em perspectiva, aparecia e desaparecia por um poço atrás do palco. O proscênio era iluminado frontalmente desde a ribalta.



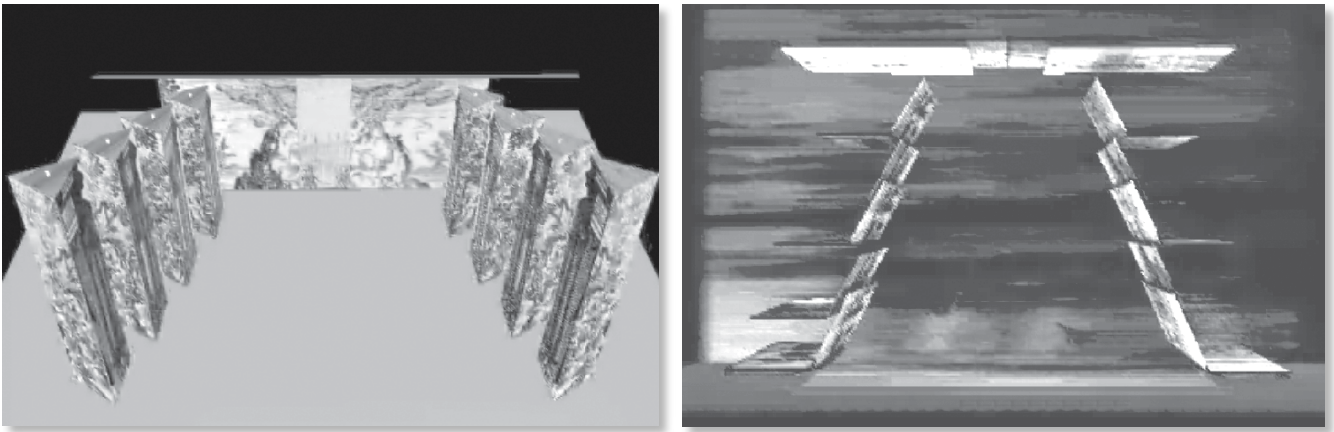
12 - Teatro della Fortuna, Giacomo Torelli. Fano, 1665. Corte longitudinal e planta.



13 - *Pratica di Fabricare Scene e Machine ne' Teatri*, séc XVII.
 a. Sistema construtivo de uma Glória.
 b. Como movimentar uma Galera.
 c. Construção do movimento do Mar.



A partir de sua experiência cênica desenvolvida para construção de efeitos e mecanismos cênicos para o espetáculo, Nicola Sabbatini, arquiteto de palco em Pesaro, escreveu sua pioneira obra *Pratica di Fabricare Scene e Machine nei' Teatri* em 1638. O sistema cênico apresentado apoiava-se na ilusão propiciada pelas técnicas de desenho da perspectiva para telas pintadas - *trompe l'œil* - e a tecnologia empregada na mecanização cênica, bastidores e objetos presos em roldanas e polias deslizando em trilhos sobre o palco e encaixados em outros trilhos no piso do palco, todos articulados com contra-pesos fora da cena. (C.f. Mohler, 1999) As descobertas náuticas e geográficas iniciaram o desenvolvimento de novos métodos estruturais, de modo que o teatro transformasse também seus meios cênicos. A tecnologia naval e sua nomenclatura: deck, mastro, mezena, brigantina, vela de flecha, joanete, volante, gávea fixa, traquete e outros termos foram transpostos para a 'nau teatral' como carretilha, contrapesos, corda, cunha, entelado, esticadores, escora, gornes, etc.



14 - Mecanismos cênicos de Nicola Sabbattini, início do séc XVII.

a. Sistema de periactos. Perspectiva.

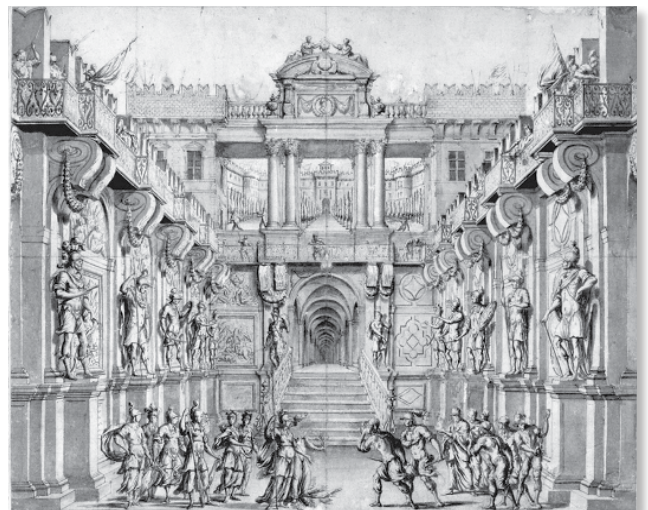
b. Sistema de bastidores em ângulo móveis. Vista superior.

Uma nova forma de cenografia, creditada a Aleotti, espalhou-se por toda a Europa. Sua invenção desenvolveu um sistema de mudança de cenários, diferente dos bastidores em ângulo e dos prismas giratórios de madeira usados até aquele momento. Consistia em uma série de molduras laterais, como os nossos bastidores, revestidas por tela pintada que deslizavam sobre roldanas e trilhos. (C.f. Berthold, 2001, p. 335) O espetáculo teatral, daquele momento em diante, solicitou textos cheios de imaginação para o uso abundante de recursos cênicos. Criaram-se nuvens cinéticas em painéis pintados, sons, luzes e vôos para as Glórias; fogo, fumaça e terremotos para o Inferno; bastidores recortados e perspectivas diagonais para palácios e viagens. Em espaços abertos os fogos-artifício, *fireworks*; e as naumaquias, evoluções náuticas e bélicas em grandes tanques d'água, tornaram-se espetáculos extasiantes.

"Atualmente, noite após noite, existe um lugar privilegiado onde todas essas maquininhas maravilhosas de ilusionismo são utilizadas mais uma vez (...) tornando o palco um lugar onde o inusitado acontece e resgatando o espírito primordial da união das artes em sua totalidade, seu nome é Broadway." (Del Nero, 1993)

A cena barroca e a ópera

A ópera como novo estilo dramático, *stillo rappresentativo*, originou-se com 'Dafne' - música de Jacopo Peri, texto de Ottavio Rinuccini e intermédios cantados de Giulio Caccini - encenada em 1594 para um público seleta em Florença. (C.f. Berthold, 2001, p.324). O novo espetáculo revivia a aura do drama antigo com o equilíbrio entre música, poesia e teatro. Os cenários, inicialmente em *trompe l'œil* simulando a tridimensionalidade, eram a representação do espaço idealizado e evoluíram à mobilidade e ao ilusionismo da cenografia dos múltiplos painéis onde perspectivas faziam a visão do espectador mergulhar no palco. A nova maquinaria cênica oferecia possibilidades mais ricas do que o habitual cenário da Renascença e materializou as características do melhor período do teatro barroco. A evolução cenográfica daquele momento aconteceu pela substituição dos periactos pelos bastidores planos de uso mais simples e dinâmico.



15 - Giacomo Torelli, "Le Nozze di Peleo e Teti", 1645.

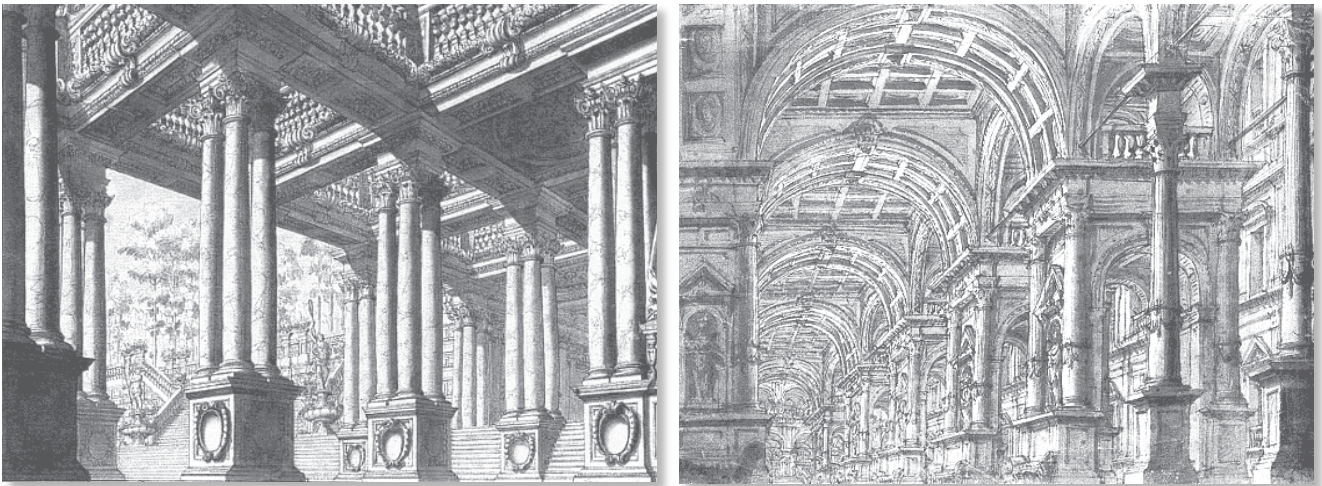
16 - Giacomo Torelli, "Trionfo della Continenza", 1677.

Giacomo Torelli, o 'grande mágico' do barroco multiplicou as possibilidades de metamorfose cênica à representação lírica, criou um sistema de alavancas e contrapesos que permitia a *mudança de cenário*

instantânea ultrapassando formalmente o sistema inventado por Aleotti e desenvolvido por Sabbattini. Por toda a Europa desenvolveu e montou espaços cênicos e *feste teatrali* onde a maquinaria ganhou primeiro plano no espetáculo deixando a música em segundo lugar. Torelli apresenta uma fluidez do espaço da representação unindo sensibilidade e estética, que mais tarde chamaríamos de barrocas - o fascínio da mudança, o jogo da realidade e da aparência.

A arquitetura de palácios ou a perspectiva dos jardins, o inferno, o céu ou a floresta eram gêneros solicitados à criação da cena operística; ao final do século XVII não havia unidade estilística, os cenógrafos eram contratados conforme sua especialidade visual, efeitos e habilidades em recriar uma atmosfera específica. (C.f. Del Nero, 1993) Bérain, Vigarani, Dentone, Bernini, cada um a seu modo, expandem a ilusão e o virtuosismo cenográfico do barroco ampliando a monumentalidade dos cenários e a profundidade do campo visual. Naquele momento o espaço cênico deixa de ser usado apenas em sua horizontalidade, com alçapões de piso e estruturas suspensas sobre o palco, o eixo vertical dinamiza a cena com criaturas do inferno e glórias no céu.

Os Galli-Bibiena, os mestres neo-barrocos, criaram cenários que rejeitavam a simetria com perspectivas diagonais e uso de complexas escadarias, balcões, sacadas e arcos. A arquitetura barroca dos palácios, seus interiores e seu paisagismo, projetavam-se em profundidades ilimitadas. A estrutura de palco ilusionista avançou século XIX adentro pelo empenho de artistas como Quaglio, Gagliardi e Fuentes. (C.f. Berthold, 2001, p.338) A ópera ampliou sua abrangência social, inicialmente atividade nobre e erudita, transformou-se em entretenimento popular a partir do século XVII com as novas tecnologias cênicas em uso.



17 - Ferdinando Galli Bibiena, Cenografia transversal. Gravura, final do séc XVII.

18 - Ferdinando Galli Bibiena, Cenografia com pórtico. Gravura, final do séc XVII.

*"A arte do cenário em perspectiva barroca - e sua exposição na escrita e na ilustração - atingiu seu zênite nos trabalhos do jesuíta Andrea Pozzo. Em seu tratado *Perspectivae Pictorium atque Architectorum (Perspectiva na Pintura e Arquitetura)*, publicado em Roma em 1693, ele estabeleceu os preceitos para os artistas do barroco e rococó nascente: a perspectiva ilimitada, contínua, que dava a ilusão e expansão infinita do espaço - a ser conseguida por meio da pintura."* (Berthold, 2001, p.338)

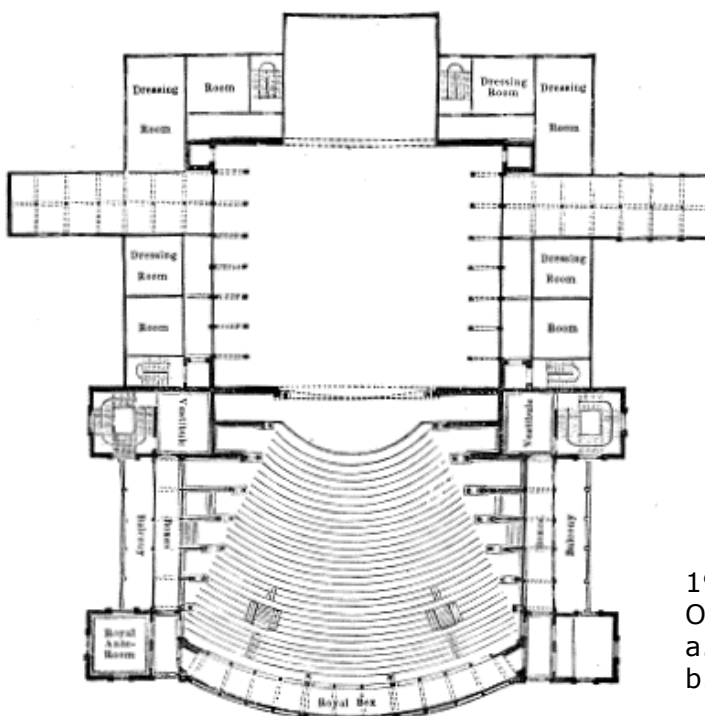
A cena barroca foi criada considerando-se 'o olhar e o lugar do príncipe', em muitos casos o regente era literalmente incluído no espetáculo. A estrutura cênica barroca restringiu a ação dos atores ao proscênio e ao centro da 'moldura cênica'. Apenas com a invenção e o uso da iluminação, elétrica e oxídrica no século XIX, é que os sistemas ilusionistas dos séculos XVII e XVIII foram superados em eficiência e requinte. O edifício teatral no barroco, seguiu a concepção à italiana, apresentou em particular a planta da platéia em forma de ferradura e andares com frisas e camarotes até sobre o proscênio e o palco. O teatro do barroco, mais que o espetáculo teatral em si, era o lugar dos acontecimentos sociais mais significativos e hierárquicos.

A ópera e a integração das linguagens (*gesamtkunstwerk*)

Richard Wagner, além de compositor, escrevia os libretos e participava de suas encenações, deixou-nos textos teóricos importantes como *A Obra de Arte do Futuro*, 1850 e *Ópera e Drama*, 1851, em que propõe a noção de obra de arte total - *gesamtkunstwerk* - a síntese de todas as artes. Conceito que define o drama, a arte total, como a união da música, da mímica, da arquitetura e da pintura para uma intenção única - oferecer ao homem a imagem do mundo. "*O lugar onde este acontecimento maravilhoso se realiza é a cena teatral; a obra de arte universal que ele engendra é o drama.*" (apud. Borie, Rougemont e Scherer, 2004)

Em 1882, Wagner inaugurou, sob a inspiração da arte total, a Festspielhaus em Bayreuth com a ópera '*Parsifal*'. O ciclo wagneriano apoiou-se na valorização do texto de concepção mitológica, realizado sobre o modelo da tragédia grega, e abandonou o cunho histórico ora utilizado nas concepções líricas da época. Segundo Wagner, o mito provoca a transposição das idéias às emoções, finalidade das obras de arte. (C.f. Del Nero, 1993 p.62) As óperas, deste primeiro período em Bayreuth, ainda seguiam as características cênicas tradicionais, suas idéias se concretizaram em sua música e no edifício que construiu para ela. Nesta nova arquitetura teatral, sobre proposta não-realizada de Gottfried Semper, os espectadores foram colocados todos de frente para o palco, dispostos em planos em aclive permitindo que todos tivessem uma posição adequada em relação ao espetáculo. Segundo concepção de Wagner e projeto de Otto Bruckwald, criou-se um fosso para a orquestra oculto entre o palco e a platéia, privilegiando-se total visão ao espetáculo cênico, o 'abismo místico wagneriano'. (C.f. Berthold, 2001, p.445)

A ópera wagneriana como um edifício simbiótico, teatral e cênico ultrapassou todas as fronteiras do espetáculo e será para sempre o testemunho desta inspiração dupla e contraditória que influenciou profundamente todo o teatro e as artes posteriores. (C.f. Del Nero, 2003) Apenas sob as reflexões ambientais e cênicas de Adolphe Appia, denunciando o ilusionismo e o decorativismo, pôde o drama wagneriano dar as costas



19 - Festspielhaus, Richard Wagner e Otto Bruckwald. Bayreuth, séc XIX.
a. Interior da sala de espetáculos.
b. Planta.

ao passado, à arqueologia cênica, e tornar-se uma experiência da arte total. A obra de Wagner foi o ponto de partida para Appia, e em menor grau para Craig, bem como às idéias do teatro total de Piscator e do teatro abstrato da Bauhaus. Esperou-se por meio século para que estas novas idéias fossem implantadas por Vilar, na França e Wieland Wagner, quando livrou o palco de Bayreuth dos velhos cenários e incorporasse os novos conceitos de luz e espaço que os reformadores simbolistas do palco haviam planejado. Wieland pôde transcender a tradição por sua competência concebendo os vários níveis de um espetáculo. Herdeiro da instituição bayreuthiana, era conhecedor das mais modernas técnicas cênicas e definia a encenação como uma obra única, de um único pensamento criador. A contribuição de Wieland Wagner, a partir das pesquisas de Appia, foi fazer da encenação lírica uma totalidade significativa, um sistema altamente coerente. Articulava a representação do cantor, a arquitetura cênica, a própria essência dos elementos constituintes, dos gestos, dos figurinos, da iluminação. O conjunto cênico tirava sua força de uma interpretação holística da obra.

"A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar, enriquece a teoria do espetáculo com um pólo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação etc." (Roubine, 1998 p.23)

Adolphe Appia

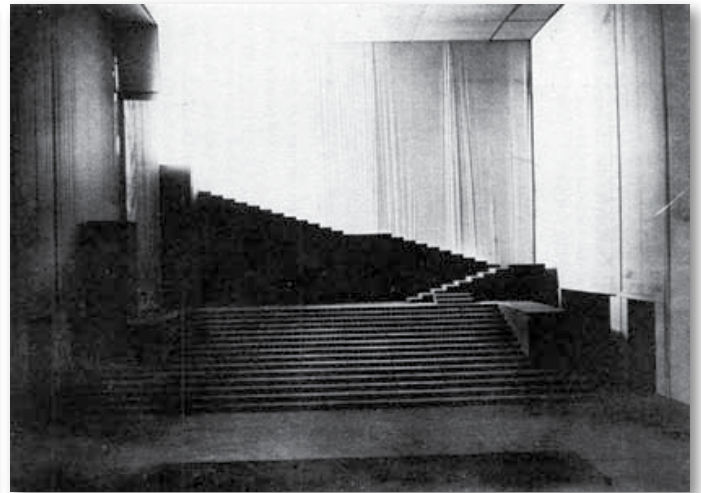
Os princípios da renovação do teatro moderno iniciaram-se com o suíço Adolphe Appia. O contato com o trabalho de Jaques-Dalcroze sobre o movimento e a rítmica teve grande influência sobre suas três obras

fundamentais: *A Encenação do Drama Wagneriano*, 1895; *A Música e a Encenação*, 1899) e *A Obra de Arte Viva*, 1921; verdadeiros tratados da estética teatral (C.f. Borie, Rougemont e Scherer, 2004), transformando o espaço cênico em um novo laboratório de possibilidades. Mais que realizações concretas, muitos dos projetos de Appia não foram executados. Em esboços e maquetes para '*Das Rheingold*' (O Ouro do Reno) e para '*Parsifal*' em 1896, deu outra função à luz enfatizando as sombras, criando espaços com maior profundidade e distância. O pensamento cênico foi alterado para sempre, as teorias e fórmulas estavam superadas, os cenários em perspectiva não permitiam a ação do ator em toda a extensão do palco, assim os painéis tornaram-se arquitetura de volumes e planos sugerindo os lugares cênicos e a atmosfera foi definida pelas novas possibilidades da iluminação elétrica dispensando a pintura e o *trompe l'œil* como suporte. O texto dramático musical e o ator, e posteriormente a arquitetura cênica e a luz, tornaram-se assunto de renovação na alma da representação teatral. Suas experiências cênicas devolveram ao ator seu espaço primordial de atuação, passando de uma prática meramente mimética para a construção formal e abstrata, predominantemente simbolista, um lugar de significados. Appia projetou novas relações entre o



20 - Adolphe Appia, "*Parsifal*", ato 03, cena 01, 1896.

21 - Adolphe Appia, "*Parsifal*", ato 01, cena 01, 1896.



22 - Adolphe Appia, "Espaço para movimento rítmico - a escada", 1909. Modelo.
23 - Adolphe Appia, "Orfeu e Eurídice", 1912.

espaço e o intérprete, a partir da constatação de que a cenografia tradicional em duas dimensões apresentava-se em desarmonia com o volume tridimensional dos corpos dos atores. *"O corpo humano está dispensado do empenho de procurar a impressão de realidade, porque ele próprio é realidade. O único propósito da cenografia é tirar o melhor proveito da realidade"* disse Appia (apud. Berthold, 2001, p.470)

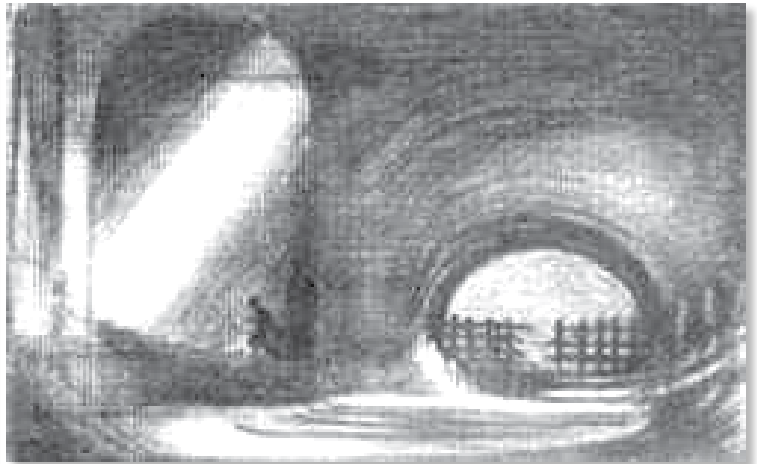
A cenografia se dinamizou em arquitetura iluminada, mobilidade e fluidez. Seus *espaços rítmicos* compostos de volumes horizontais e verticais, de escadas e planos inclinados, mapeados por zonas de luz e sombras, privilegiou a cena flexível onde cada drama pudesse desenvolver-se completamente com todos os elementos integrantes do espetáculo seguindo um pensamento criador único transcendendo a própria representação. O teatro deixou de ser apenas um texto a ser lido; por sua natureza tornou-se um espetáculo envolvente onde o encenador assumiu o papel de polarizador de todas as ações e elementos do espetáculo em uma visão artística única.(C.f. Carlson,1997, p297) Appia projetou volumes e formas arquitetônicas transformando-os em espaços e superfícies estilizadas que chamou de *cena interior*. Suprimiu toda espécie de representação descritiva chegando a formas puras, espaço cênico abstrato e geométrico. *"Tristão e Isolda" de Appia para o Scala,*

de Milão, em colaboração com Jean Mercier para Arturo Toscanini, seu 'Anel dos Nibelungos' para o Stadttheater na Basileia, sob a direção de Oskar Wälterlin, e seu cenário para 'L'Annonce Faite à Marie' (O Anúncio Feito a Maria), de Paul Claudel, para Hellerau, foram ainda mais longe na luta pela transcendência metafísica. Sua culminação utópica, divorciada do teatro, foi a 'Catedral do Futuro'." (Berthold, 2001, p.470) Estes novos conceitos espaciais trouxeram para o espetáculo cênico a reflexão sobre a construção dos significados, a sugestão em vez de realidade, o símbolo em vez da imitação. Suas idéias influenciaram diferentes tendências cênicas posteriores na Europa, como os movimentos construtivista e expressionista. "Para os simbolistas, o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas. O palco não deveria apresentar um *millieu* real, mas explorar zonas de estados d'alma." (Berthold, 2001, p.469)

Edward Gordon Craig

Edward Gordon Craig dividiu com Appia os mesmos preceitos e objetivos desta nova cena. Estudou os textos antigos de Serlio, Riccoboni, Sabbatini e Galli-Bibiena, e definiu um tipo de cena para cada período da história do teatro: da antiguidade, do medievo, da Commedia dell'arte e a da caixa italiana. Propôs uma quinta cena, do teatro do futuro. (del Nero, 2003 p.63) O novo teatro baseou-se na arte do espaço e do movimento, não na arte do ator ou do dramaturgo. Seu palco foi o equilíbrio da qualidade simbolista da luz com a construção arquitetônica. "Na montagem da ópera 'Dido e Enéas', o cenário era apenas um pano de fundo colorido de azul pela iluminação. Mas este azul expressava a alma, 'l'êtat de l'âme', da ópera de Purcell. (...) No 'Hamlet' de Moscou, lanças, setas e bandeiras erguidas em escarpa acentuavam a monumentalidade

das verticais e, abaixadas, transpunham o fim trágico em imagem ótica.” (Berthold,2001, p.470-471) A natureza holística do teatro “consiste num composto dos mais básicos elementos de ação, palavras, fala, cor e ritmo.” disse Craig (apud.Carlson,1997 p.296)



24 - Gordon Craig, “Electra”, 1905.
25 - Gordon Craig, “Macbeth”, 1909.

Assim como Appia, Craig enfatizou a qualidade plástica do corpo humano em relação ao cenário bidimensional e ao espaço cênico construído em volumes como arquitetura cênica. Considerou o ator como um super marionete, *Über-marionette*, que deveria retratar as idéias de um modo mais estilizado, geral e universal. Em seus desenhos e projetos, os atores, gestos e performances eram expressados como elementos gráficos e sintéticos. “Os braços estendidos de *Electra*, as costas curvadas de *Lear*, a silhueta esguia de ‘*Hamlet*’ não eram acessórios, mas elementos prévios da visão cênica.” (Berthold,2001 p.470) Segundo Craig “os seres humanos são elementos perturbadores numa peça porque estão sempre sujeitos ao ‘capricho pessoal’. (...) Este novo personagem da visão simbolista não competiria com a vida, iria além dela, ao transe e à visão.” (apud.Carlson,1997 p.287)

Os simbolistas utilizaram a luz elétrica como instrumento estrutural do novo espaço cênico explorando os recursos da teatralidade e rompendo com a representação ilusionista. A cena iluminada integrou o corpo do ator, tornou o espaço fluido e o tempo elástico definindo novas atmosferas cênicas. O espaço simbolista, mais que a perspectiva pictórica e a caixa cênica italiana poderia produzir, capturou o olhar moderno pela inclusão das sensações luminosas, cromáticas e espaciais, dando à cenografia características mais próximas da concepção arquitetônica.

Pela primeira vez havia técnica disponível para realizar um tipo de encenação livre das limitações dos materiais tradicionais. Gradualmente foram definindo-se as características do teatro moderno, a coexistência de um desejo de ruptura e a possibilidade de mudança somando-se a descoberta da iluminação elétrica e a negação das teorias e fórmulas superadas deram condições para a nova transformação cênica. O simbolismo como um centro das experiências modernista apresentou os espaços internos e externos em diálogo e a paisagem do drama simbolista, em perspectiva histórica, apresenta o corpo e suas visões psicológicas como uma evolução do espaço cênico. *"Luz e cor são objeto de uma teorização e de uma prática de caráter simbólico, que prosseguirão sem solução de continuidade ao longo de todo o século XX."* (Roubine, 1998 p.34)

As Vanguardas do Século XX

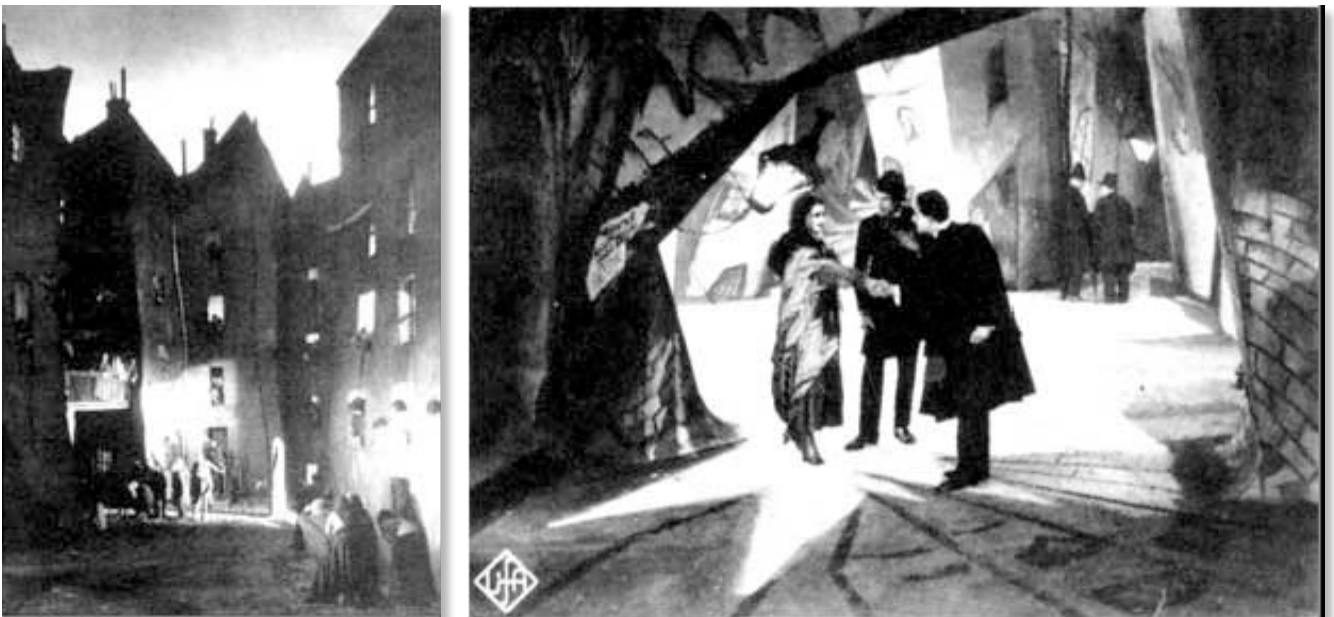
O início do século XX foi marcado por idéias que convergiram para as necessárias mudanças na criação e o uso do espaço cênico no teatro. A palavra de ordem era o progresso exaltando a máquina, a fotografia, o carro e o avião. Os meios de comunicação ganharam espaço no cotidiano. A imprensa, o cartaz e o cinema modificaram a percepção de mundo

das pessoas. A sociologia investiga a relação entre sociedade e indivíduo, identificando as novas teorias estruturais de mudanças na vida coletiva e urbana. O 'novo homem' tornou-se produto de sua origem social.

As experiências cênicas geradas pelos movimentos artísticos nas primeiras décadas do século XX, envolviam desde grandes painéis e volumes pintados até construções e mecanismos cinéticos. As soluções apresentavam uma visão de ruptura - pessoal, mecanicista, multifacetada e dinâmica - do mundo como uma extensão sócio-visual dos artistas e cenógrafos. O conceito de criação como representação de uma visão particular de mundo influenciou a maioria das experiências artísticas do século XX. A expansão da fotografia, como novo meio para a imagem representada, e sua popularização, precipitou o fim da era da representação figurativa e da ambição mimética cênica. A luz definia o cenário, planos sonoros definiam os espaços, projeções sobre tela ampliavam a cenografia construída e estilizada. A perspectiva é destruída indicando uma nova concepção do espaço pictórico onde cor e movimento mecânico são exaltados. *"O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática estavam à sua disposição."* (...) *"Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa."* (Berthold, 2001 p.452)

Expressionismo

O expressionismo surge como um estado de espírito em ruptura com o passado, gerou um espaço cênico influenciado pelas artes e recusa as concepções naturalistas e o impressionistas. Altamente visuais, as encenações eram marcadas por predecessores avessos à mímese, como Munch e Van Gogh na pintura, Wedenkind e, especialmente, Strindberg no Drama. O drama expressionista, da hipérbole, da alegoria, da tensão entre os extremos, retomou a tradição trágica em espetáculos construídos por fragmentos apresentados em episódios. (C.f. Borie, Rougemont e Scherer, 2004)



26 - Leopold Jessner, "Escada de Serviço", 1921.

27 - Robert Wiene, "O Gabinete do Dr. Caligari", 1919.

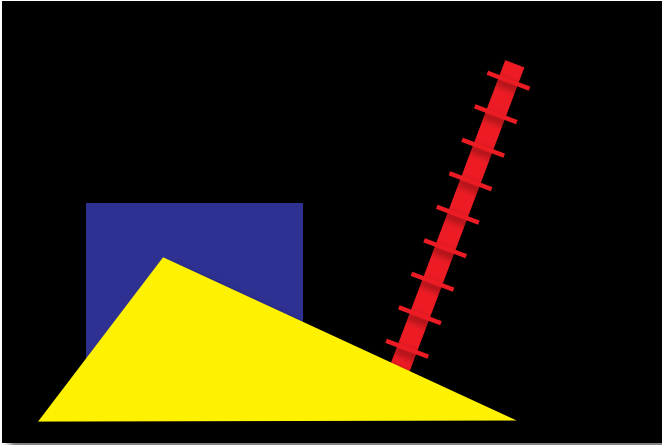
Os cenógrafos expressionistas rejeitavam tudo o que fosse supérfluo e não consideravam os cenários como lugares, mas visões sugeridas pela dramaturgia. As atmosferas cênicas eram definidas por luzes e cores contrastantes, arquiteturas distorcidas e planos dentados proporcionando cenas diagonais e múltiplas. O ânimo inconstante e dilacerado do homem moderno era sintetizado por elementos arquitetônicos como es-

cadadas, planos giratórios, volumes e pontes suspensas que se estendiam pelo espaço do palco. Os expressionistas visaram não menos que a regeneração espiritual do ser humano e exploraram intensamente as possibilidades do palco moderno e do novo meio que se afirmava, o cinema. Enquanto a cenografia para *'Der Golem'* de Paul Wegener, 1920, criada por Hanz Poelzig, era tridimensional e composta por formas distorcidas e texturizadas, a de *'O Gabinete do Doutor Caligari'* de Robert Wiene, 1919, criada por Walter Reimann, Walter Röhrig e Hermann Warm, era composta por planos bidimensionais gráficos e angulosos. (C.f.Eisner, s.d.) O cinema expressionista oferecia para cenógrafos e arquitetos, a oportunidade de investigar os efeitos psicológicos relacionando elementos como: primeiro e segundo plano, distâncias e diagonais, ascendências e descendências, horizontes altos e baixos, iluminação difusa e concentrada, elaborando um vocabulário gráfico, formal e espacial de alto potencial dramático.

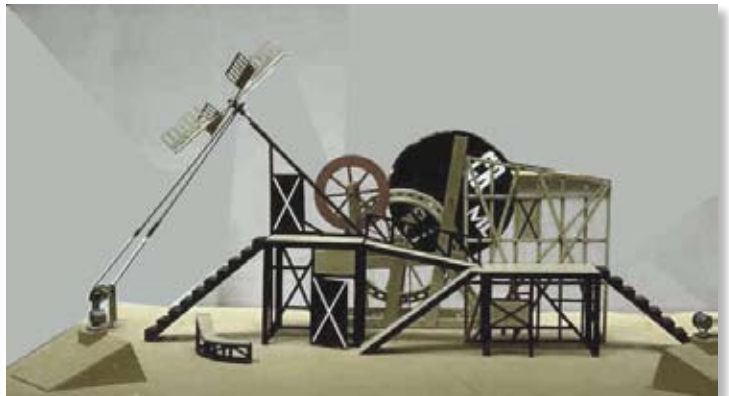
Futurismo

Em *O Manifesto dos Autores Dramáticos Futuristas*, 1911, introduz os princípios futuristas no teatro, em *Proclama sul Teatro Futurista*, 1915, Marinetti especifica os critérios para o teatro do futuro, sintético por excelência, que exaltava a espontaneidade, a velocidade, a mecanização da vida e a dinâmica da máquina. O ser humano fora reduzido a um autômato para integrar este 'novo' teatro sintético e dinâmico. As idéias e estratégias futuristas foram rapidamente difundidas por ações e performances através de panfletos, jornais, exposições e eventos. A cena proposta por Enrico Prampolini, em *Scenografia Futurista*, tornava o espetáculo, através de efeitos cromáticos, puro ritmo e movimento. As experiências cênicas futuristas pretendiam remodelar a realidade e não

fotografá-la. Poucos espaços cênicos futuristas, pictóricos por excelência, foram montados nos palcos da época. (C.f.CARLSON,1997 p.332)



28 - Enrico Prampolini, estudo cênico, 1927. Modelo.
29 - Enrico Prampolini, "Glauco" de E.Morselli, 1924.



30 - Cenografia construtivista. Modelo.
31 - Maquete cênica, s.d.

Construtivismo

A Revolução Russa proporcionou ao teatro uma das mais importantes e radicais rupturas, a mobilização política colocou os espetáculos de massa como veículo de criação e atuação coletiva. Os grandes comícios tornaram-se festivais amadores e populares com coros e canções, tanques e armas. Os artistas ligados ao teatro organizavam grupos especialmente treinados para a *agitprop* - a propaganda de agitação. Meierhold enterrou o teatro burguês quando declarou que o objetivo do teatro não

era criar uma atmosfera e "*apresentar uma obra de arte acabada, mas, antes, tornar o espectador co-criador do drama*" (apud. Berthold, 2001, p.495) O pensamento - o homem como corpo social indissolúvel do coletivo - definiu as características da cenografia construtivista que utilizou projeção de imagens, filmes, motores, máquinas, tipografia e estruturas de metal criando inúmeros planos para a ação. Os espetáculos construtivistas uniu agentes de diversas linguagens, todos participantes da Revolução, como artistas plásticos, arquitetos, cenógrafos, encenadores, etc. (C.f. Mantovani, 1989 p.37)

Oskar Schlemmer e o teatro da Bauhaus

Os espetáculos teatrais na Bauhaus buscavam o jogo das formas e cores, em direção a um teatro abstrato onde a geometria definia as relações do corpo com o espaço. (C.f. Borie, Rougemont e Scherer, 2004) O ator no centro do espetáculo com todos os outros elementos ao seu redor e os figurinos buscavam novas possibilidades de percepção do corpo do ator ora restringindo o livre movimento, ora exigindo novas atitudes e gestos diante da atuação. Assim, a Bauhaus colocava-se contra as propostas naturalistas. Oskar Schlemmer, pintor, coreógrafo, professor e supervisor da divisão de teatro, entendia a anatomia humana como ponto de partida para novos conceitos mecânicos sobre o corpo no espaço. Em 1922 criou o '*Balé Triádico*', síntese de suas idéias sobre um teatro do futuro, que evoluiu em montagens cênicas sucessivas até 1932. Podemos ainda citar '*O Gabinete das Figuras*', 1922/23, e as Danças, entre 1926 e 27: '*Dança do Espaço*', '*Dança das Formas*', '*Dança dos Círculos*', etc. Schlemmer considerava o Teatro como "*...o ponto de encontro do metafísico com a objetividade.*" (Bauhaus, 2003)



32 - Oskar Schlemmer, "Ballet Triádico", 1926.

33 - Oskar Schlemmer, "Dança das formas", 1926.

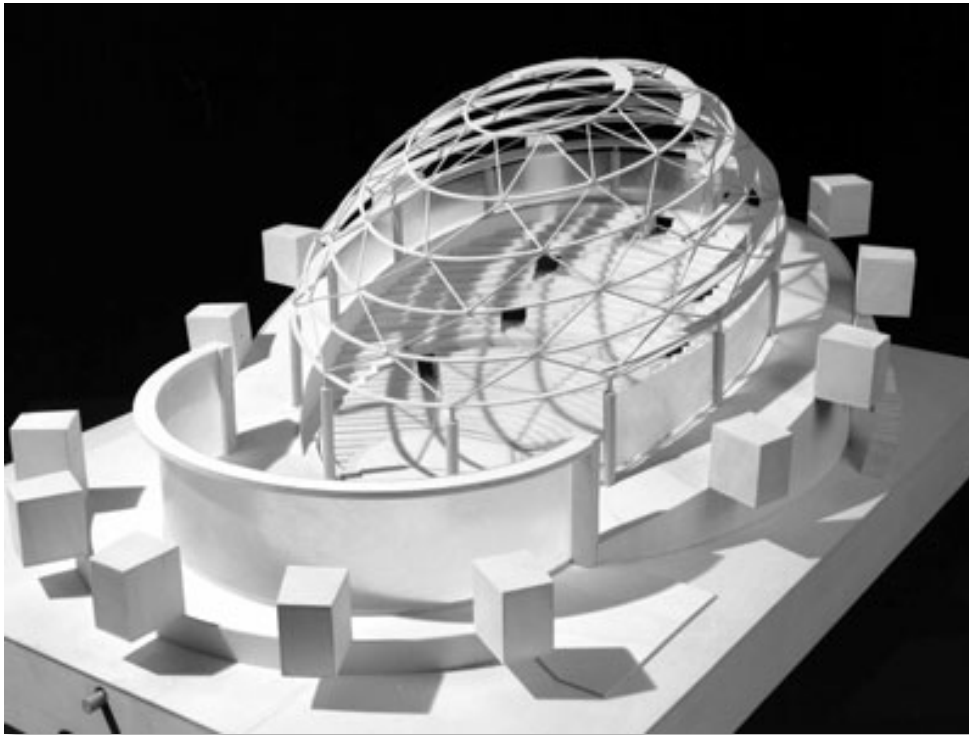
Os estudos de Schlemmer o afastaram das representações realistas, suas idéias idealizavam um novo ser humano. Assim como Appia, pressupunha a tensão entre o homem, o organismo vivo e o palco como um diálogo artístico crítico. *"Em 'Mensch und Kunstfigur' ['O homem e a figura teatral'] Schlemmer evoca o interesse de Craig, Kleist e Bryusov na marionete, mas afirma que o fantoche nunca deve constituir a essência do drama, que é 'dionisíaco em sua origem'. A figura teatral ideal deve ser tanto formal quanto espiritual, tanto homem quanto marionete (algo mais perto da Über-Marionette de Craig); Schlemmer chama-a de Kunstfigur."* (Carlson, 1997, p241-342) Sua oficina nos ateliês da Bauhaus

criou máscaras, figurinos e cenários proporcionando estudos mecânicos, óticos e acústicos. Produziu projetos detalhados para o planejamento e o desenvolvimento dos espetáculos. Seus desenhos para figurinos anteciparam historicamente os ante-projetos para objetos e ambientes construídos digitalmente, hoje chamados de wire frame. (C.f. Agra, 2004)

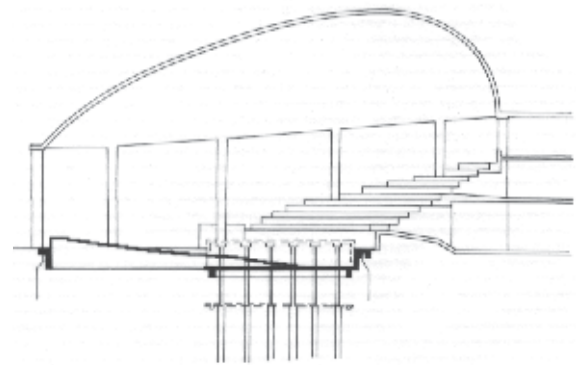
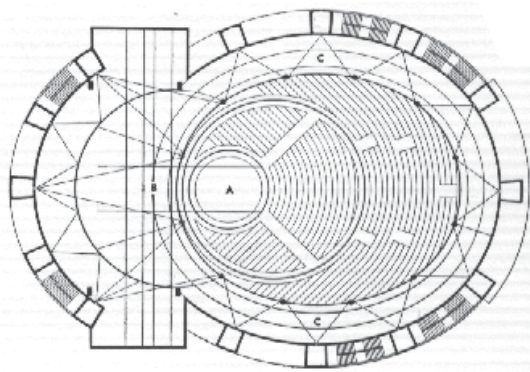
Erwin Piscator e o Teatro Total

A proposta de Piscator para um *Teatro Proletário* em Berlim tinha como objetivo de propaganda das novas idéias revolucionárias vindas de Moscou, 'nada de produzir arte', criava-se a iniciativa da conquista política dos hesitantes e indiferentes. O texto era criado a partir de notícias de jornais, discursos, diálogos impressos, memórias e artigos. A encenação de Piscator, em palcos básicos e cenários com projeções de filmes, *cartoons* e imagens, expandia o texto ao contexto sociopolítico misturando acontecimentos dramáticos e a recente história europeia. Erwin Piscator consolidou este novo modo de fazer cenografia incluindo novos meios em sua síntese total de espetáculo. Sua preocupação central é elevar o teatro às dimensões da história através da tecnologia da cena. 'Raspoutine' e 'Hop lá, Estamos Vivos!', 1927, e 'As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk', 1928, são seus espetáculos experimentais mais célebres. Para a concepção cênica de 'As Aventuras...' observou as linhas de montagem industriais e utilizou duas esteiras rolantes que atravessavam o palco em sentidos contrários, permitindo a continuidade ininterrupta da ação e o contraste do único ator do papel-título com um aparelho exclusivamente mecânico. (C.f. Berthold, 2001 p.502)

Em 1927, Walter Gropius, então diretor da Bauhaus em Dessau, projetou para Erwin Piscator o 'teatro total' edifício idealizado como o



34 - Walter Gropius,
"Teatro Total", 1927.
a. Modelo.
b. Planta.
c. Corte longitudinal.



espaço próprio para os novos espetáculos de agitação e propaganda em desenvolvimento. O projeto do *Totaltheater*, um edifício teatral polivalente que permitiria uma série de mobilidades e multifunções espaciais, poderia ser utilizado como anfiteatro, arena ou palco lateral. Apresentava dispositivos cênicos, como palco giratório, passarelas laterais e todo tipo de configuração cênica necessária a um espetáculo didático para as massas. O edifício teatral tornou-se, em sua totalidade, o espaço de representação. Sua arquitetura deveria ser capaz de exprimir a realidade das relações sociais e dramáticas, definindo o papel da técnica no interior do drama sociológico. (C.f. Borie, Rougemont e Scherer, 2004) Este projeto nunca foi construído, pois era ousado para aquele momento, mas serviu como modelo de espaço cênico ideal para os edifícios teatrais que foram construídos posteriormente.

A Cena Cinematográfica

O cinema conseguiu criar a cena e realizar os efeitos que eram impossíveis no teatro. A fotografia permitiu incorporar a realidade aos cenários cinematográficos, pôde dispor de lugares naturais, como paisagens e construções reais. O movimento trouxe a possibilidade de se observar o cenário de diversos ângulos e em seus detalhes. Georges Mèliès incorporou truques cênicos teatrais e cenários pintados sobre telas proporcionando as primeiras cenas onde a câmera assume os olhos do espectador em movimento percorrendo a cenografia em diversos enquadramentos e distâncias. O espaço cinematográfico de Méliès aproximase do espaço teatral do medievo. (C.f.Machado, 1997) Sua concepção do espetáculo "...deriva diretamente das gravuras populares, das imagens de Épinal, de modelos iconográficos não-europeus e de toda a tradição pictórica da Idade Média, da estilização e o grafismo *naïf*, e o desprezo total pelas convenções da perspectiva renascentista e pelas regras do naturalismo plástico." (Machado, 1997)



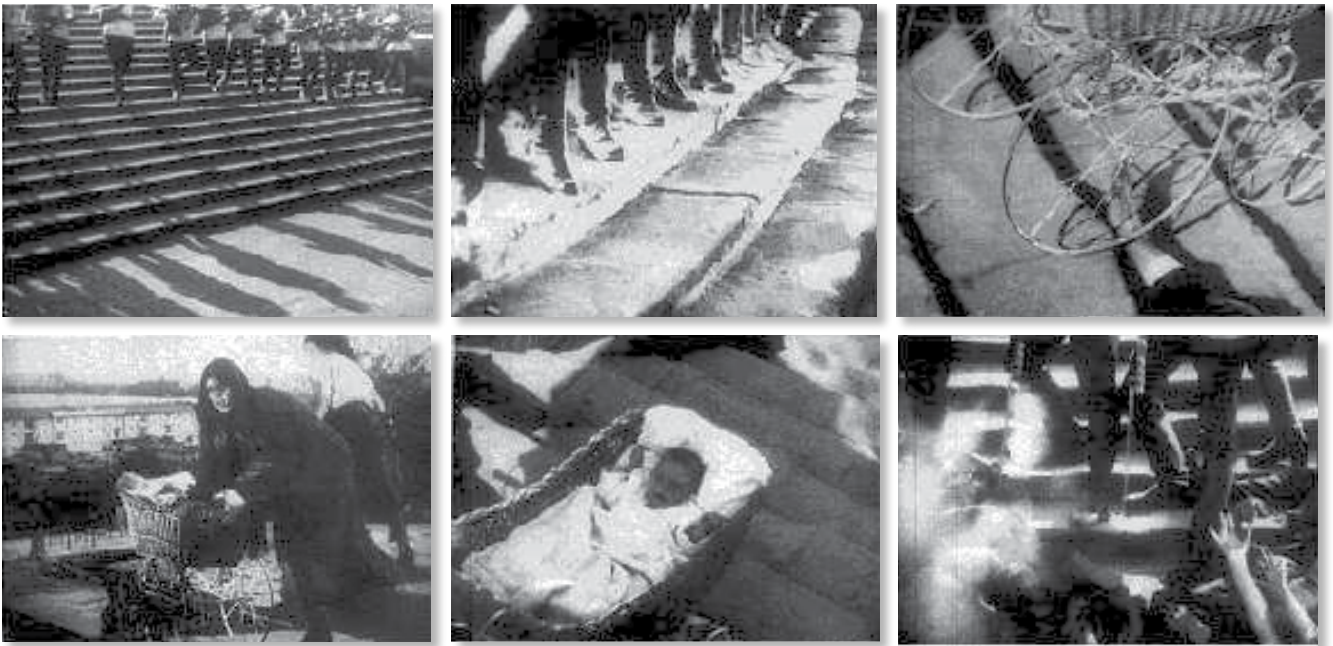
35 - Georges Mèliès, Sequência de "Viagem à lua", 1914.

"Em 1903, com o lançamento de 'The Great Train Robbery' de Edwin S.Porter, surge o que seria o modelo de cinema que conhecemos

hoje, indicando um estilo definitivamente cinematográfico e uma total adequação da cenografia ao novo meio.(...) As câmeras não se mantinham mais presas dentro dos estúdios: cenas rodadas em locação eram combinadas com outras encenadas diante de cenários pintados.” (Freitas Cardoso, 2002) “A lente vê como vê o olho, em todos os detalhes e com o apoio absoluto de todos os meios visuais. Tudo isso é outro modo de dizer que os meios visuais têm presença extraordinária em nosso ambiente natural.” (Dondis, 1997, p.52)

Serguei Eisenstein

Serguei Eisenstein iniciou sua carreira em 1920 como ator, diretor e cenógrafo do Primeiro Teatro Operário. “Ainda no teatro, Eisenstein começou a formular as teorias que comporiam a base de sua linguagem cinematográfica.” (Nova, 2004) Elaborou a teoria da montagem, que estruturaria toda a sua obra cinematográfica, criando uma nova dimensão narrativa impossível de ser desenvolvida na estrutura convencional do palco. Em ‘*A greve*’, 1924, encontramos os elementos teóricos que Eisenstein chamou de ‘montagem de atrações’. “Experiências anteriores já haviam comprovado que a justaposição de dois elementos numa película poderia criar uma nova significação completamente distinta dos significados originais de cada elemento. Esse processo de manipulação de imagens, alcançado através da montagem, passou a ser utilizado voluntariamente pelos diretores cinematográficos. Eisenstein desenvolveu esses princípios elementares da montagem, defendendo ainda a necessidade de momentos abaladores, impetuosos, chocantes (as atrações) que gerassem no espectador, por meio dos dispositivos emocionais, um efeito psicológico matematicamente calculado pelo autor. Esses “momentos abaladores” seriam conseguidos através da utilização

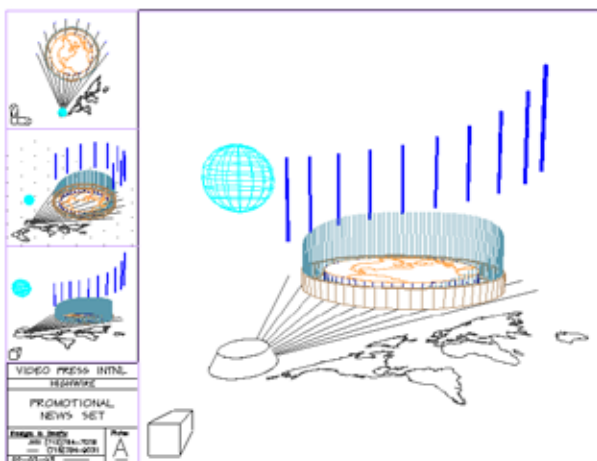


36 - Serguei Eisenstein, Sequência de "Encouraçado Potemkin", 1914.

da montagem e de recursos especiais como fortes contrastes, repetição e ritmo frenético das imagens e digressões simbólicas. Muitas de suas conclusões foram baseadas no princípio de condicionamento de Pavlov, nas técnicas de associação e de lavagem cerebral.”(Nova, 2004) Em 'O Encouraçado Potemkin', 1927, filme soviético de maior alcance cultural e de público, Eisenstein aprofunda-se em suas pesquisas de forma muito mais elaborada e consistente. Já 'Outubro', 1929, "...é o resultado da aplicação de um novo método de montagem elaborado pelo diretor, denominado de 'montagem intelectual'. Esse método visava a cinematização de conceitos abstratos, de fenômenos intelectuais e de teses logicamente formuladas. Uma película não teria por objetivo a narração de acontecimentos, mas sim de sistemas de noções que seriam apreendidos pelo espectador através do esforço intelectual, auxiliado por estimulantes visuais, auditivos e bio-motores.” (Nova, 2004) Eisenstein, suas experiências narrativas e compositivas, rompeu com a linearidade entre planos abertos e detalhes de cena, usou diversos cortes e montagens para criar uma nova dinâmica dramática que é a base para a construção cênica no cinema contemporâneo.

A Cena Televisual

A cenografia sempre foi pouco valorizada no meio televisivo, o diretor resolvia a cena colocando uma tapadeira ao fundo com o logotipo do anunciante. Havia "...uma inexperiência dos dois lados: a empresarial e a artística (...) uma discrepância de possibilidades..." Cyro del Nero (apud. Burini, 1996, p.51). As equipes não tinham um cenógrafo e sim um supervisor de estúdio que era um 'faz tudo', misto de cenógrafo, cenotécnico e contra-regra. Os primeiros cenários eram criados com a mesma linguagem cênica do Teatro, até a invenção do vídeo-tape, quando foi, aos poucos, aproximando-se da linguagem cinematográfica. A cenografia transposta do espaço teatral não apresentou rupturas devido à sua natureza híbrida e metamórfica como forma de expressão. Os novos experimentos cênicos encontraram expressão efetiva na televisão. A linguagem cênica adaptou-se aos novos meios sem se distanciar conceitualmente de seu espaço de origem e adquiriu novas características como a fragmentação do tempo e do espaço, e contemporaneamente, as infinitas possibilidades da construção dos cenários digitais.



37 - Sistema de cenografia virtual - estudo de câmeras
a. Projeto digital
b. Cenário final

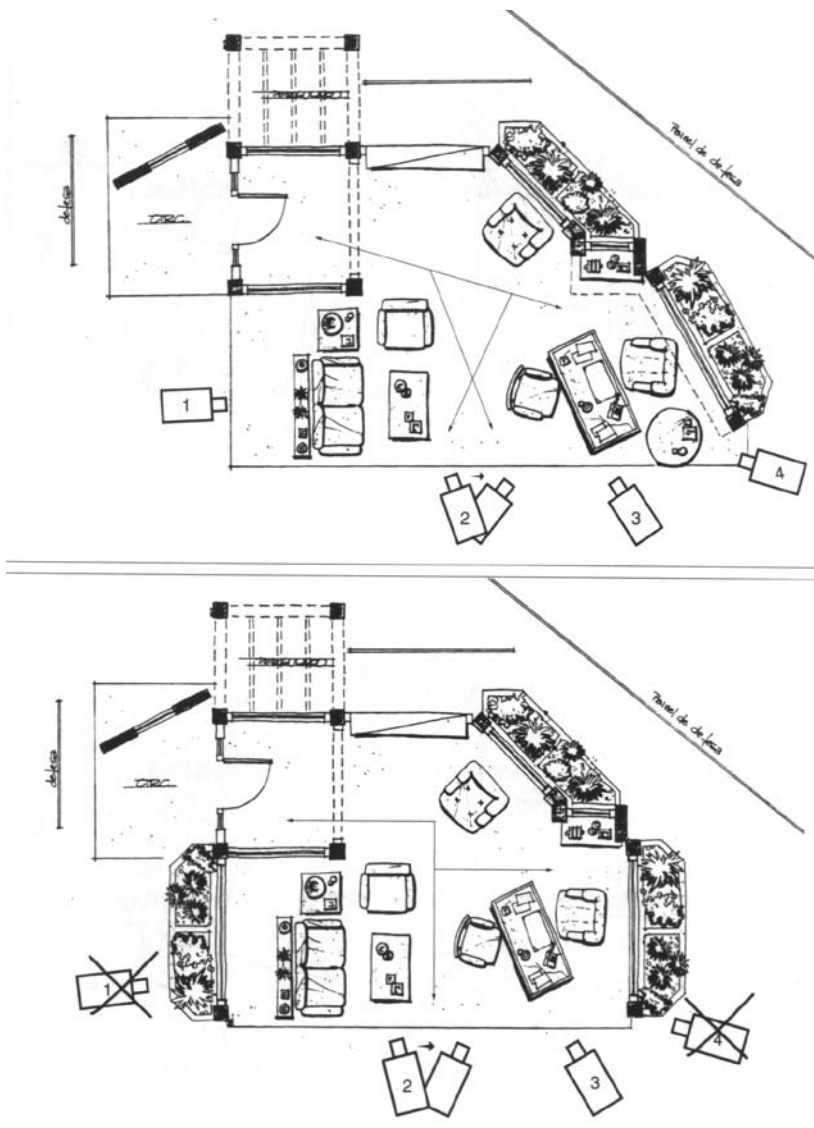
O ambiente televisivo, desde o seu início, foi um caldeirão de referências e possibilidades antecedendo em muitos anos as novas tendências nas artes visuais. Durante 50 anos, cenógrafos, set designers, artistas gráficos e artistas plásticos foram chamados para desenhar os cenários, as aberturas, apresentação dos créditos e filmes publicitários televisivos. Os trabalhos cênicos e visuais de Saul Bass, James Pollac e Robert Freeman, contratados na década de 50 pelo cinema norte-americano, foram referências às primeiras criações televisuais. A cena televisiva brasileira encontrou sua linguagem própria com a inauguração da TV Excelsior. Grandes profissionais do teatro, rádio e da mídia impressa foram contratados para as equipes de produção. Álvaro de Moya, diretor artístico da TV Excelsior convidou Cyro del Nero, então recém chegado da Europa, onde havia sido cenógrafo de teatro na Grécia e na Alemanha, para a apresentação gráfica de um programa a pedido de Manoel Carlos. O nome do programa era '*O segredo está nos pés*'. Impressionado com o trabalho gráfico apresentado, Álvaro de Moya o contrata como diretor de arte da emissora e mais tarde diretor do departamento de cenografia. Como diretor de criação da nova emissora Cyro del Nero criou, com a história da arte mundial como referência, o caminho da visualidade que vamos encontrar hoje na televisão atual.

"Se nas produções teatrais o custo de uma cenografia é sempre considerado não proporcional ao preço de toda a produção e sempre tem seu orçamento revisto, na história da televisão, a cenografia foi sempre 'maltratada'. Eu tive uma experiência muito significativa criando um cenário para um show de Roberto Carlos para a Televisão Record. Extasiado diante de uma maquete minha para o show de Roberto, Paulinho Machado de Carvalho perguntou: _Quanto custa para realizar este cenário? Diante de minha resposta ele fixou os olhos na maquete, fez

um longo silêncio e me devolveu uma resposta lapidar que expressa a própria televisão. Ele disse: _Sabe o que é, Cyro. O Roberto é o meu cenário! (...) Fui eu ainda quem utilizou o primeiro vídeo-wall, montado com um grande número de televisores – ainda sem uma só imagem no total dos televisores – para o programa 'Flávio Cavalcanti' e este precursor do vídeo-wall era o cenário do próprio apresentador. (...) Na televisão, na maioria das vezes, o cenário era o próprio usuário do cenário." (Del Nero, 2004)

A cenografia e a telenovela

O primeiro teleteatro a usar o VT foi em *'Hamlet'*, de William Shakespeare, adaptado e dirigido por Dionísio de Azevedo, na TV Tupi. O teleteatro surge como forma visual e narrativa que dará origem às telenovelas atuais. O *'Bem Amado'* foi a primeira novela a cor e os cenários eram verdadeiras alegorias carnavalescas. A cenografia de novelas trabalha estereótipos como a casa de pobre, a casa de rico, o bar de periferia, a rua, a viela, cidade, como um catálogo de estilos pré-determinados. "Descobrimos um formato que não é uma coisa real, porque a gente está contando uma ficção, mas que tem elementos realistas que tornam aquilo verdade." (Daniel Filho, 2001) Com forte alusão ao teatro a cenografia televisiva difere da teatral pelo seu espaço fragmentado como é construída. Da arquitetura ao desenho de interiores, é o espectador que a reconstrói em sua cabeça. Os espaços são projetados separadamente para que as câmeras possam ter mobilidade para a gravação das cenas. A circulação técnica apresenta o dobro ou o triplo de espaço ocupado pelo cenário. A curta profundidade de campo da televisão permite ao cenário soluções mais estilizadas que o teatro. Atualmente, a cenografia televisiva também é construída com materiais reais para melhor situar



38 - Cenografia da novela "Suave Veneno" com posicionamento de câmeras, TV Globo, déc de 80.
a. cenário correto
b. cenário errado

os atores em seu ambiente dramático, mesmo só havendo a necessidade da 'verdade cênica' no olhar onisciente das câmeras. (C.f. Daniel Filho, 2001) Os cenários televisivos, principalmente para as telenovelas, são projetados com as paredes em ângulo aberto - acima de 90° - em relação às paredes do fundo de cena, possibilitando o movimento e o posicionamento adequado das câmeras. O cenário deve permitir espaço aos atores para se movimentarem em uma atuação livre e plena, como movimentos diagonais por exemplo. A marcação ideal para um ator em cena é feita por duas câmeras, assim criamos maior interesse para o espectador. "Ao trocar o ator de posição, muda-se o fundo, parecendo que ele está em outro local, chamando a atenção do público para uma coisa nova que está acontecendo em cena."(Daniel Filho, 2001)

A televisão, assim como o cinema, acabou incorporando elementos dos outros meios já estabelecidos como o rádio, a imprensa e o teatro. O desenvolvimento de uma cenografia televisiva com características próprias permitiu a criação de uma identidade visual estilizada e específica; os programas, os filmes publicitários e a cenografia das telenovelas foram se distanciando, conceitualmente e tecnicamente dos outros meios. O cinema e a televisão modelou uma nova sociedade em um mundo editado e fragmentado.

A Cena Contemporânea

O século XX viu um ritmo de mudanças sem paralelos: tecnológicas, sociais, econômicas e demográficas. O teatro desenvolveu várias funções sociais, políticas e estéticas. Em um discurso aberto que compreende práticas culturais de uso e de representação, testemunhamos a desintegração da estrutura, arquitetônica e cênica, à italiana. Atualmente o edifício teatral e seu espaço cênico é projetado para abrigar todo tipo de espetáculo, encenações teatrais e performáticas incluindo shows e concertos, transformando-o em centro de representação e significância urbana. A demanda por projetos desses novos espaços ultrapassa a formação construtiva espacial tradicional. A emancipação do palco desconstruiu a relação entre cena e o olhar individual, e tornou todo espaço disponível passível de ser transformado em parte do espetáculo. A evolução teatral materializada pela evolução de seus edifícios teatrais, espaços e tecnologias cênicas, deslocou nossos paradigmas construtivos para um novo pensamento sobre a cenografia permitindo a descoberta de novas formas de criação para a arquitetura teatral e o espetáculo cênico. Os desdobramentos contemporâneos das experiências cênicas são apresentados para a contextualização da história em nosso projeto cenográfico futuro.

Peter Brook

"Os teatros contemporâneos, com toda a sua tecnologia, não suprem o que necessitam os agentes do teatro. Cada época evoca uma roupagem específica." Jean-Guy Lecat, em oficina na cidade de São Paulo em setembro de 2005, apresentou sua experiência arquitetônica e cênica durante anos com Peter Brook descrita no livro *Open Circle*. Jean-Guy, como Brook, propõe o retorno as questões primordiais do espaço cênico, pois com o desenvolvimento da cenografia, pouco a pouco, o ator saiu do círculo original do teatro grego, afirma que devemos considerar cada aspecto do espetáculo - arquitetura teatral, espaço cênico, espectadores, momento político, etc. - procurando integrá-los organicamente.

"O imaginário tem seu lugar no teatro, quanto mais se mostra menos se vê. (...) No centro de tudo está o público e o ator em uma relação justa, depois construímos as paredes ao seu redor." Jean-Guy Lecat

O Centro Internacional de Pesquisa Teatral, criado em 1970, é o espaço onde Brook e seus colaboradores de diversas partes do mundo buscam 'desaprender' o teatro explorando o necessário para pensar o espaço do teatro hoje. Assim, desde o início do Centro eles visitaram diversos lugares como a periferia parisiense, África, Índia, Venezuela, Estados Unidos e Afeganistão. Apresentaram-se em diversos espaços convencionais, mas foi em aldeias, garagens, bairros marginais e vilarejos remotos que este aprendizado fez surgir a necessidade do despojamento cênico do espetáculo. A organização do público é o que definia o espaço cênico.



- 39 - Peter Brook, "A tragédia de Hamlet", 2000
 40 - Théâtre des Bouffes du Nord, Peter Brook e Micheline Rozan, 1974.
 41 - Peter Brook, Tierno Bokar, 2005.

Carmem de Bizet foi encenada no Scala em Milão, que ao contrário do espaço teatral barroco onde o público era colocado em seu centro para que todos tivessem a mesma visão do espetáculo, Peter Brook solicitou o deslocamento da ação para o meio do público, como acontece no teatro grego, invertendo os valores espaciais. O palco estendeu-se pela sala de espetáculo do Scala e os camarotes em níveis e forma de ferradura foram absorvidos pela cena em uma continuidade espacial. A clássica divisão palco e platéia foi anulada e o edifício teatral tornou-se cenografia, fez com que os intérpretes dividissem seu espaço com o público oferecendo uma experiência infinitamente mais rica. Como em seu *Théâtre des Bouffes du Nord*, o espaço arquitetônico deixa de ser construção física tornando-se o espaço do ator, da ação. Peter Brook afirma que o cenógrafo têm papel fundamental em criar o teatro contemporâneo e define a cenografia como um diálogo completo de um espetáculo ao vivo - teatro ou performance - ou mediado com a tecnologia - película, vídeo, ou o computador.

Josef Svoboda

Uma das características predominantes de Josef Svoboda como diretor artístico do "Laterna Mágika", teatro que pertence ao Teatro Nacional de Praga, foi sua consistente atuação entre arte, teoria e técnica. Desenvolveu pesquisas constantes de técnica teatral e cinematográfica, dança e direção de atores. Suas pesquisas técnicas e procedimentos artísticos dão continuidade às questões iniciadas por Adolphe Appia, Gordon Craig, Erwin Piscator, da vanguarda soviética e da Bauhaus, e aprofundaram a relação entre tecnologia e cenografia pelo sofisticado uso da iluminação, projeção de imagens, mecanismos cinéticos e recursos audiovisuais que ampliaram os limites do espaço de encenação. Integrando elementos inovadores em mecânica, sistemas óticos e eletrônica, encontrou um equilíbrio entre a expressão artística e funcionamento histórico do palco.

"Antes de começar a criar um espaço dramático sempre reflito sobre a fachada, a planta e os cortes do edifício teatral. (...) Estou seguro que sem considerarmos as leis da arquitetura não será possível criar uma cenografia funcional. A cenografia deve expressar-se através dos conhecimentos fundamentais sobre as qualidades do espaço que se apresenta. (...) Trata-se da ciência da arquitetura e de sua comunicação ao mesmo tempo importante e vital. A ciência oferece à arte a base racional e a ajuda a refletir seu futuro". (Svoboda, 2003)

Svoboda considerava o espaço cênico como um espaço mágico, lugar da ação das forças dramáticas, e não mais de um espaço ilusionista. Sua cenografia sintética buscava a simplicidade o que permitia a percepção global do espetáculo. *"Como sempre os maiores problemas do teatro*

estão na forma, na luz e o movimento que os une, ou seja, os mesmos problemas do impressionismo. Estes problemas, que tem sido estudados pela física sob outros pontos de vista, estruturam a capacidade de adaptação e de percepção que o olho humano tem experimentado com as cores, a perspectiva e a ilusão de ótica.” (Svoboda, 2003) A resposta espacial para o teatro moderno, segundo Svoboda, é o seu contato com a arquitetura e a ciência proporcionando soluções técnicas e instrumentais que permitem ao cenógrafo ir além dos limites do espaço teatral.



42 - Josef Svoboda, "Odysseus", déc de 90.

" Cenografia é o entreato do espaço, do tempo, do movimento e da luz no palco." Josef Svoboda (apud.Howard, 2004)

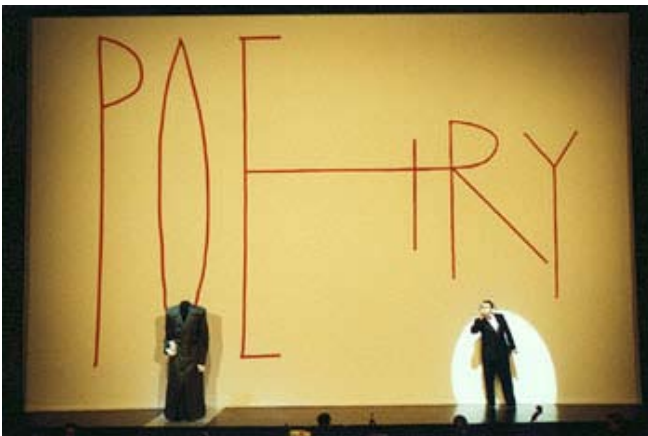
Josef Svoboda criou mais de 700 espetáculos no mundo inteiro, projetou para diversos espaços, do drama à ópera, do balé à televisão, de estandes promocionais ao cinema. Seus experimentos com projeção de imagens resultaram na descoberta do Polyekran (telas múltiplas sincronizadas) e de novos sistemas de iluminação, som e imagem.

Robert Wilson

Desde os anos 60, Wilson procurou novas possibilidades de performance teatral aprofundando-se na estrutura da linguagem do espetáculo. Desenvolveu um pensamento próprio, combinando precisão e estilização, construindo um trajeto da lógica intelectual à visual e estética. Suas cenas constroem-se a partir da nossa percepção do espaço como extensão do tempo, e as imagens compostas são apenas parte de um todo, são a superfície para a reflexão sobre o fazer teatral. *"Isso é apenas a pele e sob ela há carne e ossos, a megaestrutura, como se fossem colunas."* (apud. Midgette, 1999) *Mais que mero criador de belas imagens, o encenador procura em seus espetáculos uma linguagem universal solicitando do espectador sua experiência presencial e sensorial. Acredita que o público deve voltar a vivenciar o teatro literalmente, como em "Ouverture", Festival das Artes de Shiraz no Irã, 1972, que durou uma semana ou "The Life and Times of David Clark" com duração de 12 horas, apresentada no Teatro Municipal de São Paulo, em 1974. "Geralmente, ouço melhor uma ópera de olhos fechados, cenários demais atrapalham a música; por isso quero criar cenários que me permitam ouvir a ópera e é difícil encontrar o contraponto", exemplifica. (apud. Midgette, 1999)*

"As encenações de Robert Wilson, embora distantes da construção casual, ainda assim encorajam, ao privilegiar a percepção visual e audi-

tiva em detrimento da interpretação, o interesse teórico por um teatro 'primariamente sensorial', sobretudo na Alemanha, onde se concentram os trabalhos de Wilson na década de 1980. Heiner Müller, colaborador constante de Wilson, disse com aprovação a respeito do teatro deste que 'o texto nunca é interpretado, ele é um material como a luz, o tom, o cenário ou uma cadeira'." (Carlson, 1997, p.495)



43 - Robert Wilson, "Poetry", 2000.

Wilson afasta-se da estrutura histórica para criar seu próprio método de criação cênica; como encenador transforma conceitos da pintura de paisagem organizando as cenas como planos, enquadramentos e espaços para a performance do ator. Cores, formas, luz e sombras: metáforas e composições pictóricas se integram a figurinos e gestos estilizados que esculpem o espaço cênico em performances calculadas. Os movimentos de seus atores, inicialmente considerados incomuns e sem

sentido, ganharam refinamento à medida que o diretor reagiu às convenções do teatro e ópera ocidentais recorrendo a elementos de outros gêneros tradicionais como o Teatro Nô. Seja um trabalho de Eurípedes ou uma peça de sua autoria, Wilson começa cada projeto analisando a arquitetura do teatro, sua pesquisa cênica busca possíveis novos caminhos para o espetáculo contemporâneo explorando a fragmentação cultural e o multiculturalismo advindo com a globalização.

Peter Greenaway

Greenaway, como diretor e encenador, une diversas mídias como cinema, televisão e internet criando pinturas tridimensionais ou ambientes pictóricos. Seus filmes, óperas, espetáculos e exposições misturam elementos como objetos e atores, voz e música, imagens e textos, luz e efeitos em sistemas cênicos organizados através da decupagem do texto ou roteiro em imagens, atmosferas e espaços. Seu estilo visual é inspirado no ritmo editado e frenético que encontramos na televisão.

Em '*TV Dante: The Inferno Cantos I-VIII*', 1989, Greenaway e o pintor Tom Phillips recriaram o Inferno de Dante Alighieri para a televisão inglesa. A '*Divina Comédia*' foi escrita quando Alighieri tinha 35 anos como uma jornada espiritual em três níveis - Inferno, Purgatório e Paradiso. Sua visão onírica multi-espacial, principalmente do inferno, foi relevante na concepção visual do trabalho de Greenaway e Phillips. Os oito *Cantos* não foram representados convencionalmente, Greenaway justapôs imagens em movimento, ilustrações, tipografia à trilha sonora e narrações recontextualizando a obra original do início do século XIV. O resultado é um vídeo dinâmico e metafórico pelo submundo de Dante que possibilita diversos níveis de leitura. (C.f.Greenaway, 2004)

Em *'O Cozinheiro, o Ladrão, a Mulher e o Amante'*, o drama, que apresenta violência, sexo, comida, vingança e canibalismo, é potencializado visualmente pelos figurinos e cenários barrocos. *'A Última Tempestade'*, 1991, filme inspirado em *'A Tempestade'* de William Shakespeare, faz da tela cinematográfica um livro aberto através de cenários 'teatrais' e a inserção digital de imagens e ilustrações. Greenaway pratica um "...olhar enciclopédico sobre o mundo, ao exercício das taxonomias fantásticas, aos embustes autorais, à profusão de citações e referências eruditas, à concepção do universo como uma "Biblioteca de Babel". Procedimentos que o cineasta radicaliza e exacerba, ao barroquizá-los visualmente através de um sofisticado aparato tecnológico, conjugado ao entrecruzamento de várias linguagens estéticas e campos disciplinares." (Maciel, 2002)



44 - Peter Greenaway, Cenas de "100 Objetos para Representar o Mundo", 1998.

A ópera, *'100 Objetos para Representar o Mundo'*, por exemplo, foi concebida 'não-dramaticamente' mas como uma espécie de grande catálogo onde são apresentados os objetos que considera mais representativos da humanidade. O crânio de Mozart, o chapéu de Freud, um porco, uma cadeira ou então Deus, como um objeto desenhado pelo homem, representado por um ator. Para a encenação no Brasil em 1998 foi montado um cubo cênico que acomodava palco e platéia, na área externa entre os

prédios do CCBB e da Casa França-Brasil; em suas quatro paredes foram projetadas imagens dos objetos. Um narrador apresentava a definição literal e metafórica de cada item enquanto uma atriz, representando uma serpente, ironizava o discurso. A trilha sonora da ópera, de Jean-Baptiste Barrière, uniu música e ruídos a efeitos acústicos, digitais e o silêncio. Objetos e atores interagem simultaneamente à projeção de imagens e textos com a história da arte como suporte referencial. Greenaway é híbrido como diretor, artista e cenógrafo em seu processo de criação.

"É isso que eu acho excitante: fazer imagens, seja com a câmera, seja na ópera, seja na pintura. Tento criar uma linguagem visual mais sofisticada. Sempre fiquei impressionado em ver como somos todos analfabetos visualmente. Para fazer do mundo um lugar que valha a pena, é preciso que utilizemos todos os nossos sentidos ao máximo." (apud.Paiva, 1998)

Cena, História e Tecnologia

O teatro moderno adotou a forma no lugar da idéia. A cenografia contemporânea, como método e construção da cena, examina os referenciais históricos articulando conceitos cênicos e ambientais à inovação promovida pelas novas tecnologias. A experiência midiática do espetáculo desautomatizou e alterou nossa percepção e a própria linguagem cênica. A ligação histórica entre a paisagem e o teatro, pintura, perspectiva e ambiente, relacionou a geografia ao ato da encenação sugerindo a relação entre o teatro e a cena como uma *paisagem* construída pelo olhar. Tal significado ampliou dois outros conceitos, diferenciados e definidos, o de *espaço* e de *lugar*.

O espaço na cultura, no texto, e na performance propicia um debate mais vigoroso de conceitos de espaço como alternativas ao conceito de cena como representação visual e seus significados culturais. O cenógrafo ao observar a evolução do espetáculo teatral pode identificar e analisar os valores culturais inseridos em um tempo e um lugar específico. Seu conhecimento teórico e tecnológico, presentes nas transformações dos diferentes espaços de representação, geram os principais componentes para estruturar a formação profissional e os processos de criação, projeto e construção cênica explorando continuamente os limites cênicos da performance teatral e da tecnologia cênica para este novo século. Sem dúvida criar a cenografia destes novos tempos é gerenciar conflitos e necessidades, mas antes de tudo compreender o novo pensamento espacial que o ser humano vem construindo com as novas tecnologias.

*“Muito do que se faz no teatro contemporâneo,
deve-se à pura inércia.”*

Jean-Guy Lecat, 2005

O Instrumental Cênico

Um cenário deve ser estruturado visualmente (espacial, sensorial e pictórico) assim como por uma linguagem (convencional e significativa). Entre estas duas abordagens teóricas e instrumentais - as idéias do início do século XX baseadas na percepção e as correntes contemporâneas centradas na significação - reside o instrumental para que o cenógrafo possa desenvolver seus projetos. O estudo da cenografia baseado na significação sugere que a recepção específica varia de um determinado tempo e espaço para outro, atenuando ou distorcendo as convenções como formato, estilo e significado, bem como da sua associação com outras áreas do conhecimento humano. A criação, na qual a percepção se estrutura em primeiras idéias como cenas em seqüência gráfica de duas dimensões, evolui para um projeto em três dimensões relacionando ator/tempo/espaço, permitindo assim a compreensão completa do espaço cênico. A investigação e análise do texto, do espaço e do corpo do ator como fontes preliminares para a criação e a articulação, física e digital, evolue aos métodos de representação cênica relacionando-os no espetáculo enquanto cena e imagem, iluminação e projeções, som e silêncio. Definir o instrumental cenográfico compreende o instante de reflexão necessário para que sejam elucidados não só as questões pertinentes ao teatro e à construção do espaço cênico, mas também as necessidades da prática cenográfica mediante os novos meios contemporâneos, como o cinema e a televisão.

A criação e a construção do material cênico exige a compreensão das questões conceituais e práticas específicas da encenação. Uma análise dos espetáculos de acordo com estes princípios proporciona informações primordiais sobre sua concepção, projeto e construção, ampliando a compreensão de suas consequências como um evento estético e espacial de estimulação social na produção cultural contemporânea. Esse conteúdo pode ser organizado através da diversidade de leituras simultâneas permitidas pelo espetáculo e refere-se aos contextos e convenções do teatro, à performance e à instalação de arte, reconhecendo uma escala de intenções expressas como o acoplamento social, a prática artística e a intervenção política.

Espaço e corpo

A representação, estado em que o homem através do gesto rompe com o mundo exterior, é o instante de criação dos sentidos e seus significados socioculturais. Como primeiro elemento da representação teatral, o homem cria o espaço cênico e o enriquece com o uso de signos ora verbais, cênicos, táteis e sonoros. Como primeiro elemento de mímese, o corpo do ator não se separa da ação, sua imagem e presença individual tornam-se veículos ativos e significantes no personagem. A cenografia não existe como um trabalho de arte autônomo, estará sempre incompleta até a ação do ator em seu espaço atuando e encontrando o espectador.

A cenografia é a indicação visual comum do diretor e do cenógrafo, para uma peça, ópera ou dança, e deve ser apresentada ao público como um trabalho cenicamente unificado. Deve compreender as necessidades dos atores, expostos a uma audiência, interagindo no espaço cênico.

O ator interage com informações físicas e simbólicas que vão compor a cena em uma poética de realidade. Em termos cenográficos, os estilos de performance do ator, do estilo de sua maquiagem ou figurino ou cenografias devem também ser unificados. Os atores quando estão em cena são a própria história teatral viva. As cenografias da face, símbolos históricos por excelência da representação facial humana, a maquiagem e as máscaras ampliam a performance do ator e do próprio espetáculo teatral. A cinésica estuda a significação dos gestos, das expressões do rosto, das atitudes motoras, das posições corporais. A paralinguística estuda as entoações e as inflexões da voz, das diversas significações de um acento, de um sussurro, de uma hesitação, de um soluço ou mesmo de um bocejo. *"O interpretante no teatro seria essa soma final de proposições, reações e combinações que se produzem nos intérpretes apenas e exclusivamente no momento da representação."* (Coelho Netto, 1980)

Espaço e lugar

A fenomenologia do espaço abrange questões relativas ao diálogo dos planos e ambientes com seu uso. O espaço do teatro, o espaço das mídias, o espaço urbano e o espaço de exibição são definições de espaços referenciais para a estruturação das disciplinas de projeto, hoje presentes nos cursos de arquitetura, de teatro e das mídias. Podemos definir o conceito de *espaço* enquanto qualidade cênica da superfície e ambiente disponíveis no espetáculo, assim temos: *espaço geométrico* - a distância entre objetos, existentes ou possíveis, de extensão abstrata e significado subjetivo, em uma, duas ou três dimensões. O *espaço temporal* - um período ou intervalo de tempo ou duração - que define o espetáculo enquanto realização de dimensão física e temporal, explora as características cênicas do acontecimento de forma ampla e completa.

Analisa-se a sequência do espetáculo, além da medida do tempo real, seja através da trajetória de uma ação, de uma narrativa ou de uma proposta conceitual predeterminada, como um trajeto de seu início à sua conclusão. E o conceito de *lugar* como um conjunto de elementos co-existindo dentro de certa ordem que pode ser de caráter identificador, relacional e histórico. Esta presente definição para a expressão "lugar" tem caráter antropológico como base. Segundo Marc Augé, esta definição de lugar contrapõe-se a *não-lugar* - conceito gerado pela *super-modernidade* pela abundância factual, de espaços e a individualização das referências culturais. Não-lugar é o lugar destituído de significância histórica e identidade espacial; como exemplos posso citar os locais de passagem, auto-estradas, estações e aeroportos.

Espaço e espectador

"A primeira coisa para o teatro acontecer é ter uma idéia, acontecer um encontro." (Lecat, 2005) O espetáculo constrói um ambiente, gênese de uma cadeia infinita de significados, onde o espectador recebe simultaneamente diversos tipos de informações vindas do cenário, da iluminação, do figurino, dos gestos, da fala. A produção de mensagens, advinda da obra teatral e emitida pelo binômio autor-ator, utiliza-se de vários níveis de codificação, ora com referências internas e estruturais da própria história do teatro, ora com referências externas e semânticas vinculadas à possibilidade de decodificação dos receptores-espectadores. Não podemos considerar a ação de uma única mensagem no espetáculo, é necessário que o espectador, seu repertório cultural e simbólico, descubra o conjunto de intenções e sistemas significantes, sua própria reflexão sobre a produção de sentido do texto e do espetáculo teatral. A relação entre o ato da entrega e o ato do encontro pode acontecer de

diferentes formas e modalidades, e definido como simultaneamente distinto e inseparável. Ela identifica o momento da troca espetáculo-espectador como um produto da ação cênica construído por suas informações sensoriais, tornando-o visível através dos elementos cênicos como um ato perceptivo, relacional e significativo. O espetáculo, resultado final da soma de diversos elementos da produção teatral, só encontra reais dimensões em contato com o espectador e varia consideravelmente a cada representação conforme muda o espectador e sua resposta à cena, ampliando o texto original e seus significados. (C.f.Aumont, 2004)

Espaço e texto

O espaço cênico espacializa-se a partir das palavras e manifesta-se com funções diversas dentro da ampla escala de espetáculos contemporâneos. O texto, expressão e conteúdo teatral, é o instante primordial para a gênese do lugar cênico, da ambientação e sua visualidade. A cenografia, como forma e substância, é pensada e criada em relação ao texto dramático como um mapa de possibilidades eletivas. As anotações e as rubricas existentes no corpo do texto, possibilitam inúmeros caminhos e subsídios para o desenvolvimento do projeto e sua produção para que supram as necessidades da encenação. O texto apresenta inicialmente uma intensão do que vai ser encenado, aquilo que é compreendido. Só é possível identificarmos a existência de uma significação, identificando a ação de vários aspectos comunicacionais e linguísticos do texto. Para a cenografia importa a identificação e o uso consciente principalmente dos signos estabelecidos e convencionais para enriquecer a criação espacial cênica. O texto dramático é desenvolvido para que cada ação se dirija do palco - à cena - para o espectador - à platéia. Esse eixo de significação, passível de inúmeros tipos de análise, permite

a identificação de uma fenomenologia da experiência da estética teatral, da sociologia da representação à psicologia do receptor.

O texto metalingüístico, onde encontraremos os procedimentos cênicos em primeiro plano, proporcionam inúmeros subsídios para o projeto e a produção cenográfica altamente sígnica. Encontramos o desnudamento de todo o processo teatral na metalinguagem, definida aqui como linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação. A incorporação da dimensão metalingüística ao teatro proporcionou o rompimento dos limites entre a história, o real e a cena. Essa revelação dos procedimentos da encenação permite que a representação transcenda a própria dramaturgia integrando organicamente o texto e o espetáculo como uma atividade autoreflexiva que enriquece assim a dramaturgia e o discurso teatral. O metateatro propicia à cenografia o momento de reflexão e autoreferência que continuamente avalia os novos caminhos da representação. O teatro dentro do teatro como instrumento dramático de crítica e transgressão exerce funções linguísticas e estéticas na encenação. A metalinguagem na representação cênica desautomatiza e altera a percepção e a própria linguagem, propiciando a intertextualidade e a afirmação da poética teatral.

"A Metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral." (Pavis, 1999, p.241)

Todo espetáculo teatral concretiza-se na construção cênica dos significados, nos códigos semânticos dos textos teatrais. Qualquer ação ou fato, real ou fictício, é apresentado cênicamente para que um elemento se coloque no lugar de outro elemento que não seja ele próprio. Como representação revela o caráter sígnico que o reveste através da refe-

rencialidade, significado e intertextualidade. O princípio de estrutura e progressão cênica, como estratégia dramática e conceitual, incentiva a apreciação ampla desses princípios, dentro da composição e análise do espetáculo conforme sua extensão como seqüências expressas através de seu desenvolvimento; conforme profundidade, como um mergulho em níveis simultâneos e interdependentes; ou amplitude, como extensão ou campo de interesse dirigido por este material dentro de parâmetros escolhidos através de seu contexto e intenção.

Espaço e Sentido

Compreendemos o mundo contemporâneo através da vivência e do aprendizado diário adquirido pelos sentidos, estas informações geram o conhecimento que se articula em forma de linguagens. A cenografia como instrumento de criação espacial, de imagens, lugares e ambientes exige do profissional cênico a habilidade e a competência das linguagens que ultrapassam as barreiras histórica, geográfica e cultural. Esta percepção, mesmo mediada, refere-se a uma experiência individual e subjetiva, favorecida primeiramente pelo fator sensorial, desenvolvida, articulada e transformada em um segundo instante pelo intelecto. A construção do saber parte da visão à análise, do universal às diversidades culturais, do momento instantâneo à mediação de nossos sentidos. O aprofundamento teórico, ambiental, formal e visual da criação cênica possibilita a compreensão do espaço como catalizador construtivo dos sentidos humanos e a formação de nossa cultura visual. A cenografia é projetada e produzida além dos seus referenciais históricos em resposta às necessidades representativas, convencendo-se códigos próprios - visuais e espaciais. A construção dos sentidos do homem abrange conceitos estéticos, perceptivos e psicológicos que evoluem conforme

a sociedade em que se insere. Semelhantes aos signos que configuram os significados do espaço real, as artes, a pintura e a arquitetura - os signos cenográficos alteram-se no tempo em forma e conteúdo. Análises do espaço cênico, sob técnicas exploratórias do ato de codificar, unem o espaço à cena, é a significação estabelecendo diversos níveis de representação no espetáculo.

"Se teatro é ficção, é apenas porque, antes de mais nada, ele é signo." (Umberto Eco in Helbo, 1975 p.29)

Em diálogo com a história das artes e da arquitetura, o edifício teatral reflete as necessidades e usos sociais em sua estrutura arquitetônica e teatral. A implantação histórica e urbana de um edifício teatral apresenta valores específicos, determinando situações etnológicas e sociológicas, conforme uma relação de uso, ocupação e organização. Os universos sensoriais adquirem significados diferentes conforme a cultura específica em que se instalam. Há três tipos de espaços analisados pela proxemia - estudo da relação entre espaços, objetos e pessoas que interagem conforme estados socio-culturais: infraculturais, comportamental e enraizado no passado biológico do homem; pré-culturais, fisiológico e atualizado constantemente; e microculturais, onde se faz a maioria das análises proxêmicas sob três aspectos: fixos, espaços que organizam as atividades dos indivíduos e seus grupos como as construções e espaços urbanos; semifixos, espaços internos e externos flexíveis; e informais, espaços codificados inconscientemente como distâncias sociais, pessoais e íntimas. (C.f.Hall, 1977) A arquitetura teatral, edifício e cenografia, permite-nos análises sígnicas extensas do espaço real e cênico respectivamente.

"Cenografia não é apenas um signo que denota e conota um ambiente e/ou uma época, ou que informa um espaço, configurando-o: a boa cenografia é a que participa também da ação narrativa, que não é apenas algo externo a ação, decorativamente, mas que se identifica até com o estado psicológico dos personagens ou o ambiente da cena. Como o nome está dizendo, a cenografia é uma escritura da cena, é uma escrita não-verbal, icônica, que deve imbricar-se nos demais elementos dramáticos, trágicos ou cômicos." (Pignatari, 1984, p.72).

A estratégia de criação dos significados no teatro e na cenografia é inicialmente transitarmos reflexivamente pela cultura humana e sua potencialidade representativa. Os universos sensoriais adquirem significados diferentes conforme a cultura específica em que se instalam. Definida como a arte dos sinais ou a ciência geral do signo principalmente pelos autores norte-americanos, a semiótica estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos ou sistemas de significação (imagens, gestos, vestuários, ritos, etc.). Segundo Peirce (apud. Santarella, 2002) fenomenologia é a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano, quando algo atinge nossos sentidos a excitação exterior produz seu efeito em nós. Assim, nossa consciência produz um signo, um pensamento entre nós e os fenômenos, estamos em um nível da percepção, uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido. O signo é um objeto de representação, entendendo-se como objeto todo e qualquer recurso passível de ser codificado: texto, imagem ou ato, como uma representação convencionalizada ou não, que funciona como tal através unicamente de suas características próprias, constituindo-se então de uma abstração, um modelo reduzido, uma construção semiótica. Através da fenomenologia identificamos três

olhares analíticos primordiais para a construção poética dos significados: o olhar contemplativo, o observacional e o abstrato.

O primeiro olhar - contemplativo - é o olhar puro que vê o que está diante dos olhos sem intermediações racionais ou reflexivas, ele dá à experiência sua qualidade distinta, seu frescor, originalidade irrepetível e liberdade. Esta primeiridade perceptiva, onde a qualidade está em evidência, vai apresentar formas, cores e sons sem linguagem estruturada como objetos sensoriais. O segundo olhar - observacional - aquele que distingue, discrimina resolutamente diferenças e particularidades, ele apenas reage ao mundo e dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Esta secundidade perceptiva, onde está a singularidade, vai individualizar estes objetos dentro de nosso conhecimento particular. O terceiro olhar - abstrato - tem a capacidade de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes, abstrair as generalidades do objeto particular e aproximar um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade ou o pensamento em signos através dos quais representamos e interpretamos o mundo. A terceiridade, onde está a legibilidade e os símbolos, vai conectar-nos ao mundo em que vivemos socialmente. Neste instante perceptivo a análise assume o caráter de universalidade e síntese. (C.f.Santaella, 2002)

Um signo em sua primeiridade apresenta-se como ícone, signo que privilegia a representação distituída de uma reflexão racional, como as representações por similaridade, em estágio primordial como imagens, desenhos, pinturas e formas. Em secundidade apresenta-se como índice, onde ação e reação geram o signo de efeito causal, ruídos ou resíduos visuais, sonoros ou olfativos que antecedem ou indicam um fato. E em terceridade apresenta-se como símbolo, onde a sociedade,

história e cultura, e em particular a história e evolução do teatro, vão condicionar nossa leitura sígnica. É aqui que encontramos a representação em seu estado cultural, organizado e convencional. Um símbolo é algo que representa algo por convenção, sua criação e uso possibilita a comunicação e expressão efetiva em nossa cultura contemporânea.

A Linguagem Visual

“Não se dissocia da palavra teatro a idéia de visão.”(Magaldi, 1986 p.7)

Sempre que algo é projetado, desenhado, pintado, construído ou gesticulado, o que vemos desse objeto é composto a partir de elementos básicos, não os confundindo com os materiais ou meios de expressão, que constituem a substância de nossa visão. Os fundamentos da linguagem visual foram elaborados na Bauhaus como parte do curso básico de Johannes Itten por um vocabulário de elementos básicos - o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento - organizados em uma gramática compositiva de relações e contrastes - equilíbrio e instabilidade, simetria e assimetria, regularidade e irregularidade, simplicidade e complexidade, unidade e fragmentação, economia e profusão, minimização e exagero, previsibilidade e espontaneidade, atividade e êxtase, sutileza e ousadia, neutralidade e ênfase, transparência e opacidade, estabilidade e variação, exatidão e distorção, planura e profundidade, singularidade e justaposição, seqüencialidade e acaso, agudeza e difusão, repetição e episodicidade, que oferecem uma grande variedade de meios para a expressão visual de um determinado conteúdo. Estas relações não devem ser pensadas como excludentes para construção ou análise de um produto perceptivo e visual. Estes elementos são a matéria-prima de toda informação visual

que chega até nossos sentidos. Programas idênticos foram desenvolvidos por Kandinsky e Moholy-Nagy, que continuaram a desenvolver esta teoria de projeto como uma linguagem baseada na abstração. Muitos textos produzidos ao longo da história reproduzem um núcleo de princípios teóricos baseados na pintura abstrata e na psicologia perceptiva espacial e visual, sempre dando-se destaque à importância da percepção em detrimento da significação.

Arnheim e Dondis basearam seus estudos na psicologia da Gestalt, uma teoria desenvolvida na Alemanha durante os anos 20. Gestalt é uma palavra em si mesma intraduzível, trata-se de uma palavra alemã que engloba ao mesmo tempo a idéia de forma e de estrutura. Esta teoria pretende demonstrar que não podemos perceber senão totalidades, fenômenos inteiros e estruturados, indissociáveis do conjunto no qual eles inserem-se e sem o qual nada mais significam. As gestalts, estas formas totais, são como imagens ricamente coloridas que emergem uma a uma, sucessivamente, de um fundo no qual vão de novo imergir assim que o interesse for perdido por parte do observador. Assim podemos analisar uma obra visual sobre diversos pontos de vista, um dos mais reveladores é a desconstrução em seus elementos constitutivos para melhor compreendê-la como um todo. Este processo proporciona a compreensão de qualquer manifestação visual em sua natureza interior bem como sua pré-visualização ou ainda sua interpretação e recepção. *"Na verdade, nossa percepção para os gestaltistas, está simultaneamente ligada aos elementos percebidos e às nossas próprias estruturas mentais que nos fazem, consoante as circunstâncias do momento, reuni-las desta ou daquela maneira."* (Bacelar, 2003)

Os rigorosos estudos e experimentos gestálticos formularam teorias acerca da percepção e memória, intelecto e linguagem, conduta exploratória e aprendizagem dentro do indivíduo e sua relação com um corpo social. Segundo a Gestalt, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. (C.f.Gomes Filho, 2002) A percepção visual da forma, como do espaço, acontece em um processo instantâneo de associação de várias sensações, construindo a visão como percepção do mundo exterior de modo global e unificado. O reconhecimento da estrutura de uma linguagem visual específica faz-se através da análise de cada elemento visual em particular. A percepção do espaço cênico prescinde da fundamentação estética e funcional através dos elementos visuais básicos relacionando-os com elementos mais complexos que predominam na criação e realização do espetáculo. A cenografia, como na arquitetura e na escultura, apresenta-se como o espaço ideal para múltiplas e experimentais relações entre os elementos visuais proporcionando ao cenógrafo maior liberdade, diversidade e precisão de opções compositivas e criativas.

"Em todo esforço compositivo, as técnicas visuais sobrepõem-se ao significado e o reforçam; em conjunto, oferecem ao artista e ao leigo os meios mais eficazes de criar e compreender a comunicação visual expressiva, na busca de uma linguagem visual universal." (Dondis, 2000 p.160)

Espaço e tipografia

A tipografia é o elemento essencial da área de design gráfico e incorporou-se à cenografia ainda no construtivismo. Contemporaneamente seu uso ampliou-se com as novas formas de criação e reprodução da

imagem. A articulação da mensagem tipográfica, inerente à criação e utilização de símbolos ortográficos - letras - e para-ortográficos - números e sinais de pontuação, sugere níveis de expressão gráfica como sua anatomia, estrutura e semântica. Um projeto cênico usando como elemento compositivo a tipografia relaciona-a com o espaço como um conjunto de notações cujo significado não se limita à palavra mas ao desenho das letras que a compõe. Esses conjuntos de caracteres convertem mecanicamente a escrita caligráfica - registro da fala - em signos tipográficos. A tipografia está a um passo além da escrita. As decisões do cenógrafo ao desenvolver um cenário, considerando que as letras são signos que representam convencionalmente sons da linguagem verbal, sua função primária remete a um padrão mental reconhecível pelo espectador. As qualidades essenciais ao desenho dos tipos - como contraste e simplicidade, construção e proporção - devem ser consideradas em uma composição cênica ou espacial. Os espaços tipográficos potencializam, mais que a expressão textual, a concepção de imagens híbridas e altamente sensoriais. A relação entre tipografia, espaço e mediação torna fundamental o desenvolvimento de novas habilidades e linguagens tecnológicas.

"A linguagem e a escrita são dois sistemas de signos distintos; o segundo existe com o propósito de representar o primeiro. O objeto linguístico não é ambas as formas, escritas e faladas, das palavras; as formas faladas tão somente é que constituem o objeto. Mas a palavra falada está tão intimamente associada à sua imagem escrita, que a última termina por usurpar o papel principal." Saussure (apud. Gruszynski, 2000, p.32)

Espaço e luz

A iluminação é o elemento compositivo de maior importância na cenografia e a visibilidade é um dos mais importantes princípios da iluminação cênica. Os novos equipamentos permitem gerar aplicações e usos inovadores; seus efeitos, vivenciais e perceptivos, definem cenicamente o tempo e o espaço da ação. Junto ao som individualizam sua atmosfera e estilo. Um projeto de iluminação é pensado conforme a necessidade de cada instante cênico, definindo a luz como foco, recorte, geral e/ou banho. As características estruturais de cada espaço cênico como texturas, superfícies e materiais determinam o tipo da luz a ser utilizada. Todo projeto de iluminação, de um objeto, um ambiente ou uma pessoa, parte da necessidade dramática em que o cenógrafo, junto ao iluminador, define as mudanças de luz no figurino e na maquiagem e as características de cada momento cênico. Tecnologia e linguagem relacionam-se como direção, duração, intensidade, ritmo e movimento luminoso. O uso de gobos, filtros e gelatinas, e as propostas alternativas como o uso de lanternas, tecidos translúcidos, espelhos ou ainda projeções *backs* ou frontais permitem qualidades visuais específicas para cada tipo de espetáculo. Como estudamos em Appia, e observamos na cenografia contemporânea, a expressão e simbologia da cor aplicada à iluminação permitem-nos uma grande diversidade de qualidades luminotécnicas para a representação e a construção cênica.

"A luz é o elemento fundamental de criação no espaço teatral. Em minha opinião não há separações entre a profissão do cenógrafo e o iluminador." Josef Svoboda. (apud. Laterna Magika, 2004)

Espaço e cor

O olho humano é sensível às radiações eletromagnéticas, entre o infravermelho e o ultravioleta, ele distingue as cores por seus respectivos comprimentos de onda definindo assim nosso espectro visível. As cores estão impregnadas de informação agregando diversos significados associativos e simbólicos. A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas: matiz - seu nome próprio da cor; saturação - a quantidade cromática; e o valor - sua luminosidade. As cores-luz - vermelho, verde e azul - são chamadas *RGB* e por definição da física são consideradas cores aditivas. Uma cor-luz é a cor em si, e essas características que a especificam são sua matiz ou chroma. As cores-pigmento são visualizadas apenas pela reflexão da luz nos materiais, pela física são consideradas cores substrativas. Consideramos o cian, o magenta e o amarelo como cores primárias mais a inclusão da cor preta - o *CMYK* - na área gráfica são chamadas de cores processo.

A percepção da luz enquanto dimensão cromática é sensorial e pode ser usada para expressar e intensificar a informação visual. As concepções cênicas apoiam-se em associações materiais e afetivas relacionando a programação cromática a seus significados conforme cada época, cultura e suas manifestações. A cor tem afinidades com as emoções e oferece um vocabulário enorme e de grande utilidade para o alfabetismo visual.

Espaço e som

O espetáculo pode empregar uma ampla variedade de sons em combinações complexas na construção de seu espaço. Além da palavra

falada, pode -se utilizar como suporte cênico os efeitos sonoros - ruídos, sons abstratos e incidentais, a música e o silêncio. Os sons e a música em um espetáculo podem motivar as ações na cena e indicar eventos fora dela; estabelecer a hora, a estação ou o tempo; localizar a ação em um lugar específico; estimular diversas emoções no espectador; proporcionar informações sobre os personagens e construir transições entre as cenas e/ou os ambientes. O compositor escreve as músicas, vinhetas e sequências incidentais, o sonoplasta planeja e produz os efeitos sonoros, em conjunto compõem a atmosfera ou *soundscape*.

O sonoplasta e o compositor combinam cinco propriedades do som para criar um ambiente sonoro: tom - a frequência do som; volume; qualidade - frequência e volume combinados para a criação de um determinado som e efeito distinto; direção - a localização do som e como ele desloca-se no espaço e a duração - o comprimento do som no tempo. Durante a produção do espetáculo, cria-se uma planilha com indicações para cada cena individualizando cada efeito sonoro. Um projeto sonoro mostra, especifica e localiza os altofalantes no palco e no auditório, e como todo o equipamento de som será interconectado e utilizado durante o espetáculo. (C.f. National Arts Centre, 2005)

O Projeto Cênico

Como todo processo, a criação é uma tábula rasa como estrutura universal e transparente de um processo maior que integra uma travessia do nada, a folha em branco, às pré-visualizações. Mais que a representação de idéias, o projeto surge do traço, do desenho, e concretiza-se como o resultado do processo criativo, saímos do universo das idéias e passamos a operar no universo das coisas. Todo o cenário,

mobiliário, cortinas, objetos e decorações que os espectadores vêem numa produção definem o espetáculo e seu projeto cênico. Um olhar abrangente sobre o espetáculo dá aos espectadores a informação sobre o conceito de produção do diretor e encenador. O trabalho do cenógrafo é projetar estes ambientes em que as ações ocorrerão. O cenário pode e deve sugerir o estilo e o tom da produção inteira, ele define o humor e a atmosfera, indica a época específica e o lugar da ação, oferecendo possibilidades complementares para o movimento e a sinergia dos atores. O projeto cênico pode também estender-se às áreas mantidas fora da vista dos espectadores, como os bastidores, usadas pelos atores e pelo grupo de produção. Isto dependerá do resultado que o diretor quer imprimir à encenação, o tipo de palco escolhido e o próprio estilo de espetáculo. Os cenários, os figurinos, a maquiagem e a iluminação quando sincronizados atuam para assegurar a criação de um olhar unificado e uma produção coesa. Da cena teatral aos ambientes cinematográficos e videográficos, o cenógrafo inicia o processo projetivo decupando o texto e cada sequência dramática: a hora do dia, a estação do ano, o período histórico e todas as mudanças de cena sugeridas pelo texto são anotadas, prevê-se também as alterações cênicas e os movimentos dos atores conforme as necessidades solicitadas pela direção do espetáculo. Em sua análise, o cenógrafo capta a sensação, a intenção e o espírito da produção identificando as exigências específicas, planejando cada troca de cenário, do mobiliário e os objetos de cena. A pesquisa e a análise, formal e material, das possibilidades cênicas apresentadas pelo edifício teatral ou pelo espaço do espetáculo são fundamentais para especificar todos os estágios de construção, montagem e mudanças durante o espetáculo. Um esboço das cenas na fase preliminar, plantas em escala para mostrar a disposição geral de cada cena, a disposição do mobiliário e objetos maiores, as elevações frontais para mostrar elementos de

cena, janelas e plataformas. Maquetes ou pequenos modelos tridimensionais que mostram como será cada cena quando a produção for finalizada. Estes dispositivos visuais como instrumentos comunicacionais e explorativos possibilitam a visualização cênica virtual como momentos distintos de criação, direção e documentação do projeto cênico e ajudam a compreensão do espetáculo por todos os profissionais envolvidos na produção. A apresentação do projeto aos membros da equipe, para discutir os detalhes da produção e de interpretação dos atores, gera um processo positivo, intenso e colaborativo. Em reuniões de produção são definidos um cronograma de atividades e os diversos tipos de projetos: estruturais, cromáticos e de texturas, de mobiliário e objetos, de iluminação e elétricos, de áudio e sonoplastia, em sintonia com os figurinos e a maquiagem. O cenógrafo está continuamente aprendendo a expressar-se, neste gesto aprende e apreende também a forma de seu projeto distendendo no tempo seu processo criativo. Ele utiliza-se de diversas ferramentas como: *croquis, roughs, layouts, desenhos, projetos, storyboards*, maquetes ou visualizações virtuais, que além de meios para a comunicação visual de uma idéia, são suportes para a reflexão e a concretização de uma metodologia para o projeto cênico. Dentre as disciplinas de instrumentação, o desenho compreende o instrumento principal para o desenvolvimento do projeto. Sua função no processo criativo é a da representação de algo que lhe é exterior. Ele é a ferramenta mais acessível, porém complexa por sua natureza representativa do resultado da produção da mente: as idéias.

"Tudo isso é outro modo de dizer que os meios visuais têm presença extraordinária em nosso ambiente natural. Não existe reprodução tão perfeita de nosso ambiente visual na gênese das idéias

visuais, nos projetos e nos croquis. O que domina a pré-visualização é esse elemento simples, sóbrio e extremamente expressivo que é a linha." (Dondis, 1997, p.52)

O espaço virtual

A prefiguração do espaço construído surgiu com a perspectiva no *Quattrocento*, as maquetes e atualmente com os softwares de modelagem 3D. A virtualidade, do vôo do avião ao espaço do arquiteto, entra em cena possibilitando a criação de qualquer ambiente necessário a um espetáculo. A cenografia digital tem sua gênese na realidade virtual dos simuladores de vôo para o aprendizado de pilotos de aeronaves. *"Muito rapidamente, com as possibilidades de digitalização da imagem, fomos levados a poupar a realidade, substituindo-a pela simulação."* disse Paul Virilio (apud. Émile Noel, 1996, p.155-156) Mas há muito tempo os arquitetos já tinham a necessidade de simular os espaços arquitetônicos. A introdução ao conceito e à aplicação da cenografia gerada digitalmente como meio de criar, de investigar e de apresentar ambientes virtuais como espaços representativos, ou reais, para o espetáculo, permitiram estabelecer uma familiaridade básica com os princípios e as habilidades particulares ao tridimensional, sua animação e modelagem no computador. O cenógrafo deste novo século necessita da compreensão das aplicações gráficas e suas limitações no espaço modelado por computador como meio de fazer e de avaliar propostas para espetáculos reais e digitais. A construção e a manipulação de um modelo virtual tridimensional desenvolve e potencializa as habilidades do profissional como a criação e construção das cenas, a geração e a manipulação das luzes, as anotações para cada seqüência e suas aplicações dentro do espetáculo. O desenvolvimento de habilidades sofisticadas na exploração do espaço virtual,

dentro de uma metodologia cênica, junto à análise de ambientes gerados digitalmente interativos e imersivos na prática contemporânea do espetáculo propiciará novos meios e elementos de criação cenográfica. *“Tal aproximação, considerando-a em profundidade, permite captar melhor a natureza do processo projetual, liberando-o das amarras da intuição, despersonalizando-o, em suma: objetivando-o.”* (Bonsieppe, 1978)

A cena digital

Caminho natural para a criação cênica, a cenografia digital situou-se entre grafismos, imagens e ambientes e vem ocupando espaço com resultados ainda experimentais. Ambiente gráfico e estilizado, a telecena nasceu da experimentação e da adaptação de métodos de criação e produção já estabelecidos no teatro e no cinema. O uso de várias câmeras ao mesmo tempo, o videotape e a edição de imagens deram à cena digital sua identidade e características como meio de comunicação de massa. Sua natureza eletrônica por si só já a aproximou de certas tendências mais avançadas da arte contemporânea que trabalhavam com a sintetização da imagem e com o grafismo eletrônico gerado pelo computador. O cenário construído pelo processo *chroma key* permite ao cenógrafo definir seu projeto através do uso de imagens digitais, em movimento ou estáticas, a partir do sistema de recorte pela matiz ou chroma de uma cor. Utiliza-se o conceito de separação digital pelo canal de uma cor específica possibilitando que qualquer objeto ou pessoa que esteja sobre um fundo nas cores azul ou verde seja inserida em uma imagem ou cena digital qualquer criando assim cenários virtuais e efeitos especiais. A imagem digital é composta por sucessivas emissões de elétrons e todas as cores da imagem são decompostas em informações numéricas que depois serão combinadas para reconstituir as cores ori-

ginais. Segundo Marshall McLuhan, esses feixes luminosos - as emissões de elétrons - constroem um mosaico tátil que atinge nossa visão aproximando-nos da percepção tátil-visual encontrada nos mosaicos bizantinos. Os sistemas de cenários virtuais, uma evolução do chroma-key, combinam múltiplas tecnologias permitindo a livre movimentação de câmera, integrando apresentadores e atores a ambientes criados em computador, uma economia de tempo, espaço e dinheiro. Virtualizada a cenografia amplia seu potencial utilizando novos meios de criação e finalização. O projeto e a construção cênica em ambientes digitais torna o próprio ato projetual em produto final.

A criação de espaços e imagens cênicas no cinema e na televisão, misturou ficção e realidade, construindo espaços mentais apenas reconhecíveis pela montagem das cenas. As novas mídias buscaram o exato equilíbrio entre imagens filmadas, animações, gráficos e tipografia, que revitalizou os conceitos narrativos e cênicos com a imagem fragmentada e editada. Estes novos meios cênicos alteraram os conceitos de tempo e espaço, e suas possibilidades de edição constroem novas realidades, novos caminhos que proporcionam à atual cenografia a criação de lugares sem fronteiras, ambientes imaginários altamente habitáveis.

A Produção Cenográfica

A montagem de um projeto cenográfico solicita do profissional a compreensão e o uso de procedimentos específicos nas práticas cênicas do espetáculo e da performance, bem como a consciência de equipe e a experiência pessoal do processo da investigação prática. O desenvolvimento e o uso de suas habilidades de montagem e apresentação gráfica permitirá uma reflexão crítica sobre o planejamento, o desenvolvimento

e o resultado cênico, permitindo reconhecer a experiência única de cada espetáculo e de sua produção cênica e cenográfica. O planejamento adequado de um espetáculo parte da habilidade e competência do profissional cênico em identificar os elementos necessários preliminarmente, relacionando-os na geração de uma proposta de composição cênica. Diversos serviços teatrais compõem a equipe cenográfica. Os cenotécnicos constroem os cenários auxiliados por profissionais como marceneiros, pintores e serralheiros de arte. Os aderecistas e a contra-regragem produzem e organizam os objetos e mobiliários cênicos através da constante pesquisa histórica do cotidiano humano e imprimem a esperada atmosfera que se apresenta no texto/roteiro. Os figurinistas criam as roupas e os acessórios mais adequados para a construção do personagem e a equipe de maquiagem caracteriza cada personagem. O estudo e compreensão de cada conteúdo dessas áreas específicas fornecerão subsídios à criação, realização e apresentação da peça visual. A análise objetiva e crítica pelo profissional cenográfico, apropriado e coerente a uma modalidade específica de produção teatral, amplia sua articulação conceitual, metodológica e prática dentro da estrutura colaborativa e holística de uma produção. A apresentação do projeto de pesquisa, seu desenvolvimento conceitual e visual são pertinentes às práticas específicas da cenografia para o entendimento cênico da produção. Ferramentas específicas, como o projeto e suas visualizações aplicados à prática, como o pensamento colaborativo diretor-cenógrafo-ator possibilitam o olhar amplo e geral sobre o processo de montagem do espetáculo visual.

O Ensino Cenográfico

Para a reflexão e a criação de um curso de cenografia e aplicações cênicas como *exhibition design*, *stage design* e *set design*, foram analisados dados de diversos centros de pesquisa cênica-teatral e experiências pedagógicas de escolas de teatro e design. Esses cursos foram escolhidos conforme sua abrangência e profundidade na abordagem cênica, com especial ênfase à prática e interação com os novos meios tecnológicos de representação e performance. As principais instituições e universidades usadas para a pesquisa e análise são:

- Design Council - United Kingdom.
- National Arts Centre - Théâtre français - Canada.
- National Arts Centre - English Theatre Department - Canada.
- The Society of British Theatre Designers - United Kingdom.
- Performance Research. Dartington College of Arts, Devon - United Kingdom.
- OISTAT - Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre.
- IFTR - International Federation for Theatre Research.
- Department of Theatre & Film - University of Kansas.
- The Institute for the Exploration of Virtual Realities - University of Kansas.
- The United States Institute of Theatre Technology - University of Kansas.
- The University of Wales, Aberystwyth - United Kingdom.
- University of the Arts, London - United Kingdom.
- HGKZ - Hochschule für Kunst und Gestaltung, Nachdiplom-Studium Szenisches Gestalten (Szenografie) School of Art and Design University of Applied Arts and Science, Zürich - Switzerland.

Destaca-se também a proposta pedagógica formulada por Tomás Maldonado, em 1955, por ocasião da inauguração oficial da HfG - *Hochschule für Gestaltung* de Ulm. Esta proposta foi adotada no Brasil pela ESDI - Escola Superior de Design Industrial - em 1963, seus princípios foram apresentados da seguinte maneira: *"a questão do curso fundamental é superar a oposição existente entre o conhecimento puro e a ação consolidada pelo hábito. A fundamentação teórica dos novos métodos em design será estruturada sobre uma base constituída por exercícios práticos aliados a investigações sistemáticas. (...) O curso fundamental abrange quatro áreas de trabalho. [1] Introdução visual, experimentação e treinamento sobre os fenômenos da percepção visual (cor, forma e espaço); [2] meios de representação, prática e análise dos métodos elementares de representação (fotografia, escrita, desenho de observação e desenho técnico); [3] trabalho prático, introdução prática às técnicas manuais (madeira, metal, gesso) e análise dos meios de design; e [4] integração cultural, palestras e seminários em história contemporânea, arte contemporânea, filosofia, antropologia cultural, morfologia, psicologia, sociologia, economia e ciências políticas."* (apud. Leite, 2001) É importante ressaltar que a estrutura pedagógica adotada pela escola de Ulm é repetida até hoje quase sem alteração nas escolas brasileiras de arte, arquitetura e design. Entramos no século XXI repetindo as experiências pedagógicas dos anos 60 no Brasil, do pós-guerra em Ulm e dos anos 20 na Bauhaus. O mundo transformou-se, a cognição alterou-se, mas ainda estuda-se da mesma maneira de 40 anos atrás.

A noção de cenografia no Brasil até o final do século XX concentrou-se sobretudo nos aspectos históricos e produtivos do fazer cenográfico. Os cursos de cenografia e design ambiental atuais não dispõem de um programa amplo que possibilite uma formação completa do futuro pro-

fissional; estudá-lo tende a confundir-se com simplesmente começar a fazer cenários, ambientes ou projetos cênicos, como algo que dependa de alguma habilidade pessoal e o aprendizado na prática empírica.

Mas o que e como ensinar cenografia hoje?

O ser humano não comporta apenas uma definição, ele dissolve-se em meio às estruturas formais, sociais e cotidianas. Devemos reconhecer a existência de níveis de realidade regida por lógicas diferentes. Conhecer nosso mundo significa resgatar o pensamento contextualizador e globalizante, perceber as relações do todo e suas partes, a multidimensionalidade e sua complexidade. A esperança de que o crescimento extraordinário dos saberes pode conduzir, a longo prazo, a uma mutação comparável à passagem dos homínídeos à espécie humana. Nossas vidas estão ameaçadas ainda por uma tecnologia que obedece apenas à lógica da eficácia produtiva. Há a necessidade de uma noção mais rica e complexa do desenvolvimento, da dimensão mundial dos conflitos atuais, não somente material, mas intelectual, afetiva e moral.

A abordagem multidisciplinar para o ensino da cenografia afirma-o enquanto um curso de cunho holístico pelas necessidades de soluções, naturalmente evoluirá para uma abordagem transdisciplinar ampliando-o enquanto instância de reflexão sobre o espaço e a construção do ambiente contemporâneo. A visão transdisciplinar é completamente aberta, ela promove o diálogo e a reconciliação das ciências com as artes dentro de uma experiência interior, efetiva e articulada. (C.f. Morin, 2002)

A cenografia, como atividade primordialmente projetiva, consiste na determinação das propriedades formais e espaciais dos objetos e

ambientes cênicos. Não se deve considerar propriedades formais unicamente aquelas exteriores, mas sobretudo, a relação cênica, funcional e simbólica, que faz de um cenário uma unidade coerente seja do ponto de vista do espetáculo seja do espectador. As propriedades espaciais de um cenário são o resultado da integração de diversos fatores, sejam esses do tipo dramaturgico, tecnológico ou econômico. Sua graduação poderá ser oferecida por diferentes unidades da USP - Universidade de São Paulo - como já acontece com o recém aberto curso de design. A ECA - Escola de Comunicações e Artes - sediaria o curso, com disciplinas nas áreas de Artes cênicas, Música, Artes visuais, Comunicação e Design gráfico. A FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, a Poli - Escola Politécnica - e a FEA - Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade - contribuiriam com conteúdo e corpo docente em disciplinas específicas.

O intercâmbio de recursos conceituais, humanos e materiais entre escolas, produções de espetáculos e empresas voltadas à área cênica e do entretenimento criariam o diálogo necessário entre o aprendizado acadêmico e a ação profissional no mercado, provocando uma mudança de qualidade no espetáculo cênico e teatral contemporâneo.

"A transdisciplinaridade é complementar à abordagem disciplinar; ela faz emergir novos dados a partir da confrontação das disciplinas que os articulam entre si; oferece-nos uma nova visão da natureza da realidade. A transdisciplinaridade não procura a mestria de várias disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as une e as ultrapassa.(...) A pedra angular da transdisciplinaridade reside na unificação semântica e operativa das acepções através e além das disciplinas. Ela pressupõe uma racionalidade aberta a um novo olhar sobre a relatividade das noções de 'definição' e de 'objetividade'. O formalismo

excessivo, a rigidez das definições e a absolutização da objetividade, incluindo-se a exclusão do sujeito, conduzem ao empobrecimento.”
(Freitas, Morin e Nicolescu, 1994)

A Linguagem Cenográfica

O programa proposto tem sua estrutura dividida em quatro módulos temáticos, que se desenvolvem anualmente, compostos de três disciplinas cada. Podem ser cursados separadamente permitindo um estudo flexível, atendendo assim os interesses e tópicos individuais do corpo discente. As aulas privilegiarão conteúdos históricos, conceituais e tecnológicos, através de dinâmicas, projetos e o desenvolvimento de espetáculos, sobre o material audiovisual apresentado nas disciplinas envolvidas na construção do saber cênico, sua bibliografia e soluções cênicas de profissionais da área.

Perfil do corpo discente

Este curso apresenta especial interesse a graduandos, graduados e pós-graduados em artes dramáticas, escolas de arte e de projeto, como arquitetura, arquitetura interior, urbanismo, paisagismo, instalação, escultura, direção de arte, direção teatral, design ambiental, design industrial, design gráfico, design em novos meios, videomakers, fotografia, película, áudio e iluminação.

Conteúdo

O programa propiciará ao corpo discente a aquisição de competência conceitual e habilidades cenográficas para uma formação e a prática

cênica mínima necessária ao futuro profissional cenográfico. O conhecimento do processo projetivo cênico voltado ao teatro e aos novos meios. Aulas presenciais, práticas e teóricas, visitas a teatros e espaços de maior interesse para o espetáculo sobre o teatro; o espaço, o tempo e o corpo do espetáculo e a prática cênica na cena brasileira e internacional. Seus aspectos históricos, tecnológicos e de significação. Os fundamentos do alfabeto visual e as ferramentas analíticas. A pesquisa prática e teórica contextualizará seu próprio trabalho no desenvolvimento de suas habilidades, competências e criatividade. Documentação gráfica e visual com o uso de novas tecnologias disponíveis. Visão holística da cenografia em áreas e disciplinas afins dentro da universidade e sobretudo no mercado. Apresentação e realização construindo uma visão artística crítica na área cênica. As aulas práticas introduzirão métodos de treinamento físicos, princípios da consciência espacial e visual, exploração, geração e a organização do material cênico. Pesquisa e desenvolvimento ambiental-gráfico-visual voltado para a construção e montagem cênica constituindo um conjunto de conhecimentos padrões e espaciais.

Objetivos Gerais

- Despertar o senso crítico discente sobre a função da cenografia na sociedade contemporânea promovendo seu estudo a partir de referenciais espaciais e visuais, práticos e teóricos.
- Apresentar e desenvolver o instrumental cenográfico e expressivo aberto pelas novas tecnologias.
- Apontar as mudanças e o desenvolvimento tecnológico das linguagens cênicas e visuais através da análise histórica, tecnológica e de significados de trabalhos cenográficos e tridimensionais.
- Aplicar o conhecimento adquirido no desenvolvimento de projetos cê-

nicos, desenhos e maquetes, voltados ao teatro e aos novos meios, bem como sua apresentação a um público alvo.

- Incentivar a interação criativa e simultânea com o espaço real e virtual dentro da concepção e articulação dos espetáculos gerados, realizados e apresentados para um determinado público.
- Demonstrar as habilidades de criação, desenvolvimento e execução de projeto apropriado e coerente de cenografia dentro de uma modalidade específica da produção cênica e teatral.
- Mostrar o desenvolvimento significativo na compreensão conceitual e metodológica dos elementos cenográficos e da habilidade de aplicação em uma estrutura colaborativa e holística à produção, análise objetiva e crítica do processo cenográfico.
- Apresentação do projeto gerado e ordenado de pesquisa, do desenvolvimento conceitual do espetáculo e da comunicação pertinente às práticas específicas da cenografia na produção.

Módulo 01. Tempo, Espaço e Sentido

O módulo cria e articula dados para a inserção histórica e o projeto dos significados através da análise cenográfica. Emprega a metodologia analítica na prática cênica, articulando compreensão ampla da função da cenografia dentro da dramaturgia do espetáculo e da criação de ambientes reais e digitais. Estabelece parâmetros de criação e análise através de exemplos significativos da prática cenográfica contemporânea e histórica em espetáculos. O corpo discente é incentivado a refletir objetiva e criticamente sobre seu trabalho pessoal.

História da cenografia e do edifício teatral

O teatro e a evolução do espaço cênico. História da arquitetura e da arte. A caixa cênica do teatro italiano. A ópera e a integração das linguagens. Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. As vanguardas do século XX. A cena brasileira. As cenas contemporâneas.

Pesquisa

Articulação e geração de material intelectual e dramático a partir do contexto dramático, espacial e cênico. Organização e apresentação do material conceitual. Uso das ferramentas analíticas, conceituais e criativas aplicadas em uma variedade dos meios e de contextos sociais. A escrita como uma ferramenta acadêmica. Leituras e pesquisas semanais sobre textos geradores.

Análise cenográfica

O cena como signo. Cor, cultura e significado. Grafismo, estilização e simbologia. Metalinguagem e Metáforas. A construção dos sentidos. Leitura e análise semiótica. Estratégias semióticas na cenografia. Proxemia: Espaços infraculturais, pré-culturais e microculturais - espaços fixos, semifixos e informais. Dimensões comunicacionais da cultura contemporânea.

Módulo 02. Instrumentais Cênicos

O módulo abrange as habilidades práticas e a criatividade voltadas à profissionalização do cenógrafo e fornece ao projeto os fundamentos

perceptivos, projetuais e tecnológicos para a execução de espaços em arquitetura, mostras e exposições, palco e espetáculos. Durante o módulo haverá atividades em estúdios e oficinas por meio de dinâmicas voltadas à concepção, projeto, realização e apresentação. O projeto desenvolvido a partir de um problema 'real' será decupado, articulado e realizado individualmente pelos alunos onde aplicarão o conhecimento cenográfico prático e teórico adquirido. O conhecimento necessário adquirido nas práticas cênicas para uma diversidade de produções. Estes módulos serão desenvolvidos em aulas com variedade de meios, pesquisas e leituras de textos geradores, visitas às oficinas cênicas e espetáculos da temporada.

Espaço

Forma e estrutura abstrata. Relações e ressonâncias. Lugar e perímetros. Espaço/lugar/posição: as especificações e apropriações da escolha. O corpo e a estrutura - considerações físicas e temporais. Texto cênico - considerações físicas e temporais. Anotações no espaço: escala e o local virtual. Criando o espaço: tensão, equilíbrio, justaposição, repetição, ritmo e olhar. Projetos contemporâneos do espaço.

Luz

História da iluminação. O uso das fontes luminosas tipo. Holofotes do teatro, sua função e status. Claro e escuro. teoria e psicologia da cor. A temperatura da cor: princípios estruturais e ambientais preliminares. Noções-chaves da luz, foco, duração e contraste. As qualidades da luz: sentido, intensidade, reflexão e difusão. A arquitetura e as qualidades espaciais preliminares na criação de um projeto. A estrutura e a qualidade dra-

mática do espaço. Forma e estilo: luz definindo e animando o espaço. A construção dramática. A montagem de um projeto luminotécnico.

Som

Análise das funções principais do som em relação às performances. Usos e exigências sonoras técnicas dentro da produção. O projeto sonoro no espetáculo contemporâneo. Fontes sonoras: geração, manipulação e edição. Projeto sonoro: preparação, estrutura, construção, produção e apresentação de um ambiente sonoro e/ou uma atmosfera.

Corpo

Roupas, contexto social e a linguagem das roupas. Os tecidos. A biografia, a história e a memória das roupas. O corpo, o lugar e a performance. A figura cênica: a noção do traje, os atores, o traje como cenário. Os projetos contemporâneos do traje.

Módulo 03. Criação Cenográfica

Este módulo oferece o instrumental visual prático e teórico para o cenógrafo do século XXI. Equipando-se o corpo discente com a visão projetiva da arquitetura, as estruturas visuais qualificadas pelo design e as habilidades tecnológicas para sua execução. Incentiva a habilidade independente de conceber, desenvolver e executar um projeto apropriado e coeso dentro da produção teatral. O módulo é pensado com ênfase ao projeto cênico planejado e habilidades cenográficas, práticas e teóricas. Projetos individuais cênicos com atendimento específico e individualizado à problemática de cada projeto. Prática cênica proporcionada

pelo conhecimento representativo de simulações físicas como desenhos, instalações e maquetes, e simulações digitais como desenhos tridimensionais - 3D - e ambientes virtuais encontrados em áreas específicas na Universidade.

Linguagem visual

Percepção e alfabeto visual. Composição. Organização do campo bidimensional e tridimensional. Teoria e psicologia da cor. Grafismos e estilização. Tipologia e tipografia. O tipo e o texto teatral. O ambiente tipográfico.

Concepção

Evidência do conhecimento conceitual. Relevância, integridade, originalidade e criatividade das idéias. Articulação e comunicação com os meios não-verbais. Análise de projetos cênicos, cenografias, objetos, filmes, vídeos, programas de TV e sites quanto ao ambiente cênico e a recepção de conteúdo e imagens culturais.

Projeto

Planejamento e execução do projeto. Exploração do conceito e do desenvolvimento autônomo. Uso do formato apropriado. Eficácia e imaginativo dos meios empregados. Atividades, exercícios e projetos, individuais e/ou coletivos, utilizando as diferentes formas de expressão e linguagem abordadas no presente curso.

Módulo 04. Produção Cenográfica

Este módulo abrange no programa uma combinação de estúdios de projeto, de seminários baseados em teoria e leituras que darão suporte ao estudante no desenvolvimento de uma linguagem individual de projeto, estruturando-o em temas centrais à cenografia, como o espaço da arquitetura, do palco e da exposição. O módulo compreenderá o desenvolvimento completo de um espetáculo: conceito, projeto, apresentação, planejamento, realização e documentação necessária de um ambiente complexo e tem como seu resultado final a reflexão sobre o ato projetivo abrangendo tanto a parte prática como a teórica. Seminários temáticos regulares com artistas de várias áreas e críticos convidados complementam a dinâmica do módulo.

Apresentação

Relevância e eficácia na representação e na comunicação das idéias e conceitos em reuniões de produção. Apresentação gráfica e digital, confecção de maquetes. Sofisticação da entrega e de meios utilizados. Visitas e participações em mostras, painéis e seminários sobre os temas abordados.

Planejamento

Conceber e executar as iniciativas criativas pessoais. Auto-avaliação e auto-crítica. Uso eficaz do tempo. Gerência pessoal eficaz, colaborativa e sensível dentro do contexto do trabalho do grupo. Compreensão e consciência holísticas na solução de problemas apresentados.

Montagem

Disciplina e produtividade na produção e na articulação do material criado. Evidência do desenvolvimento autônomo, rigor da metodologia e dos procedimentos técnicos. Oportunidade de observar e executar processos colaborativos de projeto e compartilhar responsabilidades em processos completos de realização de espetáculos. Habilidade de conduzir a análise objetiva e responder à observação crítica. Gerência dos recursos humanos e materiais. Facilidade com os meios empregados. Consciência do contexto dentro do trabalho em grupo.

A Construção da Nova Cena

O estudo e a pesquisa dos ideais pedagógicos na contemporaneidade pretendem transformar a espécie humana, tornando-a o objetivo fundamental de toda educação que aspira não apenas ao progresso, mas à sobrevivência da humanidade. O crescimento exponencial dos saberes, consequência de uma proliferação de disciplinas acadêmicas e não-acadêmicas, sem precedentes na história, torna impossível uma visão ampla de nosso tempo e aumenta a desigualdade entre os povos e entre as nações do nosso planeta. A educação do futuro deverá criar a identidade e a consciência humana ensinando a ética da compreensão global, assumindo assim o papel de conectora na rede, propiciando e moderando a sociedade desse novo milênio. Nossas escolas devem proporcionar o pensamento consciente da unidade e diversidade espacial, esta condição humana contemporânea.

A cultura humana está ampliando-se continuamente, são as imagens e os sentidos construindo o espaço físico e sócio humano. As ex-

periências artísticas e espaciais proporcionadas pelos novos meios eletrônicos e digitais colocam-nos como agentes produtores de uma nova linguagem visual, ambiental por excelência.

A evolução da cenografia ampliou seu raio de ação multiplicando-se por outros campos do conhecimento. O reconhecimento imediato das especializações tradicionais junto as novas carreiras nas comunicações, nos shows e performances ou nas produções áudio-visuais permite um novo campo de saber onde podemos articular a criação espacial e cênica em inúmeras atividades específicas e novas formas de atuação na sociedade.

Nossa realidade profissional procura definir sistemas cênico-espaciais onde categorias e gêneros diversos de criação e produção organizam-se de forma mais complexa que anteriormente. Pensar a cenografia hoje é utilizar o instrumental tecnológico e exploratório do projeto, criando e articulando seus códigos na construção do espaço. É definir o trabalho cênico, ampliando sua estrutura conceitual e produtiva, e introduzir uma postura analítica à prática cenográfica e suas potenciais funções ambientais e dramáticas. O cenógrafo ou designer desse novo milênio, profissional referencial nas novas equipes criativas, é responsável pela completa experiência sensorial, devendo evoluir do autodidata ao pesquisador antropológico do espaço. Sua formação deve apresentar o aprendizado permanente de conteúdos que estruturam o espaço e a cena com ampla compreensão de potencialidades de significação, suprindo com qualidade a construção de novos ambientes e seus sistemas de produção.

Um programa de estudos cenográficos deve desenvolver uma linguagem em níveis bem mais amplos do que aprendemos ainda hoje. Como nos cursos de arquitetura e design, estruturados pela disciplina

de projeto, em uma abordagem sistemática à natureza do próprio ato de projetar: seu planejamento, seu método, sua programação, sua história, sua relação com a cultura. O conhecimento espacial - pensamento e construção visual - deverá ser estruturado como um laboratório ambiental aberto onde as disciplinas são direcionadas conforme as necessidades cênicas. O corpo discente será orientado a construir uma base de conhecimentos e habilidades muito maior do que a tradicional. Tendo como prioridade a formação cultural ampla do profissional, permitindo o desenvolvimento de uma linguagem própria na conceituação, projeto e produção, que determinará os conteúdos e as técnicas na criação de espaços cênicos, ambientes, espetáculos e exposições. A pesquisa multidisciplinar será incentivada, pautando o projeto pedagógico com exemplos de novas possibilidades estruturais. Articulando um vasto repertório de fatores conceituais, investigativos e comunicacionais. Sua abrangência definirá ainda outras áreas de atuação criando uma geração emergente de profissionais educados principalmente pela análise e reflexão cultural.

A criação da cena na contemporaneidade exigiu a construção de novas formas de representação, proporcionando uma variedade de soluções exigidas pelos novos meios. Esta dissertação procurou estruturar uma plataforma à pesquisa espacial - cênica e ambiental - e ao ensino direcionado aos futuros profissionais que desejam expandir suas práticas criativas, competências conceituais e habilidades projetivas.

Nelson José Urssi
Fevereiro de 2006
São Paulo

Referências Bibliográficas

- ABEL, Lionel. Metateatro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- AGRA, Lucio. <http://www.pucsp.br/pos/cos/budetlie/> Acesso 14 mar 2004.
- AMORIM, Edgard Ribeiro, Excelsior - Pequeno Resgaste Histórico. São Paulo: Revista D'ART, 1993.
- ANDERSON, Laurie. <http://www.laurieanderson.com/> Acesso 20 abr 2005.
- ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre: Nova Cultural, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. São Paulo: Pioneira, 1995.
- ARTS COUNCIL ENGLAND. <http://www.artscouncil.org.uk/> Acesso 20 set 2005.
- AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- BACELAR, Jorge. Linguagem da Visão. www.bocc.ubi.pt Acesso 3 fev 2003.
- BAUHAUS. Archiv/Museum für Gestaltung. <http://www.bauhaus-archiv.de/> Acesso 23 dez 2003.
- BABLET, Denis. e JACQUOT, Jean. Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1988.
- BARTHES, Roland. A Aventura Semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BONSIEPPE, Gui. Teoría y práctica del disegno industrial. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. 1978.
- BOUCHER, Marc e OLATS, Leonardo. Josef Svoboda : le théoricien malgré lui. <http://www.olats.org/pionniers/pp/svoboda/theoricien.shtml> Acesso 14 fev 2003.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de e SCHERER, Jacques. Estética Teatral. Textos de Platão à Brecht. 2ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRINGHURST, Robert. Elementos do Estilo Tipográfico. São Paulo. Cosac&Naify. 2005.
- BROOK, Peter. O Teatro e seu Espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BURINI, Débora. Cenografia em Telenovela: Leitura de uma Produção. Dis-

sertação de Mestrado, São Paulo: PUC, 1996.

CALVENTE, Emerson. Cenografia Virtual. São Paulo: Revista Telaviva, jun 2001.

CAMPOMORI, Maurício J. L. A transdisciplinaridade e o ensino de projeto de arquitetura <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp234.asp>
Acesso 19 jun 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro. São Paulo: UNESP, 1997.

CTAC - Centro Técnico de Artes Cênicas. <http://www.ctac.gov.br/index.htm>
Acesso 14 jun 2003.

CISA - Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. <http://www.cisapalladio.org/veneto/scheda.php?sezione=4&architettura=66&lingua=i>
Acesso 23 jul 2004.

CHALHUB, Samira. Funções da Linguagem. São Paulo: Ática, 2000.

_____. A Metalinguagem. São Paulo: Ática, 2001.

COELHO NETTO, José Teixeira. Em Cena, O Sentido: Semiologia do Teatro. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

DECUGIS, Nicole e REYMOND, Suzanne. Le Décor de Théâtre en France du Moyen Age à 1925. Paris: Compagnie Française des Arts Graphiques, 1953.

DPA - The Digital Performance Archive. http://dpa.ntu.ac.uk/dpa_site/
Acesso 20 jul 2004.

DESIGN COUNCIL <http://www.designcouncil.org.uk/> Acesso 10 mar 2003.

DONNER, Hans. <http://www.hansdonner.com/> Acesso 14 jan 2004.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUARTE, Cristiane Rose S. e RHEINGANTZ, Paulo Afonso. Projetar 2005: relato do segundo seminário nacional. in http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq067/arq067_00.asp Acesso dez 2005.

DUCLÓS, Miguel. Sobre o conceito de mimesis e katharsis na Poética de Aristóteles. <http://www.consciencia.org/antiga/aripoeti.shtml>. Acesso 23 mai 2004.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

EISNER, Lotte. O Écran Demoníaco. Aster Lisboa. s.d.

FALGETANO, Edylita e ROSA JR., Hamilton. 50 anos de TV. in revista Tela Viva, ago. 2000.

FARINA, Modesto. Psicodinâmica das Cores em Comunicação. São Paulo: Edgard Blücher, 1982.

FILHO, Daniel. O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

FREITAS CARDOSO, João Batista. Cenário Virtual. Uma representação tridimensional no espaço televisivo. Dissertação de mestrado, São Paulo: PUCSP, 2002.

FREITAS, Lima de; MORIN, Edgar e NICOLESCU, Basarab. Carta do Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade. Convento da Arrábida: Portugal, 1994.

FUÃO, Fernando Freitas. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? in <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/> Acesso 02 jun2004.

GARCIA, Clovis e RODRIGUES CRUZ, Osmar. A Revolução da Cenografia em São Paulo. 19__.

GARDIN, Carlos e VENDRAMINI, José Eduardo. "O Lúdico e o Didático em Brecht." in designos 6. São Paulo: Livraria Cortez, 1981.

GERNER, Artis. La Escenografía en el Teatro y el Cine. México: Editorial Centauro, 1947.

GOMES FILHO, João. Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GUIMARÃES, Luciano. A Cor como Informação-A Construção Biofísica, Linguística e Cultural da Simbologia das Cores. São Paulo: Annablume, 2000.

GUINSBURG, Jacó E Outros (Org.). Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GREENAWAY, Peter. Entrevista. Revista Época. São Paulo: Ed.Globo, 13/07/1998.

_____. 100 OBJETOS PARA REPRESENTAR O MUNDO. [http:](http://)

[//www.museuvirtual.com.br/targets/cafe/targets/panorama/targets/greenaway/languages/portuguese/html/index.html](http://www.museuvirtual.com.br/targets/cafe/targets/panorama/targets/greenaway/languages/portuguese/html/index.html) Acesso 02 abr 2004.

_____. <http://members.tripod.com/bestfilms/green> Acesso 3 abr 2004.

_____. <http://petergreenaway.co.uk/dante.htm> Acesso 3 abr 2004.

_____. <http://www.volume12.net/pg/> Acesso 3 abr 2004.

GRIFFITHS, Trevor R. Stagecraft - The Complete Guide To Theatrical Practice. Londres: Phaidon Press, 1989.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Design gráfico: do invisível ao ilegível. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

HALL, Edward. A Dimensão Oculta. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HELBO, André (Org.). Semiologia da Representação. São Paulo: Cultrix. 1975.

HGKZ - Hochschule für Kunst und Gestaltung, Nachdiplom-Studium Szenisches Gestalten, School of Art and Design, University of Applied Arts and Science Zurich Switzerland http://sceno.hgkz.ch/sceno_e/index.htm Acesso 3 jan 2005.

HOGGET, Chris. Stage Crafts. Londres: A&C Black, 1º edição, 1977.

HOTEL PRO FORMA http://hotelproforma.dk/eng_index.html Acesso 19 nov 2005.

HOWARD, Pamela. What is Scenography? New York: Routledge, 2004.

IFTR - International Federation for Theatre Research. <http://www.firt-iftr.org/firt/home.jsp> Acesso 13 jan 2005.

INSTITUTE FOR THE EXPLORATION OF VIRTUAL REALITIES, THE. The University Theatre and the Department of Theatre & Film at the University of Kansas. <http://www.wpi.edu/Academics/Depts/HUA/TT/vr.html> Acesso 28 jan 2005.

INSTITUTE OF THEATRE TECHNOLOGY, THE UNITED STATES. The University Theatre and the Department of Theatre & Film at the University of Kansas. <http://www.wpi.edu/Academics/Depts/HUA/TT/index.html> Acesso 28 jan 2005.

ISTITUTO PER I BENI ARTISTICI, CULTURALI E NATURALI. <http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it/> Acesso em 15 jul 2004.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969.

- JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- LABORATÓRIO DE ILUMINAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/index.htm> Acesso em 20 nov 2004.
- LATERNA MAGIKA. <http://www.laterna.cz/text.php?h=13> Acesso em 20 mai 2004.
- LEITE, João de Souza. Design: O Saber e a Gramática. 2001
- MACIEL, Maria Esther. Exercícios de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges <http://www.revista.agulha.nom.br/ag23greenaway.htm> Acesso 20 mai 2004.
- MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas. 3º edição, São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. Pré-cinemas & Pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 1997.
- MAGALDI, Sábato. Iniciação ao Teatro. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. O Cenário no Averso. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MANTOVANI, Anna. Cenografia. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. Cenografia Teatral em São Paulo: Entre a tradição e o novo. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECAUSP, 1986.
- MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo: Cultrix, 1979.
- MEDIA ART NET. <http://www.medienkunstnetz.de/> Acesso 23 jun 2004.
- MIDGETTE, Anne. Bob Wilson estréia seu novo poema cênico. São Paulo: trad: Ruth Helena Bellinghini, The New York Times/ O Estado de São Paulo. 1999.
- MNEMOCINE - <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetecindex.htm> Acesso 23 fev 2004.
- MOHLER, Frank. The Development of Scenic Spectacle. <http://www1.appstate.edu/orgs/spectacle/index.html> Acesso em 12 mai 2004.
- MOHLER, Frank. The Survival Of The Mechanized Flat Wing Scene Change. Theatre Design and Technology. Winter 1999, pp.46--56.

- MOLES, Abraham. Teoria da Informação e Percepção Estética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à Educação do Futuro. São Paulo: Cortez. Brasília:UNESCO, 2002.
- MUSEU DA TV. A Televisão Brasileira. São Paulo: Revista Telecentro, edição nº 3 / julho - 2000.
- MUSEU DA TELEVISÃO BRASILEIRA. <http://www.museudatv.com.br/associacao6.htm> Acesso 26 mar 2004.
- NATIONAL ARTS CENTRE ENGLISH THEATRE DEPARTMENT - <http://www.artsalive.ca/en/eth/> Acesso 26 jan 2005.
- NATIONAL ARTS CENTRE THÉÂTRE FRANÇAIS - <http://www.artsalive.ca/en/thf/> Acesso 26 jan 2005.
- FINE ARTS MUSEUMS OF SAN FRANCISCO. <http://search.famsf.org:8080/view.shtml?record=48231&=list&=1&=&=And> Acesso em 24 jul 2004.
- NOEL, Émile (org.) As Ciências da Forma Hoje. Campinas: Papirus, 1996.
- NOVA, Cristiane. Revolução e contra-revolução na trajetória de Eisenstein <http://www.ufba.br/~revistao/crrevolu.html> Acesso 14 mai 2004.
- OENSLAGER, Donald. Stage Design - Four Centuries of Scenic Invention. The Viking Press, Inc, 1975.
- OISTAT - International Organisation of Scenographers, Theatre Technicians and Architects <http://www.oistat.org/> Acesso 17 nov 2004.
- OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. 50 anos de TV no Brasil. São Paulo: Globo, 2000.
- OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. Pedagogia visual e educação da memória. in <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp279.asp> Acesso 17 mar 2005.
- PAIVA, Ana Bela. Somos Analfabetos Visuais. São Paulo: Revista Época, 1998.
- Pavis, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PENTEADO, J.A. Comunicação Visual e Expressão – Artes plásticas e dese-

nho. São Paulo: Cia Editora nacional, 1977.

PEDROSA, Israel. Da Cor à Cor Inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 5º edição, 1989.

PERFORMANCE RESEARCH. <http://www.performance-research.net/> Acesso em 20 dez 2004.

PIGNATARI, Décio. Signagem da Televisão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PLAZA, Julio. A Imagem Digital : crise dos sistemas de representação. São Paulo: USP. ECA, 1991.

RATTO, Gianni. Antitratado de Cenografia. Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

REID, Francis. The A B C of Stage Technology. Londres: A&C Black, 1995.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

SABBATINI, Nicola. Pratique pour Fabriquer Scenes et Machines de Theatre. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1941.

SBDI - Sociedade Brasileira de Design da Informação. <http://www.sbdi.org.br/> Acesso em 16 set 2005.

SBTD - The Society of British Theatre Designers. <http://www.theatredesign.org.uk/> Acesso em 03 ago 2004.

SILVA, Cibelle Celestino e MARTINS, Roberto de Andrade. De Newton e as Críticas de Hooke”Atas do V Encontro de Pesquisadores em Ensino de Física. Belo Horizonte: FMG/CECIMIG/FAE, 1997, p. 230-7.

SMITH, Ronn. American Set Design 2. Nova York: Theatre Communications Group, 1991.

SHAKESPEARE’S GLOBE ONLINE. Rebuilding the Globe. Architecture and Construction. <http://shakespeares-globe.org/> Acesso em 15 abr 2004.

SVOBODA, Josef. I Segreti dello Spazio Teatrale. Genova, Museo S. Agostino. 14 gennaio 2001 in Museo virtuale di scenografia <<http://www.geocities.com/mvsscenografia/index.html>> acesso em 23 jul 2003.

- TERRY, Thomas. Create Your Own Stage Sets. Londres: A&C Black, 1989.
- TEATRO OLIMPICO. Il Teatro. <http://www.olimpico.vicenza.it/> Acesso em 10 abr 2004.
- THEATRON. Theatre History in Europe. <http://www.theatron.org/> Acesso em 10 dez 2003.
- VERZOLA, Igor. A História Do Cinema. <http://www.cinemanet.com.br/geros.htm> Acesso 24 jan 2004.
- THE UNIVERSITY OF WALES - ABERYSTWYT <http://www.aber.ac.uk/> Acesso 25 jan 2004.
- UNIVERSITY OF THE ARTS LONDON <http://www.arts.ac.uk/> Acesso 25 jan 2004.
- WICKHAM, Glynne. A History of the Theatre. London: Phaidon, 1992.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

Referências Videográficas

- ANÍSIO, Pedro. direção. Série Programa Formação do Telespectador. ,1992, VHS, NTSC, 100 min. Uma Máquina Muito Especial. 17 min.
- _____. Nossa Vida com a Televisão. 16 min.
- _____. Intervalo Comercial. 13 min.
- _____. A Magia da Televisão. 11 min.
- _____. Heróis e Heroínas. 16 min.
- _____. Para Além do Bem e do Mal. 16 min.
- _____. Uma Janela para o Mundo. 11 min.
- BACCEGA, Maria Aparecida e BUCCI, Eugênio. Série Rumos Literatura e Crítica - A crítica de televisão. São Paulo: Itáu Cultural,1999, VHS, NTSC, 36 min.
- DANTAS, Marcello, direção. Anos 60 ou como teriam sido os anos 60 se você só os tivesse visto pela TV. Rio de Janeiro: Magnetoscópio, 1991, VHS, NTSC, 40 min.

DIDINI Filho, Rubem; NUCCI, Adilson; PEREIRA, Chico - direção. Série Especial de 40 anos da TV Record - A Família Trapo. São Paulo: Rede Record, 1967, VHS, 45 min.

DIDINI Filho, Rubem - direção. Série Especial de 40 anos da TV Record - Prêmio Roquete Pinto. São Paulo: Rede Record, 1994, VHS, NTSC, 45 min.

DIREÇÃO DA TV CULTURA. Programa Roda Viva - Daniel Filho. São Paulo: TV Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2001, VHS, NTSC, 88 min.

DIRETORES DIVERSOS. Aria, 1988 (2002 remasterizado), DVD, 88 min.

SCOLA, etto. 1988. A viagem do capitão tornado. 160 min.

EISENSTEIN, Serguei. A Greve. 1924. DVD, 95 min.

_____. Encouraçado Potemkim. 1927. DVD, 92 min.

_____. Ivan O Terrível. 1944. DVD, 99 min.

_____. Outubro. 1927. DVD, 72 min.

GOMES, Marcelo - direção. Série Panorama Histórico Brasileiro - Anos 70 : Trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural, 2001, VHS, NTSC, 26 min.

GREENAWAY, Peter. Um Z e dois Zeros. 1985. 115 min.

_____. A Barriga do Arquiteto. 1987. 108 min.

_____. Afogando em números. 1988. 158 min.

_____. O Cozinheiro, O Ladrão, A Mulher e O Amante. 1989. 120 min.

_____. A Última Tempestade. 1991. 123 min.

_____. O Bebê de Macon. 1993. 120 min.

_____. O Livro de Cabeceira. 1996. 126 min.

_____. Oito e Meia Mulheres. 1999. 120 min.