



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO TOCANTINS

CAMPUS GURUPI

CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

JOÃO PAULO DE OLIVEIRA MACIEL

CENOGRAFIA NO ENSINO DE TEATRO

GURUPI-TO

2014

JOÃO PAULO DE OLIVEIRA MACIEL

CENOGRAFIA NO ENSINO DE TEATRO

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – Campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciada em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Esp. Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro.

GURUPI - TO

2014

Maciel, João Paulo de Oliveira.

Cenografia no ensino do teatro/ João Paulo de Oliveira Maciel. – Gurupi, 2014. 55 f.

Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – Campus Gurupi, 2014.

Orientador: Prof. Esp. Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro

1. Cenografia. 2. Teatro. 3. Ensino. I. Título

JOÃO PAULO DE OLIVEIRA MACIEL

CENOGRAFIA NO ENSINO DO TEATRO

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – Campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciada em Artes Cênicas.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA AVALIADORA

Prof. Esp. Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro (Orientador)
IFTO – Campus Gurupi

André Luiz Moura Siquera
IFTO – Campus Gurupi

Prof. Dr. Aurélio Vaz de Melo
UFT – Campus Gurupi

DEDICO

À Arte e a educação como base capaz de
transformar o homem e o mundo em algo
melhor;

Àqueles que assumem seus atos;

Àqueles que nunca se acomodam;

Aos que lutam por justiça;

A igualdade entre os homens;

E aos que querem um mundo melhor.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso de Arte Cênica, a aqueles que de uma forma ou de outra contribuíram nessa jornada. Em especial a minha família, meus filhos: Rafael, Paola, Iuma Ceci e minha esposa Cirlene.

A verdade cintilante bateu a minha porta,

Levando por terra, todas minhas verdades
mentirosas

Fiquei nu, sem alma

E com calma recolhi minha alma e fui me
reconstruir sobre alicerces mais verdadeiros,

Fui para o teatro.

João Paulo Maciel

RESUMO

Objetiva-se com o presente trabalho demonstrar a importância da cenografia no ensino de teatro, onde será proposta uma reflexão a cerca das atuais condições da cenografia no processo da educação teatral. Demonstra através da História do teatro na linha do tempo a História da cenografia, apresentando as primeiras experiências cenográficas no espaço cênico até o apogeu de sua evolução estética e técnica; analisa o ensino da cenografia através do atual modelo de educação. Assim como, os problemas resultantes da relação humana com o ensino educativo e com o ensino da cenografia na educação teatral; desta forma, estabelecer as condições da cenografia no ensino de teatro nas escolas, propõe-se a uma reflexão em torno das condições técnicas e profissionais em que a cenografia está inserida no ensino de teatro nas escolas através do depoimento de participantes em dois eventos teatrais ligados ao teatro distinto: o INTERARTE subprojeto, encenando o texto do PIBID – Programa de Iniciação a Docência do IFTO- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins, campus Gurupi e a montagem da peça “A ópera do malandro”, na conclusão do Curso Técnico Subsequente em Arte Dramática IFTO - Gurupi.

PALAVRA CHAVE: Cenografia; Teatro; Ensino,

ABSTRACT

This paper aims to demonstrate the importance of scenography for theater education proposing a reflection about the current conditions of scenography in the process of theatrical education. Demonstrating through theater history timeline history of scenography, with the first scenographic experience in scenic area by the height of its aesthetic and technical developments; analyzing teaching scenography through the current model of education , as well as problems resulting from human relationship with the educational teaching and teaching education in theatrical set design ; thus establish the conditions set design in theater education in schools , it is proposed a reflection on the professional and technical conditions under which the set design is embedded in teaching drama in schools through the testimony of participants in two theatrical events connected distinguished teaching theater : the Interarte subproject , staging the text PIBID - Initiation to teaching program of the Federal IFTO - Institute of Education , Science and Technology of Tocantins , campus Gurupi and assembly of the play " the opera trickster " , conclusion Subsequent the Technical Course in Dramatic Arts IFTO – Gurupi.

KEYWORD: Set Design; Theatre; Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Pintura de caverna no sul da França: “O feiticeiro” de Trois Frères. P. 16

Figura 02- Máscara trágica do Teatro Grego. P. 18

Figura 03: Ruínas do Teatro Epidauro. P.20

Figura 04: Planta baixa do teatro Grego. P.21

Figura 05: Teatro de Dionísio. Reconstituição de uma representação do Agamenon de Ésquilo, no período clássico, século V a.C. p.23

Figura 06: Teatro de Pompeu. p. 28

Figura 07: Carro- Palco Inglês. P.30

Figura 08: Personagens da Comédia Dell’arte. P.30

Figura 09: Teatro Elisabetano. P. 31

Figura 10: Teatro Olímpico. P.32

Figura 11: Maquinaria do Teatro. P.34

Figura 12: Palco Italiano. P. 35

Figura 13: Palco Barroco em Perspectiva. P.37

Figura 14: Cenografia funcional. P.38

Figura 15: Cenário de Bakst para Petrushka. P.40

Figura 16: Quadro de Classificação da cenografia. P. 45

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	12
2 – HISTÓRIA DA CENOGRAFIA	14
2.1 – O teatro primitivo.....	15
2.2 – O mérito dos gregos.	17
2.3 – A evolução da cenografia na linha de tempo do teatro.....	21
2.3.1 – Teatro grego.....	21
2.3.2 – A cenografia sob a ótica do teatro romano	23
2.3.3 – A cenografia no teatro medieval.....	28
2.3.4 – A cenografia no teatro renascentista.....	32
2.3.5 – Teatro barroco.....	36
2.3.6 – Cenografia no século XVIII - Que haja luz, no teatro.....	37
2.3.7 – A cenografia brasileira.....	42
3 – CENOGRAFIA NO ENSINO DO TEATRO.....	46
3.1 – A cenografia no ensino de teatro nas escolas.....	48
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
5 – BIBLIOGRAFIA	55

1 – INTRODUÇÃO

Enquanto artista plástico é natural que, em uma peça de teatro, a disposição de objetos e adereços pelo espaço cênico sempre chamou mais a nossa atenção do que texto em si. Com o tempo apareceram naturalmente os questionamentos do por que tal objeto ocupa um lugar no palco? Por que tal adereço faz parte do figurino? Dentre outros.

A quem se interessa por cenografia é indispensável conhecer sua história. Não a história da cenografia por si mesma, mas a razão pelo o qual necessita-se construir um cenário para ilustrar melhor as histórias que vamos contar. Mesmo quando narramos uma história qualquer descrevemos os detalhes cenográfico onde desenrola a ação da narrativa. O homem descreve o cenário por que nas suas ações do cotidiano, ele próprio constrói para sua atuação no mundo, o seu próprio ambiente de atuação, modificando o estado natural do cenário para que, em um determinado espaço cenográfico ele possa atuar e desenvolver suas ações, mediante ao lastro cultural do grupo social ao qual ele pertence. A representação simbólica destas atitudes humana, através do elemento arte foi sintetizada pelo pensador Oscar Wilde, na frase “a arte imita a vida”.

No entanto, o cenário se torna mais específico, quando está ligado a outro elemento como o teatro por exemplo. A cenografia teatral está na relação espacial mediadora entre o texto e a ação dramática.

Como artista plástico e estudante de teatro, e com o intuito de aprofundar no elemento que uni os dois campos do conhecimento humano, é que propomos o estudo da cenografia teatral. Portanto, neste sentido que este trabalho foi concebido, a fim de demonstrar de forma reflexiva a história da cenografia ligada ao teatro. Elemento com quem ela desenvolve íntima relação, assim como estabeleceu a atual condição da cenografia no ensino de teatro.

Com este trabalho esperamos demonstrar a importância de desenvolver na educação teatral, a cenografia no ensino de teatro nas escolas para através da educação formar um ser humano capaz de pensar a si próprio e suas relações interpessoais e com o mundo de modo mais consciente.

Este trabalho foi dividido em três partes conforme segue:

Primeiramente tratemos da história da cenografia, através da linha de tempo da história do teatro a fim de estabelecer a relação cenográfica desenvolvida no modelo teatral da cultura grega e sua evolução dentro da cultura ocidental.

Em seguida apresentaremos a cenografia no ensino de teatro, além de considerar o atual modelo de ensino e suas influências na formação do cidadão e os objetivos do atual modelo de educação.

2 – A HISTÓRIA DA CENOGRAFIA

A cenografia surge com o teatro primitivo como meio a dar sustentabilidade às representações metafísica nas ações ritualísticas. No entanto, a sistematização do teatro como campo de conhecimento humano, possibilitou a ação cenográfica desempenhar funções e estrutura-se também como campo de conhecimento. A cenografia descreve uma trajetória, a princípio, ligada a formalização do teatro e incorporada a outros elementos, tais como, sonoplastia, figurino e iluminação, dentre outros, para mais tarde voltar-se para a relação espacial envolvendo o conteúdo e a estética dos estilos de cada período cultural da história humana.

Para Flávia Martini Ramos e Tadashi Fujiwara Neto (2010) o conceito de cenografia vem da palavra grega, que significa- escrever, levando a entender que a palavra cenografia significa escrever ou descrever a cena, envolve a transformação do material humano e das características técnicas a favor e perpassando o texto dramático, para apresentar através das técnicas à estética. A cenografia corresponde, portanto, pela proposta visual da dramaturgia, corresponde a arte técnica de projetar, criar e direcionar o cenário de espetáculos.

Enquanto que para Cyro Del Nero (2010). *“Cenografia é a palavra que escapa da sua maior vinculação o teatro”*. Nero considera que embora a cenografia esteja ligada ao teatro e tenha nascida com a sistematização do mesmo na Grécia antiga, ela tem sua origem no primitivismo da cultura humana, ele cita os xamãs como os primeiros homens a pensar em modificar o espaço ao seu redor e os edifícios para provocar efeitos de condicionamento espacial. Nero analisa a cenografia ligada ao teatro como relações espaciais que desempenha funções na ação do drama.

“A cenografia envolve com seus meios a ação teatral, criando a concordância entre a tridimensionalidade do ator e sua própria, sendo, com seus signos visuais, um campo mimético para a ação teatral”. (NERO, 2010, p. 18)

Entretanto, Gianni Rato (2011) entende que a cenografia pode estar em qualquer lugar além do teatro, desde que este espaço seja eleito para tal fim. Esta abordagem puramente de valores culturais e significados, onde pré-determinamos, de acordo como o modo que queremos ou que somos induzidos a nos

comportarmos, que elegemos também, o espaço para acontecer à ação e o que estar contido nela e no espaço.

“CENOGRAFIA É O ESPAÇO eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, podemos entender tanto o que estar contido num espaço quanto o próprio espaço”. (RATO, 2011, p.22)

Embora esteja ligada ao teatro, a cenografia expandiu para além do conceito teatral, comportando hoje como veículo que permeia as relações espaciais para apresenta a forma estética dos estilos dos espetáculos aos mais diversos conceitos e signos sociais de arte. A cenografia é sempre uma imagem da cena manipulada pelo homem, se o cenário é natural, este não é cenográfico.

Para compreendermos o papel da cenografia ou o estado da mesma no ensino de teatro nas escolas, entendemos ser necessário edificar a história cenográfica junto ao elemento teatral, cuja intima relação vincula aos dois campos do conhecimento humano o teatro e a cenografia. Para entendermos melhor a história da cenografia precisamos saber de onde vem o elemento ao qual ela estar ligada, ou seja, o teatro.

2.1 – O teatro primitivo

A existência do teatro primitivo, defendida por diversos autores escapa aos padrões do que conhecemos hoje como teatro e o aproxima de ser inerente a cultura humana, como elemento do desenvolvimento estrutural da própria cultura dos povos primitivos. Margot Berthold (2006), discorrendo sobre a origem do teatro observa esta relação teatral com os modos específicos do homem primitivo realizar as ações do cotidiano.

O teatro é tão ao velho quanto à humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 2006, p. 1)

A interpretação primitiva precede também a formalização da função de ator, oficializada mais tarde pelos gregos. Os elementos teatrais, tais como,

cenografia, alguém representando um papel e um público participando das cerimônias em um determinado local, já estavam no teatro primitivo, temos então, todos os elementos do que conhecemos hoje como teatro, formando uma base para mais tarde se desenvolver de acordo com as minúcias das mais diferentes culturas. Segundo Berthold (2010,) os elementos teatrais presentes no teatro primitivo aparecem na simples forma de concepção.

“O teatro primitivo utilizava acessórios exteriores, exatamente como seu sucessor altamente desenvolvido o faz. Máscaras e figurinos, acessórios de contra-regragem, cenários e orquestra eram comuns, embora na mais simples forma concebível. Os caçadores da idade do gelo que se reuniam na caverna de Montespan em torno de uma figura estática de um urso, estavam eles próprios mascarados como ursos. Em um ritual alegórico-mágico, matavam a imagem de urso para assegurar seu sucesso na caça”. (BERTOLD , 2010, p.3)

Figura 01: Pintura de caverna no sul da França: “O feiticeiro” de Trois Frères.



Fonte: BERTOLD, 2010, p.3

2.2 – O mérito dos gregos.

O teatro ocidental sistematizado pelos gregos está sob o mérito do modelo cultural deste povo. O desenvolvido teatral na Grécia antiga apresenta este diferencial, a influência particular da cultura grega. A organização do teatro ocorreu tendo como princípio norteador a religião politeísta e o culto ao panteão olímpico, em especial ao deus Dioniso. Os festivais em homenagem a ele desenvolveram as bases herdadas do teatro primitivo dentro de um modelo cultural, que eleva o teatro o desenvolver funções e aspectos estéticos que o diferenciou dos demais modelos teatrais pelo mundo. Os gregos a princípio praticavam o teatro primitivo como a maioria dos povos da antiguidade. As danças ritualísticas¹ evoluem para o canto Ditirâmico², este evolui mais tarde para a organização do coro³. A evolução do teatro primitivo para o modelo Grego antigo, segundo Brandão (1992), foi mediado pela junção da religião com o mito, originando um modo específico de representar esteticamente a cultura teatral Grega.

Um teatro que, sem deixar de ser litúrgico, embriagou-se no belo para celebrar o homem. Não apenas o homem grego, mas o homem universal, porque na medida em que o mito, que é do domínio da história, quer dizer, do domínio do particular, se transmuta em fábula, que é do domínio da poésis, isto é, do domínio do universal, o teatro grego deixa de pertencer a Grécia para pertencer ao mundo. (BRANDÃO, 1992, p.7-8)

O que antes era representação ritualística se desenvolve e se desdobra sistematicamente em outros elementos estruturais do teatro. A relação do ator representando um personagem para um público em rituais passa a ser mediada por um texto, surge à dramaturgia. O ato teatral regido pela dramaturgia oficializa o papel do ator. Os locais primitivos dos rituais dão origem aos edifícios teatrais e o condicionamento do espaço de representação passa a ser estudado dando origem à cenografia.

O espírito investigativo dos Gregos evolui o teatro, para uma linguagem sistematizada segundo especificidade daquela civilização.

¹ Danças ritualísticas, ritual que utiliza a dança com significado e forma geralmente ligada a religiosidade.

² O Canto Ditirâmico, na Grécia antiga era uma manifestação em círculo, no qual, os participantes dançavam compassadamente ao ritmo de música tocada com instrumentos primitivos; a imagem do Deus Dionísio situava-se ao centro e todos cantavam e dançavam ao seu louvor

³ Um **coro** ou **coral** (no Brasil) é um grupo de cantores distribuídos por naipes segundo a tessitura de suas vozes.

Dentre os elementos estruturais do teatro na Grécia antiga, a cenografia desempenha papel de suma importância na relação espacial determinada pelo texto.

No entanto, para compreendermos melhor a função cenográfica no teatro ocidental entendemos necessário conhecermos a origem da cenografia.

O corpo como espaço cenográfico está relacionado com a distribuição de adereços pelo espaço corporal humano. A máscara é um dos primeiros objetos cenográfico utilizado pelo homem, em suas representações meta físicas. As máscaras no teatro grego, a princípio, confeccionadas em linho eram utilizadas para diferenciar ou distinguir as personagens em cena. No teatro primitivo as máscaras provinham de partes de animais, resto de troncos, folhas e mais tarde, argila. Pinturas rupestres que datam de dez mil anos atrás demonstram que o homem primitivo utilizou a máscara como objeto cenográfico em seus rituais. Bourcier, descreve o uso cenográfico de máscara e indumentária de uma figura humana primitiva “vestimentas - A cabeça estar inteiramente coberta por uma máscara de rena (ou de cervo), com chifres e pelos”. “O tronco está vestido com uma pele, provavelmente de bisão ou de cavalo.” (BOUCIER, 2001, p. 06)

O desenvolvimento técnico da Grécia antiga possibilita a utilização de outros materiais na confecção das máscaras, desenvolvendo funções do objeto, por exemplo, havia um modelo de máscara próprio para emitir o som, modelo precursor do mega fone. A alteração da naturalidade da relação espacial do corpo, com objetos e adereços, modifica o espaço natural do mesmo, diante dessas referências entendemos que, um dos primeiro espaço cenográfico foi o corpo humano.

Figura 02: Máscaras trágica do Teatro Grego e Romano.



Fonte: VIANA E NETO, 2010, p. 22

A cenografia, a ação teatral e a representação de papéis remontam aos modos de expressão primitiva do homem, antes da sistematização do teatro pelos gregos, estes três elementos se desenvolviam para dar sustentabilidade às representações ritualísticas. A existência do teatro primitivo estava nas representações meta física onde o homem primitivo utilizava diversas linguagens entre outros aparatos para demonstra ser algo ou alguém além da sua condição física humana. A cenografia, segundo Cyro Del Nero (2010), já estava presente nos modos como o homem primitivo queria aparecer como um ser que não fosse ele mesmo, ou que fosse algo mais que seu corpo físico permitia. Para isso o homem lançou mão de adereços, objetos, indumentária e de qualquer artifício que pudesse alterar sua forma natural assim como a naturalidade do ambiente ao seu redor. Modificando o ambiente a sua volta para este cenário representar um modo, uma forma ambiental além do mundo físico.

Nero (2010) cita os xamãs como os primeiros homens a pensar em alterar o estado natural dos seus corpos e do ambiente ao seu redor, para passar a idéia de que eles fossem algo mais que suas naturezas permitiam.

Muito antes, os xamãs já haviam criados adereços de cena; a luz para fazer efeito no fumo da queima de ervas intóxicantes ou na fumaça de charutos; edifícios teatrais como cabanas pouco iluminadas ou com um buraco no teto através do qual o sol fazia o papel dos atuais refletores; roupas especiais decoradas de maneira a atrair a atenção ou para atemorizar os espectadores durante os serviços de curanderia dos xamãs. (NERO, 2010, p.11)

É com este aspecto que a cenografia primitiva chega ao teatro grego, e ao ser incorporado a este campo de conhecimento, naturalmente desenvolve uma nova relação com a arte teatral.

A origem da cenografia no teatro Grego remota ao século V a.C. “A introdução de um terceiro ator e do cenário foi obra de Sófocles” (Aristóteles, 2000 a, p.253). A cenografia teatral Grega, segundo Cyro Del Nero (2010) é uma forma específica de cenário para o texto dramático, *“Meios espaciais determinados pelo discurso que se faz neste espaço. Exatamente como acontece no teatro”* (NERO, 2010, p.55). A cenografia teatral grega obedece à instrução de texto produzida pelo autor. O ambiente no teatro grego é artificial ou parcialmente alterado pelo cenógrafo. A cenografia é sempre a imagem da cena manipulada pelo homem, se o cenário é natural este não é cenográfico.

A cenografia é reestruturada no modelo teatral grego após o desenvolvimento e sistematização da dramaturgia do teatro na Grécia antiga. A tragédia ligada aos nobres sentimentos humanos e a comédia ligada a sentimentos inferiores eram apresentados em festivais que acontecia em espaço cênico originalmente composto por: O *theatron* – local onde se vê (arquibancadas) construído no aclive de uma colina em degraus semicirculares, favorecendo naturalmente a acústica; A *Orquestra* - espaço circular que evoluiu das *eiras* lugar de atuação do coro e a *SKENÈ*, originalmente era uma tenda onde os atores trocavam de roupa. A *SKENÈ* situada ao fundo no ponto de foco da cena, em um do espetáculo de Sófocles, foi utilizada na ação pictórica, É, portanto, dessa ação que Aritóteles define como a origem da Cenografia Grega. O ato de pintar a *SKENÈ* originando um cenário como pano de fundo na ação dramática desencadeou na Grécia antiga, a sistematização do pensamento cenográfico, creditada a Sófocles, possibilitando o desenvolvimento do mesmo no teatro ocidental acompanhando e estruturando-se como elemento mediador da relação espacial onde ocorre a ação teatral.

Figura 03: Ruínas do Teatro Epidauro.



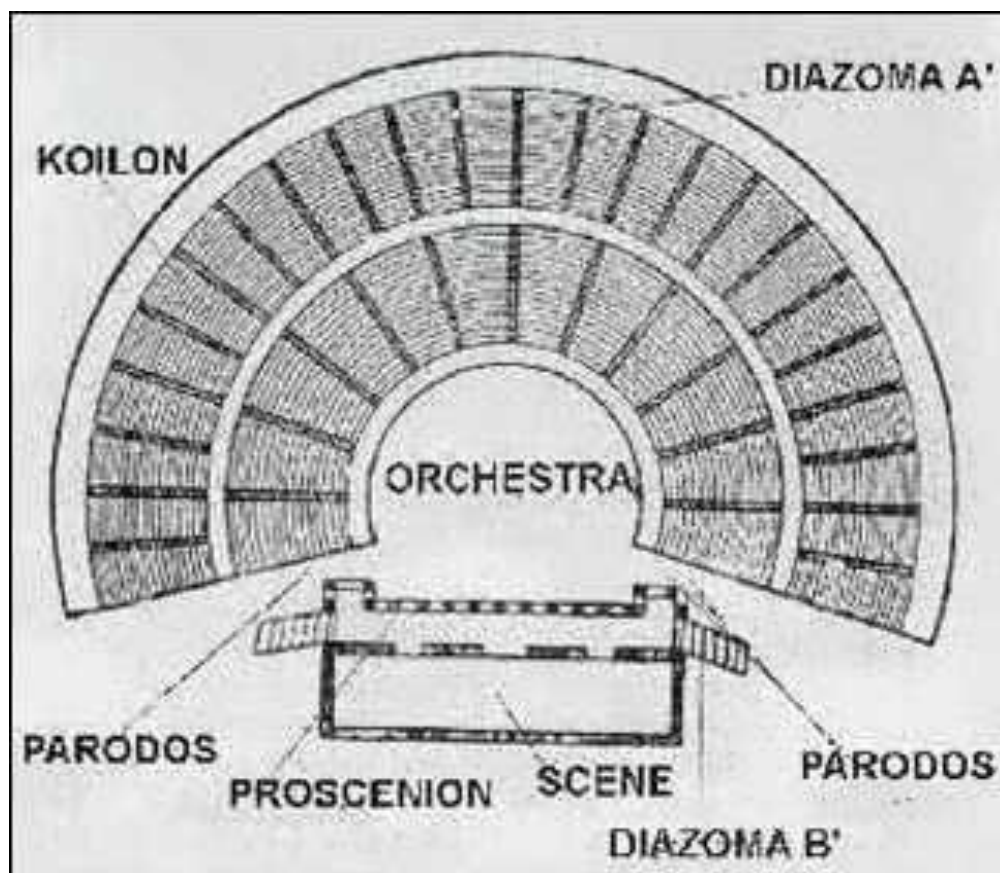
Fonte: BERTHOLD, 2001, p.131

2.3 – A evolução da cenografia na linha de tempo do teatro

2.3.1 – Teatro grego

A evolução da cenografia no teatro grego acompanhou desenvolvimento das artes, pintura, arquitetura entre outros. A SKENÈ evolui para “banners” pintados, as KATABLEMATAS, Segundo Nelson José Urssi, (2006, p.21 e 22), em sua dissertação de mestrado relata que a SKENÈ deixou o caráter provisório de tenda pintada e adentrou no aspecto da arquitetura, sendo construída em pedra e outros materiais. A skené deu origem a uma série de ambientes no desenvolvimento do espaço cênico, “Criou-se o *proskenion*, origem da palavra *proscênio*, que ligava a *orchestra* á *skené*; o *epskenion*, aos pavimentos superiores da *skené*, e o *theologeion* que era o parlatório elevado aos deuses”. (URSSI, 2006, p.22)

Figura 04: Planta baixa do teatro Grego



Fonte: BERTOLD 2001, p.132

A introdução da arquitetura em produzir a cenografia elevou a níveis extraordinários a qualidade e a realidade dos espetáculos, criando fachadas de palácios, andares subterrâneos, plataformas móveis, maquinários dentre outros. Margot Berthold (2001), percorrendo sobre a história mundial do teatro, relata uma série de inovações advindas da cenografia do teatro grego, expondo, idéias dos mais variados recursos utilizados nos espetáculos dos festivais de teatro na Grécia antiga.

“Ao lado das possibilidades de ‘mascarar’ a skéne de introduzir acessórios móveis como carros (para exposição de batalhas), os cenógrafos tinham à sua disposição os chamados ‘degraus de Caronte’, uma escadaria subterrânea que levava ao centro da *orchestra*, facilitava as aparições vindas do mundo inferior...” (BERTHOLD, 2001, p.117)

A cenografia no teatro grego englobava outros elementos que ainda não tinham sido constituídos como objeto de estudos em sua própria categoria. A sonoplastia consistia em um desses elementos sendo promovida como parte da cenografia por auxiliares de cena na produção dos espetáculos.

“Os *mecahanopoioi*, ou técnicos, eram responsáveis por efeitos como barulho de trovões, tumultos ou terremotos, produzido pelo rolar de pedras em tambores de metal e madeira.” (Berthold, 2001, p. 117). Margot Berthold relata ainda sobre o desenvolvimento de maquinarias e suas utilidades cênicas para resolver problemas e causar efeitos na platéia.

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 – perpetrados por trás da skéné. Quando o poeta precisava resolver um conflito insolúvel aparecia cenicamente um elemento surpresa – um dispositivo mecânico ‘vinha de cima’ a seu auxílio, o deus *ex-machine*”. (BERTHOLD, 2001, p.117).

A importância da cenografia como elemento mediador do texto, da encenação e da platéia no teatro grego é apontada por Aristóteles como elemento de suma importância na realização dos espetáculos, durante os festivais na Grécia antiga. O filósofo propõe que o cenógrafo é para o espetáculo tão ou mais importante que o texto ou a encenação.

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico 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.” (ARISTOTELES, 330 a.C., p.207)

Esta importância dada à cenografia possibilita o seu desenvolvimento em caráter de campo de conhecimento. A evolução dos elementos cenográficos acompanhou e limitou, alinhando-se ao desenvolvimento teatral, filosófico e científico da época, tendo seu declínio juntamente com a civilização grega. O registro do conhecimento daquela civilização possibilitou o ressurgimento do teatro grego sob a influência latina do Império Romano.

Figura 05: Teatro de Dionísio. Reconstituição de uma representação do Agamenon de Ésquilo, no período clássico, século V a.C.



Fonte: VIANA e NETO, 2010. P. 29

2.3.2 – A cenografia sob a ótica do teatro romano

Fato conhecido, o Império Romano se consolida entre o século III e II a.C. Roma conquistam a Grécia na metade do século II a.C. integrando a cultura grega à cultura romana, originando um misto cultural denominado como Greco- Romana em uma fase histórica que ficou conhecida como *Helenismo*; moldando se como uma cópia do mundo cultural grego, Roma adotou Panteão Olímpico modificando apenas

os nomes dos deuses sem mudanças de caráter, trazendo uma versão adaptada do teatro grego à atitude belicosa dos romanos. Dionísio é deposto como deus do teatro e Minerva, deusa da sabedoria e das artes, assume o posto de patrona do teatro romano.

A princípio, segundo Urssi (2006), o teatro chega a Roma por meios de festividades religiosas e jogos cênicos. Observando-se “os *ludi romani*, primitivas festividades religiosas oficiais, e os *ludi scaenici*, jogos cênicos, peças históricas e comédias que apresentava a literatura dramática romana”.

O teatro romano recebe as noções teatrais desenvolvido na Grécia antiga. Neste rol, um modelo de dramaturgia e cenografia. A cenografia no Império Romano desenvolve-se de início com o teatro ambulante, tendo como referência a farsa popular e ao mesmo tempo envolvido em uma precariedade que muito pouco lembrava a suntuosidade do trabalho grego, para mais tarde, de forma semelhante, desenvolver-se dentro de preceitos pré estabelecidos pelo modelo Grego. Margot Berthold (2001) descrevendo o teatro romano deixa transparecer aspectos da cenografia neste período.

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”, [...] “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 *skaenae 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 do império Romano segundo Viana e Campelo 2010, desenvolvia-se atrelado ao modelo grego. A dramaturgia, e a cenografia permaneceram com poucas modificações na composição do espaço cênico. Os edifícios teatrais seguem o padrão grego com raras modificações, por exemplo, a transformação da orquestra, espaço de atuação do coro, em espaço destinado à plateia e criação do “velum⁴”. A complexidade do cenário variava de acordo com valor cultural da modalidade teatral apresentada. Uma classificação ordinária determinava o cenário para tragédia, comédia e Sátira.

⁴Grande toldo que cobria o teatro romano na sua parte superior ou na área correspondente às bancadas, protegendo os espectadores da ardência do sol.

O teatro romano mantinha uma dependência das referências gregas em relação aos edifícios, figurinos e à cenografia. Embora tenha introduzido algumas modificações quanto aos edifícios, como a transformação da orquestra em platéia e a criação do velum” [...] A classificação da cenografia romana será a mesma da grega feita por Vitruvius. A tragédia terá uma cenografia representando um palácio real em vários planos. A comédia terá uma rua, uma praça, com duas casas de frente; e para a satírica, telões apresentando um campo e uma parte de campo com árvores. (VIANA e NETO, 2010, p.34, 35)

No entanto, a cenografia cresce junto com o desenvolvimento dos festivais e da cultura greco-romana. O crescimento econômico do Império Romano possibilita tanto o teatro quanto a cenografia estabelecer as relações de financiamento semelhantes ao modelo grego. Cidadãos abastados financiam o teatro como forma de afirmação do seu poder político e econômico. Ação esta que possibilita o teatro romano deixar de lado, a precariedade da sua origem, para atingir o ápice de um modelo delimitado pela influência cultural grega.

Todo desenvolvimento de maquinaria do teatro grego fica a disposição do teatro romano, para serem aperfeiçoadas e reforçadas com efeitos vindos de outras culturas e acrescidos aos espetáculos. Água perfumada borrifada sobre o público e a distribuição de pequenos presentes eram ações de cunho político para agradar o povo e reforçar o poderio do Império. A ação teatral e cenográfica estava imbuída na megalomania ostentada pelos romanos. Embora a cenografia apresentasse poucas novidades o argumento do texto teatral sofria influências estéticas do modelo social romano e por consequência a cenografia como relação espacial determinada pelo texto adquire forma e conteúdo pré-estabelecidos no texto.

Foi empregada em imensos telões, incluindo os laterais montados em bases com rodas de madeira. Estes formavam um conjunto com a pintura do centro, como outrora na cena grega para a sátira, mas com proporções completamente diferentes, quase gigantescas. Os argumentos dos textos também eram diferentes. Chamava-se esse estilo de cenografia scaenaversilis. Todas as máquinas já conhecidas, oriundas do teatro grego, tinham sido aperfeiçoadas. O pano de boca tornou-se um verdadeiro efeito ornamental da cena, colocado num mecanismo que o fazia surgir de baixo para cima, apresentando pinturas extremamente ricas e belas. (VIANA e NETO, 2010, p. 36.)

Observa-se que o modelo de financiamento adotado pelos abastados membros da sociedade romana, como na sociedade grega, possibilitou a sustentabilidade do teatro no Império Romano com demonstrações de poder financeiro e magnificência dos patrocinadores dos espetáculos, Fausto Viana e

Campelo Neto (2010), relatam a maneira como o patrocínio de um nobre romano vai além da perspectiva dos patrocinados, mostrando o esplendor da cenografia do apogeu do teatro e do império romano.

Outro documento traz narrada uma doação de Luculho. Procurado por um organizador de espetáculos que lhe solicitava cem trajes para um coro, ordenou que fosse fornecida a quantidade suficiente para organizar um guarda-roupa teatral capaz de atender completamente as necessidades daqueles tempos: cinco mil peças. (VIANA E NETO, 2010, p. 37.)

O desenvolvimento da sociedade sob o domínio do Império Romano possibilitou o intercâmbio tanto cultural como tecnológico atraindo para a capital do império, todo tipo de novidade que pudesse ser comercializada. Tais novidades, muitas vezes eram introduzidas à cenografia tendo o teatro como vitrine para a apresentação de novos produtos. Segundo Fausto Viana e Campelo Neto (2010), a cenografia, como já relatado por Aristóteles, no teatro grego, atinge o mesmo patamar de importância, sendo muitas vezes considerada mais importante que a dramaturgia e a atuação das personagens. A apresentação de um novo tom da cor violeta equivalia à suntuosidade dos grandes lançamentos dos produtos da “APPLE”, com Esteve Jobs na nossa época.

O luxo dos costumes cênicos, dos figurinos, aumenta cada vez mais. Numa descrição de Horácio, na primeira carta do Livro II, ele conta um estrepitoso aplauso dirigido a um ator que apenas surgira em cena”.

P: Ele teria dito alguma coisa?

R: Ainda não.

P: E por que o aplaudem?

R: Aplaudimos seu traje, de maravilhosa lã violeta! (VIANA e NETO, 2010, p. 37.)

O teatro romano traz poucas novidades ao mundo do teatro, entretanto, “além da mudança na sua área de atuação, vamos encontrar modificações tendentes ao fausto⁵ e ao realismo, que deveriam ser as características principais da cenografia daquele período” (NETO, 2010, p.35). A política ocupa espaço como fator determinante das atividades teatrais influenciando a composição cenográfica.

⁵ **Fausto**, gênero teatral comum no teatro romano, onde as peças de teatro demonstravam exuberância, pomposidade e esplendor.

A famosa “PAX ROMANA” traz consigo efeitos colaterais que atingem em cheio o teatro e mais especificamente a cenografia. A paz implementada pela política não apazigua a atitude belicosa do povo romano. O teatro passa a exercer o papel de válvula de escape das tensões sociais. O teatro psicológico, onde o espectador projeta o seu “eu interior” como elemento que se identificam com as personagens dos espetáculos ganha força, exigindo a violência em cena. A cenografia e o teatro greco-latino entram em decadência com a ascensão do barbarismo como espetáculo que toma conta da diversão no Império Romano. Fausto Viana e Campelo Neto (2010), afirmam que os ideais do teatro foram gradativamente corrompidos pela política de pão e vinho, comida e diversão. E Também gradativamente os espetáculos de teatro vão sendo substituídos pelo circo e pelos espetáculos de arena com animais e gladiadores. O realismo do teatro romano deixa de lado os meios cênicos e introduz o barbarismo como atividade cênica de palco. A cenografia perde o sentido diante do realismo empregado em cena.

Vem para o teatro, importado do circo, o gosto do sangue e da tortura. Muitas são as narrativas de espetáculos que chegam a um realismo que provoca o derramamento de sangue, ou algo como um condenado a morte que substituiu um ator e teve sua mão queimada diante do público. A cenografia, no melhor sentido da palavra, cede lentamente seu lugar aos efeitos obtidos através das máquinas. O teatro perde seu lugar em benefício do circo, das lutas de gladiadores, das corridas de bigas e até das batalhas navais, as *naumachiai*. (NETO, 2010, p. 38.)

A derrocada final do teatro chega com a ascensão do cristianismo como religião oficial do império. O teatro segundo Fausto Viana e Campelo Neto (2010), representa para os cristãos, o paganismo da religião mítica (panteão Olímpico), motivo pelo qual o teatro foi banido de vez do Império Romano. O teatro passa a representar um modelo social indesejado pela cúpula da nova religião e eleito como inimigo do estado. Já que para os cristãos lançados ao poder, o teatro com seus meio cênicos representavam o modelo cultural vivo da cultura que o cristianismo veio a substituir.

“Nenhuma trégua era possível. Os templos teatrais foram demolidos, as suas estátuas (na visão da Igreja), que antes de serem obras-de-arte eram ídolos, foram destruídas. As fábulas que pretendiam não serem fábulas e, sim, expressões da realidade foram proscritas, banidas”. (NETO, 2010, p. 39.)

A cenografia no teatro romano foi imensamente determinada pela política cultural do Império, praticamente não avançou em meios técnicos, com raras exceções. A maior contribuição romana esteve no formato do edifício teatral eliminando a orquestra e destinando o espaço para o público.

Figura 06: Teatro de Pompeu



Fonte: BERTHOLD, 2001, p.152.

2.3.3 – A cenografia no teatro medieval

A cenografia do teatro na idade média foi marcada por ter o pensamento cristão da igreja, o teocentrismo, Deus no centro do universo, pré-determinando os rumos do ressurgimento do teatro, outrora banido por ela mesma, dentro de um novo modelo cultural. Todo pensamento e ação teatral estavam mediados pela igreja e sob censura da mesma. Para Urssi (2006) o drama litúrgico surge como material didático da educação religiosa, dentro do ambiente das igrejas. A cenografia estava representada pela decoração litúrgica do interior dos prédios religiosos. Com a destruição dos edifícios teatrais na fase final do Império Romano o teatro medieval ressurgiu no ambiente mais propício, no centro do poder *“temporal”* da igreja. A escassez de edifícios teatrais, fato que levou as encenações para ambientes não convencionais ao teatro tradicional, as encenações eram realizadas nas igrejas, em ruas, carroças, promovendo uma variedade muito grande de espaços de encenação teatral.

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 para o pórtico da igreja e em seguida às áreas públicas como o pátio da igreja, as ruas e a praça do mercado. (URSSI, 2006 p.26 e 27)

Margot Bertold (2001) citando Karl Vorster, afirma que o texto dramático apresenta mudanças básicas no conteúdo com relação ao teatro grego, enquanto este mostrava conflitos entre deuses e o mundo, o teatro do medievo tinham no centro dos conflitos diálogos entre o Deus cristão e o inimigo (O diabo) “ [...] as produções teatrais como diálogos entre Deus e o demônio” (VORSTER *apud*. BERTHOLD, 2001). Urssi (2006) descreve a demanda cenográfica em cenários grandiosos que revelam o teor do texto dramático sob a ótica do pensamento teocêntrico.

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. (URSSI, 2006, p.28)

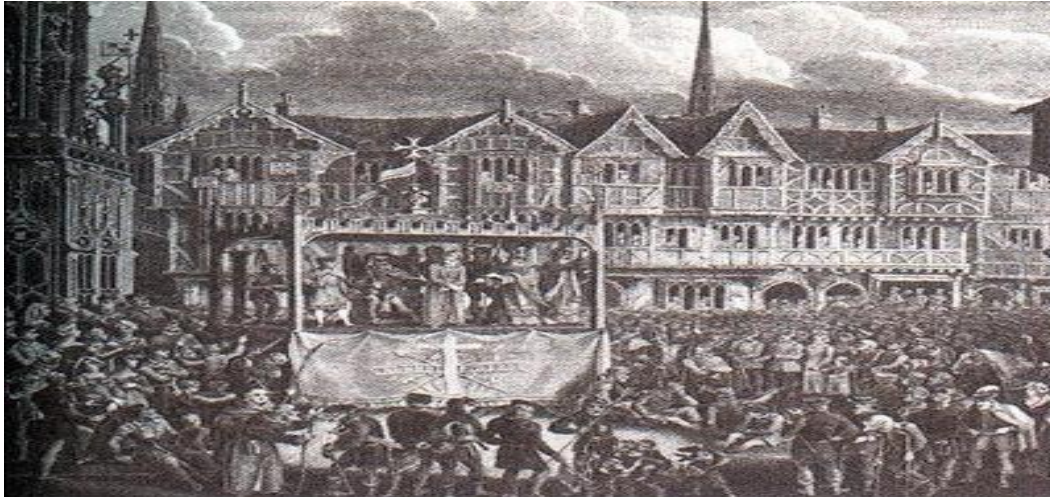
Urssi (2006) afirma que a cenografia do período medieval embora estivesse ligada à descrição do texto, desenvolveu cenários independentes do texto dramático. Berthold (2001) coloca que os desenvolvimentos de cenários independentes estavam ligados a dois modos especificamente; o palco *Processional* e o *palco sobre carros*. “O desenvolvimento do palco processional e do palco sobre carros deu-se de maneira independente da literatura dramática”. (BERTHOLD, 2001, p.209)

Surge então uma nova relação entre palco, cenografia e platéia. As peças religiosas passam a ser encenadas em palcos sobre rodas que circulavam por diversas cidades e os cenários feitos para atenderem as especificidades de determinados autos, que eram apresentados em diversas estações ou as estações em carros passavam em determinados pontos. Descreve Urssi (2006) que a platéia tinha duas opções, a de seguir caminhando de uma estação a outra ou ficar em determinado ponto para observar os carros apresentarem as estações dos autos.

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 tabladros 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. (URSSI, 2006, p.28).

Figura 07: Carro- Palco Inglês.



Fonte: BERTHOLD, 2001, p. 251.

Dois cenários independentes dos modelos ligados a religião foram destaques neste período, um por sua precariedade de caráter ambulante e improvisado. Personagens e linguagem populares marcaram a comédia do medievo.

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. (URSSI, 2006, p. 29)

Figura 08: Personagens da Comédia Dell'arte



Fonte: VIANA e NETO, 2010. p. 71

O palco elisabetano conforme Urssi (2006) ocupa o espaço de inovação no teatro medieval, suas características diferem dos demais modelos conhecidos na época. A cenografia de início simples passa para o requinte das obras de Shakspeare. Urssi (2006) descreve assim o modelo do teatro 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. (URSSI, 2006,p.29)

Esclarece Berthold (2001), que os textos dramáticos de Willian Shakspeare, preenchem o imaginário do espectador de tal forma que, o cenógrafo precisava construir ligações entre o cenário e a ação e entre os eventos e os objetos.

Figura 09: Teatro Elisabetano



Fonte: VIANA E NETO, 2010, p. 87.

Com a ascensão da burguesia pelo poder financeiro na Europa, a igreja perde poder frente a um novo paradigma, o Teocentrismo, Deus no centro do universo, foi substituído pelo Antropocentrismo, o ser humano no centro do universo; ou seja, o objeto humano passa a tomar o centro das atenções do pensamento do homem. A queda de Constantinopla no ano de 1.453 marca o fim do período medieval e o início um novo modelo social e econômico.

2.3.4 – A cenografia no teatro renascentista

O Renascimento, período caracterizado pelo resgate dos ideais da cultura grega, resgatam também os aspectos da cenografia desenvolvida no teatro greco-latino. As classificações arquitetônicas propostas por Vitruvius no teatro grego e as modificações feitas nos edifícios teatrais no Império Romano, retornam nas construções dos edifícios teatrais do período. O teatro Olímpico de Vicenza, na Itália, Nelson José Urssi (2006) nos mostra que é um exemplo do espaço cênico da renascença que retomou os princípios harmônicos da arquitetura clássica greco-romano.

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.(URSSI, 2006, p. 30)

Figura 10: Teatro Olímpico



Fonte: BERTHOLD, 2001, p.286.

Apesar de período renascentista ficar conhecido como o retorno do modelo cultural Grego, o teatro e a cenografia encontram um campo de atuação modificado por três fatores determinantes: O Antropocentrismo, modelo ideológico que coloca o homem no centro do universo. Importante observar que este modelo humanista esteve presente tanto no teatro Grego com a queda do mito. A ascensão da burguesia traz consigo, o mercantilismo, imensos recursos financeiros e a estruturação da ciência como campo do conhecimento humano capaz de estabelecer a verdade absoluta e assumir a função de veículo mediador das relações humana com a natureza. Estes conjuntos de três fatores agiram juntos como mola propulsora capaz de alavancar o modelo cênico greco-latino, que nós herdamos a patamares nunca antes vistos no teatro pelo mundo.

Evidencia-se que o desenvolvimento da ciência e sua aplicação no mundo das artes abriram um leque de possibilidades cenográficas no teatro renascentista. A introdução da perspectiva no cenário arquitetônico, por exemplo, criou efeitos ilusórios jamais vistos, até então no teatro, este sob os efeitos da *Escaenae frons* - O cenário fixo do teatro greco-romano observa Urssi (2006), o cenário fixo ganha no período renascentista, os efeitos de bi e tridimensionalidade.

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". [...] "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". (URSSI, 206, p. 32 e 35)

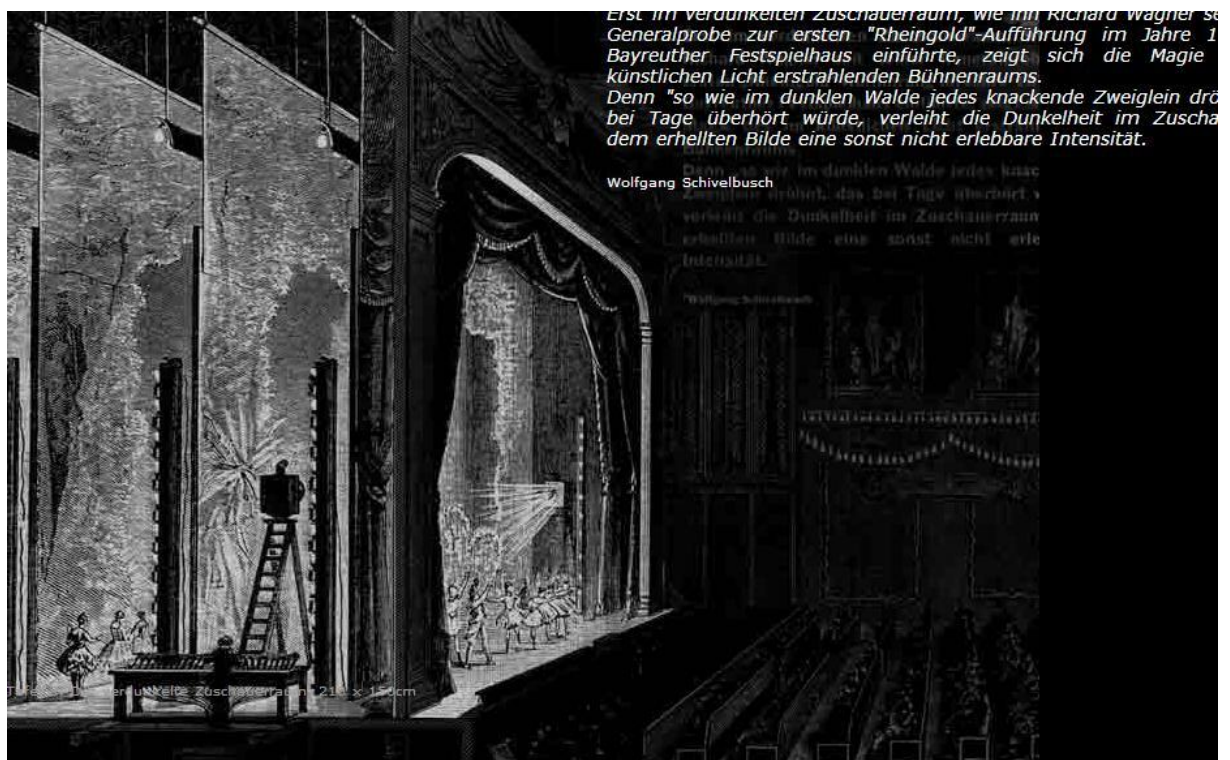
O surgimento de grandes mestres da arte, imbuído de conhecimentos científicos e o financiamento do teatro pela burguesia em busca de estabelecer seu poder econômico, e da realeza buscando firmar o seu poder político, e a igreja buscando se firmar diante da nova perspectiva de mundo determinou uma nova relação teatral embasada no modelo cultural europeu mercantilista e expansionista. O teatro deixa aos poucos o caráter de produto ofertado pelo estado e consumido

como produto de condicionamento político e passa a produto de consumo cultural para enaltecer o individualismo do ser, este caráter humanista, tornou-se marca do período renascentista.

O sistema de maquinaria do período grego foi resgatado e todo aparato desenvolvido no teatro grego-latino passam por aprimoramentos, sendo incrementado pelo desenvolvimento da ciência e das artes, ampliando os efeitos especiais próprios desse período, conforme Flávia Martini Ramos e Tadashi Fujiwara Neto, apontam em seu trabalho de edificações, os efeitos desenvolvidos neste período.

por sua vez, tem-se o resgate da maquinaria grega (e aqui cabe o destaque à figura de Brunelleschi e sua constante pesquisa no ramo da maquinaria teatral, criando efeitos de vôo de anjos e aparecimento de nuvens, além de máquinas para barulhos de trovões e chuva, por exemplo), muito empregada nas encenações de batalhas navais comuns da época. Desenvolveu-se, nesta época, além da noção de teatro público e do sistema de caixa preta (explicado mais adiante) a perspectiva, muito usada na pintura de cenários. Assim, cenotécnicos e maquinistas se tornaram ilusionistas, e evidenciaram a influência da física e da mecânica na encenação. (VIANA e NETO,2010, p.30)

Figura 11: Maquinaria do Teatro



Para além do resgate do teatro grego e suas maquinarias e desenvolvimento das ciências e das artes, o período renascentista foi marcado pelo surgimento de um modelo cenográfico de palco, o italiano. As novidades advindas desse novo formato de cenário e suas relações entre palco, platéia e cenário. O palco italiano traz toda uma série de inovações teatrais, Nelson José Ursi (2006) em sua tese de mestrado descreve estas inovações que o palco italiano trouxe para o cenário teatral no renascimento. Criam-se efeitos teatrais como elementos que viriam a ser classificados como a quarta parede, por exemplo. O que conhecemos hoje como efeitos especiais ou ilusionismo sempre esteve no teatro, porém, no renascimento, ganharam impulso acompanhando as novidades dos edifícios.

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. (URSSI, 2006, p. 35 e 36)

Figura 12: Palco Italiano



Fonte: www.agendartecultura.com.br

O palco Italiano traduz bem as inovações cênicas do teatro renascentista, a criação da caixa cênica corresponde ao domínio do cenógrafo sobre o espaço cenográfico do teatro. A partir desse marco a cenografia atinge o ápice e começa a

desvincular de outros elementos estruturais do teatro moderno, tais como, sonoplastia e iluminação. As inovações propostas no palco italiano, trás para o teatro a evolução dos aspectos estéticos que traduzem a forma e o conteúdo da cultura teatral e do período renascentista. Segundo Urssi (2006) todo desenvolvimento promovida pela ciência e aplicada às navegações, foram também aplicadas na cenografia teatral.

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. (URSSI, 2006, p. 37)

A cenografia no período renascentista além do desenvolvimento das ciências foi marcado por duas novidades que mudaram definitivamente a cenografia teatral: O surgimento do palco italiano definindo a caixa cênica como espaço de domínio cenográfico e a tomada da caixa cênica para o ilusionismo. Os fatos citados acima passaram a influenciar a produção de textos na medida em que os autores podiam soltar suas imaginações possibilitando suas realizações através de recursos cênicos no edifício teatral.

2.3.5 – Teatro barroco

Todo este avanço de técnicas materializa-se no teatro barroco, marcado pelo virtuosismo da perspectivas gerando efeitos ilusórios que transporta a atenção do público para dentro da caixa cênica. O cenário deixa sua característica de horizontalidade e adentra no aspecto do uso universal do espaço do caixa cênico, dinamizando a ação teatral e a cenografia. Todo este avanço tecnológico trás para a religião que perdera seu poder absoluto no período renascentista, a oportunidade de influenciar com seu discurso em torno de bem e mal, céu e inferno, o espectador do teatro sendo possível materializar todo imaginário da religião como realidade e não como recurso cenográfico. Nelson José Ursi (2006) traça um resumo em parágrafo da sua tese de mestrado a cerca da cenografia e teatro barroco.

Naquele momento o espaço cênico deixa de ser usado apenas em sua horizontalidade, com alçapões de piso e estrutura suspensa

sobre o palco, o eixo vertical dinamiza a cena com criaturas do inferno e glórias no céu. (URSSI, 2006, p. 40)

Figura 13: Palco Barroco em Perspectiva



Fonte: pt.wikipedia.org

A cena do teatro barroco foi influenciada pela ópera, grande gênero do momento que misturava música e teatro.

A partir do barroco os estilos passam a acompanhar a transformação do mundo e a cenografia neste período passa a ser encarado a partir de uma nova ótica, novos paradigmas assumem o cotidiano do homem em uma sucessão de estilos estéticos nunca vistos na história da humanidade.

2.3.6 Cenografia no século XVIII - Que haja luz, no teatro.

Segundo Fausto Viana e Campelo Neto (2010), na idade média os espetáculos de teatro aconteciam ao ar livre e diurnamente para o aproveitamento da luz. Viana e Campelo Neto (2010) afirmam que a iluminação através de luz artificial estabeleceu-se no teatro no início do século XVII, utilizando velas de cera, sebo e lâmpadas a óleo, de forma que a iluminação formasse uma moldura em torno do ator. O surgimento da eletricidade e invenção da lâmpada por Thomas Edson em 1879 inicia-se uma série de experiências com a nova tecnologia no teatro. Viana e Campelo Neto (2010) afirmam que a transformação da cenografia neste período está ligada a adoção pelo teatro da energia elétrica.

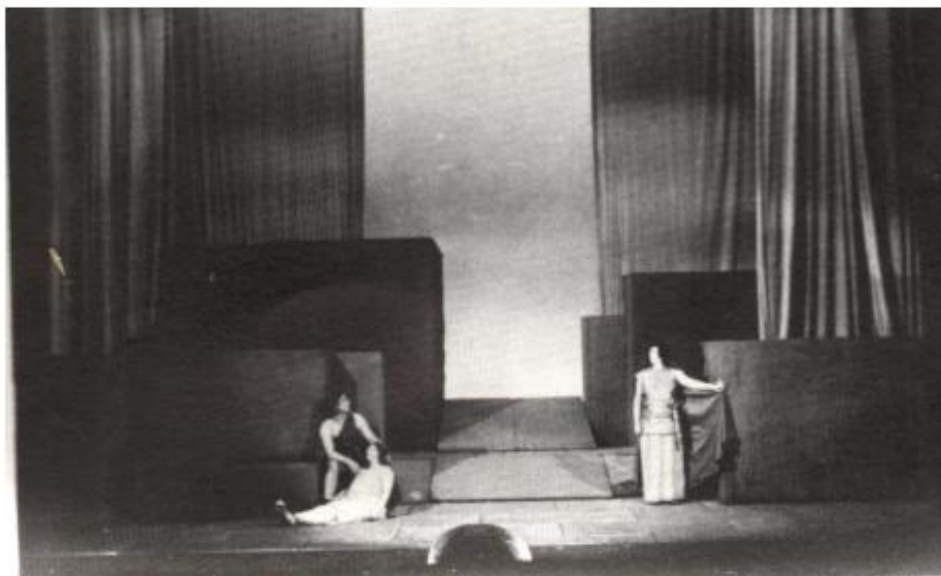
A luz já havia começado a desempenhar um papel mais ativo dentro da cenografia a partir do final do século XVIII. Surgiram os profissionais da cena que procuravam resultados melhores e até publicações, como um ensaio do arquiteto Patte, publicado em 1782, apresentando propostas para a iluminação do cenário, ressaltando os objetos cênicos. (VIANA E NETO, 2010, p.111e 112)

Viana e Neto (2010) citam ainda a máquina fotográfica como elemento que banalizou as pinturas de cenário e abriu caminho para a iluminação se voltasse para a cor do cenário.

A cenografia no século XVIII é marcada pelo trabalho do cenógrafo Adolphe Appia ao criar a hierarquia de planos, afastando a personagem do fundo decorativo e o aproximando do espectador, no entanto, na segunda metade do século suas invenções já estavam superadas elo cenografia funcional, essa interage com o ator e sua função depende da iluminação e da ação dramática das personagens.

A cenografia deve ser completamente funcional, e sua função só começa quando entra em cena o ator, que fará uso de um equipamento básico: cubos, praticáveis com diferentes alturas, escadas, escadarias e biombos. (VIANA E NETO, 2010, p.119)

Figura 14: Cenografia funcional.



Fonte: VIANA E NETO, 2010, p. 119.

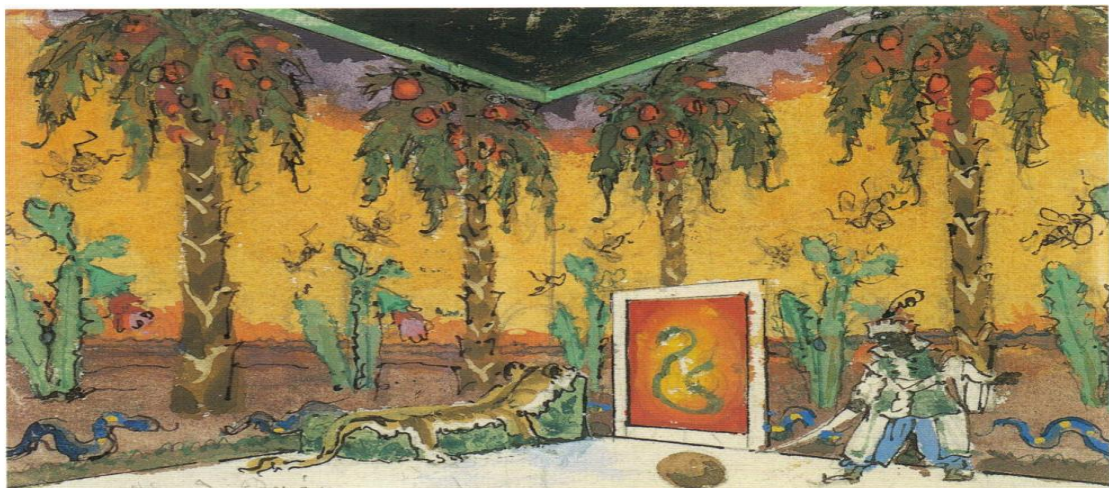
A cenografia no século XX, segundo Viana e Campelo Neto (2010), tiveram os irmãos Morax como idealizadores da união da sala do teatro com o palco, tornando o espectador partícipe da ação dramática, no entanto, Gordon Craig desenvolve a figura do diretor como indivíduo que pensa o espetáculo teatral na sua totalidade, dividindo com o cenógrafo a responsabilidade pela criação do espaço cenográfico. A idéia cenográfica compartilhada fortalece a figura do diretor que se torna marca dos espetáculos do século XX.

A nova figura do diretor realizará um trabalho completo influenciando inclusive na cenografia, na maneira com que a mensagem literária se tornará algo vivo, compreensível pelo público através inclusive de uma composição visual completa. P.121

O teatro de arte no século XX coloca as artes plásticas em seus estilos próprios como personalidades integrante cenografia. Artistas plásticos ícones dos movimentos ao qual pertenciam colocaram suas obras de arte nos cenários do teatro, dentre eles: Picasso, com o cubismo; Leon Bakst, Salvador da Li, com o surrealismo, dentre outros. Segundo Campelo Neto a cenografia e o teatro adentram no século XXI marcados pelo modelo de divertimento imposta pelas necessidade da contemporaneidade.

O novo teatro político caminha ao lado de produções dadas apenas ao divertimento. De maneira geral, a cenografia teatral recria o passado, desenvolve suas necessidades presentes e ainda procura novos meios de expressão para os espetáculos improvisados e para a criação coletiva.p.154

Figura 15: Cenário de Bakst para Petruchka.



Fonte: VIANA E NETO, 2010, p.145.

Viana e Neto (2010) classificou a cenografia moderna da seguinte forma:

Figura 16: Quadro de Classificação da cenografia.

ESTILOS DE CENOGRRAFIA	Realismo ou Ilusionismo	Realismo propriamente dito Naturalismo	
		Realismo Simplificado	Realismo Impressionista Realismo Simbólico
	Não Realismo Ou Não Ilusionismo	Teatralismo Telões Pintados Formalismo Construtivismo Expressionismo Estilismo Simbolismo Sucata-Ristch	

Fonte: VIANA e NETO, 2010. P

Segundo Campelo Neto (2010), Adolphe Áppia renova e descobre caminhos cenográficos, chegando a várias maneiras de interpretar o espaço. Dentre eles, o realismo, o naturalismo, o simbolismo, o expressionismo, o abstracionismo, o construtivismo, o formalismo, a fantasia, dentre outros. Afirma ainda que estes estilos não trouxeram novidades para a representação do espaço cenográfico, apenas modificou a forma e o conteúdo estético.

Para Cyro Del Nero (2010), nos tempos modernos “o edifício teatral tomou diversas direções, mas sempre girando ao redor das mais variadas formas de apresentação de um pensamento ou de uma ação”. O teatro como forma de representação deixa os textos teatrais e migra para os mais diversos campos de

atuação levando junto à cenografia. O novo paradigma cenográfico não limitava mais no texto, más, na experiência sócio-cultural. Del Nero (2010) considera que o sentido da interpretação não estava exclusivamente no texto a ser representado, más na experiência do público que participava do espetáculo.

O contemporâneo marcado pela miscigenação de estilos atua como um ser antropofágico que consome tudo e regurgita os estilos de arte perpassando uns pelos outros. Para Ana Mantovani (1989) a cenografia hoje é antes de tudo o exercício da criatividade no ato de organizar visualmente o espaço onde vai ocorrer a ação teatral.

criar e projetar um cenário significa fazer cenografia. Assim qualquer proposta, sendo adequada á concepção do espetáculo, pode ser um cenário. A qualidade deste está tanto em ser perfeitamente integrado à proposta central da encenação quanto na inventividade e uso adequado dos e elemento e materiais propostos. (MANTOVANI, 1989, p. 12)

2.3.7 – A cenografia brasileira

Para Fausto Viana (2010) a origem da cenografia brasileira é semelhante à origem da cenografia primitiva, nasce como meio que justiça as ações meta física dos rituais das tribos indígenas no Brasil anterior a colonização. Neste ponto de vista, Fausto Viana reforça, que a cenografia primitiva é inerente a cultura humana e juntamente com a ação teatral formam uma base comum às representações dramáticas das mais diversas culturas humanas. No Brasil primitivo as representações dramáticas estavam nos rituais das sociedades indígenas e para tanto havia a preparação de um cenário para as suas atuações dramáticas ou sociais.

Pois aqui, mesmo antes da chegada dos que nos ensinaram a falar a última flor do Lácio, já havia teatro. O nosso ritual era composto de dança; invocação de entidades da natureza, os seres míticos, para a cura, a libertação de um mal ou mesmo para a preparação de guerras (já que os Terra-Brasiliensis não eram tão calmos assim e lutavam entre si); música, usada nas mais diversas situações, inclusive cantos e evocações; iluminação, pois determinados rituais eram realizados ao ar livre, ou em ambientes fechados, realizados por pajés, xamãs e demais atores participantes - a tribo inteira. (VIANA e NETO, 2010, p.167)

Os jesuítas encontram nas nossas sociedades indígenas as bases cenográficas do teatro primitivo brasileiro bem formalizado, e não foi difícil introduzir o modelo de teatro e cenografia europeu. O trabalho interpretativo do espaço cênico alcança bom nível de criação e originalidade.

Campelo Neto (2010), cita Tomás Santa Rosa Júnior, que atuava junto a comediantes como o artista que introduziu a renovação da cenografia nacional, no entanto, faltam estudos para determinar a composição da relação espacial e quais materiais foram utilizados na construção do cenário. Existem relatos da inauguração do teatro São José em 1864 em que dentre as cinco peças encenadas, o cenário de um ateliê foi destaque da temporada. Campelo afirma que antes de Santa Rosa a cenografia não existia no Brasil.

A cenografia brasileira esteve marcada pelo simplório e pela falta de recurso destinado a criação do ambiente cenográfico. Barsantes, em suas definições e observações relata a fragilidade da cenografia brasileira.

"Mero pano de fundo, pois a ambientação se fazia com telões pintados, mobiliário „gentilmente cedido pelo comercio local“, acessórios sem qualquer função, além de tornar o palco mais enfeitado". (BARSANTE, 1962, p. 35)

Apenas em 1930 pode se observar uma preocupação com a cenografia no teatro brasileiro, na montagem das peças com Procópio Ferreira que encomendou ao pintor Lula Cardoso Ayres o cenário de suas peças de teatro, Lula introduziu a arte-deco advinda de Paris na cenografia brasileira. Porém a cenografia no teatro de revista recebia a atenção de poucas companhias dentre elas a de Dulcina-Odilon que montou a peça "A Marquesa de Santos", produzindo um cenário realista de grande repercussão. Apesar de Santa Rosa trazer consigo grandes propostas de renovação no espaço cênico do teatro não havia espaço para tanto no teatro brasileiro da época. Santa Rosa assume a dianteira do processo cenográfico junto ao grupo de teatro Os Comediantes dentre outros, introduz o expressionismo polonês. Entre os trabalhos de Santa Rosa, a montagem de "Orfeu" de Jean Cocteau e "vestido de noiva" de Nelson Rodrigues em 1943, fora os mais elogiados.

Campelo Neto (2010), define este momento como divisor de águas na cenografia brasileira. As companhias de teatro passaram a dispensar mais atenção à cenografia.

Em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédia trás novos desafios para a cenografia, junto traz também a profissionalização dos trabalhadores de teatro importando cenógrafos e diretores italianos à frente das produções teatrais, contado com o auxílio de brasileiros atuantes na área.

Cenógrafos e diretores italianos encontram-se à frente nessas primeiras realizações, contando com a contribuição de brasileiros como Maria Bonomi, Darcy Penteado, Cyro Del Nero, Irenio Maia, Hilde Weber, Clovis Graciano, Sophia Lebre Assumpção, Carlos Giacchieri, Beatriz Biar, João Maria dos Santos. [...] (VIANA e NETO, 2010, p. 178)

Campelo considera que o grupo de cenógrafos italianos radicados no Brasil trouxe grandes contribuições para a cenografia brasileira. Vindos da Europa onde as novidades e em torno da cenografia se encontravam a frente da brasileira, eles trouxeram novidades no campo da iluminação, figurino e no caráter profissional da cenografia e do teatro. Dentre os cenógrafos estrangeiros encontravam se grandes nomes da literatura cenográfica do Brasil hoje.

[...] cenógrafos italianos viria a se radicar no Brasil, trazendo-nos grande contribuição com seus conhecimentos e seu domínio completo sobre cenografia, iluminação e figurinos. Era um grupo de artistas de grande valor e seriedade: Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Túlio Costa, Mauro Francini, Gianni Ratto.(VIANA e NETO, 2010, p. 178)

O italiano Fraco Zampari, foi o grande fomentador do TBC. A profissionalização que o TBC trouxe para o teatro brasileiro atraiu profissionais de diversos países e de todas as áreas do teatro, melhorando e desenvolvendo as técnicas de maquiagens, iluminação, figurino dentre outros.

Campelo Neto descreve o depoimento do professor da USP, Clovis Garcia, cenógrafo e figurinista.

O TBC foi um estágio importantíssimo, não só para o teatro paulista, mas para o teatro brasileiro. Um estágio necessário e insubstituível, de atualização em relação ao teatro mundial, mas um estágio que teria de ser superado. Em seus dez primeiros anos de vida, eu o considerei não só importante, como de valor e nível internacionais.depoimento prof. Clovis Garcia USP. SP. (VIANA e NETO, 2010, p.179)

A partir de 1961 a cenografia brasileira começa a imprimir traço de brasilidade da nossa cultura. Elementos da cultura de outras regiões do Brasil como artesanato do nordeste foram incluídos na cenografia. O teatro de Arena como laboratório de pesquisa encaminhou para o teatro profissionais de outros campos para a cenografia, destaca-se Flávio Império que traz para a cenografia brasileira uma preocupação política. Flávio colocou na cenografia brasileira novos paradigmas, ele definia seu trabalho como um pensamento não só no teatro, mas, o teatro integrado ao social.

É muito mais que um simples para o espetáculo, é muito mais. É o momento do acontecimento teatral, que inclui a ação dramática, o texto, a luz, o som, o movimento e o público. Flávio Império. (VIANA e NETO, 2010, p.189)

Flávio Império Professor da FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, foi o responsável pela cenografia da peça Morte e Vida Severina e shows da Tropicalia, com Caetano Veloso e CIA.

Todo trabalho de desenvolvimento da cenografia brasileira foi interrompido com o golpe militar de 1964. Flávio Império Professor da FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo compõe o rol dos desaparecidos políticos do regime militar.

A globalização democratizou no mercado cenográfico toda a tecnologia desenvolvida pela informática e hoje a cenografia virtual e holográfica já faz parte da realidade dos grandes espetáculos no Brasil.

Figura 16: Cenografia da peça “Morte e vida Severina.”



Fonte: vejabh.abril.com.br

A cenografia contemporânea disseminou de tal forma que a sua popularização passa quase despercebida. A organização espacial deixou de estar presente somente no teatro e migrou para as outras linguagens, não só da arte, mas, da cultura humana, ela está presente no cinema, televisão, show de músicas, desfile de moda, vitrines de lojas, na paisagem urbana, nas decorações das casas. A cenografia está em nosso cotidiano como pano de fundo para nossas representações enquanto atores sociais na medida em que no pensamento contemporâneo, todos nós representamos papéis.

3 – CENOGRAFIA NO ENSINO DO TEATRO

A cenografia no ensino de teatro sempre esteve ligada a criar meios espaciais pelos quais se apresenta o texto e as relações socioculturais do homem consigo mesmo e com o mundo a sua volta. No teatro até podemos falar das mazelas da vida tendo como pano de fundo um cenário que represente um céu azul, nuvens brancas e um campo verdejante, ou seja, um cenário positivista. A princípio não fará sentido algum, por que o mais provável é que o cenário acompanhe a tradução do sentido do texto e nos apresente um cenário que reforce a mensagem textual negativa. No entanto, a cenografia como veículo que apresenta a relação espacial dentro de um estilo de arte, não segue aquilo que teríamos como óbvio, no caso do exemplo acima citado, se tivermos um cenário realista é provável que este seguisse a orientação do texto e teríamos um cenário ligado à mensagem negativa do texto. Porém, a cenografia poderia ter uma conotação diferente em uma peça de teatro do gênero Absurdo, onde Peter Brook e CIA, tanto poderiam utilizar o cenário para contradizer o discurso textual, e aí o nosso exemplo de cenário citado acima desempenharia o correto papel de relação espacial que auxilia a apresentação do estilo de arte, como dá outro sentido que traduzisse o estilo de cenário teatral do gênero absurdo.

O ensino no Brasil enfrenta diversos problemas, dentre eles, o formato de educação voltada para um modelo de sucesso através do mercado de trabalho formal. Temos aí intrínseco nas entre linhas, dentre outros elementos que constitui o problema, o consumismo humano. Ele envolve uma relação temporal onde o fator idade e a capacidade produtiva do homem, em um processo de “coisificação” do objeto humano, acompanham as leis de mercado, a oferta e a procura, premissas do sistema capitalista. Considerando que o ensino estar direcionado para a formação do modelo de “ser humano” que se quer formar, o atual modelo de ensino voltado para a formação do homem ferramenta da sociedade, especializa o trabalhador para ter a ação do trabalho como centro das relações humanas em um universo consumista e alienante. Assim para Gilberto Cotrin (2000), o processo de alienação suprime o “eu, genuíno”, coisificando o homem, tornando-o uma mercadoria personalizada.

Transformado em simples mercadoria sente se como uma “coisa” que precisa alcançar sucesso no “mercado das personalidades”:

sucesso financeiro, profissional, intelectual, político, esportivo etc. O tipo de sucesso perseguido depende do mercado em que a pessoa quer “vender” sua personalidade. (COTRIN, 2000, p. 29)

Neste contexto, somos educados para o consumo, para dar sustentabilidade ao processo de produção e consumo através do trabalho, neste sentido estamos deixando o antropocentrismo, o homem no centro do universo das relações humanas e adentrando no “Trabalhocentrismo” o trabalho no centro das relações humanas. O nosso atual modelo de ensino é eficiente na produção de um ser humano incapaz de pensar o todo, das suas relações sociais na totalidade, más, especializado na particularidade da ação trabalhista. O trabalho torna se alienante, exige um contra peso, temos ai uma diversão também alienada. Esta política de indução é semelhante à política de pão e vinho empregada durante a “Pax Romana”.

O ensino de teatro como mediador da mensagem textual, não só a explícita, más, subentendida na ação teatral, está voltada para as discussões do homem e suas relações interpessoais e com o mundo ao seu redor.

O ensino de teatro nas escolas propõe através da ação teatral, a discussão dos mais variados temas sociais, inclusive a educação, utilizando variados estilos de artes e visando a conscientização do homem em si mesmo e com as suas relações interpessoais. Entendendo que educar é ensinar o homem a pensar a si mesmo, o tempo e o mundo ao seu redor, por fim, um dos maiores problemas da educação brasileira, “não ensina o homem a pensar”, frente a gama de problemas de ordem social, financeira, ambiental, saúde, educacional dentre outros.

Para Gilberto Cotrin (2000) a divisão do trabalho propostos pelo “Taylorismo” nas indústrias é o responsável por estabelecer a relação alienante entre homem e trabalho.

A principal consequência do Taylorismo é que a fragmentação do trabalho conduz a uma fragmentação do saber, pois o trabalhador perde a noção de conjunto do processo produtivo. (COTRIN, 2000, p.28).

A educação voltada para o trabalho forma a princípio um homem operacional “ferramenta”, formado para a ação de parte da relação social, o trabalho, Incapaz de pensar o todo dessas relações humanas.

Neste processo de ensino fragmentado, o ensino de teatro como parte de uma educação integral, sem o ensino da cenografia deixa de estabelecer a correta

relação espacial da mensagem do texto com a estética do estilo de arte que se quer apresentar. A cenografia no ensino de teatro estabelece a correta relação espaço-estilo de arte, a forma e o conteúdo da estética, ou seja, o modo como percebemos os estímulos pelos sentidos.

A percepção da forma estética está ligada às experiências de vida de cada indivíduo. A cenografia textual traduz a “Gestalt”, palavra alemã que significa configuração ou forma, para situar o espectador em qual estilo de arte que estar localizado o evento ao qual assiste. Para Marilena Chaui, 2004 não se separa a percepção do indivíduo das suas experiências de vida.

O mundo percebido é qualitativo, significativo, estruturado e estamos nele como sujeitos ativos, isto é, damos às coisas percebidas novos sentidos e novos valores, pois as coisas fazem parte da nossa vida e nós interagimos com o mundo (CHAUÍ, 2004, p.175)

A cenografia no ensino de teatro concorre para dois pontos de vista distintos, mas, interligados entre si. A cenografia como relação espacial mediadora do texto, possibilita situar a ação teatral no ambiente proposta pelo texto. A cenografia como veículo que apresenta parte do conteúdo estético do estilo de arte ao qual o espetáculo está inserido. Estas duas possibilidades apresentadas pela cenografia no ensino de teatro possibilita ao estudante perceber e estruturar os significados das mensagens textuais de acordo com suas experiências de vida, isto é, o papel da cenografia no ensino de teatro é possibilitar o estudante pensar a mensagem textual, a explícita e a subentendida, relacionando com a forma e o conteúdo estético e reconhecendo o estilo de arte do espetáculo apresentado.

A partir do discurso acima apresentado entendemos que a cenografia no ensino de teatro nas escolas possibilita aos estudantes, a formação de um pensamento consciente e integral das suas relações interpessoais e com o mundo ao seu redor.

3.1 – A cenografia no ensino de teatro nas escolas

A cenografia do teatro nas escolas esbarra em um problema comum na educação em arte no país, a falta de profissional da área. É comum encontrarmos pedagogos regendo aulas de arte para complementar as horas trabalhadas e melhorar seus rendimentos salariais, ou, até mesmo, por não haver na rede pública

profissionais da área contratados. No decorrer do estágio desenvolvido na Escola Estadual Girassol de tempo integral José Seabra Lemos em Gurupi – TO, constatamos que um profissional de educação física, rege as aulas de teatro e conseqüentemente promove a cenografia das peças de teatro apresentadas na escola. No ensino de teatro são extremamente escassos os recursos e profissionais destinados a cenografia. Quando falamos em cenografia de caráter profissional, esta envolve dois trabalhadores distintos, más, ligados a relação espacial e a estética do espetáculo. O cenógrafo é o profissional que pensa o cenário do espetáculo teatral através do texto, possibilitando a forma e o conteúdo estético apresentar-se dentro de um estilo de arte.

A cenografia de um espetáculo teatral dentro do estilo realista não é a mesma de um espetáculo do estilo surreal. O cenógrafo é o criador da cenografia. O cenotécnico é o profissional que opera a maquinaria teatral responsável por fazer a cenografia de espetáculo acontecer. Para educar em teatro em toda sua amplitude, é indispensável à presença desses dois profissionais. É extremamente comum no ensino de teatro nas escolas a cenografia estar a cargo de leigos ao assunto e as apresentações teatrais se tornam meros arremedos de uma possibilidade educacional trazer até os espectadores e estudantes de teatro nas escolas a experiência estética que o teatro pode proporcionar na educação.

A cenografia no ensino de teatro nas escolas está pautada na escassez de recursos financeiros e conseqüentemente de materiais apropriados para a construção da cenografia. A escassez de recursos financeiros esta diretamente ligada á crise da educação onde se discute a correta aplicação dos recursos financeiros destinados ao ensino básico. Perguntamos se seria justo gastar dinheiro da educação com a cenografia de uma das tantas peças de teatro encenado nas escolas país afora, em datas comemorativas, tais como, dia das mães, dia do índio, proclamação da república dentre outras. Perguntamos também, se é justo, no ensino de teatro nas escolas, os estudantes de teatro serem cerceados da experiência cenográfica que complementa e justifica o texto e a experiência estética?

Temos aqui no parágrafo acima duas situações cenográficas distintas e interligadas pelo elemento primário da educação. As apresentações das datas comemorativas acima citadas, nem sempre estão ligadas efetivamente com o ensino de teatro, más, com o ensino da moral e da civilidade utilizando o elemento teatral.

Neste contexto, entendemos como correto, a inserção da idéia do politicamente correto, como a utilização de materiais recicláveis na construção do cenário. No ensino de civilidade a reciclagem de materiais utilizados na cenografia não compromete o ensino de teatro porque não estamos ensinando teatro propriamente dito, más através do elemento teatral estamos ensinando à moral e a civilidade.

No ensino efetivo de teatro, a cenografia estar condicionada ao texto e ao estilo de arte em que o espetáculo esta inserido. Segundo Cyro Del Nero a cenografia esta condicionada à forma estética dos estilos de arte.

A cenografia tomou, nesses séculos, estéticas e formas determinadas pelo estilo da dramaturgia de seu tempo: Classicismo, Barroco, Romantismo, Naturalismo, Realismo, simbolismo e especificações técnicas (NERO, 2010, p. 34 e 35)

Em peça de teatro do estilo realista em que o texto diz que na cenografia tem uma cadeira e uma mesa e uma personagem que senta na cadeira e utiliza a mesa, efetivamente estará em cena, uma cadeira que suporte o peso real da personagem e uma mesa que sustente a utilização da mesma pelo ator. Se utilizarmos na cenografia outro material, papelão, por exemplo, na confecção da mesa e da cadeira ou modificarmos a forma dos objetos cênicos, de forma que não suporte o peso real da personagem, este terá que representar que esta sentando e utilizando a mesa e não propriamente sentando e utilizando a mesa. A condição cenográfica citada no exemplo acima corrompe o conteúdo e a estética do estilo realista. O conteúdo no que diz respeito ao elemento cenográfico no estilo realista que exige que a cadeira e a mesa sejam tão reais quanto a sua utilização em cena. A estética quando o espectador percebe que os elementos cenográficos, mesa e cadeira e a ação da personagem de sentar e utilizar os móveis, não é real, más representações, mesmo que pontuais, dos objetos de cena e da ação teatral. Importante ressaltar que mudando o estilo de arte a cenografia tende a mudar a forma, o conteúdo e a própria estética da cenografia para o estilo de arte ao qual o espetáculo estar inserido.

A partir dos esclarecimentos acima, entendemos que os materiais utilizados nas confecções dos objetos cenográficos estão de certa forma ligados ao texto e o estilo de arte em que o mesmo estar sendo montado. A cenografia no teatro das escolas está constituída a partir de materiais descartados e de fácil

aquisição ou sobras dos mais diversos meios que possam fornecer materiais a serem utilizado na confecção de objetos cenográficos dentre eles o papelão, o isopor e o TNT (tecido sintético de baixo valor), substitui madeira, ferro, tecidos e outros materiais ditos como corretos na utilização cenográficos. A escassez de recursos financeiros apresenta-se como outro obstáculo na concepção da cenografia do teatro nas escolas. Neste contexto a imposição do politicamente correto, interfere no desvio de recursos oriundos da educação, e intervém no desenvolvimento da cenografia do teatro escolar.

O III INTERART, evento que aconteceu em 2013, no IFTO campus Gurupi, com a participação dos estudantes da Escola Costa E Silva, orientados pelos estudantes bolsistas do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação a Docência (PIBID), Subprojeto Encenando o Texto. Esse evento contou com a participação de 91 estudantes em três apresentações teatrais. As apresentações foram elaboradas pelos próprios estudantes, desde a produção do texto até a organização dos cenários. Contando com quatro edições ao longo do projeto, segundo a estudante do curso de arte cênica, bolsista do (PIBID), Natália Pimenta, o subprojeto encenando o texto foi idealizado como ferramenta de suporte didático buscando a interação dos estudantes com a pluralidade das artes, para tanto, ao longo dos eventos fora ofertadas diversas oficinas de jogos teatrais, maquiagem, oficinas de mascaras, de interpretação teatral e dança.

A ação de instrumentalização possibilitou aos estudantes da Escola Estadual Girassol de Tempo Integral presidente Costa e Silva elaborar os textos das peças encenadas, ficando a cenografia e o figurino sob a responsabilidade dos bolsistas do (PIBID), a cenografia foi construída utilizando material de baixo custo e recicláveis nos moldes do “politicamente correto”, ou seja, o uso de materiais que não traga gastos ou que estes gastos sejam o mínimo possível.

Mesmo em centros profissionalizantes de ensino de teatro, não notamos uma primazia de recursos destinados a cenografia no ensino de teatro, mantendo longe a possível profissionalização do espetáculo teatral. Recentemente na montagem de conclusão do curso técnico de Arte Dramática do IFTO, campus Gurupi, a peça a Ópera do malandro foi encenada tendo como pano de fundo uma cenografia basicamente feita de material reciclável. Segundo o Professor Pablo Marquinho, responsável pelas disciplinas Maquiagem e Componentes de Interpretação no Curso Técnico em Arte Dramática, em que foi apresentado o

espetáculo, a cenografia foi construída com os estudantes durante as aulas regulares do curso, entretanto o IFTO Gurupi não disponha de recursos financeiros próprios para confecção da proposta cenográfica desenvolvida pelo professor e os discentes, o que levou os estudantes a construírem o cenário do espetáculo com materiais alternativo, Tais como: caixas de papelão e mesas da instituição, TNT (tecido sintético de baixo valor), sobras de tintas entre outros. Em virtude disso, o projeto de cenografia inicial fora descartado e os objetivos cenográficos não foi alcançado, o que prejudicou o espetáculo. Para o professor Pablo, outro ponto que interferiu na apresentação foi à ausência de espaço cênico apropriado para desenvolver espetáculos teatrais, pois na época o laboratório não contava com cortinas, iluminação e sistema de som.

Neste caso, entendemos que a experiência estética foi suprimida na medida em que a proposta cenográfica não desempenhou a relação espacial proposta pelo texto e tão pouco se enquadrou em um possível estilo de arte. Mesmo em instituições especializadas, notamos que o ensino de teatro esta voltado ao discurso verbal do texto, ou seja, a atenção esta voltada para parte da ação teatral e não para a relação do conjunto, mensagem textual, forma, conteúdo e estética do espetáculo.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos fatos levantados, entendemos que a cenografia no ensino do teatro encontra-se marginalizada. O não reconhecimento da importância da mesma como parte integrante do conhecimento humano em teatro condiciona o ensino de teatro somente à verbalização do texto teatral.

Tal condição contribui para prejuízos educacionais na formação de um cidadão capaz de pensar a si mesmo e o mundo ao seu redor como sujeito ativo do processo humano, um homem consciente das suas ações em quanto membro da sociedade. Tais prejuízos não estão somente na formação do indivíduo, mas, nas ações futuras desses indivíduos como sujeitos das ações humanas no mundo.

A formação educacional voltada somente para o trabalho concorre para um processo de alienação educacional, na medida em que esta educação está voltada para a formação de um ser que tem o trabalho como centro das relações humanas e não ao contrário, o trabalho como parte complementar das relações humanas. O atual formato de educação, neste sentido funciona como uma fábrica de seres que tanto produz quanto consome sem consciência, o homem bestializado dentro do processo civilizatório baseado no consumo; consome também a si próprio.

Seguindo o pensamento “Taylorista” em que a divisão do trabalho na indústria, influência culturalmente o formato educacional e divide também o conhecimento humano contribuindo no processo de coisificação do homem. O ensino de teatro concorre como antagonista deste processo, na medida em que, o texto teatral possibilita ao ser humano discutir suas relações sociais de forma ampla, desenvolvendo um homem mais sensível, enquanto ser ativo do mundo em que atua e não com um ser alienado que não se reconhece como sujeito das suas ações no mundo em que vive.

A cenografia no ensino de teatro exerce papel fundamental no processo de estabelecer a relação espacial mediadora da ação textual e o estilo de arte em que o espetáculo está inserido. A importância da cenografia no ensino de teatro está no mecanismo de aprofundamento das discussões das mensagens textuais; as explícitas e as subentendidas. A cenografia possibilita situar a mensagem da ação teatral em diferentes estilos de artes, ampliando as possibilidades que tanto os estudantes de teatro quanto os espectadores experimentem e se reconheçam como sujeitos espelhados nas personagens do texto e se reconheçam sujeitos das ações

sociais representadas no teatro e no estilo de espetáculo apresentado, que se reconheçam no conflito proposto pela dramaturgia como centro gerador de tais conflitos.

O ensino de teatro sem a cenografia como parte do conhecimento humano deixa de completar a função humanizante da arte e da educação e auxilia a educação tecnicista na formação de um homem incapaz de estabelecer a si próprio como ser integrante do processo humano no mundo, pois forma um homem de consciência fragmentada. A cenografia no ensino de teatro auxilia a percepção estética, ou o que pode ser percebido pelos sentidos, tornando a possibilidade das discussões proposta no texto dramático alcançar uma profundidade maior e redimensionar melhor o papel da educação na formação de um modelo humano mais sensível aos seus próprios conflitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARISTOTELES, 300, a.C, A Política, São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BARSANTE, Cássio Emanuel. Santa Rosa em cena, Rio de Janeiro, RJ, INACEM. 1962
- BERTHOLD, M. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____, M. História Mundial do Teatro. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRANDÃO, Juanito de Sousa. Teatro grego: Origem e evolução: Ars Poética, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. Convite a Filosofia – São Paulo – SP: Editora Ática, 2004.
- COTRIN, Gilberto, Fundamentos da filosofia, 15ª edição, ed. Saraiva- SP, 2000.
- MANTOVANI, Ana, Cenografia, Editora. Ática, São Paulo- SP ,1989.
- NERO, Ciro Del. CENOGRAFIA uma breve visita, Editora Claridade, São Paulo- SP, 2010.
- URSSI, N.J. A linguagem cenográfica, Instituto de Artes- UNICAMP, SP,2006
- NERO, Ciro Del. CENOGRAFIA uma breve visita, Introdução p.11, ed. Claridade, São Paulo-2010
- VIANA, Fausto e NETO, Campello. Introdução histórica sobre cenografia: Os primeiros rascunhos. São Paulo – SP, 2010
- RAMOS, Flávia Martini e NETO, Tadashi Fujiwara. Cenografia. UFSC-SC, 2010.
- http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2010-1/cenografia/cenografia_2010-1.pdf, Acesso em: 25 de MARÇO. 2014.