

Design Cenográfico: o diálogo entre cenário de teto e arquitetura cênica

Leônidas Garcia Soares (UFRGS, Brasil)
leonidas.soares26@gmail.com

Isadora Forner Stefanello (UFRGS, Brasil)
isastefanello@hotmail.com

Tiago Forner Stefanello (UFRGS, Brasil)
tiagostefanello@hotmail.com

Design Cenográfico: o diálogo entre cenário de teto e arquitetura cênica

Resumo: Este trabalho aborda a relação estabelecida entre a arquitetura cênica e sua ocupação cenográfica de maneira pouco usual, ou seja, a não ocupação prioritária do solo, tratando-se especificamente de um estudo acerca das potencialidades que a cenografia de teto propicia em espetáculos de dança. Por meio de uma abordagem qualitativa, o estudo apresenta breves reflexões acerca do edifício teatral e da cenografia, priorizando a caixa cênica do palco italiano. O artigo faz uma análise do espetáculo de dança Frágil – O baile cênico das relações (Brasil, 2019), que utiliza o recurso do Cenário de Teto. Bem como, análise das obras com cenários de ocupação inusitada, no âmbito nacional e internacional, e das etapas de projeto e montagem do cenário estudado. A conclusão evidencia a importância do estudo das possibilidades e limitações oferecidas pela caixa cênica, uma vez que o conhecimento dessa estrutura arquitetônica é fundamental na realização do tipo de cenário estudado.

Palavras-chave: Design Cenográfico, Cenário de Teto, Cenografia, Arquitetura Cênica, Cenotecnia.

Scenographic Design: the dialogue between ceiling scenery and scenic architecture

Abstract: *This work addresses the relationship established between scenic architecture and its scenographic occupation in an unusual way, that is, the non-priority occupation of the ground, dealing specifically with a study about the potential that ceiling scenography provides in dance shows. Through a qualitative approach, the study presents brief reflections about the theatrical building and the scenography, prioritizing the scenic box of the Italian stage. The article makes an analysis of the dance show Frágil – O baile scenico das relações (Brasil, 2019), which uses the Cenário de Teto resource. As well as analysis of works with unusual occupation scenarios, nationally and internationally, and the stages of design and assembly of the studied scenario. The conclusion highlights the importance of studying the possibilities and limitations offered by the scenic box, since knowledge of this architectural structure is fundamental in the realization of the type of scenario studied.*

Keywords: *Scenographic Design, Ceiling Scenery, Scenography, Scenic Architecture, Cenotechnics.*

1 Introdução

[...] o espaço não é o meio contextual (real ou lógico) dentro do qual as coisas estão dispostas, senão o meio graças ao qual é possível a disposição das coisas. Isto é, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter em que estariam imersas todas as coisas ou concebê-lo abstratamente como uma natureza que seria comum a ele, devemos pensá-lo como o poder universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 258).

O espaço, restringindo nosso olhar às Artes Cênicas, pode ser entendido como a arquitetura teatral, o espaço cênico e o cenográfico onde se movimentam os intérpretes, e o espaço subjetivo dramatúrgico, criado pelo artista e sua interpretação e cheio de significados para o público. Em 1965, Denis Bablet, autor e crítico francês, nos concede uma visão mais pragmática de espaço, dividindo-o em três: o espaço físico (real e material preexistente), o espaço conceitual (significado da montagem cênica) e o espaço percebido pelo espectador (materializado nos cenários) (BABLET, 2001). A concepção cenográfica para espetáculos de dança precisa atender a questões específicas como: bastante espaço livre para permitir a movimentação e o deslocamento dos bailarinos em cena; e o auxílio do cenógrafo para criar a ilusão de liberdade e amplitude dos movimentos (SILVA, 2007).

O cenógrafo Josef Svoboda (1920-2002) considera de extrema importância o conhecimento e a análise do espaço arquitetônico teatral, para propor uma cenografia adequada ao movimento dos bailarinos:

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. (URSSI, 2006, p. 68).

Segundo Silva (2007), o palco, quando não há movimento, é percebido pela plateia sobretudo em suas dimensões de altura e largura. É o movimento que acontece no mesmo que revela sua profundidade, possibilitando uma percepção espacial que inclui a terceira dimensão. Desse modo, é fundamental conhecer o espaço arquitetônico do edifício teatral e suas possibilidades técnicas de maquinaria para conceber novas alternativas de criação de ambientações. Uma alternativa que tem sido aplicada em espetáculos de dança é o Cenário de Teto. Um tipo de cenário que aproveita a maquinaria e a estrutura oferecida pelo edifício teatral para criar espaços e percepções diversas aos intérpretes e ao público espectador.

Este estudo enfoca o espetáculo intitulado *Frágil – O Baile cênico das relações*, do grupo de dança *Integração e Arte Centenário – FAMES*. O espetáculo fala da fragilidade dos diversos tipos de relações e exhibe um cenário de preenchimento de teto, procedimento cênico inédito em Santa Maria, cidade situada na região central do estado do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil. A escolha deste espetáculo se deve à originalidade da aplicação de um Cenário de Teto, seus desafios, e busca mostrar que a cenografia pode colaborar para proporcionar novas experiências ao público e aos artistas locais. Em uma abordagem qualitativa, o estudo utiliza os procedimentos de pesquisa documental de vídeo, fotografias, e entrevistas, bem como de desenhos de projeto; pesquisa bibliográfica para o embasamento teórico em livros e artigos referenciados; e estudos de similares para realizar um método comparativo com vistas a ressaltar as diferenças e/ou as similaridades entre as aplicações de Cenários de Teto (VIANNA, 2013).

1.1 Design Cenográfico de Teto, um conceito em construção

O uso do termo Cenário de Teto especifica nesse artigo cenários nos quais o teto é utilizado e preenchido com vários elementos cujas formas, cores e texturas compõem uma unidade visual. Assim, um único elemento preso ao teto, como um lustre, por exemplo, não se inscreve nesta especificação. No Cenário de Teto os elementos cênicos são fixados na maquinaria existente do edifício teatral, o que implica o estudo das limitações de peso e movimentação, que muitas vezes é feito de forma manual. Para isso, é fundamental compreender como a caixa cênica funciona e quais estruturas de maquinaria possui. Esta solução é pouco utilizada devido à complexidade da montagem, pois a mesma exige conhecimentos técnicos que envolvem a resistência e comportamentos dos materiais utilizados, bem como formas de fixação e cálculos de peso aplicados à cada vara cênica, além de interferir na iluminação cênica convencional, exigindo alternativas diversas para iluminar o espetáculo.

Em paralelo com a Cenografia de Teto, cita-se a Cenografia de Chão, em que os elementos cênicos são utilizados de modo a preencher o palco com um único ou vários materiais, obtendo uma unidade ao integrar visualmente vários elementos. Esse artifício foi utilizado em muitos trabalhos coreográficos da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009), que preenchia o chão com terra, flores, folhas secas, cadeiras ou água. Segundo Serroni (1994), Bausch afirma que “gosta de ver como esses elementos interagem com o movimento e como eles provocam emocionalmente os dançarinos” (SILVA, 2007, p. 30).

Coreógrafas como Pina Bausch, [...] criaram obras que necessitam de grandes produções com efeitos mirabolantes, objetos que ocupam todo o palco ou cenários com elementos reais da natureza, como: água, terra, areia, algodão, flores, entre outros. (PEREIRA, 2018, p. 489).

Soares também cita o termo “cenografias de chão” para definir a cenografia criada para vários os trabalhos de Pina Bausch:

Bausch e seus cenógrafos utilizaram a ‘cenografias de chão’, o que adiciona complexidade às suas fzzestas reflexivas: uma piscina cheia de água em *Arias* (1979), um gramado natural em 1980, um campo de cravos em *Nelken* (1983), uma espessa camada de terra em *Sobre a montanha alguém ouviu um grito...* (1984) ou uma parede caída em *PalermoPalermo* (1991) (SOARES, 2016, p. 461).

1.2 A caixa cênica

Ao longo da história, muitos espaços teatrais se desenvolveram com diversos formatos, porém, para este artigo, limitou-se à escolha daquele que é o mais popular entre os edifícios teatrais e os espetáculos de dança: o Palco Italiano. As contribuições do teatro romano, como a criação do proscênio, da parte frontal do palco e o pano de boca (cortina frontal), aliado as transformações realizadas pelos arquitetos e cenógrafos renascentistas, deu forma ao Palco Italiano de hoje. Essa conformação cênica se tornou “característica dos teatros europeus a partir do século XVII. Trata-se de um palco retangular, aberto para a plateia na parte anterior e delimitado, na sua frente, pelo proscênio e, no seu fundo, por uma cortina de fundo (Rotunda) ou pelo Ciclorama” (VASCONCELLOS, 1987, p. 146). O Palco Italiano, com sua Torre de Urdimento, é uma tipologia que se foi adotando pela maioria dos países à medida que foram abandonando pouco a pouco os outros tipos de espaços cênicos: “Consistia numa caixa como espaço cênico, plateia e palco bem diferenciado na arquitetura interna do teatro”. A Torre de Urdimento ou Torre do Palco, localizada acima da embocadura, tem como finalidade ocultar do público os elementos cenográficos, os equipamentos de iluminação e som (quando necessário). Sua estrutura é planejada para suportar o peso de todos os mecanismos de elevação de elementos cenográficos (CASTELLOTE, 2009:147-148). Em termos de arquitetura teatral, René Allio fala de uma supremacia numérico-construtiva do formato do “Teatro a Italiana”, onde, pela forma de visualização do espectador, é privilegiado o “quadro da cena (a caixa de ilusões).” Estando a cena “fora”, o espectador assiste a representação sem sentir-se “dependente.” Para este autor, em volta do quadro da cena, “uma janela aberta sobre a ficção”, o público é distanciado da cena, mas

não do espetáculo. Neste sentido, Redondo Júnior assinala que não se deve confundir este afastamento do público com o distanciamento brechtiano, pois, neste caso, se trata apenas de um distanciamento “meramente físico do espectador em relação ao intérprete” (ALLIO, 1964:57; REDONDO, 1964:74).

Neste formato de palco, o público se localiza em frente ao palco, proporcionando uma única perspectiva, a frontal. Diante desse público há a caixa cênica, o espaço que inclui o palco e toda a engenharia de maquinaria. No Palco Italiano a cena é concebida como um “cubo-fragmentado de uma realidade colocada em uma vitrine, o espectador se encontra como que imobilizado em um ponto de fuga das linhas da cena”, ou seja, a relação do intérprete com a plateia é frontal. Este tipo de ponto de vista perspectivo é conhecido como “efeito de ilusão”. O designer deverá organizar os recursos técnicos “para que os efeitos de simulação aplicados no corpo do ator possam ser apreendidos pela recepção”. Além disso, o fato de o espectador enxergá-lo desde um ponto fixo do espaço teatral permite um maior “controle do espaço e a racionalização das figuras e objetos para a produção de um todo uniforme e ordenado” (PAVIS, 1998, p. 43; RAMOS, 2013, p. 53; FERRARA, 2003, p. 38). As características do cenário ilusionista italiano são descritas por Anne Surgers da seguinte forma:

A separação claramente marcada entre o espaço reservado ao público (plateia e camarotes) e o espaço dos atores (o palco, as cenas) [...] A separação entre o público e os atores, ou seja, entre a realidade e a ficção, é manifestada explicitamente mediante a presença de um quadro [...] Outros elementos contribuem para acentuar a separação demarcada pelo quadro: a diferença de nível entre o palco e a plateia; e as balaustradas da boca de cena, que delimitam o espaço da ficção, [...] uma espécie de traço da ‘quarta parede’ que falta no teatro a *La italiana*. (SURGERS, 2005, p. 109).

Essa caixa cênica delimitadora entre realidade e ficção (Figura 1) é delimitada pelos Reguladores, usualmente produzidos com materiais antirreflexos. Os Reguladores formam a Boca de Cena, que possui uma altura e uma largura em que ambas formam uma espécie de quadro ao espectador. Em frente à Boca de Cena, localiza-se o Proscênio, que nada mais é do que um prolongamento do palco. A delimitação interna do palco é definida por estruturas formadas por panos verticais e horizontais que escondem a estrutura mecânica do palco. Um tipo de panos verticais são os chamados Pernas, que delimitam a largura do palco. As Pernas ficam nas laterais do palco, da frente para o fundo, uma após a outra, formando corredores laterais que ligam o palco aos bastidores. Esses corredores laterais são chamados de Coxias (que podem permanecer ocultos para público pela regulação das Pernas)

e possuem a função de receber os artistas que entram e saem do palco, bem como facilitar o depósito e troca de cenários e elementos cênicos pelos técnicos de palco. Outros dois exemplos de panos verticais, geralmente localizados mais ao fundo do palco são: a Rotunda, uma cortina preta que se acomoda em toda a extensão do fundo do palco e delimita a profundidade do palco. Ela pode ser instalada em qualquer das Varas de Cenários ou, até mesmo, ser colocada removida completamente, conforme a necessidade do uso. O segundo exemplo é o Ciclorama, que é um tecido branco (ou cinza-claro) que serve para efeitos de luz e projeções de imagens. Poderíamos entender como “pano horizontal”, as bambolinas, que têm a função de esconder as varas de luz e não revelar “a magia da iluminação”, desde que este seja o propósito do espetáculo. Todos esses (verticais e horizontais) panos são presos em uma espécie de grelha, ou são presos em varas específicas para cenário. Nesse trabalho consideramos como Urdimento o espaço superior à Boca de Cena (SANTANA, 2016). Cabe salientar, que alguns espetáculos optam por uma estética de não ocultar do público a parte técnica da obra, tanto os equipamentos quanto a sua operação.

Nos edifícios teatrais onde o Urdimento é alto, descem cordas chamadas de Manobras, que sustentam as Varas de Cenário e as Varas de Luz. Essas varas atravessam o palco no sentido longitudinal e são produzidas em ferro resistente que geralmente suporta de 200 a 500 quilos cada. Também são deslocadas no sentido vertical para subir ou descer cenários ou equipamentos de luz e são manobradas por meio de um motor ou manualmente mediante um sistema de contrapesos localizados nas laterais das Coxias. O número de Varas de Cenário depende da profundidade do palco e da estrutura e conformação do espaço de cada teatro ou casa de espetáculos. À frente das Varas de Luz localizam-se as Bambolinas, que são faixas horizontais de panos pretos presos às Varas de Cenário e que servem para esconder os equipamentos e também para dar a ilusão de fechamento do teto do Palco Italiano.

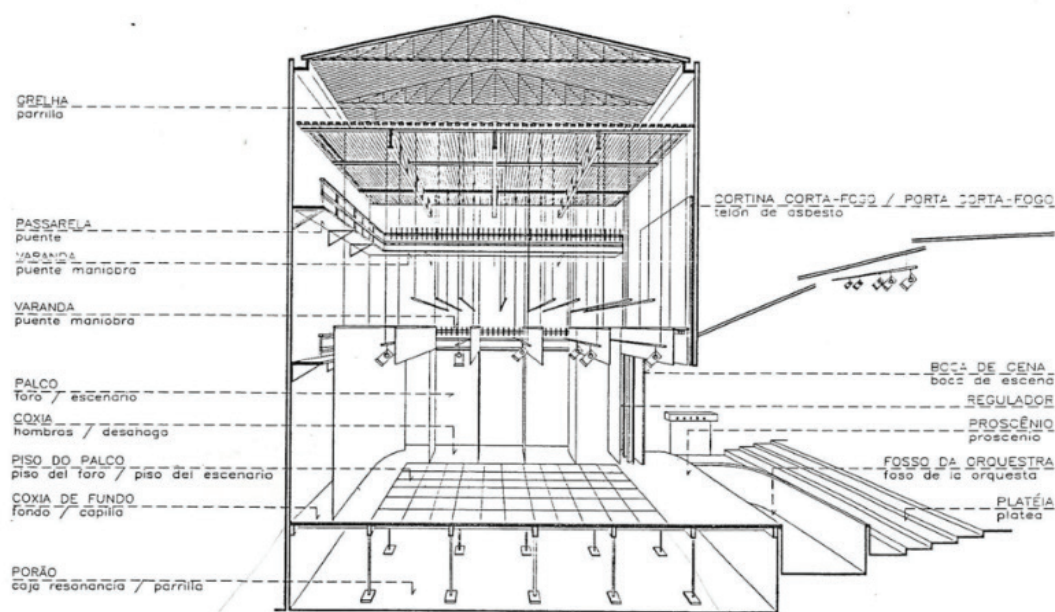


FIGURA 1: Elementos que compõem a caixa cênica italiana: considerando que como Urdimento todo o espaço acima da Boca de Cena. Fonte: MACHADO (2004).

2. O Cenário de Teto e o paralelismo com o Cenário de Chão nos espetáculos contemporâneos

Os espetáculos que adotam o teto como recurso cenográfico podem permitir uma percepção de unidade se utilizados os mesmos elementos, colaborando para um espetáculo de linguagem minimalista. Também se notam novas possibilidades de movimentações, seja no plano alto, onde os bailarinos podem usar o cenário como apoio nos seus movimentos de suspensão, ou com a limitação de movimentos junto ao chão, quando esses cenários usam a maquinaria para baixá-los ao nível do solo, formando obstáculos às movimentações dos bailarinos.

O trabalho intitulado *Bach* (1996) (Figura 2a), do Grupo Corpo, de Minas Gerais, possui uma criação musical livre de Marco Antônio Guimarães sobre a música de Bach para órgão, em que, segundo Silva (2007), “a cenografia brinca não só com a textura, a qualidade musical, mas também com a imagem dos princípios construtivistas góticos e da tensão entre o profano e o divino”. O trabalho inicia com grandes tubos metálicos dourados suspensos a partir das varas cênicas, sendo possivelmente uma alusão aos tubos sonoros do órgão. Assim, por ser um cenário produzido por um material resistente, permite que os bailarinos possam ser suspensos enquanto o

chão do palco fica livre, além de formar uma unidade estética, tornando o espetáculo contemporâneo mais minimalista.

No trabalho intitulado *Nó* (2005) (Figura 2b), da Companhia de Dança Deborah Colker, do Rio de Janeiro, a temática é o desejo humano. No primeiro ato, o diretor de arte do espetáculo, Gringo Cardia, cria um círculo de 120 cordas que formam nós e que simbolizam os laços afetivos, que servem para aprisionar, puxar, ligar, libertar. Essas cordas são amarradas nas varas cênicas e são divididas em grupos pelo palco. O espetáculo inicia com esses grupos de cordas unidos por um grande nó no centro do palco, que aos poucos é desfeito. Vemos os pequenos grupos de nós, como árvores, e aos poucos todas as cordas vão sendo desunidas formando uma espécie de floresta de nós em pleno palco. Esse material, por ser mais resistente, permite que os bailarinos fiquem em suspensão de diversas formas, unindo as técnicas de dança clássica e contemporânea, com a técnica circense.

Em paralelo, o trabalho de Pina Bausch e de seu grupo Tanztheater Wuppertal, usa do preenchimento do chão em seus espetáculos. Para isso, Bausch se utiliza de diferentes elementos buscando estimular e explorar os cinco sentidos humanos e suscitar os sentimentos de prazer, medo, morte, angústia e solidão. Assim, esse preenchimento do chão do palco privilegia o uso de materiais naturais, como em *Nelken* (1982) (Figura 2c), com o palco coberto por uma espécie de campo de cravos. O impacto cenográfico da peça *Cravos* (*Nelken*) acontece quando o público entra na sala onde o espetáculo irá acontecer e depara-se com um campo de cravos rosados em tamanho natural espalhados por todo o palco. Como é de praxe nas peças de Bausch, a quarta parede¹ está aberta, fazendo a ponte entre o real e o teatral sem barreiras (PEREIRA, 2018). Ou ainda em sua versão para *A sacração da primavera* (1975) (Figura 2d), onde preenche o chão com terra e a mesma vai contaminando (suja) os corpos em movimento. Na peça, como único aparato cênico, encontra-se o palco coberto por uma camada de terra, que remete a um lugar arcaico, ancestral, sem com isso permitir identificar um período definido. A terra influencia diretamente a movimentação dos bailarinos, dificulta as suas ações, adere aos vestidos das mulheres no desenrolar da peça, aos torsos nus dos bailarinos, nos rostos e nos cabelos, misturada pelo suor dos corpos dos intérpretes (PEREIRA, 2018).

Já no trabalho intitulado *4 Por 4* (2002) (Figura 2e), também da coreógrafa brasileira Deborah Colker, a temática é a interação da dança com as artes visuais. O designer Gringo Cardia, inspirado na arte oriental, preenche

1 Quarta parede – Parede imaginária que separa o palco da plateia. O teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão da cena e força a participação do público.

o chão do palco com 90 vasos de porcelana pintados à mão, formando, assim, um cenário de chão. Esses vasos são distribuídos de forma intercalada, ficando bem abaixo das varas cênicas.

Em determinado momento, esses vasos são puxados pelas varas cênicas, por meio de fios de nylon, formando então, um cenário que preenche uniformemente o teto. Nesse espetáculo, devido à fragilidade do material, não é possível que os bailarinos interajam diretamente com o mesmo, mas indiretamente, limitando o nível em que os intérpretes podem atuar. Dessa forma, é possível relacionar as soluções para o Cenário de Teto com as utilizadas no Cenários de Chão, por meio da forma inusitada e interativa de preenchimento desses espaços. Que também colaboram para a criação de uma identidade visual memorável das obras.



FIGURAS 2A, 2b, 2c, 2d e 2e: Grupo Corpo – Bach (1996); Cia. de Dança Deborah Colker – Nó (2005); Tanztheater Wuppertal Pina Bausch – Nelken (Cravos) (1982) e Frühlingsopfer (A sagração da primavera)

(1975); Cia. de Dança Deborah Colker – 4 Por 4. Fontes: <https://br.pinterest.com/aracimalagodi/grupo-corpo/>; www.tapisrouge.com.br; <http://velvettangoelisa.blogspot.com/2012/07/pina.html>; <https://www.ballet.org.uk/blog-detail/top-5-things-probably-didnt-know-pina-bausch/> e www.ciadeborahcolker.com.br.

Para finalizar essa breve contextualização das possibilidades estético-funcionais do uso de cenários inusitados, não tem como não abordarmos a confluência entre a dança e o circo no uso do espaço aéreo na caixa cênica teatral. Para isso, nada melhor que seguir as pegadas de Peixoto (2013), que analisa o processo de hibridização que vem ocorrendo entre os campos artísticos da dança e do circo na cena contemporânea. A autora propõe que “a aproximação entre as duas áreas pode ser entendida como uma solução adaptativa, que vem permitindo a continuidade de suas atividades frente às intensas mudanças socioculturais da atualidade, transformando irreversivelmente os seus campos” (PEIXOTO, 2013, p. 85). Peixoto menciona a utilização do espaço aéreo e a busca na dança pela “simulação do risco” circense por meio do aumento do número de coreografias com um forte caráter acrobático e proezas corporais de risco. A autora traz o exemplo da Cia Dani Lima, que como foco a dança no tecido aéreo.²

Em termos de design cenográfico, a simulação do processo cênico entre dança e circo pode se dar quando um grupo de dança, buscando expandir suas possibilidades espaciais, utiliza aparelhos típicos do circo (como o trapézio) ou modificados a partir de uma releitura destes, que ganham status de objeto cênico. Essa hibridização é encarada por Peixoto como uma troca de informações e de práticas entre as duas áreas, onde a coreógrafa Dani Lima³ traz o seguinte depoimento:

Ela relatou que na montagem de uma de suas coreografias em que utilizava a corda⁴, havia uma dançarina em seu grupo que queria muito fazer

- 2 Peixoto cita outros exemplos: o grupo Furia del Baus, da Espanha, que mescla dança, teatro físico, circo e novas tecnologias; o De La Guarda, da Argentina, que segue uma mesma linha; a Compania de Danza Aérea Brenda Angels, também da Argentina; e o Grupo Ares, de São Paulo, de circo e dança.
- 3 Dani Lima, é dançarina e coreógrafa e também possui formação artística em circo. Fundou a sua própria companhia em 1997, com a qual tem realizado diversos espetáculos, parte deles apresentando resultados de sua intensa pesquisa na dança aérea, resultante do diálogo com o circo. Dani Lima foi fundadora, e integrante durante treze anos, da Intrépida Trupe. (PEIXOTO, 2013, p. 90)
- 4 Aparelho circense constituído por uma grande corda presa verticalmente, na qual a pessoa sobe e desenvolve movimentos a partir de “nós” ou “enrolações” que lhes possibilitam posições estáveis e também quedas e passagens. (PEIXOTO, 2013, p. 90)

um movimento na corda que necessitava jogar o quadril para cima, sem os pés estarem no chão, ou seja, agarrada à corda e, a partir da força abdominal, fazer uma inversão vertical, e ela não conseguia. (PEIXOTO, 2013, p. 90-91)

Outra visão da confluência da linguagem circense com outras formas de expressão nos é trazida por Nilton Gamba Junior⁵, onde ele considera que o circo, “estruturado como espetáculo de variedades, tem com a narrativa, especificamente teatral e cômica, uma relação também oscilante”. E que o esforço de balizar o circo é saber que: “parte de suas características são tecnológica (aparelhos) e parte estéticas (linguagem)”. Segundo Gamba Jr., poderemos ter muitas outras linguagens se apropriando dos aparelhos circenses ou mesclando os seus aparelhos com esses:

Assim, o uso de um trapézio obedece a um repertório tradicional, mas pode ser subvertido na práxis, criando novos recursos, ampliando seu repertório também. Isso pode acontecer com uma sala de espelhos, um espaço de ensaio, um ginásio com aparelhos acrobáticos, com os microfones de lapela etc. e etc. Tanto espaços físicos, como instrumental técnico, ou aparelhos eletrônicos, podem ser incluídos nessa relação programa/repertório. (GAMBA JR, 2012, p. 10)

3. Análise do cenário do espetáculo *Frágil* – o baile cênico das relações

O presente estudo descreve como é feita a produção de um espetáculo onde levar em conta o aparato da caixa cênica é imprescindível para a realização da proposta. Um breve relato sobre o projeto e sua montagem, descreve a materialidade, suas formas, cores e, principalmente, sua distribuição na caixa cênica.

3.1 O espetáculo

O espetáculo de dança contemporânea *Frágil – o baile cênico das relações* teve sua estreia em 13 de novembro de 2019 no Centro de

- 5 Nilton Gamba Junior é integrante e fundador da Cia. Nós Nos Nós - Tragédias e Comédias Aéreas, onde atua como acrobata, ator, autor e diretor. Estudou técnicas acrobáticas com profissionais como Alberto Magalhães (Irmãos Brothers), Dani Lima (Cia. Dani Lima de Dança), Leonardo Sena (Intrépida Trupe), e Carlos Márcio (Cirque du Soleil). Coordena o Programa de Pós-graduação e Design e o Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio – núcleo de pesquisa que tem parceria com a Cia. Nós Nos Nós. Graduiu-se em Design na Escola de Belas Artes da UFRJ, tem Mestrado em Design pela PUC-Rio.

Convenções da UFSM para um público de mais de 800 pessoas⁶ e traz como temática as relações interpessoais do século XXI. Busca traduzir em cena uma atmosfera poética de movimentos, gestos, fisicalidades e corpos, aproximando o espectador de uma experiência estética potente e reflexiva em tempos de relações líquidas, efêmeras e imediatas⁷

O espetáculo possui direção e coreografias de Alline Fernandez e Pâmela Ferreira; produção de Oneide dos Santos; iluminação de Marcos Guiselini; cenografia de Isadora Stefanello e Tiago Stefanello; e figurinos de Henrique Goulart. Possui duração de aproximadamente uma hora e conta com 19 bailarinos em cena. O trabalho é composto por 11 coreografias, que tratam de temas como: a maternidade, a passagem da juventude para a vida adulta, os medos, a competição, as relações à distância, as relações afetivas e amorosas, a exclusão e a aceitação em grupo, as amizades, as relações com a tecnologia, a pressão da sociedade e as relações humanas de modo geral. A edição de som e a trilha sonora são de Ronaldo Palma e conta com algumas músicas do trio brasileiro de MPB, Tribalistas.

3.2 O projeto

A cenografia deveria traduzir a confusão que as relações humanas estabelecem na vida cotidiana, por meio de um emaranhado de fios em diversas direções que cobrisse todo o teto. Esses fios deveriam possuir uma cor predominantemente cinza, remetendo às sinapses cerebrais e também aos cabos de dados da informática, o que também manteria uma relação com os figurinos e com a luz. Além disso, em determinados momentos o cenário deveria permitir a mudança de inclinação e de altura até o momento em que descesse completamente sobre os bailarinos.

O espaço do Centro de Convenções da UFSM possui 19 metros de profundidade e 17 metros de largura, além de 9 metros de altura da boca de cena e 30 metros de altura do urdimento. Porém, para o espetáculo Frágil, o palco viria a ser diminuído para 10,14 metros de profundidade e 14 metros de largura, devido à necessidade de movimento e quantidade de bailarinos.

Nas primeiras reuniões, o *briefing*⁸ foi apresentado: era necessária uma estrutura leve para que não machucasse os bailarinos; um custo baixo pois havia pouco patrocínio; uma estrutura que pudesse ser impactante aos olhos

6 O espetáculo pode ser acessado na íntegra pelo link disponível no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM

7 Conteúdo retirado do programa do espetáculo Frágil – o baile cênico das relações.

8 Briefing: ato de dar informações e instruções concisas e objetivas sobre missão ou tarefa a ser executada. Fonte: Oxford Languages, 2021.

do espectador, com uma trama mais fechada que realmente preenchesse o teto; além disso, a montagem deveria ser feita em apenas uma manhã; o transporte deveria ser facilitado; e o cenário deveria suportar outras apresentações, ou seja, nada poderia ser descartável.

Assim, a solução encontrada foi o uso de telas plásticas hexagonais de galinheiro, que ajudaria a estruturar o cenário e também é um material leve. A tela possui uma trama de 5 centímetros, o que torna possível a passagem de materiais pela mesma. Também foi sugerido o uso de eletroduto corrugado de obra, por ser um material espesso (2,5 centímetros) e visível, leve e barato. O projeto exigia bastante preenchimento, então os eletrodutos ficariam de forma enrolada. Para isso, foi feito um desenho detalhando a materialidade e distribuição desses eletrodutos pela tela (Figura 3).

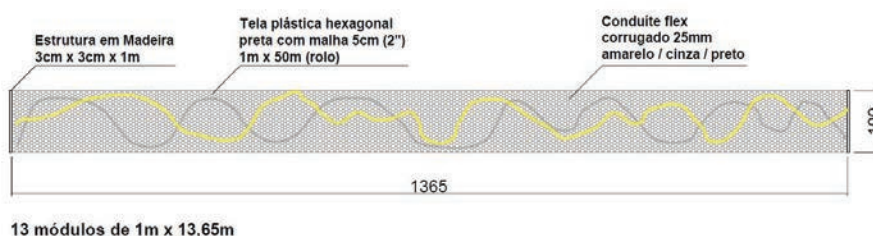


FIGURA 3: Detalhamento, em software AutoCad 2007, da distribuição de eletrodutos na tela plástica hexagonal. Fonte: Stefanello Studio.

Na sequência, outras simulações foram produzidas referentes à quantidade de varas cênicas a serem utilizadas e limite de abaulamento e tensionamento que a estrutura poderia suportar (Figura 4).

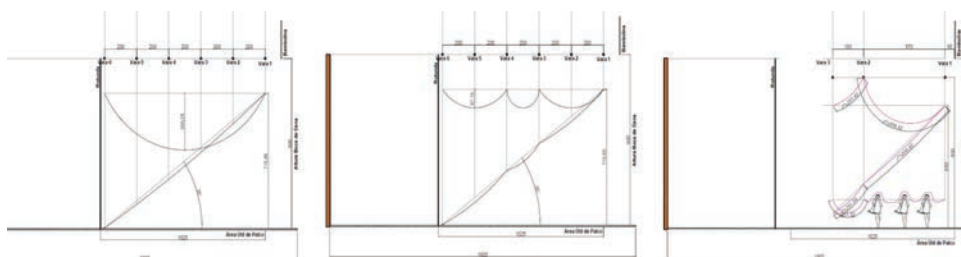


FIGURA 4: Simulações, em software AutoCad 2007, de corte esquemático testando número de varas cênicas, limite de tensionamento estrutural e limite de abaulamento entre varas. Fonte: Stefanello Studio.

Por fim, ficou definido que seriam utilizadas 13 faixas de telas, totalizando 13 metros de largura de preenchimento de palco. Também foi definido o número de varas cênicas que seriam utilizadas: quatro. E a profundidade de cada faixa também diminuiu para 9,25 metros, possuindo: 3,77 metros entre a primeira e a segunda vara, e 2,74 metros entre a segunda e a terceira vara e entre a terceira e a quarta vara (Figuras 5 e 6).

Na Figura 7, há um desenho esquemático da projeção de cada eletroduto e suas cores, para que pudesse ser estipulado a quantidade de material necessária para a execução. As cores definidas para os eletrodutos foram o cinza, o preto e o amarelo. A tela é vendida em rolos de 50 metros e com 1 metro de largura. A cor cinza foi utilizada em todas as 13 faixas, pois era a cor predominante. Já as cores preto e amarelo, foram utilizadas de forma intercalada nos módulos, o que explica a quantidade de sete rolos de eletrodutos cinzas, e três rolos de cada de eletrodutos pretos e de eletrodutos amarelos

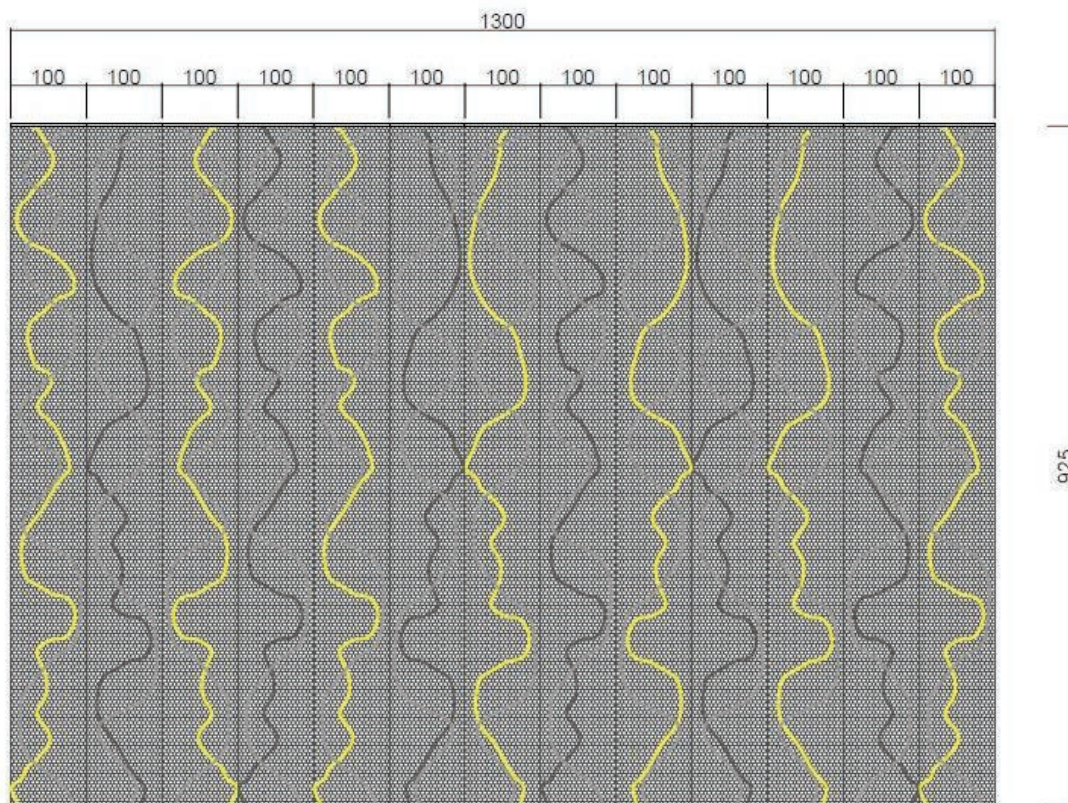


FIGURA 5: Planta baixa, em software AutoCad 2007, mostrando a cobertura que o teto ficaria com as 13 faixas de telas de 1 metro x 9,25 metros. Fonte: Stefanello Studio.

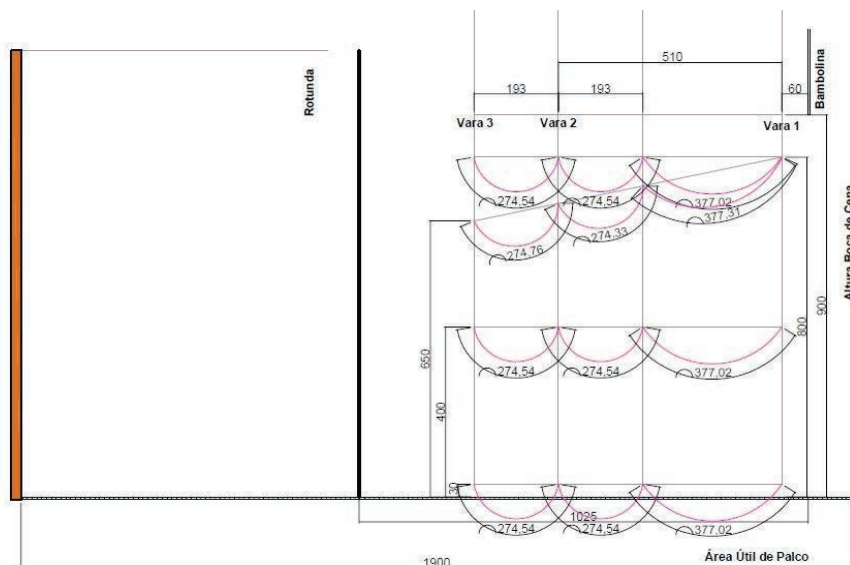


FIGURA 6: Último corte esquemático, produzido em software AutoCad 2007, mostrando o uso final das quatro varas cênicas, bem como o tamanho de cada seção e o abaulamento estrutural entre varas. Fonte: Stefanello Studio.

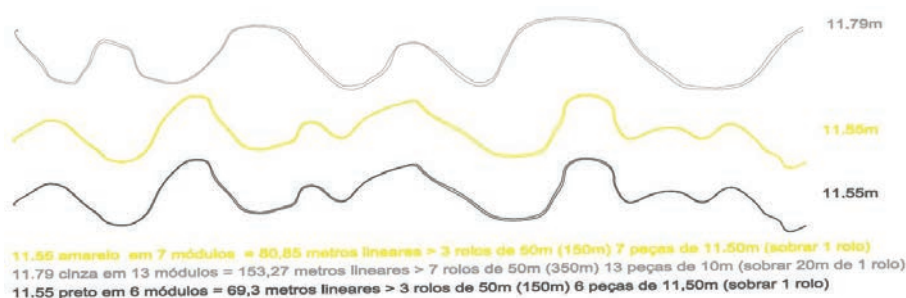


FIGURA 7: Esquema de cálculo de eletrodutos, em software AutoCad 2007, divididos por cores e multiplicado pelo número de faixas que cada rolo usaria. Fonte: Stefanello Studio.

3.3 A montagem

A montagem foi feita em duas etapas. A primeira, na fase de pré-produção, iniciou com duas semanas de antecedência do espetáculo, quando a estrutura foi preparada para o dia da montagem. A segunda, aconteceu na fase de produção, já no local da apresentação.

A estrutura foi feita com barras de madeira de cedro de 3 centímetros de largura e 3 centímetros de altura e profundidade de 1 metro. Essas barras foram pintadas com tinta preta fosca, do tipo esmalte, para que refletisse luz. Em seguida, foi iniciada a montagem das faixas que foram cortadas a cada 9,25 metros conforme o projeto. As barras de cedro foram colocadas nas pontas das faixas, entrecruzando a trama da tela hexagonal. Foi necessário

maior preenchimento para formar uma massa cinzenta sobre as cabeças dos bailarinos. Assim, foi tramado, entre a malha hexagonal da tela, tecidos do tipo *voil*, cortados em tiras, na cor cinza em quatro tonalidades.

Para finalizar a primeira etapa da montagem, foram colocados pequenos pedaços de madeira nas pontas das barras de madeira, de forma que uma barra se encaixasse na outra por meio de parafusos de 7 centímetros de comprimento. O transporte foi feito por meio de rolos das faixas já com os tecidos e as barras de madeira presos à tela.

Na segunda etapa da montagem, no local da apresentação, as faixas foram desenroladas e distribuídas pelo palco, quando receberam uma nova trama de tecidos entre as mesmas, para que a estrutura ficasse presa uma à outra e mantivesse a semelhança dos abaulamentos em cada faixa. A montagem iniciou com a fixação dos eletrodutos na tela por abraçadeiras de nylon pretas de 25 centímetros.

Posteriormente, foi iniciada a fixação da estrutura na primeira e na última vara cênica a ser utilizada (Figura 8), por meio de fios de nylon pretos, número 5, com 9 metros (mesmo tamanho da altura da boca de cena para que o cenário pudesse ser todo recolhido). Foram utilizados dois fios por faixa de tela, totalizando 24 fios em cada vara cênica.



FIGURA 8: Estrutura cenográfica sendo fixada na primeira e na última vara cênica, por meio de fios de nylon pretos. Fonte: Stefanello Studio.

Para concluir a montagem, foram passados pela trama hexagonal das telas, dois fios tensionados de nylon mais grossos, de número 6, de forma que ficassem alinhados abaixo da segunda e da terceira vara cênica. Assim, esse fio ajudava a manter a estrutura firme, simulando uma nova “barra de

madeira” (Figura 9). Novamente foram presos mais 24 fios de nylon (dois fios por faixa de tela), totalizando mais 24 fios em cada uma das varas. No total, foram 96 fios de nylon necessários para prender toda a estrutura nas quatro varas cênicas.



FIGURA 9: Estrutura cenográfica sendo fixada na segunda e na terceira vara cênica, por meio de fios de nylon pretos. Fonte: Stefanello Studio.

As telas vinham em rolos de 50 metros e 8 kg. Para suprir as 12 faixas necessárias para a execução do cenário, foram necessários, 111 metros de tela, totalizando 17,76 kg de tela em todo o cenário. Os barrotes de cedro possuíam em torno de 2 kg, sendo utilizados 48 kg em toda a estrutura. Assim, o cenário, com as telas e os barrotes de cedro pesaram um total de 65,76 kg. A estrutura, em conjunto com os eletrodutos e os tecidos, pesou aproximadamente 100 kg. Segundo a planta técnica do Centro de Convenções da UFSM, cada vara cênica suporta 300 kg. Como o cenário do espetáculo *Frágil* utilizou quatro varas cênicas e pesou aproximadamente 100 kg, cada vara cênica suportou 25 kg de cenário, sendo totalmente seguro para os bailarinos.

O cenário produzido não permite, porém, que os bailarinos se prendam ao mesmo, pois a estrutura é leve e, assim como a temática do espetáculo, frágil. A interação do cenário com a movimentação coreográfica se dá no momento em que o mesmo é baixado junto ao chão (Figura 10), limitando assim os movimentos dos bailarinos.

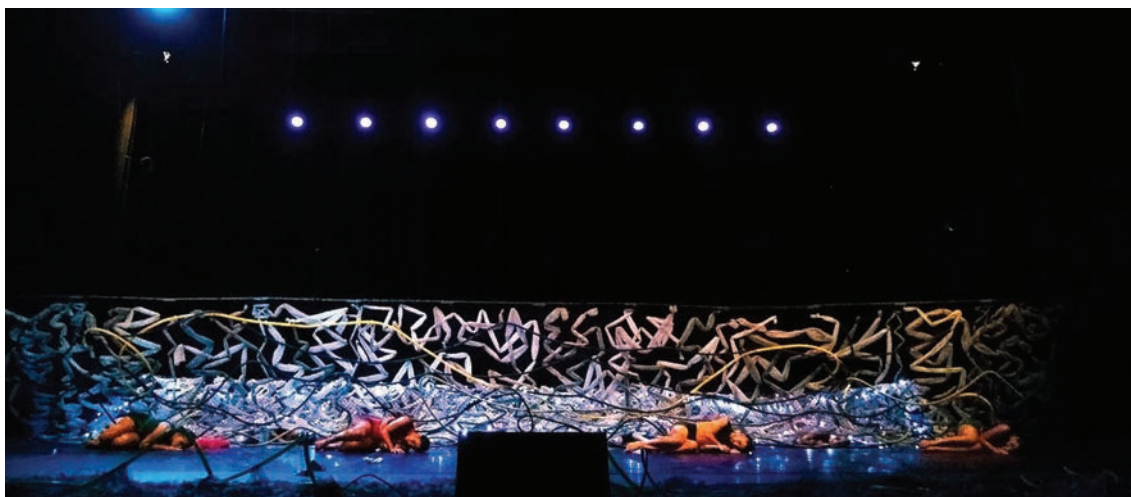


FIGURA 10: Estrutura cenográfica posicionada ao nível do chão, comprimindo os bailarinos junto ao chão. Fonte: Stefanello Studio.

Posteriormente, o cenário se eleva novamente, mantendo-se em uma posição inclinada, no qual a parte ao fundo (junto à rotunda) fica rebaixada, e a parte frontal (junto ao prosccênio) fica próxima ao teto (Figura 11).



FIGURA 11: Resultado do cenário. Fonte: Stefanello Studio.

O resultado é uma grande massa cinzenta sobre a cabeça dos bailarinos, que representa todas as dúvidas e caos que as relações humanas proporcionam. Assim, o “peso” desses sentimentos e ao mesmo tempo a fragilidade das relações, são representados simbolicamente pela materialidade do cenário.

4. Considerações finais

Os espetáculos contemporâneos estão sempre se reinventando em função da transformação da sociedade, contemplando temáticas relacionadas à

existência humana, usando da expressão e do simbolismo para formar um cenário que faça o público questionar e refletir sobre o tema. Dentre as alternativas contemporâneas, salienta-se o Cenário de Teto, um recurso que preenche todo o teto do Palco Italiano.

A análise do trabalho desenvolvido para o espetáculo Frágil – O baile cênico das relações, demonstra que uma cobertura de teto contribui à composição coreográfica, pois permite suspensões dos bailarinos (quando o material é forte e resistente), e ao se deslocar próximo ao nível do chão tende a limitar a movimentação dos bailarinos no nível vertical, criando assim, um obstáculo. Essa alternativa de cobrir o teto, produz um grande impacto no espectador, devido à sua escala e também aproveita um espaço pouco explorado cenograficamente dentro da caixa cênica. Por fim, consideramos de suma importância levar em conta essa possibilidade...explorada. Colaborando, dessa maneira, para a maior riqueza e expressividade visual e coreográfica dos espetáculos de dança.

Referências

ALLIO, René. Como construir teatros. Em: REDONDO Júnior [ed.], O teatro e a sua estética, Lisboa: Arcádia, 1964.

BABLET, Denis. Para un método de análisis del espacio teatral. Em: ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 86, julho-setembro, p. 17-27. Madri: 2001.

CASTELLOTE, Ruth. Reconocimiento y protección de los derechos de autor en las escenografías. Em: Icade: Revista de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales, nº 78, septiembre-diciembre, p. 145-160. Madrid: España, 2009.

DEL NERO, Cyro. Máquina para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac, 2009.

FERNANDEZ, Alline B.; FERREIRA, Pamela, F. Espetáculo Frágil – O baile cênico das relações. Santa Maria, RS, Brasil, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM. Acesso em: jul. 2020.

FERRARA, Lucrécia D. Epistemologia da Comunicação: além do sujeito e aquém do objeto. In: VASSALO de Lopes, Maria Immacolata [Org.], Revista Epistemologia da Comunicação. São Paulo: Loyola/Compós, 2003.

GAMBA JR., Nilton G. O circo, o todo e o nada. Governo do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura - Plano Estadual de Cultura, Documento Setorial de Circo. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/projeto/plano-estadual-de-cultura>

MACHADO, R. B. (org.) Oficina cenotécnica. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 2000.

OXFORD LANGUAGES. Oxford Languages and Google. Oxford University Press. Site, 2021. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-en/>. Acesso em: fev. 2021.

PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. Colección Paidós Comunicación, nº 10-Teatro, 3ª ed. Barcelona: Paidós, 1998.

PEIXOTO, Bianca S. Dança, circo e risco: diálogos na cena contemporânea. Revista Aspás, v. 3 n. 1 (2013): PPGAC-ECA-USP. São Paulo, 2013.

PEREIRA, Sayonara. O Teatro da Experiência Coreografado por Pina Bausch. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, 2018.

RAMOS, Adriana V. O design de aparência de atores e a comunicação em cena. São Paulo: Senac-SP, 2013.

REDONDO Júnior, José R. [ed.]. O teatro e a sua estética. Vol. 2, VV. AA. Lisboa: Arcádia, 1964.

SANTANA, Marcelo A. Haja Luz! Manual de iluminação cênica. Brasília: Senac-DF, 2016.

SILVA, Eliana R. Encenação e cenografia para dança. Em: Revista Diálogos Possíveis, Salvador, 2007.

SOARES, Leônidas G. El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010. Tese (Doutorado em Belas Artes/Design Cenográfico). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

SURGERS, Anne (2005). Escenografías del teatro occidental. Buenos Aires: Artes del Sur, 2005.

URSSI, Nelson. J. A linguagem cenográfica. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de teatro. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VIANNA, Cleverson T. Classificação das Pesquisas Científicas. Florianópolis: IFSC, 2013.

Como referenciar

SOARES, Leônidas Garcia; Stefanello, Isadora Forner; Stefanello, Tiago Forner. Design Cenográfico: o diálogo entre cenário de teto e arquitetura cênica. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, pp. 360-382, jul./2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2023.73271>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 3.0 Não Adaptada.

Recebido em 06/02/2023 | Aceito em 13/04/2023