

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Bacharelado em Interpretação Teatral

Artur Nogueira Barbi

A Cenografia como Instrumento de Criação no processo de Montagem Teatral

Belo Horizonte
2023

Artur Nogueira Barbi

**A CENOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE CRIAÇÃO NO PROCESSO DE MONTAGEM
TEATRAL**

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Santos Andrade

**BELO HORIZONTE
2023**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Colegiado do Curso de Graduação em Teatro
colteatro@eba.ufmg.br
(31xx) 3409 5385

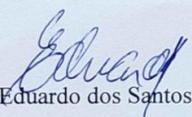
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO / Habilitação Bacharelado

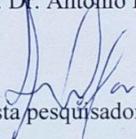
Às 20h do dia 06/07/2023, reuniu-se no Espaço Preto do Prédio Anexo de Teatro da Escola de Belas Artes a Banca Examinadora, constituída pelos artistas/professores Savio Vieira Rocha, Antonio Barreto Hildebrando e Eduardo dos Santos Andrade, orientador da parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do discente **Artur Nogueira Barbi**, intitulado "A Cenografia como Instrumento de Criação no processo de Montagem Teatral", desenvolvido como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral. Após a apresentação da parte prática, intitulada "Memento Mori", a sessão foi aberta com a explanação sobre os procedimentos da defesa e com a introdução da banca e do candidato. O candidato teve quinze minutos para a apresentação de seu trabalho e os examinadores tiveram, cada um, quinze minutos para proceder a arguição/explanação, tendo também o discente quinze minutos para as respostas. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do resultado.

O candidato foi considerado APROVADO. O bacharel deverá enviar a versão final em uma via (arquivo pdf) para o e-mail do coordenador do TCC. O resultado final foi comunicado publicamente, encerrando-se a sessão com a assinatura da presente ata.

Nota: 80 (oitenta)


Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade - Orientador do trabalho teórico


Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando - Membro


Artista/pesquisador Savio Vieira Rocha - Membro

Belo Horizonte, 06 de julho de 2023.

RESUMO

Tradicionalmente, a cenografia foi vista predominantemente como um simples pano de fundo, um elemento puramente imagético com o intuito de situar uma localidade ou período de tempo onde as tramas ocorriam. Com o passar dos anos, essa função foi sendo deixada de lado e o interesse por um ambiente cenográfico vivo e performático foi crescendo no coração dos artistas contemporâneos. Partindo dessa observação, este trabalho tem como objetivo propor uma reflexão sobre o papel da cenografia performativa quando inserido em um processo de montagem teatral. Para isso, foi feita uma revisão histórica das características tradicionalmente atribuídas à cenografia, seguido de uma análise de estudos contemporâneos e por fim a aplicação destes conceitos no espetáculo *Memento Mori*, construído como experimento prático deste Trabalho de Conclusão de Curso. Buscou-se, como resultado, observar como a inserção de uma cenografia performativa pode influenciar na criação de uma montagem teatral.

Palavras-chave: Cenografia Performativa. Montagem Teatral. Performatividade. Criação.

ABSTRACT

Traditionally, scenography has always been seen predominantly as a simple background, a purely imagetic element intended to situate a locality or time period where the performances took place. Over the years this function has been put aside and the interest in a living and performing scenographic environment has grown in the hearts of contemporary artists. Based on this observation, this work aims to propose a reflection on the role of performative scenography when inserted in a theatrical montage process. For this, a historical review of the characteristics traditionally attributed to scenography was made, followed by an analysis of contemporary studies and finally the application of these concepts in the *Memento Mori* play, built as a practical experiment of this Course Completion Work. As a result, it was sought to observe how the insertion of a performative scenography can influence the creation of a theatrical montage.

Key Words: Performative Scenography. Theatrical Montage. Performativity. Creation.

1 - INTRODUÇÃO

O tema “A cenografia como instrumento de criação no processo de montagem teatral” não foi sugerido por colegas, lido em textos acadêmicos ou apontado por um professor durante uma aula. Foi uma reflexão conceitual da qual me orgulho muito por ter chegado sozinho, através de minhas vivências dentro do Curso de Teatro da UFMG. Para explicar minha lógica, é necessário retornarmos a época em que ingressei no curso.

Em 2016 eu havia acabado de iniciar meus estudos e estava completamente deslumbrado com todas as possibilidades que se abriam à minha frente. No segundo semestre, o Professor Ernani Maletta iniciou as inscrições para um projeto de extensão que visava a produção de um espetáculo baseado em óperas antigas, este era *Carmina Burana: Uma Cantata Cênica*. Antes de entrar no curso, eu já estava familiarizado com o professor, pois minha mãe, Andrea Paola de Assis Nogueira Barbi, participou do coral Voz&Cia regido por ele. Assim, foi mais que natural de minha parte me inscrever nesse projeto. Durante meses, eu e um grupo de cerca de 20 atores passamos noites a fio desenvolvendo cenas, discutindo interpretações da obra de Carl Orff e experimentando com nossos corpos. Após certo tempo, o cenógrafo e técnico da UFMG, Daniel Ducato, entrou no processo para construir a cenografia do espetáculo e afinar a interpretação dos atores ao lado de Ernani. A questão era que já tínhamos grande parte do espetáculo pronta, nossos locais em cena, nossas transições e posicionamento no palco, o cenário entraria para embelezar os nossos arredores, eu pensei. Porém eu não tinha como estar mais errado, através de nossas cenas, Daniel propôs dispositivos que não só embelezaram, mas também influenciaram na estrutura da encenação e, até mesmo, na própria dramaturgia¹.

¹ Como veremos adiante, o sentido de dramaturgia aqui abordado diz respeito a um entendimento contemporâneo que extrapola os limites do texto verbal.

Desde jovem, meu pai me ensinava tudo sobre construção e conserto que ele havia aprendido com meu avô, marceneiro, por isso sempre tive gosto em construir, desde brinquedos a peças para fantasias. Então, quando vi que poderia me tornar auxiliar de cenografia, logo fiz o pedido. Ficávamos até tarde no Espaço de Vestimenta Cênica da UFMG discutindo novas possibilidades de cenário, materiais que poderíamos usar e como encaixar tudo isso em cena. A primeira peça que teve impacto direto na dramaturgia foi uma roda de aço repleta de bambus e partes de bonecas douradas coladas em sua estrutura: a Roda da Fortuna, representante da sorte e do azar, o bem e o mal, os altos e baixos da vida. Ela precisava ser girada, e assim, na abertura do espetáculo, dois atores caracterizados de Anjo e Demônio giravam essa peça. Depois foram Máscaras para representar os arcanos maiores do tarô, seguido de escadas brancas repletas de tecido que serviam como torres protegendo duas virgens do mundo vil que as desejavam. Pouco a pouco vi o enredo mudar graças a esses aparatos cênicos, ainda que não fosse essa a intenção, e uma faísca de ideia começou a aparecer em meus olhos.

Apresentamos diversas vezes, de 2017 a 2018, em locais como SESC Palladium, CRJ e Festival de Inverno da UFMG, todas as vezes enchemos platéia e, ao fim da temporada, nos despedimos de nossos personagens e funções que haviam feito parte do nosso dia-a-dia por quase um ano e meio. Segui com meu curso mais próximo de Daniel em novos projetos, fiz um curso de Confeção de Máscaras e Mascaramento Cênico, o auxiliei mais uma vez com o espetáculo [IN]Terra que ninguém Vê, e iniciei meu aprendizado em corte e costura com Sávio Rocha.

No início de 2018 Ernani trouxe mais um projeto, a sequência de *Carmina Burana*, *Catulli Carmina*. Pela incrível experiência que tive com seu antecessor, me inscrevi rapidamente para atuar em *Catulli Carmina*. Nesse processo algumas coisas mudaram, Daniel Ducato assim como grande parte do elenco anterior não participaram da montagem, dando espaço para novas pessoas entrarem. Em um certo momento durante os encontros, eu notei que não só não tínhamos um cenógrafo como ninguém estava falando sobre ir atrás de um. Vi aí uma oportunidade e pedi aos meus colegas que me deixassem tomar essa responsabilidade e assim me tornei o cenógrafo do espetáculo *Carmina Catulli Carmina*.

Fui com o mesmo entusiasmo que tive no primeiro projeto, fiz pesquisas visuais, planejei estruturas e fiz orçamentos de materiais necessários junto de minhas colegas de técnica Marcela Talita e Marina Rosa. Durante noites, construí máscaras, tronos, paredes, copos, garrafas entre muitos outros dispositivos que julgamos necessários para o espetáculo. Decidi aí fazer minha primeira experimentação com um aparato cenográfico que performaria de forma similar à Roda da Fortuna: um Pilar que se abria formando 4 bocas de cena diferentes, enriquecendo a proposta narrativa do espetáculo. Infelizmente, por razões administrativas, não recebi o material que requisitei e tive que construir outro tipo de cenário, paredes altas feitas de tubos pintados e texturizados dando a impressão de ruínas gregas.

Ao terminar a temporada desse espetáculo, já estava pensando em tudo que eu passei. Foi nessa época, início de 2019, que me deparei com a questão que se tornaria a semente do projeto para este Trabalho de Conclusão de Curso: *seria possível que o cenário seja percebido como um ator?* Ou, dito de outro modo, a cenografia pode ser entendida como um elemento performativo? Se assim o for, ela pode ser tomada como instrumento de criação e construção dramatúrgica? Foi o início de tudo.

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre o papel da cenografia como instrumento de criação cênica e dramatúrgica a partir do experimento prático intitulado *Memento Mori* - espetáculo concebido para este TCC que trata da introspecção nos pensamentos críticos de um indivíduo ao longo de sua vida. Pensamentos esses que caminham em direção a epifanias sobre a vida, o trabalho, os sentimentos e a morte. Tudo isso é feito em um espaço íntimo que se modifica com o decorrer da narrativa, logo, para compreender este espaço, é necessário estabelecer qual é a visão de cenografia em que se deseja fundamentar a obra. Antes de entrarmos numa análise mais específica a respeito da função e importância do espaço cênico no processo de construção do espetáculo em questão, proponho uma breve reflexão sobre a evolução da ideia de cenografia ao longo da história, bem como de sua importância na cena contemporânea.

2. REFLEXÕES SOBRE O PAPEL E A IMPORTÂNCIA DA CENOGRAFIA TEATRAL

A cenografia é uma disciplina que se refere à criação e organização dos elementos visuais em um espaço cênico específico, como um palco teatral. Ela envolve a concepção e o design dos cenários, adereços, figurinos, iluminação e outros elementos visuais necessários para dar vida à encenação teatral. A cenografia no Teatro desempenha um papel de grande importância na criação da atmosfera, no estabelecimento do contexto espacial e temporal da peça, na definição dos locais onde as cenas ocorrem e na construção visual dos personagens. De acordo com Mantovani (1989),

A cenografia pode ser considerada uma composição em um espaço tridimensional - o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor; luz, formas, volumes e linhas. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes (MANTOVANI, 1989, p. 6).

A cenografia, ao longo da história, passou por diversas transformações e teve diferentes significados, dependendo da época e do contexto social em que surgiu. Desde a Antiguidade até o Barroco, ela foi evoluindo tanto em termos de técnicas de construção como em sua função dentro do espetáculo teatral.

Na Antiguidade, as representações teatrais eram realizadas ao ar livre. Os teatros eram construídos em madeira e, posteriormente, em pedra. Na Grécia Antiga, os teatros eram concêntricos e circulares, com uma orquestra no centro onde atuava o coro, um anfiteatro em degraus para o público, um lugar onde os atores atuavam dentro do círculo central e uma parede chamada de *skené* que servia como entrada e saída para os atores. O Teatro Grego tinha um caráter religioso e não havia divisões para o público em classes sociais.

Por outro lado, o Teatro Romano era diferente. Era dividido por classes sociais, reservando os melhores lugares para os privilegiados. Lá, essa arte perdeu o caráter religioso e se tornou uma fonte de entretenimento, uma vez que os teatros romanos eram grandiosos, ricamente decorados e tinham uma estrutura concêntrica e circular, com um palco ampliado e uma *skené* que envolvia todo o edifício.

Nessa época, tanto na Grécia quanto em Roma, a cenografia tinha um papel fundamental nas produções teatrais. Os cenários eram construídos em estruturas temporárias, como o "*skené*" grego e o "*scaenae frons*" romano. Essas estruturas consistiam em fachadas decoradas, que representavam locais como palácios,

templos ou paisagens naturais. Os cenários eram pintados de forma realista, com detalhes minuciosos e cores vibrantes. Ainda segundo Mantovani (1989),

O teatro grego era um lugar de reunião de uma comunidade, enquanto o teatro romano era um edifício fechado para oferecer diversão a um grande público (MANTOVANI, 1989, p. 8).

A cenografia grega e romana tinha a função de transportar o público para o ambiente da peça e fornecer informações visuais sobre o local onde a ação ocorria. Os elementos cênicos eram projetados para criar um ambiente imersivo e contribuir para a compreensão da trama. Além disso, a arquitetura dos teatros da época também desempenhava um papel importante na apresentação visual, com suas estruturas grandiosas e acústica cuidadosamente projetada.

Com a chegada da Idade Média, a cenografia sofreu mudanças significativas. Devido ao declínio do teatro como forma de entretenimento público, os cenários teatrais se tornaram mais simples e práticos. As encenações teatrais eram frequentemente realizadas em igrejas e catedrais, e os cenários eram compostos principalmente por elementos simbólicos, como altares, cruzes e outros objetos sagrados. O foco principal era transmitir mensagens morais ao público.

Nessa época, o teatro oficial era predominantemente religioso, representando os Mistérios. O lugar teatral era também a praça, onde o público passeava diante dos palcos. Assim, o teatro adquiriu um caráter místico e religioso, representando lugares como o céu, a terra e o inferno. Segundo Mantovani (1989, p. 8), “a representação era um acontecimento na cidade e todos participavam”.

Já durante o Renascimento, na Itália, a cenografia passou por uma revolução artística e o edifício teatral começou a assumir a forma como conhecemos hoje. Com o renascimento do teatro como forma de entretenimento, os cenários se tornaram mais elaborados e sofisticados, já que o teatro profano passou a ser apresentado inicialmente nos salões dos palácios, com palcos construídos e um público restrito à corte. Artistas como Andrea Palladio e Sebastiano Serlio desenvolveram princípios arquitetônicos para a concepção de cenários teatrais. As pinturas em perspectiva eram amplamente utilizadas para criar ilusões de profundidade e realismo nos cenários, e a cenografia passou a ser construída em três dimensões, utilizando-se da perspectiva central, recriando paisagens urbanas ou campestres de acordo com a encenação. Mantovani (1989) adiciona:

A redescoberta da perspectiva é de extrema importância. Através dela se representa a terceira dimensão em um plano bidimensional. Ao ver um quadro onde foi usada, o espectador tem a ilusão de que esta terceira dimensão existe realmente no plano bidimensional da obra. Ela nos indica como era a relação do homem com o mundo, no Renascimento e nas épocas sucessivas até sua destruição no século XX. Brunelleschi a redescobriu, e Alberti a teorizou (1436). Já nos teatros palacianos era utilizada para os cenários. E alguns destes foram pintados por artistas renomados, como Raffaello Sanzio e Baldassare Peruzzi. A perspectiva utilizada no Renascimento é central, isto é, com um único ponto de fuga para onde convergem todas as linhas (MANTOVANI, 1989, p. 9).

Ou seja, as tendências e técnicas que a arte renascentista apresentou na pintura também estavam presentes, de certa forma, na cenografia, principalmente no que se refere à utilização do ponto de fuga para desenvolver cenários mais elaborados e realistas.

Por fim, no período Barroco, a cenografia atingiu seu auge em termos de grandiosidade e esplendor. Os cenários barrocos eram marcados por uma profusão de elementos decorativos, como colunas, estátuas, cortinas e elementos arquitetônicos elaborados. A iluminação desempenhava um papel crucial, com o uso de velas e lanternas para criar efeitos dramáticos e destacar elementos específicos do cenário.

A cenografia barroca era vista como um espetáculo em si, com uma abordagem mais teatral e exuberante. Os cenários eram projetados para surpreender e impressionar o público, refletindo a opulência e a ostentação características do período. A arquitetura cênica também se tornou mais complexa, com o uso de mecanismos e truques para transformar e movimentar os cenários durante a peça, como a utilização da perspectiva oblíqua e a apresentação de truques e efeitos vistos como “mágicos”.

Em síntese de todo o processo histórico, a cenografia nasceu ao ar livre na Grécia e evoluiu ao longo dos séculos, em ambientes que se diversificaram pelo mundo com diferentes composições de palco e de público, para acomodar diferentes modalidades de fazer teatral como por exemplo: Teatro Elizabetano, Teatro à Italiana, Teatro de Arena e Semi-Arena. Mesmo assim, o papel tradicional da Cenografia em cena se manteve similar ao longo dos anos, o papel de embelezar, de situar um tempo ou uma localização no mundo ficcional. No livro *Dicionário do Teatro*, de Patrice Pavis (2008), Cenografia é descrita como:

A *skêllographia* é, para os gregos, a arte de adornar o teatro e a decoração de pintura que resulta desta técnica. No Renascimento, a cenografia é a

técnica que consiste em desenhar e pintar uma tela de fundo em perspectiva. No sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral (PAVIS, 2008, p. 45).

Ou seja, tradicionalmente, a cenografia era vista apenas como elemento narrativo ou representativo de uma obra, mas raramente era vista como um agente participante da encenação. Em vista disso, essa disciplina desempenhava, muitas vezes, um papel secundário em relação à dramaturgia, aos atores e à encenação em si. Seu propósito era principalmente recriar visualmente os ambientes e cenários descritos no texto, fornecendo um contexto visual para a história e os personagens. Por isso, ela era muitas vezes considerada um suporte técnico e estético, mas raramente era vista como um personagem ativo na criação e na comunicação da encenação teatral.

Em outras palavras, conclui-se, então, que, tradicionalmente, a cenografia era vista como um signo passivo, um embelezador visual e um situante espacial e temporal para auxiliar o entendimento da plateia. Mas, e recentemente? Existe alguma discussão sobre o papel da cenografia contemporânea? A resposta é sim.

Em seu livro, *O Espaço Encena* (2020), Eduardo dos Santos Andrade discute outro papel adquirido pela cenografia contemporânea, um que ultrapassa sua situação estática e passiva. Ao descrever sua relação com o chamado “Teatro performativo”, ele discute a função de dispositivos cênicos² de diversos espetáculos da cena contemporânea, enxergando ali um papel também performativo da cenografia, para além da representação passiva de um lugar ficcional. De acordo com Eduardo Andrade, apoiado no pensamento de Ana Paes, a dramaturgia contemporânea não mais se limita ao texto verbal ou ao texto escrito. Em sua análise de espetáculos do grupo teatral mineiro QuatroLosCinco, por exemplo, tais como *Ignorância* (2015) ou *Fauna* (2017), o autor observa que os diversos elementos espalhados pelo espaço – cadeiras e sapatos – desempenhavam um papel fundamental na estrutura da própria encenação, na medida em que eram constantemente reposicionados pelos atores para compor diferentes espaços e significados, tornando-se instrumento de jogo e de interação. Sobre isso ele comenta:

² Por dispositivo cênico me refiro as peças em cena que extravasam o conceito tradicional de cenografia, alinhando-se à definição de Eduardo Andrade “uma estratégia de agenciamento dos diferentes elementos constituintes do espaço cênico de forma a produzir efeitos sobre o espectador”(ANDRADE, 2020, p. 5).

Longe de se apresentarem como uma espacialidade figurativa, ou de se restringirem a representação de universos ficcionais, esses dispositivos, em sua realidade corpórea, desempenhar um outro tipo de tarefa junto a sintaxe cênica e dramática do espetáculo (ANDRADE, 2020, p. 4).

Um argumento similar também é utilizado por Joslin McKinney e Scott Palmer, da Universidade de Leeds, em seu livro *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* (2012). Este que é uma coleção de artigos escritos por pesquisadores de cenografia do Reino Unido, EUA, Austrália, Alemanha, Canadá e Holanda, indicando que há interesse acadêmico nessa nova função cenográfica por estudiosos de várias partes do globo. No início de sua introdução a essa “Cenografia “Expandida”, McKinney e Palmer dizem:

Cenografia sempre tem sido associada com o design de cenários para a performance de trabalhos dramáticos em cena. Entretanto, a capacidade da cenografia de operar independentemente do texto teatral, como uma ‘dramaturgia visual’ (Lehmann 2006: 157) e como o componente central de uma performance, não meramente como um pano de fundo para uma peça, está agora amplamente em evidência (MCKINNEY e PALMER, 2008, p. 1 tradução livre)³.

Assim, pode-se concluir que a cenografia contemporânea caminha para a execução de uma nova função, diferente da tradicionalmente atribuída a ela, uma que caminha junto à dramaturgia do espetáculo, ou, ainda, à ideia de performatividade. Para esclarecer ainda mais, retornamos a Patrice Pavis para a definição de performance, para depois aplicá-la à cenografia:

A performance ou performance art, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta (não é fácil distingui-la do happening, e é influenciada pelas obras do compositor John CAGE, do coreógrafo Merce CUNNINGHAM, do videomaker Name JUNEPARK, do escultor Allan KAPROW). Ela chega à maturidade somente nos anos oitenta. A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um “discurso caleidoscópico multitemático”(A. WIRTH) (PAVIS, 2008, p. 153).

Assim como na definição de Pavis, vemos que “teatro das artes visuais” encaixa perfeitamente na definição de cenografia performática. A partir daí, o próximo passo é perguntar se seria possível que o cenário seja percebido como

³ Scenography has long been associated with the design of settings for the performance of dramatic works on stage. However, the capacity for scenography to operate independently from a theatre text, as 'visual dramaturgy' (Lehmann 2006: 157) and as the central component of a performance, not merely as a backdrop to a play, is now widely in evidence. (MCKINNEY e PALMER, 2008, p. 1 tradução livre)

agente atuante em cena. De certa forma, a resposta é sim. Embora diferente da performance de atores, a performance da cenografia se dá quando esta excede sua função semiótica tradicional e abrange novos papéis em cena. Em *Vibrant Materials: the agency of things and the context of scenography*, Joslin McKinney diz:

Abordagens fenomenológicas ao teatro nos lembram que cenografia não opera exclusivamente no campo visual e nem é a cenografia, como qualquer trabalho artístico, simplesmente 'um índice das intenções do artista' que pode ser explicado simplesmente por 'causa e efeito' (Ingold "Textility of Making" 99). Bert O. States se direciona à remediar visões redutivas de cenografia dando atenção igual tanto a objetos quanto atores. (MCKINNEY e PALMER, 2008, p. 1 - tradução livre)⁴

A partir do momento que se dá importância não apenas aos atores, mas também ao performer da cenografia, é possível observar a influência que um tem sobre o outro e como o cuidado sobre essa influência pode gerar um resultado diferente do usual. Ainda assim, "a cenografia expandida não representa um completo rompimento da prática teatral, mas representa sim uma nova forma de pensar sobre a espacialidade, o material e os aspectos de design da performance." (MCKINNEY e PALMER, 2008, p. 4), adicionando profundidade à atuação e enriquecimento ao visual do espetáculo.

Essa influência tende a estender-se para outros aspectos da apresentação diferentes do visual. Dependendo da maneira como for implementado, o cenário influencia diretamente em como a apresentação é executada, não somente pela sua posição física influenciando a movimentação de atores em cena, mas a presença ou não de objetos, a utilização do espaço na dramaturgia e a interação com o público, como poderemos verificar a partir da experiência em *Memento Mori* descrita a seguir.

3. A CENOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO EM *MEMENTO MORI*

Em *Memento Mori*, os assuntos tratados são muito pessoais, no intuito de colocar o público em um ambiente de vulnerabilidade, para se assemelhar ao personagem principal e assim tornar o enredo mais relacionável, o que apresenta o

⁴ Phenomenological approaches to theatre remind us that scenography does not operate exclusively in the scopic realm and neither is the scenography, like any work of art, simply "an index of the intentions of the artist" which can be accounted for simply by "cause and effect" (Ingold "Textility of Making" 99). Bert O. States goes some way towards redressing reductive views of scenography by giving equal attention to objects and actors (MCKINNEY e PALMER, 2008, p. 1).

desafio: como representar a intimidade em um contexto cênico? Para isso, o quarto foi escolhido como uma representação imagética do íntimo: um ambiente particular, relacionável a todos, onde as pessoas se recolhem em seus pensamentos e descansam diariamente. Particularizando mais ainda, foi escolhido representar meu próprio quarto em cena, tornando o processo inteiro muito mais pessoal.

Sobre o significado da cenografia presente nessa peça, pode-se destacar um infindável número de possíveis interpretações para sua representação, mas os principais objetivos que deseja-se causar são: a intimidade de assuntos, a solidão dos pensamentos não externados e o medo do julgamento alheio.

Sobre cada um desses temas, citados acima, gostaria de explicar um pouco sobre cada um deles, a começar pela intimidade e como ela se apresenta cenicamente. Uma das ferramentas usadas para passar essa mensagem é a representação visual de um quarto em cena. O quarto é um local de paz, de refúgio e intimidade, como citado anteriormente, em vários períodos da vida. Na infância e adolescência é onde a noção de privacidade é criada, na fase adulta pode ser um refúgio das obrigações do mundo e dos olhos constantes da sociedade, esta que por sua vez é representada por um outro fator cenográfico presente no espaço, o público.

A disposição do palco e do público no espetáculo remete ao Palco Elizabetano, porém, com o público e o ator no mesmo nível. As cadeiras dispostas ao redor do “quarto” têm a função cênica de “cercar” o ator, representando os olhos da sociedade observando por todos os lados, tornando o que antes era íntimo, público e assim julgando os pensamentos ali despejados. Porém, da mesma forma que a “segurança” de ser os olhos que julgam é presente no público, a disposição dos assentos de forma que somente duas fileiras fiquem presentes bem no meio do espaço escuro traz também a vulnerabilidade física de não ter algo “protegendo” suas costas, de não saber o que está atrás de si. Desta forma, o cenário proporciona para o ator e para o público duas funções dramáticas, os olhos que julgam mas ao mesmo tempo podem estar sendo julgados, aproximando o público da situação em que o personagem se encontra enquanto servem como uma espécie de força oposta à liberdade de fala do personagem.

No caso da introspecção, esta pode ser lida de diversas maneiras, mas, aos meus olhos, a principal se encontra no fato do ator se relacionar com o ambiente de forma natural a um quarto. As discussões trazidas à tona no decorrer do espetáculo

devem ser feitas como um pensamento, ou seja, uma tradução verbal do processo de compreensão de um tema ou assunto gerado por influências externas. Durante as primeiras cenas o ator não se dirige à plateia, contracenando somente com os dispositivos do quarto como uma forma de encontrar acaento para sua angústia em um ambiente particular. Somente na cena final, cujo tema em si é a relação do indivíduo com a sociedade, e pela razão de seu quarto estar completamente "destruído", que o personagem se dirige diretamente à plateia, reconhecendo o seu papel no enredo, na cenografia e na dramaturgia.

A razão para os dispositivos cênicos serem peças de mobília aponta para a natureza introspectiva do ambiente. Uma poltrona de um só lugar, uma mesa com somente uma cadeira e uma cama de solteiro – todas essas peças têm a função de acomodar somente uma pessoa e seus pensamentos, se tornando um ambiente perfeito para a discussão de temas com si próprio.

Memento Mori é uma viagem pela consciência humana em seu momento mais particular, nas discussões pessoais que temos dentro de nós mesmos sobre os acontecimentos em nossas vidas e como esses acontecimentos moldam nossa personalidade, opiniões e sentimentos. Fala sobre como um ambiente de conforto e segurança pode pouco a pouco ir se esvaindo até sermos obrigados a confrontar o mundo real, decidir como nos sentir em relação a ele e por fim o que fazer com estes sentimentos.

Durante o processo de ensaio, em certas ocasiões o próprio quarto em que a cenografia se baseia foi utilizado para ensaio ao invés do espaço cênico convencional e isso trouxe um entendimento: estando no quarto, e ensaiando ali o espetáculo que o replicará em cena, nota-se que, se esse quarto não existisse, a dramaturgia também não existiria. Grande parte da roteirização do espetáculo foi feita durante o período de quarentena, assim, os pensamentos que instigaram as discussões feitas no roteiro surgiram naquele espaço – o quarto que serviu de inspiração para os dispositivos cênicos presentes na cena. Ou seja, mesmo sem os dispositivos que estarão presentes na cenografia para compor a cena, este ambiente estático despertou a inspiração que influenciou diretamente na movimentação de cena, na construção de narrativa e composição do espaço. Levar o ambiente instigador de criação para performar junto do ator em cena foi essencial, neste caso, ultrapassando seu valor imagético e se tornando fundamental para que

a mensagem de intimidade, vulnerabilidade e introspecção que deseja ser passada pela peça, atinja o público. Tal percepção vai ao encontro às reflexões de Eduardo Andrade a respeito da maneira como o espaço, móveis e objetos podem afetar ou interferir na performance do ator:

O poder de afecção dos móveis e objetos na cenografia, sobretudo no que diz respeito à carga antropológica e cultural inscrita na sua materialidade, é um tema particularmente estudado e explorado a partir do teatro naturalista.[...] A maneira como os móveis e objetos reais afetava o público e os atores começou a ser observada a partir da década de 1850, quando o dramaturgo e encenador francês Adolphe Montigny, numa montagem inovadora, simplesmente colocou uma mesa no centro do palco para romper com o formato de encenação vigente no qual atores permaneciam de pé formando um semicírculo de frente para o público para proferir suas falas. Cadeiras e adereços logo se juntaram à mesa no palco, forçando os atores a falarem seu texto enquanto estavam sentados ou envolvidos em outras ações (ANDRADE, 2020, p. 183-184).

Algo similar pode ser visto nos estudos de Ethel Brooks e Jane Collins sobre as performances Romani pela Europa que devido à sua característica itinerante, quando iam se apresentar era necessário avaliar o espaço que tinham disponível e adaptar a dramaturgia para incluir esse espaço, o que por sua vez os fazia valorizarem mais o potencial performático do ambiente que ocupavam do que simplesmente sua função imagética. No texto de Ethel e Jane é citado um argumento de Dorita Hannah sobre a relação Romani com suas obras, esta diz:

“‘Entre’ teatro e outras artes performáticas. Emergindo como um espaço intersticial para expandir a influência da cenografia... evitando termos como ‘cenário’, ‘figurino’ e ‘iluminação’ para focar em como objetos, ambientes, peças, vestuários, corpos e os elementos intangíveis do som, luz e mídia performam, ou seja, como eles são todos agentes ativos no evento performático” (Hannah apud BROOKS and COLLINS, 2015, p. 96 tradução livre)⁵

Em conclusão, desde a sua concepção, *Memento Mori* tem sido desenvolvido em conjunto com sua cenografia ao mesmo tempo que a cenografia, inspirava a performance do espetáculo em si. Ainda que fosse possível o espetáculo existir sem a influência dos dispositivos de cena e do espaço de ensaio, o resultado seria outro completamente diferente, sabendo da influência que os dispositivos cênicos tiveram

⁵ '[B]etween' theatre and other performing art forms. Emerging as an interstitial space for extending scenography's influence ... avoiding terms such as 'scenery', 'costumes' and 'lighting' in order to focus on how objects, environments, garments, bodies and the intangible elements of sound, light and media perform, that is, how they are all active agents in the performance event. (Hannah 2015: 128)

nesse processo da mesma forma que as performances Romani utilizavam o espaço disponível a elas ou a simples adição da mesa no centro do palco feita por Adolphe Montigny.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho tinha como intuito utilizar a ideia de cenografia performativa no processo de criação teatral, para observar a influência que ela teria ao longo do processo em todas as suas instâncias, a partir de estudos e experimentações práticas. Durante o processo de ensaio e confecção das peças, houve momentos que projetos tiveram de ser modificados ou adaptados trazendo consigo o receio da mudança, mas assim como mudanças de roteiro ou de direção afetam o ator as mudanças de dispositivos ou peças de cena afetaram a dramaturgia e o espaço em que ela se apresenta, objetos presentes de maneiras diferentes, dispositivos que se desdobravam de formas antes não previstas e interações com o espaço que surgiam a partir das experimentações tendem a enriquecer mais a experiência. Ao tomar o processo de construção do espetáculo *Memento Mori* como exemplo para as reflexões acerca do papel, ou do potencial, do espaço cênico performativo dentro do processo de criação cênica foi possível perceber a influência do espaço sobre o ator e a forma que a cenografia se relaciona com o público através da performance, construindo não só ambientes quanto narrativas.

A partir dessa pesquisa e do processo concepção e produção desse espetáculo surgiu o desejo de experimentar mais com esse tema, utilizar novas ferramentas que não tive acesso neste projeto, novos formatos e novos ambientes para descobrir novas portas que esse fazer teatral pode abrir, seja através da experimentação cênica ou do estudo acadêmico mais aprofundado. Sendo assim, a partir da experiência adquirida dentro deste trabalho, foi revelada uma forma de fazer teatral onde tudo e todos em cena se influenciam e interagem entre si, deixando de lado o antigo papel imagético cenográfico e abrindo caminho para novas possibilidades cênicas.

5- REFERÊNCIAS

ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O ESPAÇO ENCENA**: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. 1. ed. Rio de Janeiro: Synergia, 2021

COLLINS, Jane and BROOKS, Ethel. **Scenography Matters**: Performing Romani Identities as Strategy and Critique. In: *Scenography Expanded*. Performance and design . Bloomsbury, London, 2015.

HANNA, Dorita. 'Constructing Barricades and Creating Borderline Events', *Theatre and Performance Design*, 2015.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MCKINNEY, Joslin. **Vibrant Materials**: the agency of things in the context of scenography. In BLEEKER, Maaïke; SHERMAN, Jon Foley Sherman; NEDELKOPOLOU, Eirini (Eds). *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*. London: Routledge, 2015 (Routledge Advances in Theatre & Performance Studies Series).

MCKINNEY, joselin; PALMER, scott (Ed.). **Scenography Expanded**: An Introduction to Contemporary Performance Design. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney; Bloomsbury, 2017.

PAVIS, patrice. **Dicionário do Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008