



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ-UNIFAP**  
**COLEGIADO DE ARTES VISUAIS**

ADILANA ÁGDA DE MOURA XAVIER  
DHIULY PATRICIA RICARDINO DE COLLO  
VIVIANE GUALBERTO DE SOUSA

**IMAGEM, CENOGRAFIA E VISUALIDADE NOS ESPETÁCULOS  
CONTEMPORÂNEOS EM MACAPÁ-AP**

**MACAPÁ-AP**

**2014**

ADILANA ÁGDA DE MOURA XAVIER  
DHIULY PATRÍCIA RICARDINO DE COLLO  
VIVIANE GUALBERTO DE SOUSA

**IMAGEM, CENOGRAFIA E VISUALIDADE NOS ESPETÁCULOS  
CONTEMPORÂNEOS EM MACAPÁ-AP**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Artes Visuais, da Universidade Federal do Amapá, UNIFAP, como requisito para obtenção do grau de Licenciatura Plena em Artes Visuais.

**Orientador:** PhD. Romualdo Rodrigues Palhano.

**MACAPÁ-AP**  
**2014**

ADILANA ÁGDA DE MOURA XAVIER  
DHIULY PATRÍCIA RICARDINO DE COLLO  
VIVIANE GUALBERTO DE SOUSA

**IMAGEM, CENOGRAFIA E VISUALIDADE NOS ESPETÁCULOS  
CONTEMPORÂNEOS EM MACAPÁ-AP**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Artes Visuais, da Universidade Federal do Amapá, UNIFAP, como requisito para obtenção do grau de Licenciatura Plena em Artes Visuais sob a orientação do Professor PhD. Romualdo Rodrigues Palhano.

Data de defesa: 22 de Fevereiro de 2014

Nota: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

\_\_\_\_\_  
PhD Romualdo Rodrigues Palhano- Artes Cênicas (Orientador)

\_\_\_\_\_  
Prof. Msc. Silvia Carla Marques Costa - Cultura Visual (Avaliadora)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Benedito Rostan Costa Martins – Comunicação e Semiótica - (Avaliador)

*Dedicamos a todos os leitores,  
estudantes, pesquisadores, acadêmicos e  
público interessado em cenografia, artes  
visuais e teatro.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecemos a Deus, a todas as nossas famílias e aos amigos pela compreensão e apoio no desenvolvimento deste trabalho.

Agradecemos também:

Ao PhD. Romualdo Rodrigues Palhano, por nossa admiração pela sua capacidade acadêmica e profissional, principalmente pela orientação em todo o processo desta pesquisa;

Aos professores da UNIFAP, pelas fundamentais indicações no decorrer do curso;

À CIA. Viva de Teatro, à Associação Cultural Imagem & CIA., ao Grupo Eureka, ao Supernova - Teatro Experimental pela contribuição significativamente na construção desta pesquisa;

À Profa. Msc. Silvia Carla Marques, pelo primordial estímulo e por ampliar nosso olhar crítico e investigativo em relação à Cultura Visual desta monografia;

Ao Prof. Dr. Rostan Martins, pelas observações e reflexões em relação à Comunicação e Semiótica pertinentes à esta pesquisa;

Ao Prof. Inácio Sena, pelas devidas correções de grande valia para este trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Esp. Antoniele Laine Xavier, ao Prof. Esp. Renan Santana e à Prof.<sup>a</sup> Fabíola Vilhena, pelas informações necessárias para adequação desta pesquisa, assim como as sugestões de grande valor para o processo investigativo.

Ao Prof. Esp. André Luiz Jucá, pelo Abstract feito de forma voluntária a fim de contribuir com a pesquisa.

“[...] a ideia de cenografia dentro do campo das artes visuais, e não no campo da decoração ou comunicação, existe em relação à noção de imagem e de movimento. As imagens são articuladas com as ações e ativadas em cena.”

(LINKE, 2006, p. 137)

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo detectar a presença das artes visuais no espaço cenográfico teatral no município de Macapá-AP. Conceitos na história da arte, linguagem visual, teatro e teorias como de Mantovani, Urssi e Linke são referências para a reflexão, bem como as percepções das pesquisadoras quando imersas nas experiências vividas em campo no processo investigativo. A composição visual contemporâneo compreendida por amplos aspectos perpassa por cenário e iluminação composto a materialidade cênica em conceitos vinculados a arte e linguagem visual. Em meio a estas inquietações surge a indagação: de que forma e com qual enfoque as artes visuais estão sendo exploradas na cenografia de espetáculos teatrais produzidos no município de Macapá? Nesta investigação o campo de estudo se deu com entrevistas não diretivas registradas em áudio, diário de campo com 03 colaboradores que produzem espetáculos no município, e ainda fontes impressas, blog e imagens dos espetáculos em acervos particulares.

Palavras-chave: Artes Visuais. Cenografia. Contemporaneidade. Linguagem Visual.

## **ABSTRACT**

This research has like an objective to detect the presence of the visual arts in theatrical scenographic space in the city of Macapa - AP. Concepts in art's history, visual language, theater and theories as Mantovani, Urssi and Linke are references for reflection as well as the perceptions of the researchers when they are immersed in the experiences from the field in the investigative process. The contemporary visual composition comprised by broad aspects permeates scenery and lighting compound the scenic materiality in concepts linked to art and visual language. Amid these concerns the investigation arises: how and with what approach the visual arts are being explored by the staging of theatrical performances produced in the Macapá city? In this research the field of study occurred with non-directive interviews audio taped, field journal with 03 collaborators who produce shows in the city, and even printed sources, blog and pictures of the shows in private collections.

Keywords: Visual Arts, Scenography, Contemporary, Visual Language.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	1) Ilustração de Periactos; 2) Sistemas de Ekiclema	13
Figura 2	Ilustração pictórica do teatro na Idade Média	13
Figura 3	Representação do teatro à Italiana, período Barroco	14
Figura 4	Trabalhos de Sabbattini	15
Figura 5	Espectáculo <i>A Ralé</i> de M. Górkí. Exemplo naturalista no teatro, de Stanislavski, 1903	17
Figura 6	<i>Orfeu e Eurídice</i> , modelo de Adolphe Appia, 1912	19
Figura 7	<i>Electra</i> de Gordon Craig, 1905	20
Figura 8	<i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> de Robert Wiene, 1919	21
Figura 9	Modelo de Cenografia Construtivista	22
Figura 10	<i>Esperando Godot</i> de Samuel Beckett	25
Figura 11	<i>Mütter Courage</i> (Mãe Coragem) de Brecht	25
Figura 12	Experimentos no Teatro Porão do SESC Amapá	27
Figura 13	<i>Tierno Bokar</i> de Peter Brook, 2005	27
Figura 14	<i>Odysseus</i> , Josef Svoboda, déc. de 90	28
Figura 15	<i>Vestido de Noiva</i> de Nelson Rodrigues, 1943	29
Figura 16	<i>O Pagador de Promessas</i> de Dias Gomes apresentado no TBC	30
Figura 17	<i>Da Vince a La Carte</i> , Bacaba Cia. Teatral, 2011	35
Figura 18	Intervenção do Cockatail de um evento em Lisboa, 2010	35
Figura 19	<i>Dripping</i> , Bacaba Cia. Teatral, 2012	35
Figura 20	Técnica dripping, Jackson Pollock	36
Figura 21	Instalação <i>Os Penetráveis</i> de Hélio Oiticica, 1977	39
Figura 22	<i>Cazuza-Pro dia nascer feliz</i> , cenário de Nello Marrese, 2003	40
Figura 23	<i>Matilda</i> , cenografia de Rob Howel, 2013	41
Figura 24	Experimento com RES IST E em Macapá, 2013	43
Figura 25	Pintura de Ozy Rodrigues, inspiração da cenografia	49
Figura 26	Apresentação na II Feira do Livro, FLAP no Museu Sacaca	50
Figura 27	Detalhe do painel ao fundo da cenografia	51
Figura 28	<i>A Noite Estrelada</i> de Van Gogh	51
Figura 29	Detalhe da cenografia	52
Figura 30	Detalhe do painel feito por José Ailson	53
Figura 31	2º Painel feito por José Ailson	53

Figura 32	Grafismo Maracá	54
Figura 33	Grafismo Maracá	54
Figura 34	Grafismo Cunani	54
Figura 35	Representação do Obelisco	54
Figura 36	Representação do Marco Zero do Equador	54
Figura 37	Planta para palco convencional	55
Figura 38	Planta para espaço alternativo	55
Figura 39	Instalação no 1º ambiente do espetáculo <i>A Era</i>	56
Figura 40	Cena do espetáculo <i>A Era</i> , 2013	57
Figura 41	<i>Aula de Anatomia</i> de Rembrandt	57
Figura 42	Cena do espetáculo <i>A Era</i> , 2012	58
Figura 43	<i>Família Reunida</i> de Almeida Júnior	58
Figura 44	Cena do espetáculo <i>A Era</i> , 2013	59
Figura 45	<i>Las hijas</i> de Edward Darley Boit	59
Figura 46	Cama do espetáculo <i>A Era</i>	59
Figura 47	Baú do espetáculo <i>A Era</i>	59
Figura 48	Exemplos de arabescos	60
Figura 49	<i>O Quarto</i> de Van Gogh	60
Figura 50	Cena do espetáculo <i>A Era</i> , 2013	61
Figura 51	Cena do espetáculo Novo Amapá, 2014	64
Figura 52	Mastro visto da lateral do palco	64
Figura 53	Modelo de Cruz Latina	64
Figura 54	Cena do espetáculo Novo Amapá, 2014	66
Figura 55	Cena do espetáculo Novo Amapá, 2014	67
Figura 56	Detalhe do espaço cenográfico	67
Figura 57	Cena do espetáculo Novo Amapá, 2014	68
Figura 58	Residência de Paulo Sérgio	68

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA CENOGRAFIA NO TEATRO OCIDENTAL</b>	<b>12</b>
1.1 A GÊNESE DA CENOGRAFIA	12
<b>2 A CENOGRAFIA TEATRAL NO SÉCULO XIX E XX</b>	<b>16</b>
2.1 NO SÉCULO XIX. PRIMEIROS PASSOS PARA A CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	16
2.2 SÉCULO XX. INÍCIO DA CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	19
2.3 A CENOGRAFIA DO PÓS-GUERRA	24
2.4 PÓS- GUERRA NOS ESTADOS UNIDOS	26
2.5 PÓS- GUERRA NA EUROPA	26
2.6 CENOGRAFIA NO BRASIL	29
<b>3 CENOGRAFIA TEATRAL CONTEMPORÂNEA</b>	<b>32</b>
3.1 A LINGUAGEM VISUAL: ELEMENTOS ESSENCIAIS NA CENOGRAFIA	32
3.2 CENOGRAFIA E SIGNOS	34
3.3 PROJETO CÊNICO E PROJETO CENOGRÁFICO	37
3.5 A INSTALAÇÃO NA CENOGRAFIA TEATRAL	38
3.6 AS NOVAS TECNOLOGIAS NA CENOGRAFIA TEATRAL	42
3.7 HIBRIDISMO E ARTES VISUAIS	43
3.8 HIBRIDISMO NO TEATRO EXPERIMENTAL	44
<b>4 O ESPAÇO CÊNICO VISUAL NOS ESPETÁCULOS TEATRAIS CONTEMPORÂNEOS NO MUNICÍPIO DE MACAPÁ – AP</b>	<b>46</b>
4.1 ESPETÁCULO “A LINHA IMAGINÁRIA E OS MISTÉRIOS DO MEIO DO MUNDO”	48
4.2 ESPETÁCULO “A ERA”	54
4.3 ESPETÁCULO “NOVO AMAPÁ”	62
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>73</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>79</b>
ANEXO A- Roteiro utilizado para entrevistas	80
ANEXO B- Registros	83

## INTRODUÇÃO

A primeira coisa que o espectador vê num espetáculo teatral, é uma imagem, a cenografia. Apesar de elemento de grande importância para um espetáculo teatral, tal componente das Artes Cênicas dialoga, nitidamente, com as Artes Visuais. Este foi o principal motivador para a idealização desta pesquisa, surgida a partir de vivências artísticas pessoais das pesquisadoras dentro da Cultura Amapaense e, da trajetória acadêmica no Curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), em particular, através dos estudos promovidos pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas (GPAC) e, conseqüentemente, com as práticas de montagens teatrais dentro do grupo de extensão do GPAC denominado Bacaba Cia. Teatral.

Esta pesquisa tem por objetivo detectar a presença das artes visuais nos espetáculos teatrais contemporâneos, no município de Macapá (AP), especificamente na cenografia, trazendo também como discussão a forma e o sentido pelo qual as Artes Visuais estão sendo exploradas no espaço cenográfico de espetáculos teatrais e a compreensão de como a história e os recursos das Artes Visuais são utilizadas nas artes cênicas nos espetáculos macapaenses.

O presente Trabalho de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais fundamenta-se na pesquisa qualitativa de Uwe Flick, devido a pesquisa qualitativa haver a análise de várias probabilidades, abordagens e métodos, principalmente, pela reflexão do pesquisador estar inserida neste contexto. “A pesquisa qualitativa não se baseia em um conceito teórico e metodológico unificado. Diversas abordagens teóricas e seus métodos caracterizam as discussões e a prática da pesquisa”. (UWE, 2009, p. 25).

Para tanto, discute-se as contribuições das Artes Visuais na cenografia, fazendo um breve resumo da história da cenografia teatral, baseando-se em alguns pontos da História da Arte dialogados com os objetos de pesquisa, os espetáculos teatrais: “A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo”, “Novo Amapá” e “A era”. Para a realização da pesquisa foram entrevistadas as pessoas idealizadoras da cenografia destes espetáculos e utilizado diário de campo, fontes impressas, blogs e imagens dos espetáculos concedidas pelos artistas.

## 1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA CENOGRAFIA NO TEATRO OCIDENTAL

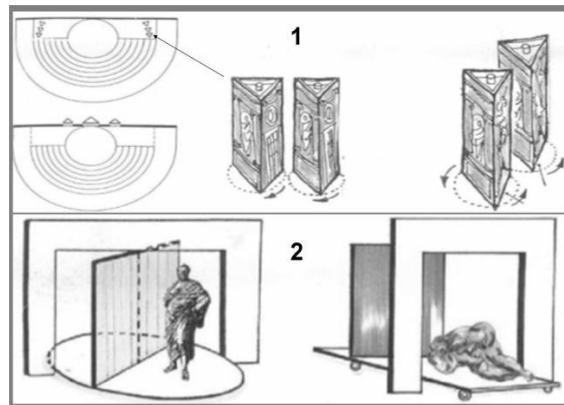
### 1.1 A GÊNESE DA CENOGRAFIA

A cenografia é um elemento visual que compõe espetáculos de várias linguagens artísticas como teatro, dança e shows musicais. Segundo Mantovani o termo cenografia vem do grego *skēnographie* composto por *skéné* (cena) e *graphein* (escrever, desenhar, colorir), citado em textos gregos de Aristóteles e em latim de Vitruvio. A origem da cenografia é tão antiga quanto a origem do teatro, é difícil desvencilhá-la por advir dele. Com o passar do tempo os significados e a importância da cenografia foram modificando-se. Atualmente, ela possui conceitos amplos que abrangem várias áreas de conhecimento.

Para Ciro Del Nero a ideia de cenografia iniciou na Grécia antiga no século V a.C. com Sófocles, em desenhos feitos nas tendas onde os atores trocavam suas indumentárias. Nesta época as apresentações teatrais eram feitas ao ar livre, em colinas, com caráter religioso. Para o público não havia divisões de assentos em classes sociais.

Os primeiros edifícios teatrais eram feitos em madeira e posteriormente produzidos em pedra. Ainda no século V a.C. a pintura de cenários foi sugerida por Sófocles, com troca de painéis com representações urbanas e vistas arquitetônicas, durante as apresentações, muito utilizadas por Phormis e Seracusa. Agatarcus de Samos iniciou estudos sobre perspectivas para cenários neste período, assim como Demócrito e Anaxágoras.

Pesquisas arqueológicas já encontraram em Ellis, em Pérgamo e no Teatro de Dionísio, estruturas de pedras que provam esses estudos de perspectivas. São triângulos, conhecidos por *periactos*, que ficavam dispostos em dois grupos laterais e girados na troca de cenário. Outro engenho utilizado era a *ekiclema*, feito de uma plataforma rolante de madeira com rodas que avançava, destacando os personagens e a tela pintada, como demonstrada na ilustração abaixo (fig. 1).



**Figura 1-** 1) Ilustração de Periactos; 2) Sistemas de Ekiclema.  
Fonte: CARVALHO, 2013.

Outras áreas das artes já eram bastante evoluídas, como, por exemplo, a escultura. Utilizando-se destas evoluções, não poderia ser diferente, na cenografia, a perspectiva começou a ser utilizada nos painéis que representavam paisagens e imagens da cidade.



**Figura 2-** Ilustração pictórica do teatro na Idade Média.  
Fonte: <http://www.alunosonline.com.br>

Na idade média o edifício teatral foi praticamente abolido. As apresentações eram feitas nas ruas, praças, feiras, como se percebe na ilustração (fig. 2). A cenografia passou a ser exibida geralmente em carroças como espécie de palco. A partir do período Renascentista, as peças teatrais perdem seu caráter religioso e surge o Teatro Profano, apresentado nos salões dos palácios somente para a corte e seus convidados. O edifício teatral era inspirado no modelo greco-romano, como um dos primeiros teatros: Teatro Olímpico de Vicenza. Este teatro possuía um cenário fixo, com pintura em perspectiva de ruas e palácios. As pinturas destes cenários tinham características de perspectiva central, eram feitas a partir de um ponto de fuga, para representar a tridimensionalidade na bidimensionalidade.

Grandes artistas visuais da época pintaram alguns desses cenários como Raffaello Sanzio e Baldassare Peruzzi.



**Figura 3-** Representação do teatro à Italiana, período Barroco.  
Fonte: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt>

Rompendo os padrões do estilo renascentista, a cenografia acontece no Barroco com gigantes e esplendorosos cenários. Neste período não é mais usada a perspectiva central, sendo utilizado um ou mais ângulos na pintura de telões e madeira. Nessa época começa a surgir

a presença de escadas para atores e cantores, porém esses praticáveis só existiam em figuras pintadas e planas nos telões. A área de ação era plana ou com pequenas escadas para iludir o olhar do espectador junto ao telão pintado em perspectiva. (CARVALHO, 2013, p.15)

Em meados do século XVII, surge o teatro a italiana (fig. 3). O edifício teatral então passou por muitas transformações, tornando-se cada vez mais luxuoso. Os espetáculos começavam sempre nos salões de recepção do teatro, com desfiles de personalidades importantes. As peças eram divididas em atos, cada ato durava de uma a duas horas aproximadamente. A plateia tinha o formato de ferradura, poltronas, frisas e camarotes, balcões divididos em andares e a iluminação era produzida por velas e candelabros. Um grande nome desse período é Sabbattini, cenógrafo que explorou muito a movimentação em palco através da matemática e da engenharia mecânica, fazendo nuvens e mares se moverem como “mágica”.

Um maquinário específico foi desenvolvido para produção de efeitos visuais, como as ondas do mar ou de um rio, nuvens suspensas e figuras aladas, entre outros. Três longos séculos salvaguardaram a concepção de cenografia como representação ilusória de lugares pintados num telão e colocados no fundo do palco. (ROSSINI, 2012, p. 159)

O que chamava a atenção nessa estrutura como ilustra a fig. 4 é o palco amplo, que comportava cenários que permitiam aos cenógrafos usarem tecnologias agregadas na mecanização cênica, propondo movimentação do cenário. Também eram usados cenários com recursos de tela, produzindo ilusão pictórica pela perspectiva, derivada do Renascimento.



**Figura 4-** Trabalhos de Sabbattini.  
Fonte: CARVALHO, 2013.

Para tudo isso ocorrer sem que houvesse transtorno, a mudança de cenário era feita de forma rápida, usando coxias na caixa ótica, onde subiam, desciam, ou trocavam cenários pelas laterais. A maior referência desse modelo de edifício é o Teatro Ópera de Paris, em meados de 1875.

Este tipo de Teatro e cenografia perpassou por décadas. A cenografia não passava de uma tentativa de imitação do mundo real, não era proposto para o público uma reflexão a partir do espaço cênico.



## 2 A CENOGRAFIA TEATRAL NO SÉCULO XIX E XX

### 2.1 NO SÉCULO XIX. PRIMEIROS PASSOS PARA A CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

O período do século XIX é marcado por grandes revoluções, mudanças sociais, econômicas, políticas, novas formas de pensamentos surgem visando uma ruptura com ideologias dos séculos passados, o início da Era Moderna. As linguagens artísticas aderem essas transformações e, no espírito de fazer diferente, o grupo teatral *Les Meininger* dirigido por Ludwig Chronegk, buscou em suas montagens cenográficas a representação fiel dos períodos históricos que passavam na trama. O cenário, portanto, deixa de ser elemento decorativo e passa a fazer parte de todo o espetáculo, onde os atores interagem com o espaço cenográfico. Foi o grupo começou a ideia de pesquisa para a encenação do texto.

Neste mesmo século, a cenografia foi repensada após o surgimento de um grande fator, o advento da luz elétrica, que substituiu as velas e oferecia mais nitidez às cenas, influenciando diretamente na movimentação de cena dos atores que, assim, poderiam atuar no fundo do palco. *Les Meininger* trabalhavam com o cenário em proporções reais, em busca da unidade na cena, onde “cada elemento tem que ser pensado e estar interligado ao outro. O cenário é subordinado à ação e ao texto dramático; existe uma relação dinâmica do ator com o cenário: o ator se movimenta em cena, isto é, no cenário”. (MANTOVANI, 1989, p.20 e 21).

A iluminação também influenciou Richard Wagner (1813-1883), compositor, escritor e ator, na montagem da ópera *Les Festspielhaus* (1876), inspirado em sua teoria da arte total – o drama sintetizando todas as artes, como música, arquitetura e pintura.

Wagner abandonou a realidade histórica que era representada nos palcos deste período, e inspirou-se no pensamento mitológico e nas tragédias gregas. A arquitetura do Teatro também passa por mudanças, como a criação do fosso em frente ao proscênio para a orquestra. A plateia fica num anfiteatro em forma de trapézio de frente para o palco, direcionando a atenção diretamente para ele, mudando o hábito das pessoas de ir ao teatro como a um encontro social, ao invés de irem para o “ver” o espetáculo.

Em meados do século XIX, as linguagens artísticas aderem ao naturalismo, “propondo uma arte que representasse a vida moderna e os temas do cotidiano citadino ou rural, onde a nova realidade social estivesse presente” (CAMBOTAS; MEIRELES; PINTO, 2006, p. 676), ou seja, o artista tem que absorver e analisar a realidade e a natureza para retratá-la objetiva e fielmente.

Na cenografia, o processo de pesquisa iniciado por *Les Meininger* é mais explorado e aprofundado. “O processo de criação da cenografia compreende uma profunda preparação e observação, que vai da pesquisa arqueológica à histórica e social” (MANTOVANI, 1989, p.23). Como exemplo, pode-se observar o processo feito por Stanislavsky e o cenógrafo Simov, para o espetáculo *A Ralé* de Gorki (1903), de ir a campo pesquisar, fazer entrevistas com pessoas que viviam em um mundo parecido ao que iriam representar, para executar detalhes cada vez mais verdadeiros como o da pobreza e exploração representada na fig. 5.



**Figura 5-** Espetáculo *A Ralé* de M. Górkí.  
Exemplo naturalista no teatro, de Stanislavski, 1903.  
Fonte: <http://estudosteatrais.blogspot.com>

Telões pintados são eliminados pois, com a iluminação artificial, cada vez mais as imperfeições ficavam aparentes, e a intenção era que o cenário não representasse, e sim que ele fosse o ambiente. A iluminação passa a ser um elemento a fazer parte efetivamente do espetáculo, com a intenção de criar os climas das encenações. A chamada “quarta parede” é criada neste período. Não há interação com o público, que passa a ser somente observador, para que os atores representem ao máximo a verdade. A renovação do teatro e da cenografia parte da negação das características do Naturalismo.

As linguagens artísticas passam constantemente por mudanças, no período moderno, face à curta duração de seus movimentos, não raramente substituídos por outros em antítese.

Com o Théâtre d' Art fundado pelo diretor Paul Fort, o movimento Simbolista sobe aos palcos com a negação do Naturalismo nos textos e na cenografia. Uma das principais características do Simbolismo nas Artes Cênicas, o teatro mental, é exigir do expectador uma reflexão, para muito além da simples diversão. No Cenário Cênico isto se reflete na simplificação. A utilização de apenas alguns objetos e um pano de fundo, ora pintado, ora utilizando cortinas para provocar sensação de profundidade ao espectador, dando ilusão de infinito. A palavra do ator é o essencial para que o ambiente seja criado na imaginação do público. O Teatro foi considerado período, um teatro para a elite, era arte pela arte, ressaltava o abstrato e a subjetividade.

Em Paris, por volta de 1893, Francois Marie Lugné-Poe criou um grupo chamado Théâtre d'Oeuvre, privado de muitos espectadores, e que teve caráter experimental. A intenção do grupo era desmistificar o movimento Naturalista, contribuir para o Movimento Simbolista e descobrir novos cenógrafos e dramaturgos. A inovação de Lugné-Poe para o espaço cênico é de descentralizar o espetáculo, deslocando-o de um único palco para envolver o público, compondo palcos giratórios, plataformas no meio da plateia, rampas laterais para ampliar a cena, pois assim entendia haver mais envolvimento para execução de um bom espetáculo. Segundo o próprio Lugné-Poe, procurava aos poucos deixar de usar em cena adornos do teatro convencional, muito utilizado no Naturalismo, pois para ele os atores seriam “futuros criminosos para a arte” (MANTOVANI, 1989).

Organizou também um grupo chamado Nabis, em Paris, na década de 1890, compostos por pintores e cenógrafos importantes da época, como Munch, Toulouse-Lautrec, Denis, Bonnard que foram os fundadores desta tendência junto com Lugné-Poe. Entre eles, discutiam as formas da pura visualidade, muito utilizada no Impressionismo, a espiritualidade dos Simbolistas focando-se na vida interior do artista e a arte Neoimpressionista, dando ênfase à pintura e às leis científicas através da visão humana. Ao analisar tais estudos, Lugné-Poe apoia-se em Nabis para chegar a uma conclusão de que, para evoluir, a Cenografia necessita das Artes Plásticas e, ato contínuo, esta também precisou da outra para que sua evolução acontecesse.

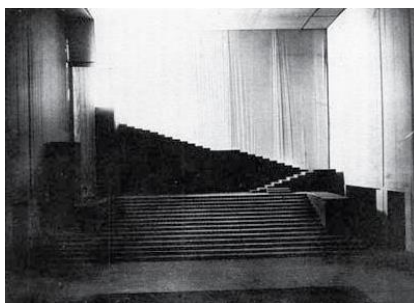
Maurice Maeterlick, poeta e dramaturgo nascido na Bélgica e que sempre aparecia nos eventos timidamente, sem muito envolvimento com movimentos

artísticos ou políticos, de repente surgiu como uma bomba em Paris, no final do Século XIX, em favor do movimento Simbolista e contra o naturalista e, com a assistência dos poetas da época, foi de grande importância para a história do teatro e sua evolução, ao romper com toda tradição do período Naturalista. Exemplo disso foi a montagem de “Pelléas e Mélisande”, em 1893, com sua “cenografia como ato criativo, cenários como uma composição cromática” (MANTOVANI, 1989, p.27). O espaço cenográfico nesta montagem foi dividido em dois, sem muitos acessórios. Dezenove quadros cênicos se desenvolviam em dois cenários, sem muitos acessórios, marcados por tons frios, transpassando sentimentos de melancolia e mistério para a composição da cena.

Também, Meyerhold, encenador da dramaturgia de Maiakovski na Vanguarda Russa, segue as reflexões de Constantin Stanislavsky a respeito do estilo Naturalista, influenciando o seu rompimento com o movimento naturalista, modificando não só o seu modo de ver a arte, mas principalmente a forma de trabalhar suas montagens usando jogos de planos, na tentativa de transformar a cena em uma imagem como a de um quadro, com intuito de chegar à simplificação, elevando a importância da performance do ator, relacionando-o com o espectador, porém sem abrir mão do cenário.

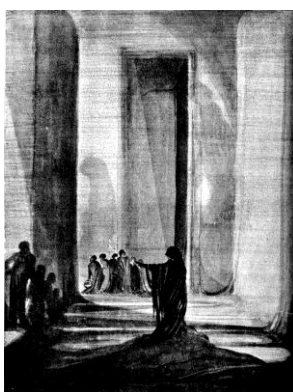
## 2.2 SÉCULO XX. INÍCIO DA CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Com o progresso caminhando cada vez com mais força na era do desenvolvimento científico e tecnológico, como as teorias de Einstein que põe à prova pensamentos positivistas, a evolução da máquina fotográfica modificando as formas de ver, mudanças políticas, crescimento das cidades, uma nova fase de inovação na sociedade começava a priorizar o individual na vida urbana.



**Figura 6-** *Orfeu e Eurídice*, modelo de Adolphe Appia, 1912.  
Fonte: URSSI, 2006.

Com as Vanguardas Modernistas, artistas mostram outro olhar sobre o espaço cenográfico. A partir do final do Século XIX, começo do Século XX, o diretor, cenógrafo e teórico suíço Adolphe Appia, é um admirador da teoria wagneriana a qual reflete e analisa a relação do conjunto no espaço cênico a fim de obter harmonia, trabalhando a verticalidade e a horizontalidade para destacar a expressão do ator. Appia também defende a performance do ator, desde que o espaço cenográfico e o efeito de luz e sombra explore escalas, planos, profundidade, volume e distância, para não ser mero elemento decorativo, mas que produza sentido no espetáculo e sobre as pessoas que o assistem (fig. 6).



**Figura 7-** *Electra* de Gordon Craig, 1905.  
Fonte: <http://www.theatre.ubc.ca>

Já o ator, diretor, cenógrafo, teórico e artista plástico inglês Edward Gordon Craig é um admirador de William Blake, pré-rafaelista e simbolista. Também questionava as ideologias Naturalistas. Desenhos, maquetes, fotos e gravuras era o modo como documentava seus trabalhos, destacando, assim como Appia, a verticalidade, além da estilização e a simplicidade, ao relacioná-los com o Universo como destaca a fig. 7. Segundo Craig “O Teatro[...] tem que usar símbolos, buscar uma unidade e dar primazia aos elementos visuais” (MANTOVANI, 1989, p.33). Com essa ideologia criou os *screens*, painéis móveis em sentido vertical com cores simbólicas, como se viu na cenografia do espetáculo *Hamlet* de William Shakespeare em Moscou dirigido por Stanislavsky, onde painéis dourados representavam a riqueza da corte e painéis cinza caracterizavam a tristeza de Hamlet.

Tanto Appia como Craig buscam valorizar a representatividade de forma simplória e bastante significativa, experimentando novas possibilidades de espaço como outro tipo de edifício teatral além do palco italiano, a fim de aproximar a cena

do público, mas ao contrário de Appia, Craig não valorizava nenhum elemento e sim a unidade do espetáculo.

Com o Expressionismo surge uma nova ruptura com o passado, aproximadamente nos anos 20 do Século XX, enquanto a França desfrutava na Pintura do Fauvismo, as Artes Plásticas influenciavam cada vez mais no fazer teatral. Os cenógrafos expressionistas como, por exemplo, Reigbert, Pirchan, Sievert e muito outros, rejeitavam tudo o que fosse desnecessário e não consideravam os cenários como lugares, e sim “visões” sugeridas pela dramaturgia. As teorias de Craig influenciavam muito nesse movimento, pois se recusava também o estilo Naturalista e Impressionista. Isso estimulou a Cenografia a não ter um estilo determinante e definitivo, por ser um processo criativo e único a cada espetáculo, irreproduzível em outro ambiente dramático.

Os cenógrafos expressionistas buscam expressões simbólicas da dramaturgia, isto é, um sentido profundo que toque o espectador pela alma, pela essência, por diversos sentidos, usando cores nítidas e contrastes de luzes, arquitetura distorcida e planos dentados, proporcionando cenas diagonais e múltiplas criando um espaço funcional e enriquecido de expressividade a serviço dos atores e da dramaturgia, como mostra o cenário de *Hiob* em 1917 e de *Orfeu Eurípedes* de 1921 criado por Kokoschka, artista plástico expressionista. Nestes cenários a deformação identifica a angústia e o desespero da trama. Assim como fez César Klein em *Da aurora à meia noite* em 1921 do dramaturgo G. Kaiser, onde um esqueleto sai de uma imensa árvore.



**Figura 8-** O *Gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1919.  
Fonte: URSSI, 2006.

Por volta de 1919 as Cenografias eram compostas por planos bidimensionais gráficos e angulosos como, por exemplo, de Walter Reimann, Walter Röhrig e Hermann Warm, e as de 1920 obtinham forma tridimensional, compostas

por formas distorcidas e textualizadas, como as criadas por Hanz Poelzig na cenografia de *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene (fig. 8).

Com o Futurismo, através do manifesto “O Teatro de Variedade” publicado em 1913, questiona-se o Teatro Dramático ao afirmar que o público, nos espetáculos, deve ser mais participativo e não passivo. Partindo desse princípio a cenografia vem elevar a espontaneidade, a velocidade e a mecanização da vida e a dinâmica da máquina, fazendo uso de efeitos cromáticos, proporcionando mais ritmo e movimento, a fim de remodelá-la, e não para fotografar a realidade como faz o Teatro Dramático.



**Figura 9-** Modelo de Cenografia Construtivista.  
Fonte: <http://valiteratura.blogspot.com.br>.

Com a Revolução Russa o Teatro passou por uma das mais importantes e radicais rupturas. Com a mobilização política, os espetáculos de massa se tornaram veículo de criação e atuação coletiva. A isso chamou-se Construtivismo, onde Meyerhold enterrou o teatro burguês e declarou que o objetivo do teatro não era criar uma atmosfera e “apresentar uma arte acabada, mas antes tornar o espectador co-criador do drama” (BERTHOLD apud URSSI, 2001, p.495). A teoria que afirma o homem como corpo social indissolúvel do coletivo ajudou a definir as características da cenografia construtivista ilustrada da fig. 9, que utilizou a tecnologia ao seu favor, como por exemplo, com o uso das projeções de imagens, filmes, motores, máquinas, tipografia e estruturas de metal, criando inúmeros planos para a ação dos atores e da dramaturgia, unindo agentes de variadas vertentes artísticas, como artistas plásticos, arquitetos, cenógrafos, encenadores, entre outros.

O arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969), teve a iniciativa de criar a Escola Bauhaus que significa “casa de construção” no ano de 1919 na cidade alemã de Weimar, atraindo vários artistas de vanguardas de diversas nacionalidades. Fazia

parte do corpo docente nomes como: Johannes Itten, Theo van Doesburg, Wassily Kandinsky, Moholy-Nagy, Breuer, Hannes Meyer, Van der Rohe, Oskar Schlemmer, Joseph Albers e outros. A proposta da Bauhaus era integrar a arte e a indústria. “Gropius entendia que a arte devia superar a fase artesanal e servir-se dos meios de produção industrial para ser uma atividade adequada ao modo de vida do século XX”. (PROENÇA, 2010, p. 280)

O objetivo da Escola também era proporcionar uma formação completa a seus alunos, mas a meta principal era que seus alunos fossem respeitados e que se permitissem influir nos seus trabalhos para que eles pudessem criar objetos da vida cotidiana industrializados no seu país. Antes da criação da Bauhaus, Gropius teve interesse pela área teatral onde fazia composições de adereços utilizados nos espaços cenográficos, especificamente na dança. Segundo ele, o bailarino é elemento central e fundamental do espetáculo, fazendo com que os outros elementos girem em torno deste ponto central que é o bailarino/ator.

Em 1921, Oskar Schlemmer foi nomeado por Gropius um dos primeiros mestres da Bauhaus em Weimar. Ele contribuiu significativamente para áreas de design de parede, pintura, escultura, impressão gráfica, da publicidade e do palco, foi chefe da oficina estágio na Escola.

A história do Teatro é a história da transmutação da figura do homem: o homem como ator que representa os acontecimentos do corpo e da alma no intercâmbio entre pureza e reflexão, entre natureza e artifício. (SCHLEMMER, apud MANTOVANI, 1989, p.42).

Schlemmer trabalhava, em suas produções teatrais, jogos de formas e cores e o essencial nos seus espetáculos era abordar questões espirituais e sentimentais através da simplicidade das cores e texturas, mostrando emoções e também o trabalho na busca do homem, em sua própria construção.

Um dos professores da Bauhaus que teve grande influência do Construtivismo foi o húngaro Moholy-Nagy, para ele não havia divisão entre fotografia, escultura, e a arquitetura, tinha uma visão eclética em seus trabalhos, utilizava a luz e seus efeitos naturais e suas potencialidades. Sua fundamentação científica na arte visual cinética era suporte para suas criações, sempre usando a eletricidade criativamente, o que levou Nagy a desenvolver um teatro baseado em seus princípios essenciais: espaço, composição, ação, som, movimento e luz integrada à expressão artística, o “teatro da total”. Para ele, cenografia, iluminação,



música e composição visual tinham um maior envolvimento em cena, chegando a um mesmo plano de importância da palavra escrita e da presença do ator.

Erwir Piscator diretor e ator alemão discutiu novas perspectivas de um teatro mais político e menos artístico. Para ele “O teatro, é política, é consciência deve mostrar a luta de classes, é uma missão revolucionária.” (MANTOVANI, 1989, p.44). Sendo assim, cria-se um novo conceito de espetáculo teatral, utilizado como meio de comunicação político e social, estabelecendo relações com o público de forma mais educativa, despertando o senso crítico nas pessoas que assistem aos espetáculos, estabelecendo assim, maior participação nas construções entre a política e as relações sociais.

Na montagem de *Oba! Estamos vivos!* De E. Toller 1927, há uma projeção de um plano geral dos prédios de uma prisão uma espécie de “zoom cênico” sobre uma cela na qual se passa ação teatral. No espaço cênico é sincronizada uma imagem radiográfica de um coração batendo, um anúncio feito por um alto-falante e um texto dito por um ator. “O cenário não é um elemento decorativo, mas um elemento que mostra uma situação social, ensina, tem uma função didática e ao mesmo tempo é um elemento dramático.” (MANTOVANI, 1989, p.45).

Todos os materiais tecnológicos são uma evolução na melhoria da construção de um novo teatro e uma nova cenografia, tendo objetivo de novas perspectivas em novas técnicas para serem introduzidas nas montagens teatrais.

### 2.3 A CENOGRAFIA DO PÓS-GUERRA

Depois da II Guerra Mundial, o teatro, assim como o mundo, passa pela Era do Pós: Pós-Industrial, Pós- História, Pós-Modernidade. Depois de 1945 Antonin Artaud e Bertold Brecht se destacam no fazer teatral devido às polêmicas de suas criações. De 1896 a 1948 o ator, dramaturgo, diretor, poeta e teórico de teatro e cinema Artaud participa do movimento Dadaísta e do Surrealismo, o estilo de teatro que praticava se denominou Teatro do Absurdo ou Teatro da Crueldade, nos quais se destacavam também Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Arthur Adamov, G. Schahalé, J. Audiberti e J. Tardieu, na França, Fernando Arrabal, na Espanha, Günther Grass e Hildersheimer, na Alemanha.



**Figura 10-** *Esperando Godot* de Samuel Beckett.  
Fonte: <http://alessandragelio.blogspot.com.br>

Artaud negava o uso de cenários, pois acreditava que a ação do ator tinha que ser mais forte e mais intensa, mas dava-se muito valor à iluminação, e aos efeitos de sonoros, tudo isso para haver interação entre o ator e o espaço através do corpo em exaustão, rompendo todos os limites do ator e, logicamente, da ação em palco como, por exemplo, a peça *Esperando Godot* (Fig. 10) de Samuel Beckett que angustia o espectador de tanto ver os personagens exaustos esperarem por Godot em cena.

Brecht (1898-1956), dramaturgo, poeta, diretor e teórico alemão, por sua vez, fundamentou-se no Teatro Didático e Teatro Épico. Nos dramas didáticos discute a relação de liberdade individual e coletiva. Já no Teatro Épico transmite conhecimento, faz o público pensar, analisar e pesquisar, pois os conflitos e tensões são postos ao decorrer do espetáculo e não no final. Brecht usufruiu do “efeito de distanciamento” através da ação do ator, da luz, do figurino e também da cenografia, contrapondo as propostas de Constantin Stanislavsky, onde o ator não deve se envolver com a personagem e sim mostrá-lo ao espectador, fazendo com que esse espectador não seja passivo ao espetáculo ou a fatos ocorrentes no meio social.



**Figura 11-** *Mütter Curage* (Mãe Coragem) de Brecht.  
Fonte: <http://www.campodecriptana.de/blog/uploads/Brecht20.JPG>

Nesse período nada era escondido do público, tudo ficava claramente exposto para que soubessem que é através dessas maquinarias que surgem os efeitos. Kaspar Neher, foi um dos principais cenógrafos que trabalhou com Bertold Brecht, ele ajudou na elaboração do que seria uma cenografia no Teatro Épico; No espetáculo *Mãe Coragem* (fig. 11), a cenografia, criada por Theo Otto, tinha uma carroça e tudo tinha peso do tempo, a cor era usada para obter uma superfície neutra e a luz sem efeito servia somente para clarear. Tudo isso proporcionava o efeito de distanciamento do ator e do espetáculo para com o público.

## 2.4 PÓS- GUERRA NOS ESTADOS UNIDOS

Até 1915, nos Estados Unidos, as peças e os cenários tinham uma linguagem mais naturalista. Os cenógrafos estadunidenses da época descobriram os trabalhos de Appia e Craig e de suas contribuições para uma Nova Dramaturgia. Com isso foram surgindo mudanças significativas nas composições dos cenários, deixando mais de lado o detalhismo característico do Naturalismo, mas ainda permanecendo com Realismo e introduzindo novas sugestões mais simbólicas. Neste mesmo período, afirmam-se vários nomes da dramaturgia como Arthur Miller, Albee, Tennessee Williams, Eugene O'Neill. Muitas companhias teatrais que passaram por este período influenciaram cenógrafos como Max Reinhardt e Jacques Copeau; Robert Edmond Jones, Lee Simonson e Norman Bel Geddes, que foram os que iniciaram e que também obtiveram destaque na evolução da cenografia. Segundo Jones,

[...] O cenógrafo deve sempre tomar cuidado em não ser muito explícito. Um bom cenário não é um quadro. É alguma coisa viva, mas é também alguma coisa que é transmitida: um sentido, uma vocação. [...] Um cenário não é só uma coisa bela, um conjunto de coisas belas. É uma presença, um estado de espírito, o acompanhamento sinfônico da peça, um grande vento que tem que acender o drama. (MANTOVANI, 1989, p.69)

## 2.5 PÓS- GUERRA NA EUROPA

Em 1947, Jean Vilar cria o Festival de *Teatro d'Avignon*, que até hoje é executado na França, anos depois assume a direção do Teatro Nacional Popular.

Sua proposta para os espetáculos consiste na simplicidade: a mensagem do texto é principalmente repassada pela palavra e ação do ator, nega o teatro à italiana pela frieza e distanciamento do público que este Teatro carrega. Para isso as apresentações são feitas em praças com tabladados montados, o cenário reforça sua concepção funcional e objetiva.

“Segundo o cenógrafo L. Gischia o artista plástico no teatro tem a função de fundir os valores plásticos e os valores dramáticos em uma síntese harmoniosa” (MANTOVANI,1989, p.74), para que o destaque da encenação sejam o ator e o texto, o cenário e o figurino servem como um pequeno suporte para a ação cênica do ator.



**Figura 12-** Experimentos no Teatro Porão do SESC Amapá.

Fonte: <http://www.redeglobo.globo.com>



**Figura 13-** *Tierno Bokar* de Peter Brook, 2005.  
Fonte: URSSI, 2006.

Em 1960 iniciam as propostas de lugares teatrais experimentais, lugares transformáveis e polivalentes, propostos por cenógrafos como René Allio e Polieri, assemelhados aos que são muito utilizados atualmente, como o Teatro Porão, situado nas dependências do SESC Amapá (fig. 12), que é uma sala preta com acústica e equipamentos de iluminação e som adequado para experimentais teatrais dos grupos amapaenses.

O diretor e cenógrafo inglês Peter Brook marcou as décadas de 60 e 70 com suas montagens habilidosas, atrelando propostas do Teatro do Absurdo, Teatro Épico e Teatro da Crueldade, utilizando a simplicidade do cenário, o palco praticamente vazio com suporte de objetos que seriam essenciais. Em 1970 Peter criou o Centro Internacional de Pesquisa Teatral com objetivo de explorar o necessário para pensar no espaço teatral, afirmando que o cenógrafo têm o papel primordial de criar o diálogo completo de um espetáculo vivo e definir o teatro

contemporâneo, seja nos palcos tradicionais ou não convencionais como, por exemplo, no espetáculo *Tierno Bokar* na fig. 13, em garagens, porões, etc..

Brook tem teorias que ressaltam a importância da sintonia entre o diretor e o cenógrafo para encontrar melhores soluções à execução de um projeto cenográfico. A partir da década de 70, Brook é influenciado pelas teorias de Grotowski, diretor polonês que funda o Teatro-laboratório, explorando a sua teoria do Teatro Pobre. Para Grotowski o teatro pode existir sem cenários decorativos, maquiagem e tudo que é considerado supérfluo. A respeito da função do cenógrafo ele diz

Para o cenógrafo, o Teatro é, acima de tudo, uma arte plástica- o que pode ter consequências positivas[...] Na prática, os cenógrafos mais originais sugerem um confronto entre o texto e essa visão plástica que ultrapassa e revela a imaginação do escritor. [...] [o cenógrafo deverá criar] um espaço organizado de maneira adequada e que faz “brotar” a maior parte dos valores plásticos e musicais da ação do ator.” (GROTOWSKI apud MANTOVANI, 1989, p. 79)

É notável perceber que, cada vez mais, o cenário como elemento decorativo vem se extinguindo. Entretanto, o que é colocado no palco sempre terá uma função além da estética. Apesar da exclusão de tudo que é desnecessário.

“A pobreza” não significa absolutamente feiura ou desleixo. Ao contrário, são belíssimos. Usando poucos elementos ou economia de cores, tudo, a partir de um trabalho de ator de qualidade, é pensado e estabelecido para formar uma imagem cênica de força visual clara e envolvente (MANTOVANI, 1989, p. 79)

Josef Svoboda, também um grande nome da época, tem formação em Artes Plásticas, Arquitetura e Teatro. Dá um ar de sofisticação às suas montagens inserindo tecnologia, como projeções de imagens, iluminação, cinética e recursos audiovisuais visíveis no espetáculo *Odysseus* (fig. 14).



**Figura 14-** *Odysseus*, Josef Svoboda, déc. de 90.  
Fonte: URSSI, 2009

Svoboda dava continuidade às pesquisas de Appia e Craig eliminando elementos desnecessários do cenário. Seus experimentos foram responsáveis pela criação do polyekran, que são projeções de telas simultaneamente sincronizadas e outras inovações da iluminação.

## 2.6 CENOGRAFIA NO BRASIL

O Brasil teve muita influência Europeia, principalmente francesa. As comédias e os dramas burgueses eram os maiores focos, usavam os gabinetes como cenário construído com traneis fazendo paredes, janelas, portas na tentativa de reproduzir interiores residenciais. Usavam também o recurso de telões pintados e postos ao fundo do Palco. Os cenógrafos Enrico Manzo e Clóvis Graciano usufruíam muito de gabinetes e telões como, por exemplo, em *Amor* de Oduvaldo Vianna em 1933 e *A margem da vida* de Tennessee Williams em 1948.

Artistas plásticos e arquitetos contribuíram para a construção de novos espaços teatrais experimentais no país. Flávio de Carvalho foi um deles que, apesar de não ter sido cenógrafo, reformou um armazém e instalou o *Teatro da Experiência*, onde podiam explorar possibilidades de ações e dramaturgia diversificada e ousada, como foi o espetáculo *Bailado do deus morto*, onde o cenário era formado por fundo preto e uma coluna de alumínio destacando os atores que trajavam camisolas brancas e máscaras de alumínio em cena, através do efeito de luz e cor. A montagem tinha muitos fãs intelectuais que protestaram a favor do espetáculo como Procópio Ferreira, Geraldo Ferraz, Caio Prado e Mário Pedrosa, mas nada livrou o espetáculo de ter sido proibido, muito menos o lugar teatral ter sido fechado pela polícia local.



**Figura 15-** *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, 1943.  
Fonte: <http://vejasb.abril.com.br>

É praticamente impossível falar de Teatro Brasileiro sem falar do espetáculo *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, representado na fig. 15, um verdadeiro marco do país. Santa Rosa criou um cenário revolucionário e provocante em dois planos. No de cima desenvolvia-se a realidade e, no de baixo, a memória e a alucinação. Na época a apresentação foi realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski em 1943. Neste mesmo período a cenografia era tão importante para a realização dramática que, mesmo com ausência de material, objeto ou telão pintado, o cenário continuava existindo expressivamente e tornou-se mais deslumbrante por ser o primeiro espetáculo a usufruir de iluminação cênica no Brasil.

De 1948, até os dias atuais, os artistas exploram temáticas polêmicas e propõem questionamentos sobre a sociedade aproximando a arte do povo. As performances, intervenções urbanas, os happenings e as instalações surgem nesse período se apropriando de outros recursos como a tecnologia e os lugares teatrais não convencionais, inusitados. Grandes exemplos dessas transformações históricas e inusitadas foram o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.



**Figura 16-** *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes apresentado no TBC.  
Fonte: <http://valdoresende.com>

No TBC, mesmo sendo um lugar pequeno onde comportava apenas 356 espectadores, cenógrafos como Bassano Vaccarini, Aldo Caldo, Cyro de Nero, Maria Bonomi, Carlos Jacchieri, Túlio Costa e Gianni Ratto, desenvolveram cenários bem acabados e adequados às montagens dramáticas, como pode se observar no espetáculo *O Pagador de Promessas* (fig. 16). O TBC é considerado uma escola

profissional do teatro brasileiro, pois muitos artistas e técnicos do teatro se inspiram nele, até hoje.

Em 1953 a Escola de Arte Dramática de São Paulo forma a primeira companhia que estreou no prédio dos Diários Associados, atual Museu de Arte Moderna, com essa turma foi desenvolvida a técnica de apresentação onde os atores encenam no centro de uma sala com o público ao seu redor, comparados ao circo, tudo isso em decorrência da situação financeira da Companhia e do País. Mas depois de tanto se apresentarem em espaços alternativos como colégio, fábricas e circos, esta Companhia ganha um pequeno espaço em formato circular que recebeu o nome de Teatro de Arena.

O Teatro Arena, como era popularmente chamado, comportava a priori 150 pessoas, mas destacou muitos jovens cenógrafos brasileiros, um deles inclusive chamou atenção da Quadrienal de Cenografia de Praga. Flávio Império, que além de Cenógrafo, era também Arquiteto e Artista Plástico, foi muito elogiado pelo crítico e teórico Denis Bablet. Mas o Arena, a partir de 1964, começou a perder suas características, de tanto sofrer alterações e, em 1970, passou a se chamar Companhia de Teatro Popular. Atualmente lembra um teatro elisabetano e denomina-se Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Em seguida, sobre a direção de José Celso Martinez Corrêa, surgiu o Teatro Oficina, fundado com uma arquitetura com duas plateias, voltando-se até os dias atuais para dramaturgias não convencionais, intrigantes e polêmicas. A cenografia é, assim como no Teatro de Arena, adaptado para aquele espaço, comparado a uma passarela de moda, porém eles exploram os mais variados planos que aquela arquitetura oferece. Parte do cenário é posto pelos próprios atores/personagens em ação e, não necessariamente, por um contrarregra. Tudo é feito como um grande ritual performático, alusivo e provocante, um derradeiro teatro experimental.



### 3 CENOGRRAFIA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

#### 3.1 A LINGUAGEM VISUAL: ELEMENTOS ESSENCIAIS NA CENOGRRAFIA

Para analisar uma obra de forma precisa levam-se em consideração os mais variados pontos de vista baseados na linguagem visual. Foi em Bauhaus, com Johannes Itten, que a fundamentação da linguagem visual passou a ser desenvolvida. Mais tarde, Kandinsky e Moholy- Nagy fundamentaram essa linguagem na abstração. Já Arnheim e Dondis se basearam na psicologia da Gestalt, pois ela engloba a ideia de forma e de estrutura e estuda acerca da percepção e memória, linguagem e intelecto, tudo isso de forma exploratória.

Segundo Nelson José Urssi em *A Linguagem Cenográfica* (2006), a percepção, tanto da forma, como do espaço, acontece em processo instantâneo de associação de sensações, construindo a visão como percepção do mundo exterior de modo global e unificado (URSSI, 2006). Também discursa sobre o uso dos elementos visuais básicos que, junto com os elementos mais complexos predominantes na criação, torna a funcionalidade cenográfica mais livre para usufruir, no espaço estético advindo da arquitetura e de outras artes e, assim, construir uma percepção mais eficaz.

Em todo esforço compositivo, as técnicas visuais sobrepõem-se ao significado e o reforçam; em conjunto, oferecem ao artista e ao leigo o meio mais eficaz de criar e compreender a comunicação visual expressiva, na busca de uma linguagem visual universal. (DONDIS, 2006 p.160)

Para compreender a comunicação visual e torná-la mais expressiva, é importante identificar e analisar na obra os seguintes itens, estudados ao longo do tempo: De acordo com Dondis (2006), com elementos básicos da composição visual estratégias da comunicação como, por exemplo, a forma e a textura, a cor e a tonalidade, a direção, a dimensão, a escala e o movimento, considerando os contrastes, estabilidade, instabilidade, simetria, assimetria, regularidade, irregularidade, simplicidade, complexidade, fragmentação, economia, profusão, minimização, exagero, sutileza, ousadia, neutralidade, transparência, opacidade, variação, exatidão, equilíbrio, distorção, planura, profundidade, singularidade e justaposição.

A Cenografia encorpou a tipografia no construtivismo com novas formas de criação e reprodução de imagem. Podemos agregar a tipografia num projeto cênico para efetuar uma relação com o espaço como um conjunto de designações que não se limita na palavra, mas ao desenho das letras que a compõem, ao mecanismo da escrita caligráfica, em signos tipográficos.

Segundo Saussure, a linguagem e a escrita apesar de serem dois sistemas de signos distintos, o segundo existe com um propósito de representar o primeiro. O cenógrafo quando usa, no cenário, a tipografia, está considerando as letras como signos representativos ao som da linguagem verbal e, assim, consegue aproximar o espectador do espetáculo. Na composição cênica ou espacial os desenhos dos tipos têm que obter qualificação e, para ter êxito, é essencial considerar efeitos como contraste e simplicidade, construção e proporção.

O espaço tipográfico produz, na concepção cenográfica, uma imagem híbrida e sensorial, assim como as Artes Visuais. Além destes elementos, a cor e a luz se fazem sempre presente na concepção cenográfica. O estudo das cores conduz a dimensão cromática a um processo sensorial, na qual a percepção da luz ocasiona a expressividade das cores, intensificando a informação visual. Acredita-se que a programação cromática relaciona-se com as associações materiais e afetivas, por isso, ao programar a cenografia, são levadas em consideração as cores e a luz, provocando afinidade com as emoções do espectador.

Josef Svoboda questiona a separação da profissão cenógrafo da de iluminador, pois se acredita que ambos têm que obter o mesmo grau de conhecimento de espaço, cor e luz. Ao pensar nessa questão, percebe-se, no decorrer desta pesquisa, a possibilidade de se considerar alguns espetáculos macapaenses encaixados na ideologia de Svoboda, pois, na maioria das vezes, o cenógrafo é o iluminador e vice-versa.

O fato do cenógrafo e o iluminador serem a mesma pessoa, geralmente traz bom resultados ao espetáculo, pois o artista responsável vai unir, sabiamente, o material cenográfico com os efeitos de luz e cor, assim saber estimular a emoção adequada e cuidadosamente planejada pelo diretor e toda a equipe.

No outro caso, quando o grupo gosta de dividir mais as funções, é necessário que o trabalho seja coletivo, ambos os profissionais devem trabalhar lado a lado para corresponder ao que foi planejado de modo geral. A luz não pode intervir

grosseiramente no espaço, chegando a prejudicar a intenção do cenário. A função da iluminação cênica através de um plano de luz é compor a visibilidade das ações dentro do espaço cenográfico, para isso, a iluminação conta com inúmeros recursos como gobos, filtros e gelatinas.

Através do desenho dos elementos cenográficos distribuídos no palco percebe-se a estrutura funcional da luz e das cores na cena. A combinação entre desenho cenográfico e desenho de iluminação, isto é, o mapa de luz, permite o entendimento do espaço enquanto universo físico da cena.

### 3.2 CENOGRAFIA E SIGNOS

Um espetáculo pode utilizar-se de inúmeros signos. A metalinguagem e a metáfora são responsáveis em construir sentidos semióticos. Particularmente o teatro usa, como canal de comunicação, significantes que interferem sistematicamente na compreensão. Por isso, o teatro é considerado uma arte do código e depende da codificação. Na cenografia, essa leitura é mais frequente, pois, ao analisá-la, observamos estratégias semióticas que o cenógrafo e o diretor de artes optam por fazer.

Partiremos a exemplificar alguns espetáculos identificados em Macapá, além do objeto de pesquisa, para dialogar sobre os signos existentes na linguagem cenográfica.

Na peça *Da Vinci a La Carte*, texto de Geóstenys Melo, montada em 2011 em Macapá-AP, por Bacaba Companhia Teatral, utilizou-se como referência as teorias do Naturalismo, Artaud, Meyerhold, Stanislavsky e Grotowski, o espaço cenográfico apresentava vários signos de objetos, como o jantar servido ao espectador no próprio restaurante e não no palco de um edifício teatral. Nesse caso vê-se o signo do signo encenado de forma intimista.

Através de estudos no campo das artes visuais, realizados pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas (GPAC) da Universidade Federal do Amapá desde 2010, o espetáculo *Da Vinci a La Carte* (fig. 17), pôde ser desenvolvido por Bacaba Cia. Teatral em 2011. Os universitários-artistas e pesquisadores inspiraram-se no teatro invisível que consiste na encenação em um ambiente inusitado como, por exemplo, no ônibus, diante de pessoas que não sejam espectadores e nem sequer

desconfiem de que se trata de um “espetáculo”. Essa é uma técnica/teoria defendida pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal e que, nas artes visuais, também é dialogada com os conceitos de performance e intervenção artística.



**Figura 17-** *Da Vince a La Carte*, Acervo fotográfico Bacaba Cia. Teatral. Foto: Ágda Xavier.



**Figura 18-** Intervenção do Cocktail de um evento em Lisboa, 2010. Fonte: <http://chapito.org>

A fig. 18 acima mostra o Grupo de Animações Chapitô usando a técnica do teatro do invisível e da intervenção nas artes visuais no Cocktail de um evento em Lisboa. Inspirações e experimentos assim, como a questão da inserção tecnológica e projeção de imagens abordada por Josef Svoboda, ao entendimento desta pesquisa, dão, ainda hoje, continuidade aos estudos de Appia e Craig, eliminando os elementos desnecessários no cenário.



**Figura 19-** *Dripping*, Bacaba Cia. Teatral, 2012. Fonte: Acervo fotográfico Bacaba Cia. Teatral.

Outra exemplificação de signos na cenografia está no espetáculo teatral experimental *Dripping* (fig. 19), montado em 2012 em Macapá-AP, pelo mesmo grupo citado no exemplo anterior, onde se fez uso de tinta para representar a própria tinta, a tela representando uma tela, assim como a escada representava uma

escada e o cavalete representava o próprio cavalete, isto é, os signos dos signos. Já a cachaça foi representada por água mineral, a galeria foi representada por uma parede sem nenhum quadro exposto, tal como o tanque cheio de tinta que continha uma atriz dentro, significando o sangue do artista Jackson Pollock que morreu em um acidente de carro, se tratando então, de signos de objetos.



**Figura 20-** Técnica dripping, Jackson Pollock.  
Fonte: <http://gobland.net>

Este espetáculo também foi resultado de pesquisas no campo das artes visuais e, em relação ao *Da Vince a La Carte*, a montagem *Dripping* foi mais profunda, sem que isso represente demérito à primeira montagem, mas, sim por a segunda montagem se aproximar mais aos signos encontrados no movimento expressionista, que sofreu influência direta das artes plásticas, recusando o Naturalismo e transmitindo ao espectador o sentimento do artista de forma efêmera, mostrando o espiritual através do uso das cores acentuadas, causadas pelos movimentos performáticos do artista no espaço cenográfico funcional. Considerada uma arte de gestos e subjetividade o Expressionismo Abstrato foi codificado, neste espetáculo amapaense, sugerindo ao público um cenário de “visões”, um ambiente expressivo que valorizava a relação interior, levando o espectador a perceber e analisar o desenrolar das situações, assim como Pollock (fig. 20) fez, com propriedade, em seu processo criativo dentro de um seleiro transformado em ateliê.

Esses signos de objeto ou signo dos signos na cenografia contemporânea estão carregados de códigos, informações, sentidos, significados e significantes, cabendo ao cenógrafo criar este efeito sobre o espetáculo, através de estudos e, ao espectador, de perceber e analisar o efeito.

### 3.3 PROJETO CÊNICO E PROJETO CENOGRÁFICO

Não existe um projeto sem ideias, por isso a palavra projeto significa um esquema programado a partir de uma ideia. O Projeto Cênico e o Projeto Cenográfico não são diferentes quanto ao sentido da nomenclatura, o artista tem uma ideia, e dessa tal ideia surgem os esboços, os traços e o desenho. Tudo o que o espectador contempla de um palco vêm do projeto cênico, esse projeto demonstra informações sobre conceitos equivalentes ao pensamento do diretor e encenador. O projeto cenográfico é a projeção, feita pelo cenógrafo, do que vai ocorrer no espaço cenográfico.

O projeto cênico pode determinar as áreas longe do alcance observatório do espectador como, por exemplo, os bastidores usados pelo elenco e pela equipe técnica do espetáculo, o qual depende do que o diretor deseja reproduzir à encenação, como o tipo de palco e o estilo de espetáculo.

No caso do projeto cenográfico, o artista responsável sugere o estilo e a tonalidade da montagem como um todo, definindo a atmosfera e a época específica, sem esquecer-se do lugar da ação. O cenógrafo oferece nesse projeto a sinergia dos atores, a sensação, a intenção e o espírito do espetáculo, ao planejar com cautela cada troca de cenário, do mobiliário e os objetos de cena.

Nesses dois tipos de planejamento são apresentadas, a toda equipe do grupo, plantas em escala para mostrar a disposição geral das cenas, de mobiliário, de objetos e elevações frontais, para exibir elementos cênicos como janelas e plataformas. Esse esquema é acompanhado de desenhos, croquis, storyboards, mapas de cenas, maquetes ou micro modelos tridimensionais, visualizações virtuais. Todo esse processo advém de um meio visual extraordinário presente no meio natural. Dondis já afirmava que não existiria reprodução tão perfeita de nosso ambiente visual, na origem das ideias visuais, se não fosse a pré-visualização do que se almeja.

O cenógrafo amplia a articulação conceitual na metodologia colaborativa de uma produção. O fato de expor o projeto de pesquisa significa que este profissional quer possibilitar o olhar amplo e geral sobre a montagem do espetáculo, desenvolvendo conceitos e a visualidade pertinente à poética da cenografia. A sincronia e planejamento das ideias entre cenário, figurinos, maquiagem e a iluminação, assegura que a criação obtenha olhar unificado e uma produção coesa.

### 3.4 ARTES VISUAIS NA CENOGRAFIA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Nas últimas décadas a cenografia tem se misturado com o design, a performance e a instalação, e isso vem provocando novos conceitos. A cenografia encontra outros caminhos, possibilidades e alternativas, e esse fato faz o deslocamento da caixa cênica do teatro convencional para um teatro híbrido, diferente do cenário da “fatia” do real onde o espectador apenas observa.

A cenografia contemporânea ainda encontra dificuldades para compreender sua transdisciplinar inserção nos diferentes segmentos culturais. Mesmo se apoiando em forças impulsionadas por referências vanguardianas e precursoras do pensamento cenográfico contemporâneo, procura-se redimensionar o conceito de cenografia e de espaço, com intuito de revelar a complexidade e proporção vinculada a uma nomenclatura adequada; dessa forma, teóricos e artistas buscam nas artes visuais as questões contemporâneas como, aproximação do espetáculo com o público, ou seja, entre teatro e vida.

Ao longo do século XX foram realizadas várias experimentações com o espaço da encenação e a arquitetura cênica e iniciou-se o uso de termos como espaços não-convencionais e alternativos, para lidar com as novas localidades cênicas que não se enquadravam nos antigos moldes. (LINKE, 2006, p. 134)

A preocupação com o espaço provoca uma ruptura a respeito da estrutura tradicional do teatro ocidental italiano. A procura por combinações singulares que rompam a barreira invisível, mais conhecida por quarta parede, localizada entre espetáculo e espectador, passa a se tornar mais frequente, múltipla e audaciosa, principalmente porque é através dos estudos no campo das artes visuais que espetáculos são criados com base na imagem e na visualidade, pois este fator estimula a participação ativa do público através de um cenário semelhante a uma instalação artística ou a outras vertentes que compõe as artes visuais.

### 3.5 A INSTALAÇÃO NA CENOGRAFIA TEATRAL

“Instalação” é um termo genérico que historicamente sugere a montagem da exposição ou a apresentação dos trabalhos, mas chegou a determinar uma grande parte da arte contemporânea. Sendo originalmente usado para descrever um projeto de exposição de trabalhos diversos, a instalação hoje é mais frequentemente

pensada como um trabalho híbrido, no qual o artista atravessa os limites dos vários sistemas tradicionais de arte. As palavras *assemblage* e *ambiente* são historicamente associadas ao conceito de instalação. Em ambas, o contexto da obra intervém na leitura do trabalho e a ativação do local é inevitável. (LINKE, 2006, p. 135)

Na Arte Contemporânea a instalação é muito usada dentro do espaço cenográfico teatral contemporâneo. O cenógrafo é um artista que estabelece relações entre a obra e o observador ativo, isto é, o trabalho e o espectador, proporcionando a compreensão da obra e dos seus códigos.

Uma das pessoas importantes para os estudos das artes que teorizou sobre a questão da relação do espaço e o público foi Marcel Duchamp. Ele defendeu essa relação de aproximação do sujeito e objeto, instaurando o pensamento da obra de arte livre do suporte tradicional e propôs a relação dialética, discursiva com o espectador a partir da observação do objeto. Duchamp questiona também a questão do espaço físico de museu, enquanto lugar, assim como o artista Hélio Oiticica. O Brasileiro Hélio com a obra “Os Penetráveis”, representado da fig. 21, propôs a relação sensível com o espectador que percebia as cores ao adentrar na instalação.



**Figura 21-** Instalação *Os Penetráveis* de Hélio Oiticica, 1977.  
Fonte: <http://revistaloficial.com.br>

O objeto de Hélio era apenas uma forma de relacionar criação da arte e não um meio de se chegar à comprovação através da observação como o objeto de Duchamp. Para Hélio o espaço é muito mais interior do que exterior ao olhar do espectador que apreende a obra. Quando artistas propuseram as gigantescas obras ao ar livre, denominadas por Land Arts, vistas à distância, logo se pensava nessa relação espaço-espectador: essas obras tinham o objetivo de discutir com o público em espaços inteiramente inusitados, prática bem semelhante ao Teatro Visual, também denominado por “teatro pós-dramático” pelo estudioso Hans-Thies



Lehmann, “teatro performático” pela pesquisadora Josette Féral e “teatro contemporâneo” para a sociedade em geral.



**Figura 22-** *Cazuza-Pro dia nascer feliz*, cenário de Nello Marrese, 2003.  
Fonte: <http://www.escritoriodearterio.com.br>

O conceito de instalação nas Artes Visuais foi tão inspirador que o Teatro Visual radicalizou-se no hibridismo por meio do qual os elementos da cena, como o cenário, deslocam os sentidos possíveis da encenação através da experimentação e da visualidade que proporcionam espécies de “paisagens em movimento” como se nota claramente no cenário do musical *Cazuza – Pro Dia Nascer Feliz* (fig. 22), sobre a direção de João Fonseca. O musical possui uma cenografia fundamentada na instalação artística criada por Nello Marrese onde:

O cenário feito em estruturas de madeira tem como único elemento fixo uma mesa que se desdobra em representações de bar, do quarto onde o artista compunha, o hospital, etc. Além disso, o espaço cênico também representa, entre outros, o Arpoador, um dos lugares preferidos do ídolo, vivido pelo ator Emilio Dantas. Foram concebidas também três telas onde há projeções que remetem às cenas e canções, brincando com a estética da década onde a história aconteceu. Tudo parecendo um videoclipe lúdico e simbólico que conta a trajetória de carreira e da vida de *Cazuza*. (BARRETO, Postado no Blog Escritório de Arte, 2003).

Toda a cenografia deste musical reproduz fielmente a visualidade dos anos 80 conforme os pressupostos desse teatro imagético e sensorial, como defendia Samuel Beckett entre o teatro dramático e o pós-dramático, tornando a instalação uma protagonista frequente na cenografia contemporânea.

A instalação nas Artes Visuais articula um conjunto de materiais em um lugar alternativo e envolve o espectador com os sentidos, com os signos. A cenografia, antes tida no Teatro como função decorativa e ilustrativa, atualmente é integrada a um espaço, construindo-se relação com o público de forma clara, autônoma e crítica,

assim como a funcionalidade da instalação para as Artes Visuais. Ambas se completam e enriquecem o significado da arte.

A escolha do artista em trabalhar materiais e objetos expostos num novo contexto resulta na incapacidade de apresentar qualquer coisa sem 're-presentá-la'. A transformação desses materiais e objetos inseridos num outro contexto é associada à perda dos valores originais. Os objetos e materiais manipulados não têm mais o mesmo significado. Eles ganham seu novo significado na associação a um lugar, um sistema que atribui os papéis e as funções. (LINKE, 2006, p. 135)

Esse pensamento de inserção no espaço dita a tendência à percepção do público, pois, ao comparar a instalação e a cenografia, como se pode ver nas fig. 23, o expectador permite (ou não) que um espetáculo o transporte para um mundo fantástico, pela visualidade cenográfica.



**Figura 23-** *Matilda*, cenografia de Rob Howel, 2013.

Fonte: <http://www.escritoriodearterio.com.br>

Tudo no cenário tinha uma função pensada para revelar a afinidade da personagem, heroína da trama, com as letras espalhadas por todo o espaço cênico, encontrando-se palavras nas prateleiras de livros.

O elenco subia em alguns destes muitos blocos gigantes com letras do alfabeto, desafiava a lei da gravidade em balanços de madeira e escalava os portões imponentes da temível escola de Miss Trunchbull. (BARRETO, postado no Blog Escritório de Arte, 2003).

A instalação no espaço cenográfico é parte constituinte da obra no musical *Matilda* sobre a direção de Matthew Warchus. O cenógrafo Rob Howel compôs o colorido cenário desse musical, transformando todo o edifício teatral no mundo imaginário Road Dahl's, resultando em uma gigantesca e premiada obra de arte contemporânea.

### 3.6 AS NOVAS TECNOLOGIAS NA CENOGRAFIA TEATRAL

Com a introdução do vídeo no universo das artes, utilizam-se novos elementos para debate sobre o fazer artístico. Verifica-se, então, uma mudança na relação da obra de arte com o espaço físico que ela representa, conferindo-lhe novo sentido.

O videoarte é uma forma de expressão que utiliza a tecnologia do vídeo como suporte e veículo. Surgiu nos anos 60, uma época em que os artistas questionavam as formas tradicionais de arte. As instalações, performances e happenings são realizados dentro dos movimentos artísticos, sinalizando assim novas concepções de arte. O espectador é estimulado ao movimento, à participação. Uma nova forma de olhar está implicada neste processo, distante da ilusão projetada pela tela cinematográfica e da observação da obra, tal como costuma ocorrer numa exposição de arte.

O vídeoarte deve ser inserido na esteira das conquistas minimalistas da Pop Art, pela sua recusa em separar arte e vida, por meio da incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema. As performances e happenings, largamente realizados pelos artistas ligados ao Fluxus, aparecem diretamente conectados ao videoarte e também experiências de artistas como Nam June Paik (1932-2006), Vito Acconci (1940), Joseph Beuys, Bruce Nauman e Robert Rauschenberg (1938-1973), Bill Viola (1951) entre outros, e no Brasil Antônio Dias (1944), Artur Barrio (1945), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica (1937-1980), Iole de Freitas (1945), entre outros, que contribuíram para novas concepções no fazer artístico.

Segundo Patrice Pavis, o teatro faz parte das mídias. Ele constitui mesmo uma mídia por excelência e seus componentes mais frequentes são também constituídos por diversas mídias (PAVIS, 2008). Muitos grupos de teatro e profissionais que trabalham com a cenografia teatral, utilizam-se dos meios tecnológicos como mecanismos de comunicação e também como elementos que compõem o espaço cenográfico em si. Sendo assim, dá-se o início ao desenvolvimento de um teatro multimídia, no qual a imagem dos corpos reais convive, em cena, com a imagem tecnológica em favor da teatralidade.

As imagens projetadas em Datashow com vídeos artísticos como elemento cenográfico, interagindo com o espectador e contracenando junto com o performer, como uma espécie de encontro da tecnologia com o corpo real, nas telas de projeção gigantescas, nas paredes, tetos, tecido filó, entre outros suportes, em espetáculos teatrais, fazem com que uma intermediação no espaço e tempo da encenação pré-estabeleça a relação direta com o público, como o faz o grupo Tatamirô de Poesia, em Macapá-AP, ilustrado na fig. 24.



**Figura 24-** Experimento com RES IST E em Macapá, 2013.  
Fonte: <http://tatamirogrupodepoesia.blogspot.com.br>

Na articulação entre imagem cênica e imagem tecnológica, muitos são os modelos de interação construídos, como muitos são os modos pelos quais o homem convive, hoje, com a tecnologia. A construção poética se produz na exploração da tensão natural entre mídia-cênica e mídia-tecnológica, nas relações entre imagem real e imagem virtual. Sendo assim, a cena contemporânea torna-se a própria inter-relação entre os meios, os efeitos de interação, fator de construção de sentido.

### 3.7 HIBRIDISMO E ARTES VISUAIS

“O artista, na atualidade, não está sendo mais um criador, ele é um intruso em todos os outros campos, selecionando signos, explorando campos de produção, manipulando-os e construindo ligações entre eles” (NARLOCH, 2008, p.1). O artista contemporâneo habita todas as formas de arte e de espaço. O objeto cultural híbrido implica ideias de fratura, deslocamentos e transitividade. Não é resultado de um aspecto, nem pode ser reduzido à unidade, mas mostra-se por várias facetas, cada uma delas concebidas por fontes distintas e pouco delineadas, pois são também fruto de misturas, em vários contextos.

O hibridismo nos coloca em foco diversas variáveis na busca de possibilidades no fazer artístico. Não se suporta numa única categoria, mas em uma mistura de significados que permeiam diversas linguagens artísticas. Na arte ele cria linguagens e oportunidades de interpretação em diversos segmentos artísticos como: na música, na dança, no cinema e na performance, dentre outros. Além de extrapolar as diversas linguagens, o hibridismo passeia entre as mais diversas culturas, utilizando-se de elementos de sociedades distintas, para formar algo novo, estabelecendo assim a construção de uma identidade inovadora e crítica do espectador.

### 3.8 HIBRIDISMO NO TEATRO EXPERIMENTAL

O hibridismo na construção da cena teatral leva ao discurso de uma dramaturgia visual com o público, produzindo diálogo através da imagética e, muitas vezes, da estética relacional. O pesquisador Hans-Thies Lehmann, fala que a cenografia no teatro híbrido é expandida ao se desenvolver numa lógica autêntica de sequências e correspondências espaciais, sem submeter-se ao texto, mas com o intuito de projetar no palco uma trama visual complexa, como um poema cênico.

Até a frieza formalista de certas imagens dessa dramaturgia pode funcionar, segundo Lehmann, como provocação, e é compensada pela corporeidade intensiva do ator, que se torna absoluta quando a substância física dos corpos e seu potencial gestual são o centro de gravidade da cena". (FERNANDES, 2009, pág. 26).

Na dramaturgia visual a articulação de diferentes signos teatrais, associados ou não associados ao texto, busca a criação de imagens, signos visuais que sirvam para a eficácia da comunicação com o público e para ampliar o conteúdo do discurso no qual é completado, com a compreensão subjetiva da plateia, seja ela de forma racional ou emocional.

No teatro experimental essa dramaturgia visual é feita na concepção conjunta dos elementos verbais, sonoros, visuais e corporais, por isso a cenografia é de fundamental importância, pois é ela que pensa no espaço onde irá ser desenrolada a trama. Percebe-se que, na história da cenografia teatral, essa prática não é tão nova quanto pode aparentar. Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud, Bertold Brecht e Samuel Beckett já teorizavam sobre o assunto, mas foi

após Brecht que Lehmann tornou pública a sua obra o “teatro pós-dramático”, corroborando todas as teorias pensadas anteriormente por esses estudiosos.

A preocupação fundamental para o Teatro Experimental e as Artes Visuais é esse diálogo da encenação com a arquitetura cênica, existente juntamente com os códigos do sistema teatral tradicional, que percebe o evento como um acontecimento real, pois segundo Inês Linke (2006), o teatro experimental ou teatro híbrido, não é um espetáculo ilusório e alegórico, e sim um espetáculo à procura de um evento, presente e ativo em um determinado espaço que provoca sensações a partir dos códigos, dos signos impregnados, desde a dramaturgia até ao cenário e às performances dos atores.

#### **4 O ESPAÇO CÊNICO VISUAL NOS ESPETÁCULOS TEATRAIS CONTEMPORÂNEOS NO MUNICÍPIO DE MACAPÁ – AP**

Teatro Arena, Teatro Oficina, Teatro Brasileiro de Comédias, Teatro Galpão, Teatro de Revista, Teatro Tablado, e muitos outros ajudaram na evolução social e intelectual de muitas pessoas, entre eles, artistas, teóricos, dramaturgos, técnicos, cenógrafos e também a plateia. O Teatro, seja em qualquer fase, da gênese às vanguardas, contribuiu para a representação cênica que é construída hoje. Todas as fases irão continuar servindo de referência, pois a arte precisa estar sempre se reinventando. Uma prova disso é o que acontece no Estado do Amapá, especificamente no município de Macapá.

Atualmente, os edifícios teatrais clássicos e convencionais estão sendo substituídos gradativamente por espaços alternativos, como os presídios, banheiros públicos, ônibus, salas pequenas, corredores de escolas, universidades, entre tantos outros, e esse teatro híbrido e envolvente, apresentados nesses lugares inusitados, contêm cargas semânticas, imagéticas e sensoriais próprias e intransferíveis. São espetáculos adequados a um lugar escolhido, cuja cenografia é pensada para ser mutável, portanto uma cenografia-instalação, como fez brilhantemente o Teatro da Vertigem, com suas montagens apresentadas em igrejas, hospitais, e no rio Tietê, na cidade de São Paulo. Esses trabalhos inspiram grupos, muito além dos espaços onde foram apresentados.

No município de Macapá-AP não poderia ser diferente, grupos como o Grupo de Amadores Telhado ousou inovar em suas produções e entraram para a história do teatro amapaense com a peça “Menino do Laguiño”. Outros grupos que atualmente se fundamentam bastante na história da arte e do teatro a procura de novas experimentações e possibilidades de espaço cênico para seus espetáculos, são os grupos: Grupo Teatral Marco Zero, Língua de Trapo, Cia. do Riso, Ói Nós Aqui Traveiz, Cia. de Teatro de Arena, Super Nova, Desclassificáveis, Imagem & Cia., Eureka, Cia. Viva de Teatro, Ateliê Suspenso, Educart, Gira Mundo e Cia. Cores na Rotunda, entre outros.

Ao encontrar o espaço adequado para suas produções, apresentam espetáculos híbridos e, muitas vezes, interativos, criando cenários adaptáveis a qualquer ambiente. Em virtude da cenografia ser um elemento visual e não verbal,

possui dois estilos. O primeiro, ilustrativo, não contribui ativamente com a encenação. Este estilo cenográfico obtém somente a função de decoração. O segundo estilo é o imagético, que estabelece uma relação direta e imediata com o público, através de imagens e objetos que buscam ativamente o questionamento, de acordo com a proposta desenvolvida pelo grupo. Este estilo de cenografia é capaz de construir conceitos, pensamentos, sugestões e sensações próprias, relativas a cada espectador. É possível utilizar os dois estilos, porém o segundo é o que está sendo mais usado nos espetáculos.

A cenografia ganha significado na sua integração ou justaposição com os outros elementos, ela não se conclui por si, como acontece na instalação, que se realiza a partir do momento em que ela é vista por alguém. (LINKE, 2006, p.137).

Em Macapá a cenografia teatral contemporânea, assim como no resto do mundo, ganha sentido na interação e na justaposição com os outros elementos como iluminação, sonoplastia, figurino, texto e performance do ator, pois o espaço cenográfico é criado com base na instalação artística, na performance em Artes Visuais, na intervenção, na semiótica e em outras vertentes artísticas contemporânea oferecidas pelas artes visuais como Linke expõe acima.

Nos municípios e capitais que ficam distantes das grandes metrópoles, às vezes, não existe a presença do profissional com formação acadêmica em cenografia. No teatro em Macapá-AP, nota-se que as funções executadas por este profissional são geralmente substituídas por artistas visuais ou por pessoas que consideram ter, o teatro, afinidade com a sua área de conhecimento.

No momento em que esta pesquisa foi desenvolvida, com o intuito de reconhecer no município de Macapá os espetáculos artísticos que têm a presença das Artes Visuais no seu espaço cenográfico e perceber quais as suas contribuições na composição desses espaços, ocorreram as montagens da Cia. Viva de Teatro com o espetáculo “A Linha Imaginária”, do Imagem & Cia. com o espetáculo “A Era” e do Eureka e Super Nova com o espetáculo “Novo Amapá”. Cabe salientar então ser este, o recorte temporal, o único critério que nos norteou à escolha destes espetáculos como objetos de pesquisa.



#### 4.1 ESPETÁCULO “A LINHA IMAGINÁRIA E OS MISTÉRIOS DO MEIO DO MUNDO”

O espetáculo *A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo* é um musical infantil da Companhia Viva de Teatro, contemplado em 2012 pelo ministério da Cultura com o prêmio ProCultura. O espetáculo discorre de maneira lúdica sobre uma das principais atrações turísticas de Macapá - AP, o Equinócio, momento que o sol alinha-se com a Linha do Equador, quando o dia e a noite tem exatamente a mesma duração, possível de ser observado na cidade de Macapá no Monumento do Marco Zero.

A história é apresentada como um romance acompanhado de humor, músicas, poesia e emoções. O amor quase impossível do astro Sol com a Lua, paralelamente contada e vivenciada por uma estrela cadente que caiu do céu e se apaixonou por um Astrônomo inteligente que a encontrou em sua queda e a antagonista Escuridão que está disposta a acabar com o encontro do Sol com a Lua.

A cenografia criada para ilustrar essa narrativa foi idealizada por alguns integrantes do grupo e alguns artistas convidados, criada coletivamente a partir da ideia imaginada por Paiodhy Rodrigues, produtora artística e atriz do espetáculo, a qual foi entrevistada para dar andamento a esta pesquisa.

Paiodhy Rodrigues é paraense, além de produtora e atriz, é pedagoga, seu interesse pela idealização de espaços cenográficos parte de sua identificação pessoal. Quando mais nova possuía a vontade de ser artista plástica, chegando a fazer vários cursos de desenho e pintura, mas, segundo ela, com o tempo foi percebendo que não seria uma grande artista como ela gostaria de ser. Partindo deste pensamento, começou a interessar-se pelo teatro, pois em sua opinião “é a arte que pode reunir todos os tipos de arte”.

Todo o espetáculo, segundo Paiodhy Rodrigues, é montado e inspirado no gênero literário do Realismo Fantástico ou Realismo Mágico, corrente que nasceu no início do século XX na literatura da América-latina. Essa vertente da literatura tem como principal característica a fusão do universo fantástico com o mundo real, a inserção de seres, que só existem no imaginário, encontrando-se com os seres humanos de forma natural, abstendo-se da impossibilidade destes fatos. São

narrativas conhecidas neste movimento: *Cem anos de solidão* do autor colombiano Garcia Marquez e *Saramandaia* do escritor brasileiro Dias Gomes.

O fantástico é caracterizado pela vacilação e indeterminação de indivíduos e acontecimentos, desenvolvendo-se no cotidiano presente. O fantástico é o mundo ao revés, tratando da percepção particular do acontecimento e da sua repercussão no indivíduo que o presencia ou sofre a sua ação. Por exemplo, a literatura latino-americana coloca o personagem ou o leitor ante a incerteza: ilusão dos sentidos e leis objetivas convivem ao mesmo tempo ou, ainda, acontecimentos ocorrem efetivamente alterando a realidade. (LAPLANTINE;TRINDADE, 1997, p. 15)

A ideia da criação cenográfica para o espetáculo *A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo*, começou a partir da vista da varanda da casa de Paiodhy Rodrigues, onde é possível visualizar o monumento do Marco Zero do Equador, e dela surgiu o primeiro esboço que inspirou execução do projeto (fig. 25).



**Figura 25-** Pintura de Ozy Rodrigues, inspiração da cenografia.  
Fonte: Acervo da Cia. Viva de Teatro.

Planejar o projeto cenográfico baseado no realismo fantástico foi o principal desafio da equipe da Cia. Viva de teatro, representar os contrastes, ao mesmo tempo Macapá-AP – Amazônia, meio do mundo, o dia e a noite no mesmo cenário. A pintura do artista Ozy Rodrigues foi o ponto de partida para seu desenvolvimento. A obra de Artes Plásticas no papel conseguiu sintetizar todos os temas com símbolos: Sol, lua, estrela, o observador na luneta; juntamente com as cores amarelo e azul que utilizou para representar o dia e a noite respectivamente.

Na peça, o Sol, a Lua, a Estrela, o Astrônomo e a Escuridão são interpretados por atores, o Sol é representado por meio de boneco. Então, para o

cenário, foi necessário apenas a representação do espaço desses personagens e o lugar onde acontece a história, a cidade de Macapá- AP.

Após muitas reuniões, os integrantes da Cia. Viva de Teatro chegaram a seguinte concepção de cenário:



**Figura 26-** Apresentação na II Feira do Livro, FLAP no Museu Sacaca, 2013.  
Em cena: Marcos Fernandes, Ágda Xavier e Celine Guedes.  
Foto: Acervo fotográfico da Cia. Viva de Teatro. Foto: Henrique Silveira.

Dentro deste cenário representado na fig. 26, foram escolhidos alguns elementos que dialogam com esta pesquisa, identificando-se o papel fundamental das Artes Visuais inseridas neste espaço cênico.

O primeiro a ser destacado é o uso da bidimensionalidade. Ao todo três painéis são utilizados: um grande estendido ao fundo e dois menores mais a frente, sustentados por suportes que lhes dão formas encurvadas. Ressaltando que este é um espetáculo voltado para o público infantil, a cenografia foi idealizada para esta faixa etária. A intenção dos painéis é localizar objetivamente o local onde a narrativa acontece.

O painel maior é pintado com nuances de azul, simulando o céu. Como no enredo há tanto o personagem Sol, quanto a Lua é necessário determinar a ideia do dia e da noite. Para isso a solução encontrada foi dividir o painel ao meio, utilizando dégradé. De um lado há um azul mais escuro chegando ao preto, no espaço onde a atriz interpretará a Lua, com pontos brancos e formas de pequenas estrelas pintadas. O preto simboliza a imensidão do universo, o infinito, a tristeza e reafirma a ideia de solidão da personagem que vive triste por encontrar com sua paixão, o Sol, apenas uma vez ao ano (no Equinócio). A cor é muito importante deste lado do cenário, segundo FONTANA (2012) “como ausência de luz, o preto simboliza as

forças negativas, a corrupção, o pecado e o nada”, deste lado do cenário também dá-se a entrada e a saída da personagem antagonista Escuridão, a figura que tenta prender a Lua em seu manto negro, para atrapalhar seu único encontro com o Sol.

Do outro lado do painel, onde o personagem Sol encena, há a representação do dia, com tons de azul claro,

[...] cor do céu, do paraíso, e dos mistérios celestiais, além de remeter ao elemento AR e ao espírito. O azul é associado a várias características consideradas positivas, como fidelidade, castidade, constância, veracidade, prudência, piedade, paz, contemplação e serenidade. (FONTANA, 2012, p. 117)

Os raios do sol pintados sutilmente com tinta neon amarela, branca, laranja e amarelo esverdeado, juntamente com a iluminação, dá um ar de magia no cenário (Fig. 27). Para reforçar este clima, as cores usadas na iluminação das cenas são geralmente o azul e o amarelo e branco.



**Figura 27-** Detalhe do painel ao fundo da cenografia.  
Fonte: Acervo fotográfico da Cia. Viva de Teatro.



**Figura 28-** A Noite Estrelada de Van Gogh.  
Fonte: <http://www.infoescola.com>

Há características importantes semelhantes ao teatro Wagneriano de sua teoria da arte total ou *Gesamtkunstwerk*, a intenção de criar um clima mágico entre o espectador e a cena chamado de golfo místico, principalmente motivado pela luz e pelos painéis.

Uma vez com a atenção direcionada para o só para o palco, o público é envolvido com o que está acontecendo: a ação e a atuação dos atores, a música, os cenários e especialmente a cor. (MANTOVANI, 1989, p. 21)

As cores do painel do fundo são as principais responsáveis pelo efeito mágico, sentido e visualizado nesta peça.

“No Gesamtkunstwerk, os mitos são um assunto ideal, não somente porque eles divertem, mas também porque são significativos ou simbólicos” (PEREIRA; NORONHA, p. 6), mais uma semelhança encontrada no espetáculo *A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo*, já que a narrativa faz referência à lenda indígena de Jaci e Guaraci.

Há várias pinturas com estilos diferenciados neste cenário, pois há uma intenção para cada uma de acordo com local do palco a que foram destinadas, com características expressionistas representando o céu, assemelhada a Noite Estrelada de Van Gogh (fig.28) a imagens com características naturalistas como a imagem abaixo, pintada pelo artista e design José Ailson, que tem a função de situar o local onde ocorre a história, a Amazônia. Esta imagem, que é parte do painel utilizado como suporte para o ator que interpreta o sol, também tem a finalidade de escondê-lo para a manipulação do boneco (fig. 29).



**Figura 29-** Detalhe da cenografia.  
Em cena: Ton Rodrigues e Paiodhy Rodrigues.  
Fonte: Arquivo particular de Paiodhy Rodrigues.

Localizado logo abaixo do painel mais claro que representa o dia, o azul do céu da pintura amazônica “mistura-se” ao céu de “Van Gogh”, dando ao espectador a ilusão do personagem Sol estar no infinito, no alto do céu.

Para representar a Amazônia e a cidade de Macapá-AP onde acontece o fenômeno do equinócio, foram utilizados símbolos que estão associados a estes temas. Na pintura abaixo (fig. 30), é possível observar a índia com a criança nos braços, a garça, a palafita, e a floresta, possuindo características clássicas das pinturas regionais amapaenses que representam a fauna e a flora do Estado.





**Figura 30-** Detalhe do painel feito por José Ailson  
 Fonte: Arquivo particular de Paiodhy Rodrigues

Outros importantes símbolos da região Amazônica representados pictoricamente são a onça e a cerâmica.



**Figura 31-** 2º Painel feito por José Ailson.  
 Fonte: Arquivo particular de Paiodhy Rodrigues.

A onça é considerada um símbolo universal da floresta Amazônica por ser o maior mamífero carnívoro da região. Sua representação no painel (fig. 31) facilita a identificação da floresta ao seu redor como a Amazônia. O outro símbolo importante e presente em várias partes do cenário é a representação das civilizações amapaenses Maracá e Cunani, presentes nos painéis em figuras de urnas funerárias antropomórficas e iconograficamente.

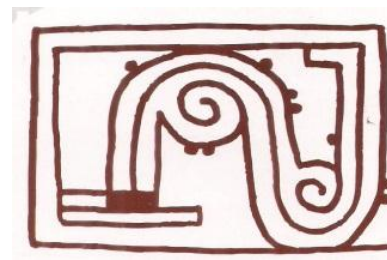
A presença da iconografia das civilizações é bem sutil, vai desde a representação da linha do Equador, passando pelo obelisco, até o céu no painel ao fundo. Curiosamente assemelhando-se aos arabescos utilizados como decoração na Art Nouveau, o artista mesclou tanto iconografias Maracá (fig. 32 e 33) quanto Cunani (fig. 34), conseguindo assim uma estética bem amapaense ao cenário.



**Figura 32-** Grafismo Maracá.  
Fonte: SEBRAE, 2006.



**Figura 33-** Grafismo Maracá.  
Fonte: SEBRAE, 2016.



**Figura 34-** Grafismo Cunani.  
Fonte: SEBRAE, 2006.

E como ícone principal do espetáculo, a representação do Obelisco (fig. 35 e 36) é feita com sua miniatura, uma espécie de souvenir. Apesar de o monumento real ser gigantesco e imponente, na ficção ele, em sua mesma forma, aparece com leveza e delicadeza, por suas cores e material. Todo revestido em tecido de juta possui quatro rodas em seu apoio.



**Figura 35-** Representação do Obelisco  
Fonte: Arquivo de Paiody Rodrigues



**Figura 36-** Representação do Marco Zero do Equador.  
Em cena: Marcos Fernandes  
Fonte: Arquivo particular de Paiody Rodrigues

As rodas permitem movimentação do objeto e interação dos atores com o mesmo. Com a movimentação do objeto, ele ganha outros sentidos, diferente ao do monumento real estático.

#### 4.2 ESPETÁCULO “A ERA”

Com uma dramaturgia enigmática a Associação Cultural Imagem & Cia. (ACIC), vêm propondo ao amapaense desde 2012, outra maneira de ver e pensar

teatro. O espetáculo teatral híbrido *A Era- “Um desmedido olhar sobre um infortunado destino”*, é apresentado em vários lugares, indo do convencional ao alternativo.

A preocupação com a depressão na infância fez a Associação pensar numa forma de repassar informações sobre o distúrbio psicológico ao público, através da proposta fundamentada no teatro contemporâneo que ficou conhecida com os estudos precursores de Hans-Thies Lehmann sobre “teatro pós-dramático”. A trama retrata uma família com status abalado pela dificuldade financeira, situação que se reflete na relação pai e filha. Apesar de o espetáculo buscar referência no teatro épico e na arte barroca, além de desfrutar de ciências como a psicologia, a filosofia, a sociologia e a história, para construir uma concepção cênica que contrapõe a sociedade do final do século XIX à sociedade contemporânea, pode-se detectar a presença das artes visuais de forma mais detalhada no espaço cenográfico. Logo se explica porque a ACIC optou por não rotular o espetáculo *A Era* em um único estilo.

Segundo informações adquiridas em entrevista com a cenógrafa Viviane Gualberto, a diferença está desde o planejamento até a fase concreta da montagem. Um exemplo disso é a participação ativa do elenco na construção de todos os elementos cênicos do espetáculo, bem como da Cenotécnica. A cenografia foi pensada como uma espécie de quebra-cabeça para caber toda desmontada no baú cenográfico, facilitando a circulação do espetáculo para outras localidades dentro e fora do Estado, por isso ela é rapidamente montada e desmontada coletivamente pela equipe técnica e o próprio elenco.



**Figura 37-** Planta para palco convencional.  
Fonte: Acervo Imagem & Cia..



**Figura 38-** Planta para espaço alternativo.  
Fonte: Acervo Imagem & Cia.

O projeto cenográfico deste espetáculo contempla plantas dos espaços que serão ocupados e mapas que marcam as posições de cada objeto que compõe a cenografia, a fim de orientar toda a equipe como se pode ver nos exemplos ilustrados acima (fig. 37 e 38), que identifica as marcações de cada acessório, objeto



e instrumento cenográfico, tanto para lugar teatral tradicional quanto para lugar teatral não tradicional.

A concepção visual de *A Era* também é inspirada na imagética proporcionada por cada cena, atribuindo mais vitalidade simbólica ao espetáculo e aproximando ainda mais o espectador da dramaturgia verbal e visual. Segundo Inês Linke (2006) “a percepção do espectador é transacional. Todos os elementos e suas visões individuais coexistem e nenhum se subordina necessariamente ao outro”.



**Figura 39-** Instalação no 1º ambiente do espetáculo *A Era*.  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia., 2012.

O primeiro ambiente, onde os personagens denominados “forças antagonicas” vão até os espectadores, convidá-los para adentrar no lugar teatral é criado com base no conceito da arte contemporânea, especificamente na instalação artística. A fig. 39 detalhada em quatro partes mostra alguns materiais como brinquedos velhos e quebrados doados por crianças, que ajudaram no clima necessário que este ambiente permite. Além desses itens também foram usados neste espaço: folhas secas, fotografias em preto e branco, desenhos infantis e lonas de plástico para dá aspecto sombrio. Tudo para dialogar com o espectador e provocar sensações diversas através da percepção visual, auditiva, tátil e olfativa como, por exemplo, o medo do abandono, a nostalgia e saudades da infância.

O objetivo desse espaço é bem semelhante ao que Appia defende, ao eleger a verticalidade e horizontalidade explorada nos cenários, principalmente quando se destaca suportes e elementos que não são meramente decorativos, mas que produzam sentido dentro do espetáculo e para as pessoas que assistem e que praticam essa vertente.

Em outro momento do espetáculo ocorrem cenas no centro do espaço cênico. A fig. 40 identifica o objeto cenográfico usado nesse espaço, o banco feito de forma improvisada com madeira que possui inúmeras funções, como divã para personagens desabarem. Em outra cena o banco representa a ponte imaginária que liga o ID (inconsciente) ao superego (consciente), ou seja, que transita do estágio impulsivo ao potencial interno conciliador que filtra as informações projetadas pelo desejo, pelo impulso. Mas, a cena que mais chama atenção é quando o objeto da cena, o banco, se transforma em mesa de cirurgia, onde a paciente é uma boneca que na peça simboliza a personagem da menina do início ao fim do espetáculo.



**Figura 40-** Cena do espetáculo *A Era*, 2013.  
Em cena: Luan Lurrick e Artur Vilhena.  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia..



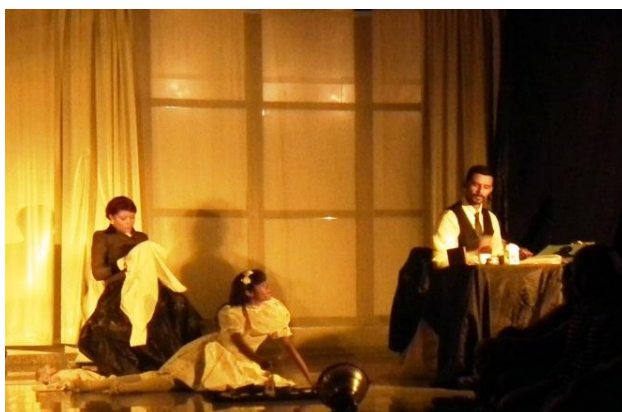
**Figura 41-** *Aula de Anatomia* de Rembrandt.  
Fonte: <http://artessoite.blogspot.com.br>

Este espaço lembra muito a teoria de Piscator quando conceitua o “teatro político” afirmando que o espetáculo deve ser um meio de comunicação eficaz para estabelecer relação com o espectador e contribuir com a consciência política e social de cada indivíduo. Mas, conseqüentemente, o banco transformado em mesa cirúrgica nessa cena, se compara a obra *Aula de Anatomia* de Rembrandt (fig. 41), onde os personagens pintados pelo artista holandês também transformam um banco comprido feito madeira em mesa de estudos anatômicos com cadáveres, prática normal na época.

Outro momento que mostra claramente a presença das Artes Visuais no espaço cenográfico está nas posições de cada elemento dentro do espaço, os quais geram sentidos no espetáculo, através do jogo de ações dos atores em cena. O ambiente que representa a sala, por exemplo, traz muitos signos fáceis de serem compreendidos pelo público, pois todos os objetos e sentidos levam à única representação: um cômodo da casa que reúne a família.

Esse espaço retrata o interior de uma sala numa residência aparentemente nobre da última década do século XIX, com retratos antigos em molduras douradas feitas de jornais reciclados; a escova de pentear os cabelos longos das mulheres e crianças representando a vaidade feminina; o dominó no tapete como jogo lúdico para a menina Edith, interpretada pela atriz Débora Bararuá; o aro para bordar representando as habilidades artísticas das mulheres seja ela esposa ou criada, que no caso da peça é a governanta Dona Louise interpretada pela atriz Nanna Brito.

No mesmo espaço duas cadeiras representam poltronas; a escrivaninha com uma máquina de datilografia, livros de diversos tamanhos, papéis e caneta bico de pena com tinteiro, instrumentos de trabalho do pai Emanuel, representado atualmente pelo ator Renan Santana; livros espalhados no chão simbolizam os livros de contos infantis existentes na época como a história do boneco-menino chamado Pinóquio que, no decorrer da peça, serve de referência para a performance de uma cena onde uma marionete humana anda no espaço; e por fim, uma xícara de chá simbolizando uma louça de porcelana. Todas as representações cenográficas são metáforas de status em decadência dessa família, como se pode identificar na fig. 42.



**Figura 42-** Cena do espetáculo *A Era*, 2012.  
Em cena: Nanna Brito, Débora Bararuá e Paulo Lima.

Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia..



**Figura 43-** *Família Reunida* de Almeida Júnior.  
Fonte: <http://peregrinacultural.wordpress.com>.

Mas o que chama atenção nesse cenário são os estudos de cada objeto, a partir da obra *Família Reunida* de Almeida Júnior (fig. 43). O artista brasileiro retrata a reunião de uma família do interior, onde as crianças brincam no tapete sob os cuidados da mãe ou da criada que fazem, pacientemente, seus bordados, sentadas na poltrona (representadas na peça por cadeiras), enquanto do outro lado, o patriarca da família lê sentado na cadeira de balanço que na peça é representado



pela cadeira e mesa de escritório localizada na sala. Nota-se também o saudosismo, tipicamente daquela época, transposta pela presença de porta retratos com fotografias em preto e branco na estante, que pode ser vista tanto na obra *Família Reunida*, quanto nesse espaço cenográfico do espetáculo.



**Figura 44-** Cena do espetáculo *A Era*.  
Em cena: Débora Bararú e Felipe Goveia.  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia., 2013.



**Figura 45-** *Las hijas* de Edward Darley Boit.  
Fonte: <https://www.museodelprado.es>.

Segundo a cenógrafa do espetáculo, a obra *Las hijas* de Edward Darley Boit (fig. 45), foi inspiração para a composição visual do quarto da personagem Edith (fig. 44), porém devido a Associação não possuir capital suficiente para fazer acabamentos neste espaço, coube à contribuição da artista visual Maria Pinho Gemaque (Mapige), ao buscar soluções criativas para que este ambiente se tornasse concreto e significativo, de acordo com as pesquisas realizadas.



**Figura 46-** Cama do espetáculo *A Era*.  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia., 2012.



**Figura 47-** Baú do espetáculo *A Era*.  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia., 2013.

Surgiu então, a ideia de usar arabescos na decoração destacando a imagem da flor de lis, pois ela representa pureza de espírito, luz e perfeição, bastante usada em ornato de portões, fachadas e interiores residenciais. A parte pirogravada da cama feita de papel Kraft que simboliza a madeira decorada da cama

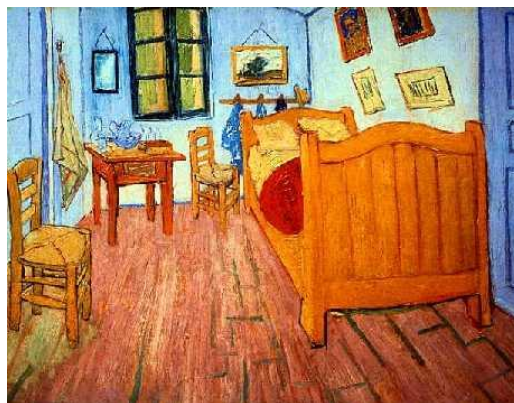
(fig. 46), possui a flor de lis no meio dos arabescos vistos no tapete e nos vasos da obra de Almeida Júnior. Os arabescos ilustrados na fig. 48 estão presentes também no baú feito de compensado (fig. 47).



**Figura 48-** Exemplos de arabescos.  
Fonte: Acervo Imagem & Cia.

O planejamento da equipe é de, futuramente, explorar as linhas sinuosas e assimétricas das flores em parte da porta e na janela que são feitas com canos PVC's, assim como nos cortinados da janela e lençóis da cama, pois essas são características notáveis da Art Nouveau, presentes, por exemplo, no design, arquitetura, artes decorativas, artes gráficas e na movelaria simbolizada no cenário desse determinado espaço.

Apesar do quarto ser inspirado na obra *Las hijas* de Edward Darley Boit, este ambiente cenográfico possui a semelhança com outra obra de arte bastante conhecida na historia da arte, *O Quarto* de Van Gogh.



**Figura 49-** *O Quarto* de Van Gogh.  
Fonte: <http://museudasartes.com.br>

Vincent Van Gogh realizou esta obra fazendo três versões, entre 1888 e 1889, acredita-se que a última versão foi feita quando o artista estava internado no hospício de Saint Rémy-de-Provence e aguardava seu amigo Paul Gauguin no

quarto, pois há evidências na tela ilustrada na fig. 49, como por exemplo, uma cama com dois travesseiros, duas cadeiras, duas portas, duas jarras de água e dois quadros. Observando na obra temos a impressão de que o quarto flutua devido às tonalidades quentes e frias. Embora esta obra possa significar a tranquilidade, ela vem provocar tensões relacionadas à solidão intensa do artista, assim como a solidão da personagem infantil Edith que além de sofrer com a paralisia não possui a atenção necessária de seu pai. Esse sentimento de abandono é representado no espetáculo *A Era* e na obra *O Quarto* através dos objetos desarranjados e a janela entreaberta como se pode ver na fig. 50, essa janela é o retrato da solidão e da depressão, por isso ela é posta no espetáculo como uma espécie de trampolim do inconsciente humano marcado na trama.



**Figura 50-** Cena do espetáculo *A Era*.  
Em cena: Artur Vilhena, Luan Lurrick e Felipe Goveia.  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia., 2013.

Assim como Van Gogh, o grupo não tem a preocupação de representar um espaço físico de modo realista, mas um espaço sugestivo que chegue ao entendimento do público através da perspectiva e da imagem. Ao invés de por quadros na parede e cadeiras nas extremidades do cenário, a equipe ousa, agregando no espetáculo a arte performática de uma estátua-viva, nas proximidades da janela.

[...] A imagem é simbólica, mas não tem as propriedades semânticas da língua: é a infância do signo. Esta originalidade dá-lhe um poder de transmissão inigualável. A imagem faz o bem porque cria vínculos. Mas, sem comunidade, não há vitalidade simbólica[...] (LINKE, 2006 apud Debray, 1994:46).

O anjo visto no canto direito da figura acima, representa o anjo em miniatura que era usado no período do século XIX como uma espécie de amuleto para proteger a criança de maldades e energia negativas, uma imagem simbólica que percorre por muito tempo na sociedade. Esta imagem se torna um vínculo social, religioso e cultural da humanidade, portanto pode-se dizer que a estátua é parte do cenário, ou seja, da concepção visual da cenografia, mas não se pode negar que a função de objeto da escultura viva é, em primeiro plano, uma performance, mesmo porque ela se desintegra da parede devolvendo a boneca para a cama de Edith, logo após o pai ter depositado a boneca da menina dentro do baú.

Vale ressaltar que mesmo com uma plástica trabalhada detalhadamente, a ACIC considera o espetáculo inacabado, pois a intenção da equipe é tornar todas as ambientações em instalações artísticas, mas enquanto não forem possíveis as alterações previstas, se usa apenas uma instalação e cenários simbólicos que se entrelaçam com as Artes Visuais, obtendo um teatro transdisciplinar, um teatro híbrido dentro de um espaço criativo e dinâmico.

#### 4.3 ESPETÁCULO “NOVO AMAPÁ”

O Grupo Eureka e Cia. Supernova-Teatro Experimental realiza desde 2012 o espetáculo *Novo Amapá*, embasado na tragédia verídica ocorrida em 06 de janeiro de 1981 com a embarcação chamada “Novo Amapá” que partiu do município de Santana e naufragou na foz do Rio Cajari próximo ao município de Monte Dourado – PA. A bordo estavam aproximadamente 600 pessoas, das quais cerca de trezentas perderam a vida e o restante das pessoas, vivenciou horas de desespero na escuridão, imersas nas águas.

A finalidade dos Grupos Eureka e Cia. Supernova era, além homenagear, também criticar esta grande tragédia que abalou toda a população brasileira. O espetáculo *Novo Amapá* que estreou no ano 2012, com texto: Triste Janeiro, do ator e dramaturgo Josias Monteiro. A direção geral da apresentação em janeiro do ano de 2014 esteve sobre a responsabilidade do ator e artista circense Jones Barsou, a produção e iluminação sobre responsabilidade de Marina Beckman e a direção de arte e comunicação Paulo Rocha.

Paulo Rocha, natural de Santarém-PA, com 28 anos, trabalha como diretor de arte, figurinista, cenógrafo, assessor de comunicação e presidente do Grupo Eureka, e também procurou novas vertentes para seu trabalho cênico cursando Artes Visuais na UNIFAP. Trabalha diretamente com cenografia desde 2009, mas não com teatro e sim com intervenções artísticas com o Grupo Tatámirô, grupo de poesia que realiza apresentações poéticas na cidade de Macapá, então sua primeira experiência. A partir de 2011 ao ingressar no Grupo Eureka assumiu a função de pensar a cenografia em alguns espetáculos do grupo, desde então vem inovando cada vez mais com suas apresentações, mais especificamente na composição cênica nos espaços cenográficos.

Paulo iniciou suas primeiras experiências artísticas na infância, com tintas guaches em papel, depois com pintura em tecidos. Estudou com os professores da Escola Cândido Portinari, onde teve seus primeiros contatos com tinta óleo sobre tela e depois para têmpera e até chegar à cenografia definitivamente trabalhando com as Artes Visuais nos espaços cenográficos. É possível perceber em suas produções, atualmente, referências históricas que atribuem significados a todos os elementos que fazem parte da composição cênica.

Os elementos da cenografia do Novo Amapá têm referências encontradas no Teatro Proletário de Hermam Shuller e no Teatro Político de Piscator, buscando despertar no expectador a consciência dos acontecimentos políticos e sociais nos espetáculos, utilizando projeções múltiplas e filmes didáticos, substituindo parcialmente a palavra do ator, no intuito de fazer com que o público chegue à conscientização e à reflexão do que está sendo apresentado.

A proposta do espetáculo teatral é contemporânea, e o contemporâneo contém subjetividade. Dificilmente os elementos se manifestam em estado puro. Um exemplo disso, no cenário, é a simbologia da embarcação. O mastro é um dos principais elementos de um barco, quando se imagina uma grande embarcação logo vem à mente a imagem do mastro. Como o contexto trata de uma tragédia marítima, utilizar uma embarcação real, alegoria inteira no cenário tornar-se-ia óbvio demais, e, para adequar-se ao estilo contemporâneo, apenas a ideia do mastro é suficiente para a ambientação do espetáculo. Há também três telas presentes no palco, uma no meio e duas nas laterais dando equilíbrio em cena (fig. 51). “O equilíbrio é, então,

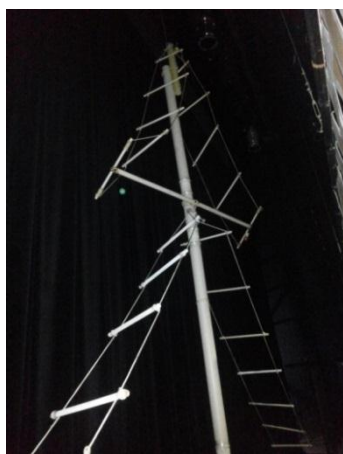


a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais”. (DONDIS, p.32 1991).

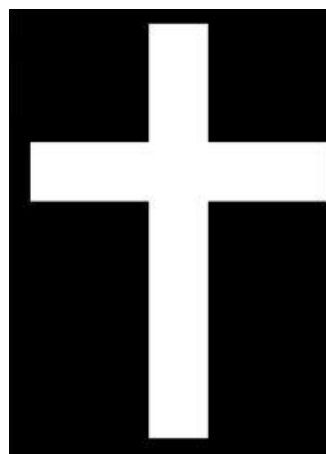


**Figura 51-** Cena do espetáculo Novo Amapá, 2014.  
Em cena: Géssica Palmerim e Anderson Pantoja.  
Fonte: Registro da pesquisa de campo. Foto: Ágda Xavier.

Dentro da simbologia que o mastro carrega, representado ao fundo do palco (fig. 52), sugere a imagem de uma grande cruz, a cruz latina (fig.53). Considerada um símbolo universal, associada à morte e ressurreição de Cristo, representa para o Cristianismo o sacrifício de Jesus. Sua forma geométrica remete ao encontro do céu e a terra, a união dos opostos, o cosmo e vida eterna.



**Figura 52-** Mastro visto da lateral do palco.  
Fonte: Registro da pesquisa de campo.  
Foto: Viviane Gualberto, 2014.



**Figura 53-** Modelo de Cruz Latina.  
Fonte: <http://mycontrastes.blogspot.com.br>

A cruz traz a todo espetáculo um clima de luto, impõe um clima introspectivo e de reflexão, colocada como mastro em forma de respeito e de bênção aos que morreram no naufrágio. Ao abrir as cortinas, a “instalação” no palco remete à ideia de altar, traz lembranças sofrimento e tristeza, simplesmente pela carga que essa forma geométrica possui em nossa sociedade.

Durante todo o espetáculo não há interação física dos atores com a “instalação”, ela apenas está lá, imóvel com sua iluminação nas cores da de um barco real, para reforçar a ideia do divino e intocável. Um fator importante para a escolha deste espetáculo para objeto de estudo desta pesquisa foi à forma escolhida para a representação do barco. Levando-nos a fazer uma comparação imediata com a instalação dentro das artes visuais.

Comparando a cenografia e a instalação pode-se perceber que, tanto para a cenografia quanto para a instalação, o espaço torna-se parte constituinte da obra. A apreciação da instalação envolve o contexto da obra tanto nos lugares denominados alternativos quanto no ambiente institucional. Articulando materiais em um determinado lugar, ocupa-se uma área e criam-se outras relações - obras. (LINKE, 2006, p.135)

A embarcação também é representada por um barquinho que, ao início da primeira cena, está na mão da atriz Géssica Palmerim. No decorrer da ação, ela dialoga com o barquinho feito de papel e palito de picolé, materiais simples, mas que possui uma simbologia que nos remete ao contraste da simplória brincadeira de criança que se tornou uma grande tragédia.

[...] poderíamos ter colocado um barco no palco no teatro foi algo que nós não fizemos e em substituição a esse carro alegórico, a gente traz para cena apenas o mastro de uma embarcação confeccionado com materiais alternativos que vai dar referência de uma embarcação, não trazendo necessariamente uma embarcação, e também representar esse barco como forma de brinquedo feito de papel que faz essa representação sem trazer elemento original para palco, porque não estamos tentando trazer imagem realista para expectador e sim trazendo referências para que ele também ajude a montar a história em sua imaginação. (Paulo Rocha. Entrevista concedida em 10 de outubro de 2013).

Em um momento da apresentação, sobre a caixa cênica, nos atores e nas telas de pano estendidas da barra de cenografia até o chão, são projetadas com Datashow imagens de embarcações de Macapá-AP ilustrada na fig. 54, vídeos arte feitos pela direção de arte do grupo, que teve como referência o artista June Paik, que em sua teoria pensava sobre novas possibilidades de uso dos meios tecnológicos e, principalmente, a reflexão sobre a cultura de massa e a possibilidade de uso mais elaborado e libertador desses veículos, dialogando assim com imaginário do público e com cenas reais no palco. Outros materiais que dialogam

com as lembranças das vítimas são os acessórios e os sons de água e motor de barco que compõem a cena.



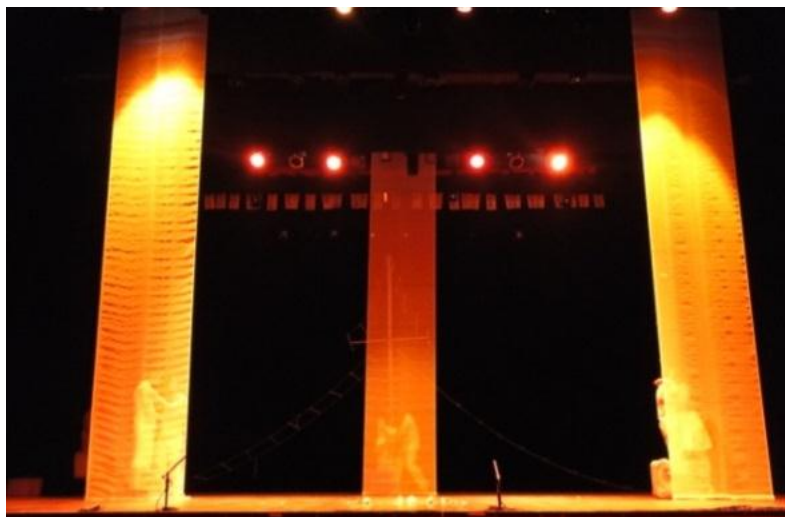
**Figura 54-** Cena do espetáculo Novo Amapá, 2014.  
Em cena(direita para esquerda): Anderson Pantoja, Camila Águiar,  
Arthur Cardoso, José Feches, Netho Pereira e Franciane Viana.  
Fonte: Registro da pesquisa de campo. Foto: Ágda Xavier.

Nas telas do espetáculo Novo Amapá é projetado o vídeo com imagens de embarcações dos portos de Macapá e Santana, as imagens mostram o dia a dia dessas embarcações, com ruídos típicos do local, documentários dos jornais da época, transformando o espetáculo numa videoinstalação.

A videoinstalação é uma das formas de expressão mais complexas da arte contemporânea. O termo videoinstalação per se já indica que para “videoinstalar” artistas devem integrar objetos de naturezas diversas: componentes eletroeletrônicos, imagens luminosas, sons (a parte vídeo) e o corpo do visitante em uma configuração arquitetônica, em um tempo e um contexto designados (a parte instalação). (CANTONI,2004, p. 1)

A videoinstalação substitui a fala dos atores fazendo com que o espectador se remeta ao período da tragédia através das imagens projetadas nas telas, vivenciando assim toda angústia e tristeza em cena, como um meio de trazer um clima mórbido e fazer o espectador refletir a respeito da tragédia.

Além de servir como suporte para o vídeo-arte, os tecidos têm outra função. Os atores interagem atrás das telas/instalações em vários momentos do espetáculo, que são como portais, dando ao espectador uma imagem distorcida, embaçada e incômoda, transformando os atores em vultos com aspecto sombrio (fig. 55).



**Figura 55-** Cena do espetáculo *Novo Amapá*, 2014.  
Em cena (esquerda para direita): Camila Águiar, Arthur Cardoso,  
Franciane Viana, José Feiches, Géssica Palmerim e Netho Pereira.  
Fonte: Registro da pesquisa de campo. Foto: Ágda Xavier.

Nas cenas os atores contracenam com malas e guarda-chuvas que são adereços cênicos e também cenários, assim como na teoria dos ready made de Duchamp, umas das referências pesquisadas para servir como base para o espetáculo *Novo Amapá*, que consiste em tirar um ou mais artigos do uso do cotidiano produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e exposto como obra em espaços especializados dando uma nova ressignificação.



**Figura 56-** Detalhe do espaço cenográfico.  
Fonte: Registro da pesquisa de campo. Foto: Viviane Gualberto.

Os guarda-chuvas (fig. 56) representam o momento do enterro dos corpos, geralmente as pessoas o utilizam nos cemitérios, também por está chovendo no dia da tragédia que aconteceu no mês de janeiro, período de muitas chuvas no Estado do Amapá. A transparência no objeto é para não interferir na iluminação das cenas e obter uma melhor plasticidade. As malas representam as bagagens dos viajantes

e, em outros momentos da ação, bancos que, outrora, complementavam o cenário do espetáculo. No cenário da atual apresentação, as malas significam as idas e vindas, o peso das cargas, motivo principal para a embarcação naufragar.

No ato final, em cena são retiradas pelos atores placas que estão guardadas nas malas. Cada placa contém o nome de uma vítima do naufrágio, e os atores penduram-nas às barras para suportes de cenário.

A estética que se obteve com as placas (fig. 57) teve como referência o protesto em frente à casa do desempregado Paulo Sérgio que reside no bairro do São Lázaro (fig. 58), que reivindica, aproximadamente há 30 anos, indenização por um acidente que sofreu, quando um carro de serviço público o atropelou em sua moto, impedindo-o de trabalhar. Paulo Sérgio pendura na frente de sua residência centenas de placas de PVC, e baldes, com dizeres como “dor 24h” e “o governo me deve” para chamar a atenção das autoridades responsáveis, que até hoje não lhe deram assistência.



**Figura 57-** Cena do espetáculo Novo Amapá. Em cena: Jones Barsou, Arthur Cardoso, Gêssica Palmerim, Netho Pereira, Camila Águiar, José Feiches Anderson Pantoja. Fonte: Registro da pesquisa de campo. Foto: Viviane Gualberto, 2014.



**Figura 58-** Residência de Paulo Sérgio. Fonte: Registro da pesquisa de campo. Foto: Ágda Xavier.

Assim como Paulo Sérgio, Paulo Rocha teve o intuito de usar a tipografia como forma de protesto e desabafo, para tentar amenizar a dor dos familiares e, ao mesmo tempo, homenagear as vítimas, usando a poética cenográfica embasada na linguagem visual como meio de reflexão e crítica para sensibilizar, alertar e evitar que tragédias parecidas aconteçam novamente em Macapá.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente esta pesquisa passou por vários momentos de frustração das pesquisadoras, que foram de grande importância, pois proporcionaram reflexões profundas a respeito do objeto de estudo. Com a ajuda de familiares, amigos e professores da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), chegou-se a um determinante: a pesquisa precisava ser mais consistente. Através das observações que o campo de pesquisa proporcionou, percebeu-se finalmente o objetivo da investigação, detectar a presença das Artes Visuais nos espetáculos teatrais contemporâneos no município de Macapá (AP), especificamente na cenografia, trazendo também como questão a seguinte análise: Qual a forma e o sentido que as artes visuais estão sendo exploradas no espaço cenográfico de espetáculos teatrais contemporâneos em Macapá (AP)?

Enquanto realizou-se a pesquisa sobre a História da Arte, do Teatro, da Cenografia e, paralelamente, sobre a produção teatral contemporânea em Macapá (AP), através da Companhia Viva de Teatro, Imagem & Companhia, Eureka e Supernova - Teatro Experimental, compreendeu-se que estes três grupos teatrais, mesmo sendo muito distintos, fazem parte de um contexto muito particular de Macapá-AP, que sempre busca o conhecimento sobre o elemento artístico cenográfico, assim como outros grupos existentes na cidade. Percebe-se que, na atualidade, os grupos investigados são exemplos de uma parte da comunidade artística da cidade que trabalha para fazer uma cenografia mais interativa e conceitual.

A discussão trazida com base no referencial teórico dialogou com ideias da mestra em Artes e Cenógrafa Ana Mantovani, com a dissertação de mestrado do professor José Nelson Urssi, com a teoria da comunicação visual da professora de comunicação Donis A. Dondis, entre outras referências a respeito dos diversos usos e funções da Arte Visual na cenografia e nos espaços cênicos, seja ele em edifício teatral tradicional ou alternativo.

Sabe-se que o crescimento dos questionamentos no âmbito teatral dentro da cenografia, faz artistas buscarem novas inspirações em outros seguimentos artísticos, principalmente nas Artes Visuais. É nítido um movimento contínuo em



busca de fortalecimento e enriquecimento teórico da produção teatral em Macapá, mesmo com tantas dificuldades enfrentadas cotidianamente.

Visto que, em determinadas ações dos grupos estudados e/ou concepções dos cenógrafos destes, foram percebidas também, a partir dos dados coletados e analisados pelo escopo teórico mencionado, a presença frequente de conceitos e conteúdos apreendidos através do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e na prática cultural, pretendeu-se através da investigação, categorizar algumas situações vistas em campo, sempre comparando a cenografia e elementos que compõem o espaço cenográfico teatral macapaense com exemplos de fazeres das Artes Visuais Universais. Assim, as performances dos cenógrafos, arquitetos e/ou artistas ocorrem de forma intrigante, criativa, conceitual e satisfatória.

Nos dois primeiros capítulos, abordou-se a trajetória da cenografia teatral ocidental, desde sua origem na Grécia até o século XIX e XX quando passa por toda Europa, Estados Unidos e, chegando ao Brasil, posteriormente, surpreende a sociedade da época e inspira indivíduos a manter vivo, por muito tempo, essa prática artística que inicialmente era meramente decorativa, mas que desde então passa a dar seus primeiros passos para uma cenografia contemporânea.

No terceiro capítulo vê-se a evolução desse elemento com base na linguagem visual, nos signos e significados concebidos dentro de uma proposta de um planejamento, ou seja, dentro dos projetos desenvolvidos pelos técnicos, especialistas e artistas de forma particular ou coletiva. Além disso, detectou-se a presença forte das Artes Visuais no espaço cenográfico, desde o início do trabalho, a partir das teorias das artes, de pesquisas e estudos executados por teóricos, dramaturgos, cenógrafos, arquitetos e artistas que relacionam a prática da cenografia com o espetáculo, tal como a obra (espetáculo) com o espectador.

No último capítulo, abordou-se, mediante a luz dos capítulos anteriores, as contribuições das Artes Visuais dentro do espaço cênico visual, na cidade de Macapá-Ap, gerando suporte teórico através da análise dos espetáculos teatrais contemporâneos “A Linha Imaginária” (Cia. Viva de Teatro), “A Era”, (Associação Cultural Imagem & Cia.) e “Novo Amapá”, (Eureca e Super Nova).

No que tange aos objetos pesquisados, a utilização de imagens e outros artifícios das Artes Visuais na cenografia e na visualidade dos espetáculos teatrais

atuais em Macapá (AP), parte de experiências válidas, construídas em discussões coletivas ou fundamentações individuais simples, porém sérias e éticas.

Comprovou-se em meio à pesquisa, nos espetáculos analisados, que a cenografia e as Artes Visuais estão interligadas e que complementam-se nos espaços cênicos, sejam eles convencionais ou alternativos. Os elementos como pinturas, instalações, intervenções, videoinstalações e performances são ativos nos espaços cênicos, misturando-se com outros elementos como iluminação, figurino, sonoplastia e a própria ação do ator. Toda essa fusão resulta em imagens que o público contempla e, às vezes interage, numa arte genuinamente contemporânea e que caminha, hora a passos apressados, ora timidamente, em direção a uma socialização de todas as formas de fazer arte.

Nos três objetos de pesquisa, apesar das propostas serem diferentes uma das outras, foi fundamental buscar compreender as intenções imagéticas daquilo que pretendiam representar. Os três experimentos recorreram às Artes Visuais para a realização da cenografia, buscando fundamento e sentido aos trabalhos, obtendo uma boa relação entre o espaço cenográfico e o público. A inclusão da Arte Visual por meio desses artifícios, fez com que os cenários dos espetáculos se tornassem mais ricos, instigantes, envolventes e surpreendentes, ao relacionar Teorias Teatrais com Teorias da Linguagem Visual em espaços contemporâneos ou tradicionais, fazendo os espetáculos dialogarem para além de uma narrativa apenas representada.

Compreende-se que caso esta pesquisa possa vir a oferecer suporte para futuros estudos de pesquisadores, acadêmicos e público interessado no assunto abordado, vale frisar que suas conclusões, reportam-se a um recorte observado em determinado período temporal (2010 a 2014) e que, de forma alguma utilizou-se de uma visão pré-conceitual, preconizando a individualidades das artes, como se tem observado no decorrer da experiência acadêmica por algumas disciplinas. As artes estão sempre interligadas e conectam-se nas produções artísticas, em Macapá e no mundo, complementando-se uma nas outras e contribuindo para a evolução da arte como um todo. Se algum outro pesquisa ou dados posteriores a este estudo vierem a colaborar ou enriquecê-lo, estaremos atentas e interessadas em levar em consideração e felizes em poder recomendá-lo.



Consideramos que esta investigação teve seus objetivos satisfeitos, na medida em que foi possível detectar exemplo de incorporação de teorias e/ou elementos das Artes Visuais nesses espetáculos teatrais amapaenses que, por sinal, está sendo bem aplicados na cenografia, ressaltando-se também, a valorização atribuída pelos artistas colaboradores desta investigação aos estudos desenvolvidos na Universidade, em especial no Curso de Artes Visuais, pois, à frente da cenografia de alguns desses espetáculos, há a presença de acadêmicos deste curso e de artistas visuais que tem afinidade com o fazer cênico. Apesar de alguns deles serem muito jovens, em início de trajetória, buscam idealizar os cenários, criam croquis, investigam estéticas inspiradas em quadros de grandes pintores da História da Arte e incluem instalações e novas tecnologias no espaço cenográfico, proporcionando sensações e ampliando saberes diferentes aos espectadores, inaugurando subjetividade e questionando os cenários meramente didáticos.

Portanto, esta investigação permitiu olhares e interpretações diversas, sobretudo pelo seu caráter não-estranho. Assim, a experiência deste trabalho de conclusão de curso, mesmo que breve, foi importante e primordial para a formação acadêmica e profissional de cada pesquisadora envolvida nesta pesquisa e, esperamos, possa ser de alguma utilidade às futuras investigações a serem desenvolvidas na área.

## REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. **História da arte do século XX: ideias e movimentos**. 2.ed. São Paulo: editora Anhembi Morumbi, 2004.

ALUNOS ON LINE. **Ilustração pictórica do teatro na Idade Média**. Ilustração. Disponível em <[http://www.alunosonline.com.br/upload/conteudo\\_legenda/fdba6989a9326ad8cd72ad7c7140555b.jpg](http://www.alunosonline.com.br/upload/conteudo_legenda/fdba6989a9326ad8cd72ad7c7140555b.jpg)>. Acesso em: 10 jan. 2014.

ANTUNES, Yaska. **A composição visual no teatro**. Artigo apresentado na Universidade Federal de Uberlândia. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Yaska%20Antunes-%20A%20composicao%20visual%20no%20teatro.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2013.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023: Informação e documentação: referências - elaboração**. Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. **NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos**. Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. **NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos em documentos**. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL IMAGEM & CIA.. **Acervo fotográfico: espetáculo “A Era- Um desmedido olhar sobre um infortúnio destino”**. Disponibilizados à pesquisa em 04 out. 2013.

BACABA CIA. TEATRAL. **Acervo fotográfico**. Disponibilizados à pesquisa em 06 jun. 2013.

BLOG ALESSANDRA GELIO. **Esperando Godot** de Samuel Beckett. Fotografia. Disponível em: <<http://alessandragelio.blogspot.com.br/2010/12/samuel-beckett-apresenta-o-absurdo.jpg>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

BLOG BP. Aula de anatomia de Rembrandt. s./d. Pintura. Disponível em: <[http://4.bp.blogspot.com/\\_5lwgN47fjr0/TRnyWI3d7tl/AAAAAAAAAHg/kZkxI3kiLGw/s1600/rembrandt\\_anatomia.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_5lwgN47fjr0/TRnyWI3d7tl/AAAAAAAAAHg/kZkxI3kiLGw/s1600/rembrandt_anatomia.jpg)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

BLOG CAMPO DE CRIPTANA. **Mütter Curage**, [tradução: Mãe Coragem] de Brecht. Fotografia. Disponível em: <<http://www.campodecriptana.de/blog/uploads/Brecht20.JPG>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

BLOG ESCRITORIO DE ARTE. **Cenografia em todos os sentidos**. Gigi Barreto, Rio de Janeiro em 25 out. 2013 e 27 jul. 2013. Fotografia. Disponível em: <<http://www.escrioriodearterio.com.br/blog/category/teatro>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

BLOG ESTUDOS TEATRAIS. **A Ralé** de M. Górkí. Exemplo naturalista no teatro, de Stanislavski, 1903. Fotografia. Disponível em: <[http://4.bp.blogspot.com/\\_tliqe0EuqE4/Sb7rpT-2gCI/AAAAAAAAAPg/c7viHjmwGEGs/S760/4\\_3constantinstanislavski.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_tliqe0EuqE4/Sb7rpT-2gCI/AAAAAAAAAPg/c7viHjmwGEGs/S760/4_3constantinstanislavski.jpg)>. Acesso em: 23 jan. 2013.

BLOG TATAMIRÔ. **Experimento com RES IST E**. Macapá, 2013. Fotografia: Thayse Panda. Disponível em: <<http://tatamirogrupodepoesia.blogspot.com.br>>. Acesso em 10 jan. 2014.

BLOG TRAVESIA POÉTICA. Modelo de cenografia construtivista. s/d. Disponível em: <<http://valiteratura.blogspot.com.br/2010/11/construtivismo-russo.jpg>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

BLOG UM CONTRASTES. Modelo de cruz latina. Ago. 2007. Ilustração. Disponível em: <<http://mycontrastes.blogspot.com.br/2007/08/cruz-latina-ou-imissa.jpg>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

CAMBOTAS, Lídia Pinto; MEIRELES, Fernanda; PINTO. **História da arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX**. 2. ed. Portugal: Porto editora, 2006.

CANTONI, Rejane. **Videoinstalação?** Conheça melhor esta linguagem (que já foi para o espaço). Texto produzido para o ciclo de palestras Contatos com Arte e Tecnologia, ago. e set. 2004. Programação paralela à exposição Emoção Art.ficial 2.0. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/educacao/download/video\\_instalacao.pdf](http://www.itaucultural.org.br/educacao/download/video_instalacao.pdf)>. Acesso em: 24 jan. 2014.

CARVALHO, André Sass de. Cenografia: Uma história em construção. Artigo publicado por **Arte Revista** [revista on-line], v.1, n.1, jan./jun. 2013, p. 1-25. Disponível em: <<http://fpa.art.br/fparevista/ojs/index.php/00001/article/view/1/2>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

CHAPITÔ. **Intervenção no Cocktail de um evento**. Lisboa, 2010. Fotografia. Disponível em: <<http://images.chapito.org/cnt/2010/01/29/20100129172402316.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

CIA. VIVA DE TEATRO. **Acervo fotográfico**: espetáculo “Linha imaginária e os mistérios do meio do mundo”. Disponibilizados à pesquisa em 17 dez. 2013.

CIMINO, Laura Fernanda. **Da visualidade à visibilidade**: ou do espetáculo à imagem-devir? In. III Simpósio Nacional ABCiber- ESPM/SP - Campus Prof. Francisco Gracioso, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, nov. 2009. Disponível em: <[http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/1\\_redes/eixo1\\_art31.pdf](http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/1_redes/eixo1_art31.pdf)>. Acesso em: 19 out. 2013.

COHEN, Marian Aby. **Cenografia brasileira século XXI**: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, s/d. Disponível em: <[http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/1\\_redes/eixo1\\_art31.pdf](http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/1_redes/eixo1_art31.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2013.

DONDIS, Donis. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

FILHO, Duílio Bastistoni. **Pequena história da arte**. 3.ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1989.

FONTANA, David. **A linguagem dos símbolos: a história e os significados ocultos em um guia completo e ilustrado**. [tradução Livia Chede Almendary]. São Paulo: Publifolha, 2012.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Comunicação, cultura e arte contemporânea. **Contemporânea**, n.8, Rio de Janeiro, 2007.1. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_08/01FERNANDO.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_08/01FERNANDO.pdf)>. Acesso em: 28 out. 2013.

GRUPO EURECA E CIA. SUPERNOVA- TEATRO EXPERIMENTAL. **Acervo fotográfico: espetáculo “Novo Amapá”**. Disponibilizados ao grupo em 10 out. 2013.

GUALBERTO, Viviane. **Cenografia do espetáculo “A Era”**. Entrevista concedida na pesquisa de campo à Ágda Xavier e Dhiuly Ricardino. Macapá, 18 out. 2013.

GUINSBURG, J. FERNANDES, Silvia. **O pós-dramático**. Perspectiva: São Paulo, 2009.

INFOESCOLA. **A noite estrelada de Van Gogh**. s/d. Pintura. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2013/09/noite-estrelada.jpg>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. Editora brasiliense. 1997. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7389096/Colecao-Primeiros-Passos-O-Que-e-ImaginarioFrancois-La-Plan-Tine>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. (Org.). **Espaço e Teatro: do edifício teatral a cidade como palco**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

LINKE, Ines. O espaço performático. **Arte filosofia**, Ouro Preto-MG, n.1, jul. 2006, p.134-138. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_01/artefilosofia\\_01\\_03\\_teatro\\_04\\_ines\\_linke.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_03_teatro_04_ines_linke.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2014.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3. Ed.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

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

MUSEU DAS ARTES. **O Quarto de Van Gogh**. S/d. Pintura. Disponível em: <[http://museudasartes.com.br/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/o/\\_o\\_quarto.jpg](http://museudasartes.com.br/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/o/_o_quarto.jpg)>. Acesso em: 23 jan. 2014.

MUSEU DEL PRADO. **Las hijas** de Edward Darley Boit. s/d. Pintura. Disponível em: <[https://www.museodelprado.es/uploads/pics/Sargent\\_\\_John\\_Singer\\_\\_The\\_Daughters\\_of\\_Edward\\_Darley\\_Boit\\_\\_19.124\\_02.jpg](https://www.museodelprado.es/uploads/pics/Sargent__John_Singer__The_Daughters_of_Edward_Darley_Boit__19.124_02.jpg)>. Acesso em: 17 jun. 2013.

NARLOCH, Charles. **Hibridismo Categorias em xeque**: As possíveis interpretações sobre noção de hibridismo na arte contemporânea são abordadas em aspectos estéticos, científicos e sociológico. Publicado em 06 abr. 2008. Disponível em: <<http://publicacoesacademicas.blogspot.com.br/2008/04/hibridismo-categorias-em-xeque-as.html>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

PAULA JÚNIOR de, Francisco Vicente. A semântica das cores na Literatura Fantástica. Artigo publicado por **Entrepalavras** [revista on-line], Fortaleza v. 1, n. 1, p. 129-138, ago./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/10/54>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PENHA, Gabriel. Desempregado usa própria casa para 'cobrar' dívida do governo no Amapá. **Portal G1- Rede Globo Amapá**. Macapá, 07 jun. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2013/06/desempregado-usa-propria-casa-para-cobrar-divida-do-governo-no-amapa.html>>. Acesso em: 22.01.2014 as 19: 35

PEREGRINA CULTURAL. **Família Reunida** de Almeida Júnior. 2008. Pintura. Disponível em: <<https://peregrinacultural.files.wordpress.com/2008/10/almeida-junior-familia-reunida-em-casa-do-interior.jpg%3Fw%3D510>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

PEREIRA, Sylmara Cintra; NORONHA, Márcio Pizarro. **Concepções de arte na obra-pensamento de Richard Wagner**. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2008/doc%20\(77\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2008/doc%20(77).pdf)>. Acesso em: 17 jan. 2014.

PLANO NACIONAL DE LEITURA. **Representação do teatro à italiana**. Pintura. Disponível em: <[http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/teatro/backstage\\_files/historia\\_teatro/teatro\\_italiana.jpg](http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/teatro/backstage_files/historia_teatro/teatro_italiana.jpg)>. Acesso em: 23 jan. 2014.

PROENÇA, Maria da Graça. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2010.

QUICK CACHR. **Técnica Dripping de Jackson Pollock**. Fotografia. Disponível em: <[http://c8.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/B5a09d0d7/12535753\\_5eLtr.jpeg](http://c8.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/B5a09d0d7/12535753_5eLtr.jpeg)>. Acesso em 23 jan. 2014.

REDE GLOBO TV AMAPÁ. **Experimentos no Teatro Porão do SESC Amapá**. Fotografia. Disponível em: <[http://s2.glbimg.com/cB-HnJQ-bSvi6LOKqA91K-M\\_g4w=/s.glbimg.com/og/rg/f/original/2013/08/02/0208aptv\\_teatro1.jpg](http://s2.glbimg.com/cB-HnJQ-bSvi6LOKqA91K-M_g4w=/s.glbimg.com/og/rg/f/original/2013/08/02/0208aptv_teatro1.jpg)>. Acesso em: 27 jan. 2014.

REVISTA L'OFFICIEL BRASIL. **Instalação Os Penetráveis de Hélio Oiticica**. 1977. Fotografia. Disponível em: <<http://revistalofficiel.com.br/wp-content/uploads/2013/02/inhotim.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

RIZOLLI, Marcos. **Estéticas contemporâneas**: Estudos sobre pluralidade artística. In. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, ANPAP. Florianópolis, set. 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/8177/4863>>. Acesso em: 28 out. 2013.

ROCHA, Paulo. **Cenografia do espetáculo “Novo Amapá”**. Macapá, Grupo Eureka e Cia. Supernova- Teatro Experimental, 10 out. 2013. Entrevista não diretiva concedida à pesquisa de campo à Ágda Xavier, Dhiuly Ricardino e Viviane Gualberto.

RODRIGUES, Edgar. Naufrágio do barco Novo Amapá: 30 anos de impunidade. 06 jan. 2011. Matéria publicada na **Amazônia Brasil** [revista on-line]. Disponível em: <<http://www.amazoniabrasil.com/reportagem/naufragio-do-barco-novo-amapa-30-anos-deimpunidade>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

RODRIGUES, Paiothy. **Arquivo particular**. Disponibilizados ao grupo em 17 nov. 2013.

RODRIGUES, Paiothy. **Cenografia do espetáculo “A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo”**. Macapá, Cia. Viva de Teatro, 09 nov. 2013. Entrevista concedida na pesquisa de campo à Ágda Xavier e Viviane Gualberto. Macapá, 09 nov. 2013.

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. Artigo publicado em **Transinformação** [revista on-line], Campinas: PUCCAMP. Quadrimestral. ISSN: 0103-3786. v. 24, n. 3, set. 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

SEBRAE. **O legado das civilizações Maracá e Cunani**: o Amapá revelando sua identidade. Macapá-AP, 2006.

THEATRE. **Electra** de Gordon Craig, 1905. Desenho técnico. Disponível em: <<http://www.theatre.ubc.ca/fedoruk/craig/craig.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes)- Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <[http://www.iar.unicamp.br/labluZldC%EAnicaPesquisaa\\_linguagem\\_cenografica.pdf](http://www.iar.unicamp.br/labluZldC%EAnicaPesquisaa_linguagem_cenografica.pdf)>. Acesso em: 02 out. 2013.

UWE, Flick. **Introdução à pesquisa qualitativa**; porque e como fazê-la. 3.ed. Porto Alegre: Artmed. 2009. P.20-30

VALDO RESENDE. **O Pagador de Promessas** de Dias Gomes apresentado no TBC. Valdo Resende. Disponível em: <<http://valdoresende.files.wordpress.com/2011/12/o-pagador4.jpg%3Fw%3D604>>. Acesso em: 29 jan. 2014.

VASQUES, Eugénia. **Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”**. Escola Superior de Teatro e Cinema. 2ª edição, jan. 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/198/1/piscator.pdf> >. Acesso em: 29 jan. 2014.

VEJA. **Vestido de Noiva** de Nelson Rodrigues, 1943. São Paulo, 26 dez. 2013. Fotografia. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blogs/dirceu-alves-jr/files/2013/12/vestido43.jpg>> Acesso em: 29 jan. 2014.

VINÍCIUS, Paulo Vinícius. **Espaço e Cenografia**. Curitiba-PR, nov. 2011. Disponível em <<http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2011/11/espaco-e-cenografia.html>>. Acesso em: 03 set. 2013.

WEISHEIMER, Susan Deisi. **O teatro em espaços alternativos: Um estudo etnográfico sobre dois grupos de teatro de Santa Maria – RS**. 140 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)- Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). Santa Maria, 2013. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/ppgcsociais/docs/dissertacoes/susan-deisi.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

**ANEXOS**



## **ANEXO A- Roteiro utilizado para entrevistas**

Início da gravação (data e hora): Macapá, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_ às \_\_\_\_ horas.

“(...) você autoriza a gravação de sua entrevista e os direitos dela se por ventura vier a ser publicada? (...)”

### **➤ Identificação do entrevistado**

Nome Completo:

Nome Artístico:

Naturalidade:

Idade:

Escolaridade:

Profissão:

Espetáculo:

Grupo –

Período em trabalho na área artística (ano):

### **➤ Questões gerais**

- 1- Há quantos anos - tempo você trabalha com espaços cenográficos?
- 2- O que fez você querer trabalhar diretamente com o espaço cenográfico?
- 3- O que mais influencia na hora de criar um espaço cenográfico?
- 4- Você se fundamenta de alguma teoria ou técnica para criar a cenografia nesses espaços? Quais?
- 5- Na sua visão de que forma os espaços cenográficos estão sendo explorados no Município de Macapá-AP?
- 6- Você se apropria dos elementos das Artes Visuais? Quais?
- 7- Quais os elementos mais significativos das Artes Visuais que você mais se apropria para as suas composições nos espaços cenográficos?
- 8- Qual é a relação do elenco com espaço cenográfico criado por você?
- 9- Quais as suas expectativas visuais nos espaços cênicos em seus espetáculos teatrais?
- 10- Na criação de cenários você trabalha a bidimensionalidade e a tridimensionalidade? Qual a relação das duas modalidades na cenografia?

➤ **Questões específicas**

✓ **Espetáculo “A LINHA IMAGINÁRIA”**

- 1- Como foi o processo de construção das imagens nos painéis que compõem o cenário?
- 2- Quais foram às dificuldades para representar paisagens diferentes no mesmo cenário, sem haver troca? Como o dia e a noite?
- 3- Fale sobre a escolha dos elementos simbólicos que estão representados nos painéis? (maracá, cunani, imagens da fauna e flora da Amazônia)
- 4- Comente sobre a representação do obelisco em cena? Da movimentação que foi proposto ao obelisco?
- 5- Como foi a escolha dos ornamentos no obelisco e na linha imaginária?
- 6- Há alguma influência teórica na composição cenográfica?
- 7- Fale sobre o espaço superior que os personagens Lua e Escuridão atuam
- 8- Por que o personagem Sol contracena como boneco? Como foi para chegar a essa ideia?

✓ **Espetáculo “A ERA”**

- 1- Qual é a intenção de produzir este espetáculo? E como chegaram a esse resultado?
- 2- Quais as fundamentações teóricas que ajudou na montagem?
- 3- Qual a intenção da janela ao fundo na cena? E do Baú?
- 4- As instalações, intervenções e performances que acontecem no início do espetáculo. Fale sobre seus significados?
- 5- Existe um significado especial para retratar na cenografia só o quarto da menina Edith e a sala?
- 6- Qual é o propósito das gravuras na cama e nas luminárias?
- 7- Qual o propósito da estátua viva em cena?

✓ **Espetáculo “Novo Amapá”**

- 1- Como foi pensada a imagem da primeira cena do espetáculo?
- 2- Sabe que redes, mastro, lanterna, caixotes, cordas, sacos simboliza claramente a embarcações e as atividades nela desenvolvida, mas possuem outro significado?

- 3- Qual é a intenção de produzir este espetáculo? E como chegaram a esse resultado?
- 4- Qual o propósito da iluminação mais fechada e suas cores?
- 5- Quais as fundamentações teóricas que ajudou na montagem?
- 6- Como vocês conseguiram materiais jornalísticos da época para pesquisa?

## ANEXO B- Registros

Em relação ao espetáculo “A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo”.



Cena do espetáculo “A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo”.  
Em cena: Marcos Fernandes, Ágda Xavier e Celine Guedes.  
Fonte: Acervo da Cia. Viva de Teatro. Foto: Henrique Silveira, 2013.  
Cia. Viva de Teatro



Cartaz e folder do espetáculo “A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo.”  
Fonte: Acervo fotográfico Cia. Viva de Teatro



Paiodhy Rodrigues

"Nosso objetivo é que a arte amapaense se torne um produto de divulgação, não só do folclore local, como dos nossos patrimônios públicos"



Musical

"canta" a estória de uma estrela cadente que caiu no meio do mundo sendo encontrada por um astrônomo que a ensina tudo sobre o Equinócio

Fotos: Jonas Albuquerque / aGazeta

## Musical "A Linha Imaginária e os Mistérios do Meio do Mundo" marca a passagem do Equinócio da Primavera

Estreia hoje (19), no Monumento Marco Zero do Equador às 9h30, o musical infanto-juvenil "A Linha Imaginária e os Mistérios do Meio do Mundo". O espetáculo faz parte da programação do fenômeno do Equinócio da Primavera – Astronomia no Meio do Mundo. As apresentações continuam às 15h30 e seguem até sexta-feira (20).

O musical "canta" a estória de uma estrela cadente que cai no Monumento Marco Zero do Equador, em Macapá, sendo encontrada por um astrônomo que a ensina tudo sobre o fenômeno do Equinócio. A montagem do espetáculo feita pela Companhia Viva de Teatro ganhou o Prêmio Pró-Cultura do Ministério da Cultura em 2011.

"A peça une teatro, circo e porque não ciência? Afinal, a astronomia integra o enredo da estória", diz a produtora executiva, Paiodhy Rodrigues, acrescentando que o musical apro-

xima arte e ciência na busca pela valorização da educação e das riquezas patrimoniais e culturais do Amapá.

O espetáculo também faz parte do projeto "A Escola Vai ao Meio do Mundo", o qual aproxima as instituições de educação ao Monumento Marco Zero do Equador, oferecendo aos alunos de 1ª a 5ª série do ensino fundamental, a oportunidade de conhecer de perto um dos principais atrativos turísticos do Estado. Os alunos participam ainda, de várias atividades científicas e culturais.

### Valorização cultural e patrimonial

Paiodhy explica que a ideia da peça surgiu a partir da observação de que o Monumento é pouco visitado pelos amapaenses. "Verificamos que um dos nossos mais belos patrimônios é pouco valorizado pelo nosso povo. Quem mais vem aqui [no

Marco Zero] são pessoas de fora do Estado curiosas por saber onde passa a linha imaginária do Equador. Mas se você perguntar pra um amapaense, dificilmente a resposta dele é que já visitou ou sempre vem por aqui", comenta a produtora.

Dá a sugestão de uma estrela cadente cair no meio do mundo para despertar a curiosidade da população e buscar conhecer mais a sua própria cultura. "Nosso objetivo é que a arte amapaense se torne um produto de divulgação, não só do folclore local, como dos nossos patrimônios públicos", ressalta Paiodhy.

"A Linha Imaginária e os Mistérios do Meio do Mundo" é o segundo espetáculo da Companhia Viva de Teatro a ser premiado pelo Ministério da Cultura. Em 2009, foi a vez da peça "Máscaras de São Tiago" ser agraciada com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. **(Maiara Pires)**

Matéria sobre o espetáculo "A linha imaginária e os mistérios do meio do mundo" no jornal A Gazeta. Fonte Acervo fotográfico Cia. Viva de Teatro.



## Em relação ao espetáculo “A ERA”



Cartaz de divulgação “A ERA”  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem e Cia.



Divulgação do espetáculo “A ERA” no site G1 Amapá  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem e Cia.



Espetáculo *A Era* apresentado no Teatro da Bacabeiras, 2013.  
Cena (de direita da figura para a esquerda): Angela Vilhena, Felipe Goveia, Géssica Farias, Artur Vilhena, Débora Bararuá, Elen Baia, Camila Águiar, Luan Lurrick, Sean Monteiro, Nanna Brito, Naurene Evangelista, Hugo Santos, Alexia Brito, Lucas Penafort, Jéssica Thais.  
Fonte: Acervo fotográfico Imagem & Cia., 2013. Foto: Inácio Sena.

## Em relação ao “Novo Amapá”



Cartaz do Espetáculo “Novo Amapá”.  
Fonte: Acervo fotográfico Grupo Eureka Cia. Supernova.

amazonia.com/noticias/arte/20140104/espetaculo-novo-amapa-retrata-naufragio-ocorrido-mais-anos/4009.shtml

Portal Amazônia.com

NOTÍCIAS | CULTURA | ESPECIAIS | MULTIMÍDIA | GRUPO

Expoagro 2013

ÚLTIMAS NOTÍCIAS | 18H21M Conheça 8 dos maiores insetos encontrados na Amazônia

PORTAL AMAZÔNIA >> CULTURA

ARTE | 04/01/2014 15h39 por Paula Monteiro - jornalista@portalamazonia.com

### Espetáculo 'Novo Amapá' retrata naufrágio ocorrido há mais de 30 anos

Acidente deixou cerca de 300 mortos no rio Cajari em 1981; peça teatral entra em cartaz no Teatro das Bacabeiras

MACAPÁ - O dia 6 de janeiro de 1981 ficou marcado na história do Amapá após a morte de mais de 300 pessoas no naufrágio do barco **Novo Amapá**. Cerca de 600 pessoas que estavam na embarcação seguiam rumo à **Monte Dourado** (PA), pelo **rio Cajari**. O desespero dos passageiros e as histórias dos sobreviventes serão retratados no espetáculo '**Novo Amapá**'. A encenação recontará o fatídico dia em forma de poesia no próximo dia 7, no Teatro das Bacabeiras, Centro de Macapá, a partir das 20h.

ENVIAR A UM AMIGO

VÍDEOS

ÁUDIO

PARINTINS

Transmissão

11644 visualizações

PORTAL AMAZÔNIA

Professor comenta centenário do Boi

3702 visualizações

as-amazonia-cdn.agilecontents.com/resour

Divulgação do Espetáculo “Novo Amapá”.  
Fonte: Acervo fotográfico Grupo Eureka Cia. Supernova.