

UM ESPAÇO PARA AS CONFRARIAS

Rodrigo Frota¹

Acredito que o processo de criação e de execução de um espaço para a cena é uma zona sempre dinâmica – de confrontos, interferências e tensões –, gerada a partir de verbos e imagens desejados por alguém: um diretor-intérprete, um diretor-autor ou de quem quer que seja o condutor criador de um processo que tenha como fim a cena, junto às necessidades propostas por um texto, um pré-texto ou um roteiro. Acrescento mais turbulência a essa zona, na área visual, a personalidade criativa de um cenógrafo, a colaboração na cena dos intérpretes (atores, bailarinos, músicos), a contribuição da equipe técnica e o suporte, também criativo, dos cenotécnicos, com suas soluções empíricas.

Proponho, então, enxergar a cenografia como um ato de criação que depende dessas variáveis dinâmicas para sua execução, na qual o cenógrafo se encaixa como um colaborador, seu trabalho pessoal se enxerta no trabalho de um conjunto. O cenógrafo pertence a uma equipe, guiada, muitas vezes, pelo encenador. O seu esforço deve estar em harmonia com os outros artesãos do espetáculo; um cenógrafo que se entende como coletivo.

Tal perspectiva pode ser entendida como um método de trabalho ou até mesmo como uma crença. Esse método seria o caminho, as diretrizes operacionais; nesse sentido, em *As Confrarias*, nenhum modelo comum foi seguido ou apresentado a priori, embora princípios gerais guiassem a encenação. O processo configurou-se a partir do seu “modo de fazer”; posso afirmar que o modo de colocar “em diálogo” as ideias dos brainstorming’s gerados nos encontros criativos da equipe e de interrelacionar os diferentes elementos da construção da obra acabou por diferenciá-lo da maioria das iniciativas criativas tradicionais (teatro de elenco), aproximando-o de uma perspectiva criativa horizontal; com a interlocução estimulada e a expansão das zonas de colaboração.

Os ensaios para o espetáculo *As Confrarias* tiveram início em vinte e dois de abril de 2014. No intervalo entre fevereiro e o início dos ensaios de cena, já havíamos realizado uma série de reuniões entre os membros da equipe criativa. Algumas ideias foram levantadas, conceitos foram debatidos e o texto foi lido, relido e maturado.

A tentativa que se segue busca se aproximar do percurso de criação da cenografia, juntando os rastos, desenhos, estudos, plantas etc... deixados no caminho pelos criadores, em direção à obra entregue ao público. Trata-se, ainda, do desvelamento das bases conceituais e do caminho construtivo de uma parte da cenografia, que é centrada na definição poética do espaço.

¹ Rodrigo Frota é formado no curso de Artes Cênicas – Bacharelado em interpretação teatral pela UFBA (Universidade Federal da Bahia) e Mestre em cenografia, com a dissertação *A cenografia de Policarpo Quaresma: um processo criativo de construção compartilhada*, pelo PPGAC da UFBA. Atualmente, é professor substituto da Escola de Teatro da UFBA, onde leciona as disciplinas de artes visuais, cenografia, indumentária, maquiagem e máscara e laboratório de técnicas do espetáculo.

Talvez seja importante ressaltar que, neste breve estudo, me coloco no papel de um investigador que tenta revelar e examinar os caminhos da própria experiência criadora. Exerço, assim, um olhar que se funde, e por vezes se mistura, intermediado por duas personas: a desse investigador, que busca rever pontos fundamentais do caminho da criação, e a do artista-autor do objeto explorado.

Cerca de dois meses de trabalho foram percorridos antes do encenador adentrar efetivamente a sala de ensaio. Motivado por seguidas reuniões e por alguns conceitos defendidos por Paulo Cunha,² diretor do espetáculo, uma série de esboços e desenhos, foi desenvolvida, na tentativa de propor caminhos espaciais iniciais para a encenação. Recorro à memória e a minhas anotações, para trazer à superfície esses aspectos relativos à concepção do espetáculo, que deveriam ser usados como estímulo e estudos de propostas espaciais para a encenação.

Para Cunha, a encenação deveria “celebrar o ator”: a tentativa por parte da mãe de enterrar o corpo morto do filho – personagem José³ (no texto) – simbolicamente serviria para “desenterrar” (trazer à tona) os atores que esquecemos em nossa memória. Para pensar o projeto visual, seria necessário mergulhar numa pesquisa sobre o Brasil colonial, estudar as ordens religiosas da época e pensar numa imagem; um pedaço de terra destruída pela busca do ouro.

A encenação ainda teria uma interlocução com estilos teatrais (realismo, farsa, absurdo etc.) e revisões sobre períodos histórico-políticos brasileiros (golpe militar de 64, passeatas populares de 2014 etc.), compondo sua rede cênica. O recurso da projeção em vídeo seria utilizado para facilitar as mu-

danças visuais relativas ao tempo (*flashbacks*,⁴ inserções etc.) e alguns espaços físicos.

Na figura 1, está contida uma primeira intenção de vetorização, através da diagonal do espaço cênico, com a presença de rampas que se intercrossariam, criando um ponto de interseção central mais elevado. A imagem teve inspiração na forma da cruz, tendo a religião e a igreja como focos centrais. Nos desenhos iniciais, também é possível perceber a presença de um fundo infinito⁵ e de uma passarela por trás desse fundo, onde os atores pudessem transitar por toda a sua extensão.

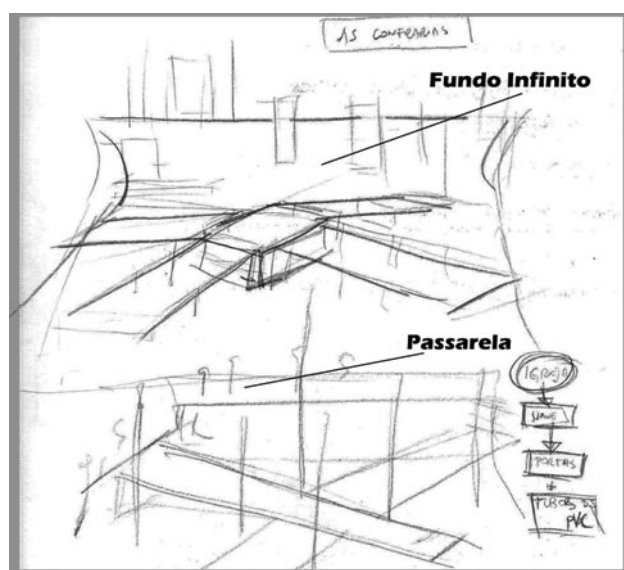


Figura 1 – Esboço realizado em reunião criativa – grafite sobre canson – Rodrigo Frota (abril/2014).

² Paulo Cunha é Professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, fez curso de direção teatral de 1979 a 1983. Em 1992, começou a trabalhar com o curso livre da UFBA. Já dirigiu espetáculos como “O Beijo no Asfalto” (Prêmio de Melhor Diretor pelo Braskem) e Cabaré Brasil, dentre outros.

³ Segundo Catarina Sant’Anna, José integra a categoria do “bastardo” na dramaturgia de Jorge Andrade, constituindo, no caso de *As Confrarias*, um empilhamento de signos de discriminação do Brasil Colonial. José é ator, não branco, subversivo político e não filiado a nenhuma confraria ou irmandade.

⁴ *Flashback* é um fato acontecido no passado e que é inserido em um momento atual, através da lembrança das pessoas, ou em um livro ou filme. É uma palavra inglesa que significa retrospecto, narração de fatos precedentes. Também é um termo muito utilizado, no cinema, para mostrar a interrupção de uma sequência cronológica narrativa, pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente; é uma forma de mudança de plano temporal.

⁵ Tela geralmente no formato de semicírculo, sem base reta. Colocada ao fundo de um palco ou de um estúdio, serve com fundo, dando a sensação de infinito, e na qual podemos projetar imagens e filmes, ao longo da cena. Consiste ainda na técnica para conferir destaque máximo ao objeto fotografado, fazendo parecer que ele está em uma região infinita, sem paredes. Não há sombras para chamar a atenção e o objeto fica bem destacado. É usada geralmente em fotos de produtos e também em retratos.



Cunha ainda indicou que me debruçasse sobre uma imagem Panteão do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (MG), monumento onde se encontram os restos mortais dos participantes do movimento da Inconfidência Mineira, repatriados em 1936, por ordem do governo de Getúlio Vargas. Essa fotografia (figura 2) foi repetidamente usada pelo diretor, em vários momentos do processo, e em nossos debates sobre a cenografia. Vou considerá-la como uma *imagem geradora* do processo, pois afetava o encenador de maneira particular, parecendo causar uma espécie de excitação, como imagem sensível e dotada de algum poder criativo. Cunha parecia profundamente afetado por essa imagem.

Salles, em *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2004), esclarece o poder de uma *imagem geradora*. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que proporcionam futuras obras, como também podem ser determinantes de novos rumos e soluções de obras em andamento. E ainda: “As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra” (SALLES, 2004, p. 57).



Figura 2 – Panteão do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (MG).⁶

Era preciso então fazer uma adaptação dos primeiros estudos e acrescentar o desejo do diretor, que vislumbrava uma cenografia que pudesse se transformar, em três momentos, ao longo da encenação. Presente na sala de ensaio, percebi, jun-

to a Paulo, que as mudanças se dariam através de dispositivos cênicos movimentados em uma extensão mais neutra e aberta. Lembro que o espetáculo possui 27 atores e um músico em cena, na maior parte de sua duração, sendo impossível atravancar a área cênica com muitos elementos, pois a cenografia deveria privilegiar a utilização do espaço em seu sentido arquitetônico.

Volto ao final do século XIX, onde a encenação na sala à italiana⁷ abandona os telões pintados comuns à cena teatral Barroca e o mimetismo rigoroso dos naturalistas,⁸ assumindo o caminho de uma estrutura arquitetural da área da representação – o espaço arquitetônico.⁹ A melhor ilustração dessa tendência é fornecida pelas obras de Appia¹⁰ e de Gordon Craig.¹¹

Os espaços cênicos concebidos por Appia visavam trazer uma nova tridimensionalidade para o palco, no lugar de pedras e rochedos pintados, por exemplo, ele introduziu volumes reais na cena. Criou a noção de “espaços rítmicos”, baseados na construção de uma cenografia com plataformas de variadas alturas, rampas, esteiras, paredes e pilares, possibilitando ao ator a variabilidade de movimentos no espaço. Suas teorias e práticas foram responsáveis em grande parte pela renovação do teatro, com os projetos de cenários que fez, embora tenha produzido poucas encenações e haja pouca documentação sobre elas.

⁷ A sala à italiana apresenta um edifício retangular dividido em duas partes distintas – a cena e a plateia – privilegiando-se a separação, pelo proscênio e a ribalta, entre a área de representação e o espaço destinado ao público. A boca de cena formava uma moldura de um quadro vivo, que o espectador contemplava como uma pintura. (URSSI, 2006, p. 35-36)

⁸ Naturalismo é uma escola literária, conhecida por ser a radicalização do Realismo e desenvolvida na segunda metade do século XIX.

⁹ A recusa do carácter bidimensional dos elementos componentes do cenário tradicional, que impede a utilização desses elementos pelo ator.

¹⁰ Adolph Appia (1862-1928). Suíço, diretor, cenógrafo e teórico de teatro. Seus projetos cenográficos, carregados de poesia, interpretam em profundidade as temáticas que a dramaturgia e o lirismo da música propõem.

¹¹ Gordon Craig (1872-1966). Ator, diretor, cenógrafo e teórico inglês. A partir de 1900, dedica-se à direção. Craig concebe e desenha cenários volumétricos e depurados nos quais a luz é fundamental.

⁶ Disponível em: <<http://museudainconfidencia.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 20 set. 2014.

Um novo estudo foi feito, na tentativa de abarcar as novas indicações e ideias (figura 3).

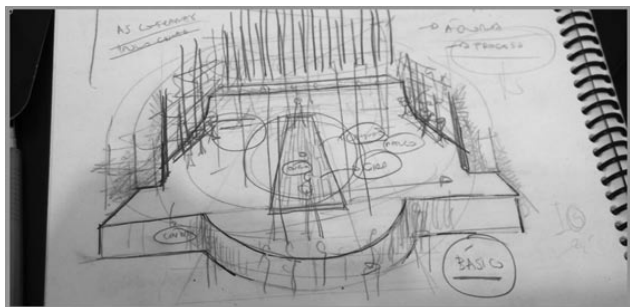


Figura 3 – Estudo cenográfico para As Confrarias – Grafite sobre canson – Rodrigo Frota (junho/2014).

O estudo final da cenografia para o espetáculo *As Confrarias* foi defendido individualmente, em junho de 2014. Foram usados alguns dos desenhos aqui mostrados através do recurso de data show e maquete em 3d, para ilustrar as mudanças cenográficas propostas. A apresentação foi executada diante do diretor do espetáculo (Paulo Cunha) e do produtor (Wanderley Meira). O que segue é uma espécie de descrição da apresentação/defesa e dos conceitos que embasam a criação cenográfica.

O primeiro conceito defendido para a cenografia do espetáculo *As Confrarias* é baseado nas definições de objetos cênicos empreendidos pelos norte americanos, o conceito dos *stage properties*¹² (*props*) em contraponto ao conceito de *practical*. O primeiro é mais amplo e abrange qualquer objeto colocado em cena com o objetivo de decorar e que pode ou não ser manipulado pelos atores; o segundo conceito pressupõe que esse objeto tenha uma utilização prática na cena, contribuindo para uma mudança cenográfica, de atmosfera ou de luz. Nesse caminho, a cenografia proposta se apresentaria em duas zonas: uma que chamei de área ficcional (relativa ao *props*, no sentido da “decoração”) – área neutra em sua materialidade, justamente para abarcar o recurso da projeção de vídeo. Uma segunda zona, que chamo de área prática (*practical*) – espaço utilizado efetivamente pelos atores e responsável pelas mudanças visuais da cenografia; essa zona possui sua materialidade mais definida e aparente:

areia, ferro, madeira. Na figura 4, é possível identificar essas zonas.

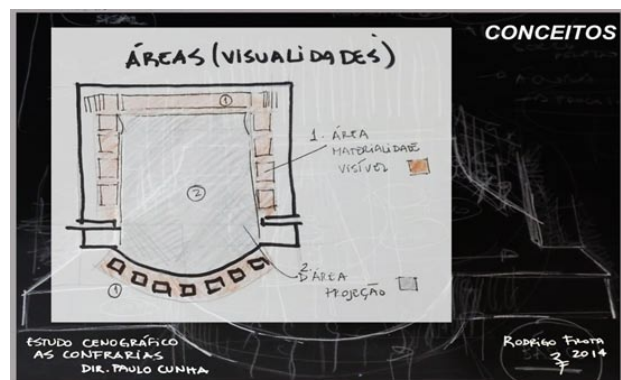


Figura 4 – Slide da apresentação da cenografia – área prática x área ficcional (junho/2014).

Mais tarde, essa área ficcional, que era composta por parte do piso e pelo fundo infinito localizado no fundo do palco, também incorporou o ciclorama, como elemento a abarcar a projeção.

Outra estratégia defendida para o espetáculo era a de que os atores não saíssem de cena, em nenhum momento do evento teatral; com essa definição, a proposição cenográfica seguiu a ideia de *ágora*, termo grego que significa reunião de qualquer natureza, geralmente empregada por Homero como uma reunião geral de pessoas. Normalmente, era um espaço livre, com edificações, onde os cidadãos costumavam ir, configurado pela presença de mercados e feiras livres em seus limites, assim como por edifícios de caráter público. Enquanto elemento de constituição do espaço urbano, a *ágora* manifesta-se como a expressão máxima da esfera pública na urbanística grega, sendo o espaço público por excelência, da cultura e da política da vida social dos gregos.

O espaço *ágora* foi materializado em uma região formada pela passarela, ao fundo do palco, localizada depois do fundo infinito, interligada por escadas a praticáveis sustentados por andaimes, nas duas laterais do palco. Esse espaço permitiu que os atores transitassem por toda a cena, em níveis e alturas diferentes. Os atores, portanto, poderiam ser atuantes na cena ou compô-la como público (figura 5).

O fundo infinito (figura 6) foi substituído por escadas/assentos de 6 metros de largura total (3 escadas de 2,00 m de largura), mudança que acabou por possibilitar a formação de uma falsa plateia, composta pelos atores e criando um espelhamen-

¹² São os objetos utilizados na cena pelos atores ou pela cenografia, durante um espetáculo teatral; móveis, objetos decorativos.



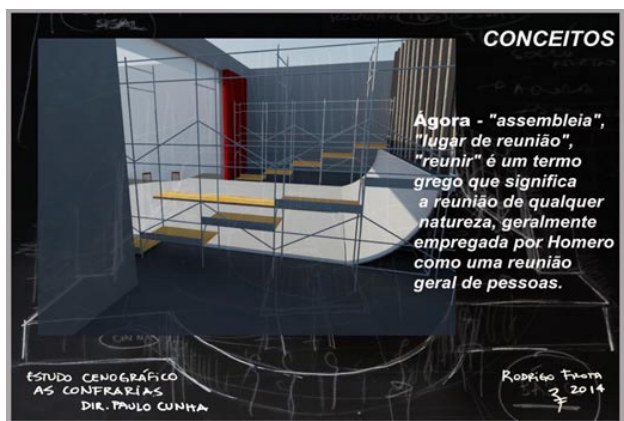


Figura 5 – Slide da apresentação da cenografia – Ágora (junho/2014).

to do público do espetáculo. Os atores poderiam, ainda, assistir à cena que se desenrolava ao mesmo tempo em que se faziam presentes no espaço cênico. Essa mesma escadaria dava acesso à passarela, de 1,80 m de altura, localizada no fundo do palco.

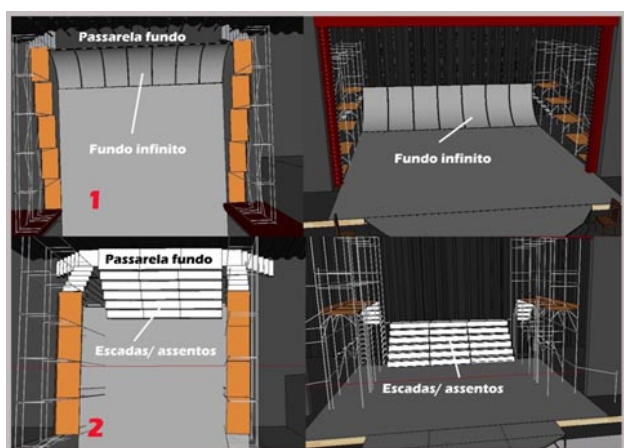


Figura 6 – Substituição do fundo infinito pela escadas/assentos. Maquete virtual (2014).

Um terceiro conceito remanescente dos primeiros estudos também se encontra presente no projeto cenográfico: a forma da cruz. A arquitetura cristã ou estilo cristão, inspirado na planta centralizada em conformação de uma cruz, é responsável pela forma da maioria dos templos religiosos que conhecemos hoje em dia. A planta cruciforme era comum em igrejas dedicadas a santos e mausoléus, com um dos eixos mais longo que o outro para formar uma cruz latina (figura 7.1). Na cenografia, a forma espacial em cruz encontrada nas igrejas é invertida, o altar é colocado no proscênio e a área normalmente destinada aos fiéis adentra a área de cena; o público do espetáculo assiste no lugar destinado ao sacerdote (figura 7.2).

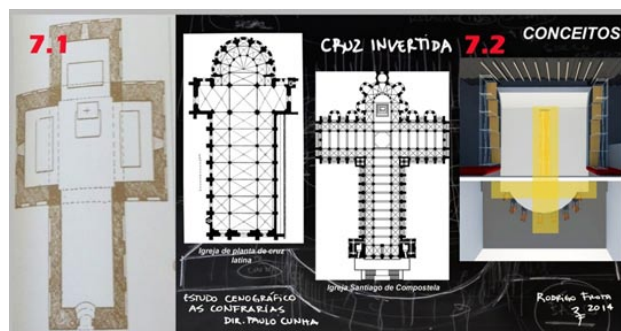


Figura 7 – 7.1. Planta cruciforme, Mausoléu de Gala Plácida, Ravena, c. 425. 7.2. Slide da apresentação da cenografia – Cruz invertida (2014).

Com essa imagem da cruz invertida, exatamente no lugar onde estaria localizado o altar, na perspectiva da planta cruciforme, na encenação se localiza uma área retangular (2x1 m), rebaixada e preenchida com casca de árvore. A presença da matéria orgânica, inserida em meio a uma cenografia que privilegia uma neutralidade cinzenta e a materialidade do metal, instaura visualmente um contraponto entre “natureza” versus “construção humana”. Não por acaso, esta região do palco (retângulo com cascas) concentra as cenas do personagem Sebastião, pai de José, morto por não abandonar sua terra para a exploração do ouro. Para a cenografia e para o diretor, o altar de Sebastião é a própria terra.



Figura 8 – Área retangular localizada no proscênio, rebaixada e contendo casca de árvore. Foto: Rodrigo Frota.

Por último, uma proposição de verticalização da cena, com a incorporação dos andaimes multidirecionais à cenografia. A presença dessas estruturas assume a perspectiva de enxergar a criação “em processo”, centrada nas imagens de restauro de obras históricas (igrejas, fachadas etc.) em Minas Gerais. Essas estruturas metálicas ainda assumiriam o papel de uma coxia não convencional (figura 9).

Em primeira instância, os andaimes e suas bases assumiriam uma forma parecida com a de uma escadaria; saindo 30 cm do nível do palco e termi-



Figura 9 – Slide da apresentação da cenografia – Andaimos (2014).

nando a 1,80 m – no nível da passarela do fundo. Haveria ainda um grupo de andaimes, em paralelo, saindo dessa altura de 1,80 m e chegando a 3,00 m do nível do palco. No decorrer do processo de ensaios, percebi que esses dois corredores de andaimes (lado a lado) avançariam muito para dentro da cena, diminuindo demasiadamente o espaço de atuação. Dessa forma, foram feitas duas alterações no projeto inicial; apenas uma fileira de andaimes foi mantida e, ao invés de sair do chão até uma altura de 1,80 m, essa fileira se transformou em uma passarela reta, a 3,20 m de altura (figura 10).

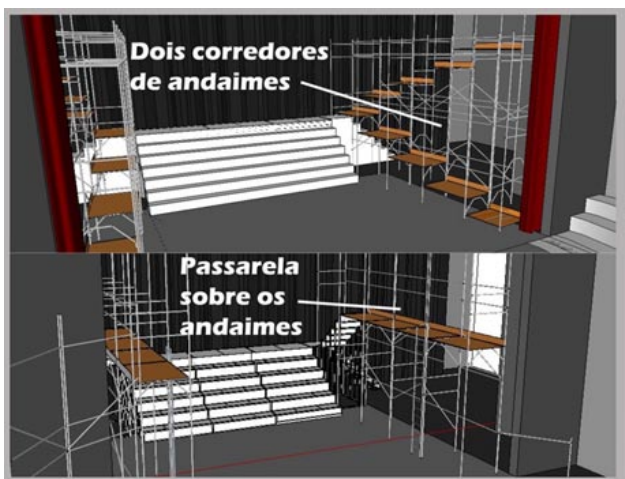


Figura 10 – Alterações nos andaimes – Maquete em 3d (2014).

O interesse deste trabalho se concentrou no estudo dos conceitos definidores de um espaço para a cena. A criação de um espetáculo teatral, por sua natureza coletiva (visto que sua experiência precisa no mínimo de uma relação entre o ator e o público), em algum nível será constituída e construída por relações e contribuições artísticas. Aqui foi ex-

posto o alicerce do processo criativo da cenografia para o espetáculo *As Confrarias*, com o objetivo de apoiar outras reflexões, inspirar outras criações e entender melhor a estruturação das colaborações criativas constituintes e responsáveis pela composição de uma obra teatral.

Seguem um mapa de palco (figura 11) e a vista geral da cenografia (figura 12).

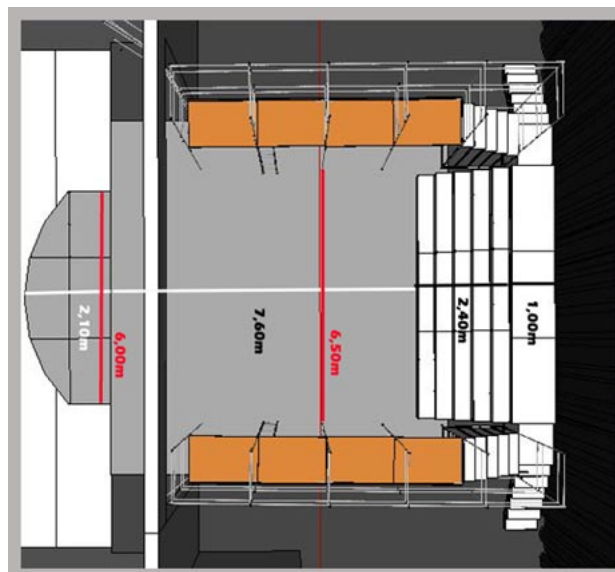


Figura 11 – Mapa de palco de *As confrarias* (2014).

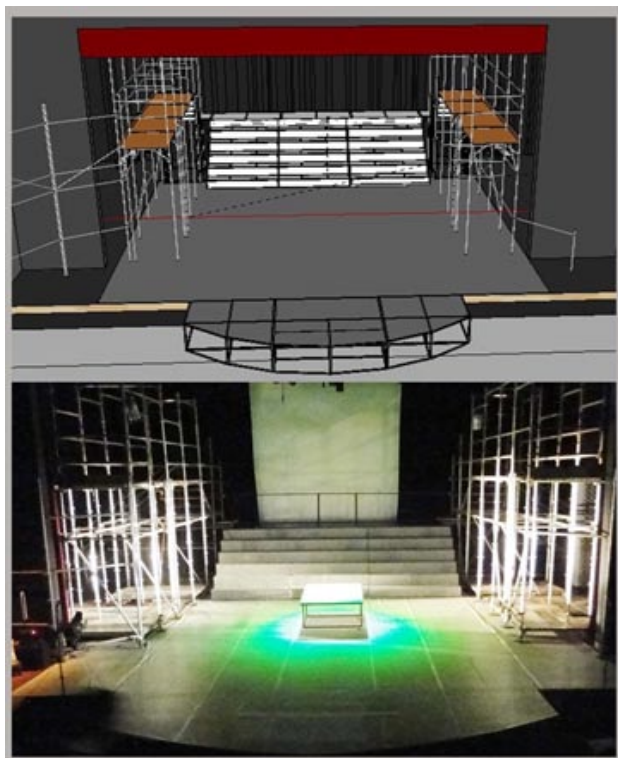


Figura 12 – Vista da cenografia de *As confrarias*.



Referências

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Dicionário visual de design gráfico*. Tradução de Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Teresinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

COLE, Emily. *História ilustrada da arquitetura*. São Paulo: Publifolha, 2013.

HOLT, Michael. *Stage design and properties*. New York: Phaidon Press Limited, 2011.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia ou “o que há em um nome”*. In: CONFERÊNCIA NO USITT, 2001, Califórnia. Documento on-line. Disponível em: <<http://mostraescolasoistat.wordpress.com/leituras/pamela-howard/>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

_____. *What is scenography?* New York: Routledge, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras, 2010.