

A ESCRITURA CENOGRÁFICA NO TRABALHO DE FERNANDO MARÉS

THE SCENIC SCULPTURE IN THE FERNANDO MARES' WORK

Maurini de Souza¹

Paulo Vinícius Alves²

¹ Doutora em Sociolinguística (texto publicitário Brasil - Alemanha) e mestre em Letras (Dialética no Teatro de Bertolt Brecht) pela Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Comunicação Social Jornalismo, graduação em Letras Alemão e graduação em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná. É professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), nas pós-graduações de Comunicação e Sociedade, Literatura e história e Artes Híbridas e na graduação de Comunicação organizacional e Letras. Tem experiência nas áreas de Comunicação, Ciências Sociais e Literatura dramática, atuando principalmente nos seguintes temas: texto jornalístico e publicitário, questão agrária brasileira e teatro político-social.

² É especialista em Cenografia pela UTFPR - Universidade Tecnológica do Paraná (2014). Possui graduação em Filosofia pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998) e graduação em Artes Cênicas pela FAP- Faculdade de Artes do Paraná (2008). Atualmente é professor colaborador da UNESPAR - FAP - Faculdade de Artes do Paraná (cursos Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas) - e da PUC - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (curso Bacharelado em Teatro). Tem profunda experiência em Teatro e Cinema com ênfase nos elementos visuais da cena. Dirige a Produtora Figurino e Cena e atualiza seu portfólio no endereço eletrônico www.figurinoecena.ato.br

RESUMO: Este texto apresenta uma revisão da cenografia no teatro a partir do início do século XX, propondo, numa abordagem histórica, a fim de articular a compreensão do conceito de “escritura cenográfica” ou “dramaturgia cenográfica” do trabalho que o cenógrafo Fernando Marés desenvolveu com a Companhia Brasileira de Teatro de Curitiba entre os anos de 2010 e 2013. O artigo enfoca a abordagem da cenografia como dramaturgia visual de um espetáculo, tornando a espacialidade como signo atuante para a construção e a recepção da cena teatral. Apresenta-se um recorte específico de pensadores e propulsores da evolução cenográfica no século XX, para então relacioná-los com o trabalho de Fernando Marés. Destaca-se, nesta base histórico-teórica, as propostas de Roubine (1998) e Lehmann (2007).

Palavras Chave: Teatro; Teoria de Teatro; Cenografia; Fernando Marés.

ABSTRACT: This paper proposes a review of the scenography in the theater from the early twentieth century, proposing a historical approach in order to articulate the understanding of the concept of "scenic scripture" or "scenic drama" of the work that the designer Fernando Tides developed with Companhia Brasileira de Curitiba Theatre between 2010 and 2013. The article focuses on the approach to set design and



visual drama of a show, making the spatiality as a sign acting for the construction and receipt of theatrical scene. It presents a specific focus of thinkers and drivers of scenic developments in the twentieth century and then relate them to the work of Fernando Marés. As historical and theoretical basis, it presents the proposals for Roubine (1998) and Lehmann (2007).

Keywords: Theater; Theater Theory; Scenography; Fernando Marés.

INTRODUÇÃO

Este texto surgiu como requisito parcial para obtenção do Título de Especialista junto ao Programa de pós-graduação em Cenografia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná e procura refletir sobre a cenografia enquanto signo teatral atuante dentro do espetáculo, que informa e se revela na duração das cenas, caracterizando-se como um elemento importante para a dramaturgia visual.

A partir da revisão bibliográfica, foi traçado um panorama de como a cenografia se desenvolveu durante o século XX, buscando mapear pontos de confluência com a escritura cenográfica de Fernando Marés, cujos depoimentos foram colhidos por meio de entrevista, em que ele relatou os processos desenvolvidos na construção cenográfica dos espetáculos *Vida* (2010), *Oxigênio* (2010), *Isto Te Interessa?* (2011) e *Esta Criança* (2012).

A EVOLUÇÃO DA CENOGRAFIA NA CAIXA CÊNICA ITALIANA

Segundo Roubine (1998), o modelo à italiana de palco é a construção mais adotada pelo teatro desde o século XIX, principalmente pelos mecanismos técnicos que possibilitam, entre outros fatores, os recursos de acústica, as condições para melhor visibilidade da cena, os efeitos de ilusões e as transformações cenográficas exigidas pelas ações dramáticas. Apesar das muitas manifestações e tentativas alternativas de uso de outros lugares teatrais ao decorrer da segunda metade do século XX e do século XXI, na tentativa de aproximar a cena teatral do espectador, diretores e encenadores continuaram a utilizar o palco italiano como um es-

paço fechado em si mesmo, com a antiga noção de quarta parede, onde os atores não se relacionavam com a plateia que assistia ao evento teatral como quem via uma pintura em movimento, dentro de uma moldura. A abordagem deste artigo será focalizada sobre um recorte específico, a partir do uso e desenvolvimento da cenografia dentro da caixa cênica italiana como uma espacialidade que ultrapassa a noção de ambientação ou decoração cênica.

Ao lançarmos um olhar para o desenvolvimento da cenografia no decorrer do processo histórico do teatro, percebemos que as construções cenográficas acompanharam as características de cada período artístico e se desenvolveram mediante o pensamento técnico teatral de cada momento. Para uma melhor visibilidade do cenário desenvolvida na contemporaneidade, faz-se necessário rever os processos utilizados na construção histórica da cenografia onde, por exemplo, os mecanismos que possibilitaram os efeitos cenográficos do período Barroco foram relevantes para pensar o efeito teatral na encenação contemporânea.

Roubini (1998), apresentou a cenografia do final do século XIX e do início do século XX como marcada pela presença dos pintores na criação e execução dos cenários. Painéis pintados representavam os lugares e tentavam reconstruir a realidade; neste sentido, até o Simbolismo buscava de uma maneira mais subjetiva significar sentimentos ou sensações através desses telões. A posição fixa e frontal do espectador diante da cena se relacionava com a postura de quem vê uma pintura num quadro e o pintor, por sua vez, utilizava-se do painel de fundo de forma não muito diferente que a do suporte da tela pintada, o quadro; dessa forma a característica bidimensional da pintura mantinha-se na cenografia desse período.

A caixa cênica do palco enquanto espaço cênico permaneceu manifestamente subaproveitada pela cenografia pictórica. Com efeito, e salvo em caso de exigências específicas da peça ou do encenador, a área de representação ocupa um plano único, e os únicos volumes que o pintor integra à composição da imagem cênica são os figurinos e os acessórios. (ROUBINE, 1998, p. 132).



A pintura representava os lugares e os ambientes onde se passavam as ações, porém pouco se relacionavam com o espaço tridimensional do teatro. Essa constatação foi inicialmente proposta por Adolphe Appia (1862 – 1928) e Edward Gordon Craig (1872 -1966), teóricos que consideraram que o espaço cênico deveria ser estabelecido em três dimensões, estruturando o espaço, valorizando questões arquitetônicas como volumes, profundidades, níveis, sombras e luzes, elementos com que o corpo do ator, também tridimensional, pudesse se relacionar, criando relações rítmicas como o próprio Appia assim denominou nas suas construções espaciais.

A cenografia passa por uma mudança estrutural a partir desses dois teóricos do teatro, deixando apenas de decorar o palco e abrindo lugar para um novo momento cenográfico, como Jean Jacques Roubine na sua obra *A linguagem da encenação teatral* chamou de cenário de arquiteto:

Trata-se, em suma, de elaborar um sistema coerente de volumes e de planos, que só manterão com a realidade uma relação alusiva ou simbólica, e que farão do espaço da representação antes de mais nada uma base eficaz para as evoluções do ator. Por oposição ao cenário de pintor, que vale das combinações de cores dentro das características bidimensionais, temos aqui os rudimentos de uma nova teoria, que dá início ao cenário de arquiteto. (ROUBINI, 1998, p. 132)

Tanto Appia quanto Craig acreditavam que as mudanças na cenografia deveriam acontecer dentro dos limites e recursos da caixa cênica, estabelecendo-se na relação frontal com a plateia. Nenhum dos dois defendeu a necessidade de um outro espaço para a apresentação do espetáculo. Ambos acreditavam que as mudanças deveriam ser estruturais.

No seu livro *Teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann diz que os paradigmas de entendimento dos signos teatrais sofrem uma forte mudança a partir do século XX, com o nascimento do cinema, que obrigou o teatro a olhar para suas próprias formas expressivas, mas ganhou forte aplicabilidade somente no início da década de 1970, quando as principais mudanças estruturais se deram a partir do entendimento da valorização do texto na construção teatral. Segundo ele, a partir desse período,

o texto deixa de ser o principal viés da construção cênica, transpondo aos outros signos do espetáculo uma importância tão grande quanto a supremacia do texto de até então. Dessa maneira, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e a cenografia seriam tomados também como material criativo e signo atuante para a construção do espetáculo. “O palco passa a ser o texto, não a literatura. Esta se encontra amalgamada com outros materiais para dar conta da nova escrita: a escrita espetacular” (ALMEIDA, p. 71).

Outros elementos são incorporados ao conceito de espacialidade, que vieram se desenvolvendo junto com o conceito de dramaturgia visual, como o conceito de dramaturgia sonora, que Fernandes (2010) elucida, a partir de Lehman:

Segundo Lehmann, a dramaturgia visual em geral acompanha a sonora no teatro pós dramático. Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois se comporta, na verdade, como uma espécie de cenografia expandida que se desenvolve numa lógica própria de sequências e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico (FERNANDES, p. 26).

Na contemporaneidade os espaços alternativos são revisitados e reinventados, segundo as necessidades de cada linguagem teatral, porém a caixa cênica permanece como um lugar confortável e desejável para as encenações teatrais, principalmente pelas facilidades obtidas com os recursos técnicos. Um lugar provido de recursos técnicos de iluminação e maquinaria configura-se como a melhor opção para as produções teatrais que buscam uma melhor adequação dos recursos disponíveis e os desejos referentes à construção cenográfica.

A tomada do palco italiano na contemporaneidade como uma possibilidade de ampliação do discurso cenográfico, ressignificando a espacialidade da cena, expandindo a relação cena-público para outras camadas da recepção, é a investida do cenógrafo Fernando Marés como exemplo de escritura cenográfica para a efetivação de uma dramaturgia visual que efetivamente dialogue com os desejos de criação teatral do artista contemporâneo.

A ESCRITURA CENOGRÁFICA NO TRABALHO DE FERNANDO MARÉS

No tocante ao discurso da cenografia de Fernando Marés, apresentada nos mais recentes espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro, grupo curitibano com destaque internacional e dirigido por Marcio Abreu, é possível perceber um trabalho que se relaciona com o contexto da encenação, explorando camadas de entendimento e que vão além da localização espacial ou de um simples lugar onde a cena acontece. Mais do que um espaço realista, o cenógrafo tem criado diferentes espacialidades em que a possibilidade do habitar é mais coerente com o que a dramaturgia textual propõe na encenação.

O cenógrafo Fernando Marés pensa a cenografia no contexto do próprio termo, ou seja, como grafia da cena, uma escritura que apresenta uma espacialidade possível para a encenação. A forma cenográfica desenvolvida pelo artista busca se estabelecer como um discurso repleto de significantes que, junto aos demais signos da encenação, são comunicados ao espectador. Dessa maneira, seu trabalho ultrapassa os limites da localização do “onde”, uma classificação histórica remetida à cenografia na evolução teatral. Por muito tempo, a cenografia foi arquitetada como um instrumento para se reconstruir principalmente um lugar concreto onde a cena aconteceria e, nesse sentido, o espaço era pensado muito mais como ornamentação do que como signo atuante ou “objeto falante”, como define Marés.

Nesse momento, é interessante estabelecer um paralelo com a explicação dada por Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, para o espaço teatral pós-dramático:

O espaço teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa constituir uma nova “arte de assistir”, a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática (LEHMANN, 2007, p. 276).

A cenografia deve ser entendida como um trabalho vinculado ao Tempo e ao Espaço teatral e,

por isso, é um ofício que não se esgota. Expandir essas duas grandezas teatrais, o Espaço e o Tempo, é o que deve ser desenvolvido pela cenografia na contemporaneidade, de acordo com os demais signos do espetáculo, articulando oportunidades e sabendo ver e escutar a cena que se apresenta. Nesse sentido, Marés acredita que a cenografia é um passo a mais que o design e a arquitetura, pois é a forma do cenário em ação, em movimento na cena. O espaço surgirá entre as imagens e a leitura que se faz do acontecimento teatral. A cenografia deve ser lida pelo espectador no tempo da cena e não apenas descrever o local onde se passa a ação dramática. É um lugar que está o tempo todo em movimento, construindo o sentido da cena e não apenas sendo o suporte para o trabalho do ator e a pura plasticidade da cena.

No teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no cotidianum do real um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade e da vida. (Lehmann, 2007, p. 268)

O entendimento dessa espacialidade, que se completa a partir da sucessão de cenas apresentadas na duração do espetáculo, não é um entendimento desenvolvido apenas a partir das proposições do cenógrafo. Marés defende a máxima de que tudo depende de um trabalho feito em conjunto, com a soma de diferentes interesses: do texto, do diretor e dos demais artistas envolvidos numa produção. A cenografia é apenas um dos discursos da encenação e deve estar em comum acordo com os demais discursos, pois quando o cenário ficar pronto, isto será apenas cinquenta por cento do caminho, ainda faltará para se fazer aquilo que realmente importa, a cena, um trabalho desenvolvido em conjunto por vários interesses e vontades coletivas.

A cenografia, entendida como dramaturgia, busca evocar os sentidos do espectador, atuando junto ao corpo da cena. Propor as novas camadas da recepção sensorial e propor a atualização em tempo real daquilo que é dito e visto pelo espectador no correr da cena é entender a cenografia como elemento atuante no espetáculo.



Com relação ao palco propriamente dito, o espaço físico, é uma localidade onde a cena já habita e, nesse sentido, Marés visualiza o palco como um poço que é habitado pela água. Dessa maneira, ele diz que a cena deve ser retirada/escavada desse espaço, o palco, uma matriz onde serão impressas as cenas desejadas, transformando-as em materialidade concreta.

Questionado sobre os deslocamentos e movimentos de suas paredes e objetos cenográficos, Marés diz que junto à presença cenográfica está a possibilidade do efeito, o movimento, o deslocamento da forma cenográfica, transformando o cenário em atuante na encenação. A característica da ação cenográfica é inteiramente relevante, uma vez que o movimento e o deslocamento estiveram presentes nos mais recentes trabalhos do artista. É sobre essa característica que se propõe refletir ao propor as criações dos cenários da Companhia Brasileira de teatro, apresentadas na sequência.

VIDA (Figuras 1 e 2), um espetáculo que estreou no ano de 2010, foi resultado da pesquisa que a companhia desenvolveu a partir dos estudos sobre a vida e a obra do poeta curitibano Paulo Leminski, falecido em 1989.



Figura 1 - Espetáculo VIDA - Foto de Elenize Dezgeniski

Nesse espetáculo, o espaço foi pensado como transitório, de passagem. O cenário apresentava uma construção de gabinete, um grande salão, cuja parede de fundo se deslocava em direção oposta ao proscênio, ampliando a profundidade, bem como as paredes laterais. A cenografia criada se acoplava ao texto, dramaturgicamente na medida em que o deslocamento da parede potencializava o espaço como signo da transformação. Referencialmente, a ideia era a de um não-lugar, um espaço social onde

não se habita na realidade, mas que é possível de ser compartilhado com os atravessamentos individuais de cada personagem.



Figura 2 - Espetáculo VIDA - Foto de Elenize Dezgeniski

A cenografia de VIDA apresentava ao público um salão de festas, um lugar impróprio para os seres vivos por se tratar de um lugar de passagem, que não pertence aos personagens, uma não propriedade. Metaforicamente, o mundo é um não lugar aos seres vivos, pois também estamos aqui de passagem. Marés lembra de que a ideia de propriedade é um conceito inventado e não natural para se obter um mínimo de segurança diante do mundo; com essa imagem, ele justifica o mapa-múndi que, sem motivo aparente, parece despencar da parede de fundo do cenário.

Em VIDA, a cenografia está intimamente ligada à dramaturgia textual, a questão cênica, pois fala junto, ao apresentar uma grande e pesada parede movente, que, segundo o cenógrafo, pode se opor ou concordar com a cena que se apresenta, dependendo exclusivamente do sentido que o espectador atribui a essa relação. O deslocamento da parede não é apenas um efeito técnico dentro do espetáculo, é a cena que está falando ao público, um recurso teatral, a cenografia “explodindo seus questionamentos”, abrindo brechas para seus condicionamentos.

Deslocar um objeto aceito como pesado e imóvel traz a intenção implícita do desconforto, foge do costume e faz com que o espectador tenha sempre que retomar a cena a cada vez. Acho que a parede se move porque o movimento é um predicativo inerente ao teatro, revisto sempre sob a ótica da impermanência porque provoca não

a ilusão consentida, mas a desilusão, explodindo a comodidade. Nesse jogo cênico se inquieta o olhar e se transita por um caminho crítico e reflexivo, prazeroso e brilhante, arejando a cena e o teatro. (MARÉS)³

O processo de escritura cenográfica teve continuidade na criação da cenografia do espetáculo OXIGÊNIO (Figura 3), que também estreou no ano de 2010. Dessa vez, a questão inicial era criar um cenário compatível com a sala de ensaios da Companhia Brasileira, local de estreia, aproveitando toda a escala daquele espaço, estruturando volumes e formas que depois pudessem ser adaptados em diferentes palcos, já que o espetáculo viajaria para várias cidades.

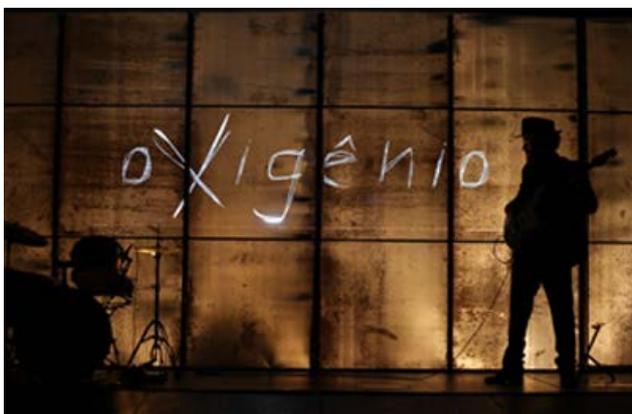


Figura 3 - espetáculo OXIGÊNIO - Foto de Elenize Dezeniski

O texto de OXIGÊNIO possibilitava a criação de diversas imagens; dessa maneira a cenografia deveria proporcionar outros conceitos, diferentes dos que a dramaturgia já apresentava. Novamente a concepção idealizada foi a de transitoriedade, de passagem, um espaço em que a história de amor e morte fosse apresentada e narrada nas dez cenas propostas pela dramaturgia. A encenação trazia uma banda de rock que ensaiava e se apresentava enquanto a história era contada, havia o interesse de que esses personagens e músicos se misturassem e se desenvolvessem nas cenas.

A espacialidade de OXIGÊNIO também foi pensada para que o público fosse percebido com

um sentido determinado, em que texto, músicas e ações físicas “escorressem” em direção a ele. Sob esse intuito, um palco elevado com cortinas que se abriam foi criado ao fundo e, na frente dele, uma rampa descia até a frente do palco real. Sobre a rampa, a encenação transitava a partir das referências de bandas de garagem, rock and roll e performances, desenrolando-se sobre uma espacialidade criada para presentificar as ações e conferir as cenas os seus próprios limites.

A rampa cenográfica instaurava um ambiente de readequação física e psicológica para o ator, como um dispositivo que permitisse ao seu corpo questões como o equilíbrio, a segurança e realinhamento. Estas relações remetem-se as proposições de Appia, quando criou os espaços rítmicos, propondo que a “adequação psicológica se combina ali com uma tensão física instaurada por um sistema de planos inclinados, de escadas e de todos os elementos arquitetônicos suscetíveis de obrigar o corpo a dominar as dificuldades em trampolins para a expressividade” (ROUBINI, p. 119).

Novamente a ideia de escrita cenográfica é tomada como motim principal, como viés para uma linguagem que será decifrada no momento da cena. A ideia de chegada é apropriada dos conceitos de Lehmann, trabalhando com a incompletude que só encontrará seu sentido no momento real da cena, quando ela acontece na frente do público:



Figura 4 - Espetáculo OXIGÊNIO - Foto de Elenize Dezeniski

Na última cena de OXIGÊNIO, a rampa é levantada (Figura 4), revelando um campo/jardim de flores secas refletido num espelho, quebrando o detalhe cenográfico que antes se dava pela cor preta, surpreendendo o público e revelando uma

³ As citações de Fernando Marés são trechos da entrevista realizada com o cenógrafo e serão sempre indicadas dessa maneira.



nova espacialidade que renova a assimilação daquilo que está sendo visto e ouvido. Sobre essa atitude cenográfica da resignificação, Marés explica que o que busca é imaginar a cena como um rio para entender os refluxos, os ritmos e o que está abaixo da superfície. A atitude cenográfica instaurada, menos pelo efeito e mais pela significação, é eficaz quando tenta entender os movimentos ou os deslocamentos presentes na cenografia como relações com a textualidade cênica, pois, “encenar, cenografar e apresentar são verbos concomitantes e precisam estar ajustados cenicamente, procurando sempre um comum, que é a cena do teatro”.

Em 2011, *ISSO TE INTERESSA?*, outro espetáculo da Cia Brasileira de teatro (Figuras 5 e 6), foi levado ao público com uma espacialidade menos sofisticada que as anteriores, mas que também é capaz de proporcionar reflexão a partir das referências apontadas anteriormente. Em determinado momento, os elementos cenográficos se deslocavam das suas posições iniciais, uma luminária entortando, uma mesa tombando, denotando tempo passado e perdido das vidas reprimidas de uma família, tomada nas três gerações diferentes como o espetáculo nos apresentava. Os atores ora vivenciam os personagens da família, ora narravam as situações por eles vividas, distanciando-se de um drama fechado em si mesmo e, ao mesmo tempo, imergindo-se nele. Marés explica que novamente o sentido trabalhado na cenografia foi o de despertamento.



Figura 5 - Espetáculo ISSO TE INTERESSA? - Foto de Elenize Dezgeniski

Sobre os movimentos e deslocamentos cenográficos, ele diz que são momentos preciosos e que nem sempre são possíveis de serem usados, pois devem estar sempre intimamente ligados ao sentido,

sentimento ou situação cênica trabalhada; “o espaço se torna co-participante, sem que lhe seja atribuída uma definição definitiva” (LEHMANN, p. 282).



Figura 6 - Espetáculo ISSO TE INTERESSA? - Foto de Elenize Dezgeniski

Em 2012 a Companhia Brasileira estreava *ESTA CRIANÇA* (Figuras 7 e 8) e mais uma vez Fernando Marés evocava, na construção cenográfica, um espaço possível de se habitar, mas que não caracterizasse nenhum lugar tão realista ao ponto de se fechar no seu próprio sentido. Por um lado, o espaço criado dava conta de ambientar as necessidades dramáticas do espetáculo e, por outro lado, apresentar uma construção que questionasse os limites da encenação.

A cenografia possibilitava romper os limites do drama e extrapolar com os contornos da boca de cena, atravessar o proscênio e avançar no sentido da plateia ocupando alguns lugares. Essa proposição concreta/espacial instaurava, como o próprio cenógrafo denomina, um “paralelepípedo cenográfico”, de formas grandes e volumes intensos. A parede de fundo também se deslocava lateralmente em determinado momento e o conjunto de efeito e massa cenográfica propunha um questionamento diferenciado, rompendo com as características de um “cenário obediente”. Ao explicar as questões apresentadas no cenário de *ESTA CRIANÇA*, Marés diz que “a relação cenário/palco se dá de forma contundente e radicalizada quando o objeto se interpõe como um palco ao palco italiano, criando tensões espaciais e de lugares cênicos”. Nesse sentido o espectador é convidado ao questionamento daquilo que está vendo na sua frente, pois “em

todas as formas espaciais para além do palco de ficção dramático, o espectador se torna em alguma medida ativo, converte-se voluntariamente em co-autor” (LEHMANN, p. 267)

A questão apresentada no trabalho de Fernando Marés é como a cenografia pode expandir os limites de entendimento do espectador para com o espetáculo. Possibilitar que o espectador possa se relacionar com o discurso cenográfico é estar de acordo com o comportamento pós-dramático, como entendemos a partir das considerações de Lehmann.



Figura 7 - Espetáculo ESTA CRIANÇA - Foto de Gilberto Evangelista



Figura 8 - Espetáculo ESTA CRIANÇA - Foto de Gilberto Evangelista

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pano de fundo para o desenvolvimento das ideias presentes nesse texto foram os desdobramentos das questões enviadas ao artista e pesquisador Fernando Marés a respeito do conteúdo dramaturgico de seus trabalhos em cenografia. As respostas de Marés para as questões propostas na entrevista foram extremamente esclarecedoras para os desdobramentos das questões e já apontavam para outras camadas de associação com as ideias de Lehmann a respeito do pós dramático.

Pode-se concluir que as relações desenvolvidas pelo espectador com a cenografia de Marés estão em conformidade com as ideias de um teatro pós dramático, ou seja, um teatro onde os diferentes elementos componentes da cena também são responsáveis pela criação do espetáculo, independente da supremacia do texto, pois agregam novos significados para o discurso artístico. Em determinado momento da entrevista, o cenógrafo diz “cenografar é a forma do cenário em ação, em movimento na cena. O espaço surge daí, entre as imagens e a leitura que se faz do acontecimento” (MARÉS). No momento em que a escrita cenográfica agrega novas informações na construção da cena, levantando outros questionamentos que ainda não foram apresentados pelo texto verbal, podemos dizer que ela é uma importante ferramenta de comunicação com os espectadores.

Uma cenografia que busca ressignificar a cena na duração do espetáculo, colocando o espectador numa postura ativa de questionamentos, no momento da execução do efeito cenográfico faz também, por outro lado, entender a potencia dos meios de expressão que são genuinamente teatrais. Aproximar o teatro das suas próprias formas de expressão e inovar-se, ainda que dentro da caixa cênica de um teatro à italiana, é lembrar que o teatro dispõe de uma grande quantidade de recursos que, somados as relações e proposições artísticas dos artistas criadores, podem propulsionar diferentes espaços de relação com o público, espaços ativos, vivos, potencialmente criativos.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Marco Aurélio P. de. *A encenação no teatro pós dramático in terra Brasilis*. In *O pós dramático*. Organização de J. Guinsburg e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010
- FERNANDES, Silvia. *Teatros pós dramáticos*. In *O pós dramático*. Organização de J. Guinsburg e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- ROUBINI, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

