

Uma reflexão sobre os estilos cenográficos: Panorama visto de Ouro Preto¹

Gilson Motta¹

1 – Ver, refletir, fazer.

Durante um longo tempo, os festivais de inverno de Ouro Preto foram uma referência na formação e na projeção de artistas de várias gerações. Após um período de decadência, este festival vem ganhando novo impulso. No ano corrente, tive a oportunidade de participar da organização deste evento, como um dos curadores do setor de Artes Cênicas². Partindo do princípio de que a formação artística envolve a inter-relação e interdependência do estudo de técnicas e teorias, da prática ou do fazer e, ainda, da fruição estética, um dos temas de nossa reflexão consistia no questionamento sobre a real contribuição que um evento de tal porte poderia trazer para a transformação da sensibilidade e da consciência artística dos alunos de artes cênicas. De modo mais concreto, tratava-se de se saber como integrar uma atividade de extensão a uma atividade de ensino, que envolve, necessariamente, uma discussão conceitual. O presente texto é uma tentativa de tecer estas relações, valorizando a arte da Cenografia. Aqui, tentarei mostrar como a análise dos espetáculos pode contribuir para esclarecer um tema acadêmico tradicional: os estilos cenográficos. E, em contrapartida, como este tema – aparentemente deslocado do contexto estético atual – pode ser renovado com estas análises. Assim sendo, neste ensaio iremos considerar alguns espetáculos apresentados no Festival de Inverno de Ouro Preto, Fórum das Artes 2006, valorizando a análise do espaço e da cenografia. Para tanto, tomaremos como referencial teórico os textos de Anne Ubersfeld³.

2 – Os estilos cenográficos: um tema atual?

Configurados na primeira metade do século XX, os estilos cenográficos estão estreitamente relacionados aos estilos de dramaturgia. Numa classificação geral, são identificados dois grupos estilísticos: os *representativos* e os *não-representativos*. Os *estilos representativos*

¹ Este texto foi publicado originalmente na revista ESPAÇO NEWS, do Espaço Cenográfico, São Paulo, Ano: 2006.

apresentam uma realidade passível de reconhecimento em relação à vida real, um referente, tal como o *realismo*, o *naturalismo*, o *realismo sugestivo ou atmosférico*, *realismo simbólico*. Os estilos *não-representativos* são aqueles que, constituídos a partir mesmo de uma recusa à tendência mimética do teatro, tentam apontar para uma autonomia da cena, para uma cena antipsicológica e anti-realista, são eles: o *simbolismo*, a *estilização*, o *expressionismo*, a *teatralização*, o *construtivismo*, o *formalismo*, o *minimalismo* e a *abstração*⁴. No interior de cada grupo e entre os dois grupos há, portanto, diferentes graus de *mimesis* ou ainda, diferentes modos de tratar as matrizes espaciais do texto e da representação.

No contexto da cena pós-moderna, estes estilos aparecem como anacronismos, na medida em que o teatro atual é marcado por fatores como, a anulação das fronteiras entre as artes e por uma recusa à unicidade da leitura⁵, os quais têm como corolário, a recusa aos estilos cenográficos, cujo sentido passa a ser apenas o da citação e da paródia. Um outro fator problemático é que a idéia dos estilos cenográficos está vinculada inicialmente à caixa cênica tradicional e, como na pós-modernidade, a busca de espaços alternativos tornou-se fundamental para a renovação do fenômeno teatral, ocorre então que a valorização destes espaços conduz a uma superação natural dos estilos cenográficos. Cabe-nos assim levantar algumas questões. Os estilos cenográficos tradicionais ainda se fazem presentes na cena contemporânea? O estudo dos estilos é apenas um exercício acadêmico ou é, de fato, um conhecimento importante para o aluno de artes cênicas?

A noção de *estilo* implica, de um lado, o conhecimento de técnicas, a absorção de influências, a identificação com correntes estéticas, de outro, ela designa uma conquista, sendo o resultado de pesquisas, esforços e extravios. Assim, apesar da codificação dos estilos cenográficos, provavelmente, existem tantos estilos teatrais diferentes, quanto existem peças, diretores e cenógrafos. Isto é, cada diretor ou cenógrafo traz suas próprias idéias e seu estilo pessoal para cada espetáculo em que trabalha. Assim, o conhecimento daqueles que seriam os estilos básicos da representação e da cenografia pode se apresentar menos como um obstáculo, do que como um estímulo à criação teatral. O caráter referencial e o personalismo extremo da estética pós-

moderna fazem com que o conhecimento dos estilos tradicionais apresente-se como um aliado para a criação de uma nova linguagem, o que implica também a recusa às soluções já encontradas e a abertura para novas questões. Além disso, a presença na cena atual de uma diversidade de estilos que convivem num mesmo espetáculo, revela um traço típico da estética cenográfica pós-moderna: a ruptura com a unidade orgânica da cena, a presença da descontinuidade, a ruptura, a desconstrução. É a partir desta perspectiva que observaremos alguns espetáculos.

3 – Espetáculos apresentados em espaços tradicionais

No Festival de Inverno de Ouro Preto, os cerca de 25 espetáculos apresentados foram distribuídos em quatro modalidades de espaço:

- a) Espaço tradicional (cena frontal). Teatro do Centro de Artes e Convenções da UFOP, onde foram apresentados oito peças;
- b) Espaço alternativo (multiuso). Compreendido aqui como um espaço fechado, com equipamentos de sonorização e iluminação. Referimo-nos aqui à Sala 35 do Departamento de Artes da UFOP, e onde foram exibidos quatro espetáculos.
- c) Espaços recuperados. Compreendem-se aqui os diversos espaços ao ar livre ou semi-abertos (pátios de igrejas, praças, ruas, estação de trem) e os espaços fechados (antigas construções, escolas). Nestes, foram apresentados doze peças.
- d) Circo da Estação de Ouro Preto, onde duas peças se apresentaram.

Consideremos, inicialmente, alguns dos espetáculos apresentados nos espaços tradicionais. O espaço de que dispomos nos permitirá falar apenas das montagens que propiciaram uma reflexão mais profunda sobre cenografia e espaço cênico.

Encenado originalmente no mezanino do Teatro Oficina, o espetáculo *O assalto*, de José Vicente, direção de Marcelo Drummond, foi adaptado para um espaço tradicional. O confinamento original cedeu lugar a um espaço aberto, numa cenografia *minimalista*, constituída por uma mesa forrada com papel alumínio, uma cadeira giratória e objetos postos sobre a mesa. Aludindo a uma instituição bancária, estes elementos adquirem função

metonímica, num procedimento similar ao adotado no *realismo sugestivo*. Na encenação, a separação entre palco e platéia foi rejeitada, pois os atores se movimentavam para a sala e lá permaneciam, integrando os espectadores à narrativa e ao espaço ficcional. Assim, o espaço teatral era marcado por uma dinâmica de expansão e de compressão. Ao mesmo tempo, os mínimos elementos localizados na cena eram supervalorizados em sua dimensão simbólica, de modo tal que a minimização cedia lugar à grandiloquência. Nota-se, portanto, que a encenação trabalha sobre os significados do espaço tradicional, jogando com a relação cena-sala e com o próprio signo teatral.

Um procedimento inverso ocorre em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, direção de Francisco Medeiros e cenografia de J.C. Serroni. Atendo-se, inevitavelmente às didascálias, a cenografia parece se construir dentro do que poderia ser chamado de *realismo simbólico*. Aqui, o espaço reduzido da cena é preenchido por uma estante com diversos objetos, por uma mesa com uma cadeira e por fitas de gravação espalhadas pelo piso, como o interior de um aposento de qualquer texto realista. Contudo, em sua multiplicidade, seqüencialidade e repetição e pelo simbolismo dos tons (preto e branco predominantes) estes objetos vêm reforçar o processo de repetição operado pela personagem. Assim, a diversidade e o acúmulo são signos do mesmo, isto é, da vida como um processo onde as perdas e os ressentimentos se acumulam, ganhando materialidade. Assim, a partir de uma reprodução mimética, os signos apontam para uma zona de idealidade.

Em *Um homem é um homem*, de Bertold Brecht, encenada pelo Grupo Galpão, com direção de Paulo José, cenografia de Alexandre Rousset e Tereza Bruzzi, nota-se a presença de uma cenografia com características *construtivistas*. O traço construtivista aparece no funcionalismo e na materialidade do cenário: estruturas metálicas (andaimes) com rodas, formando espécies de praticáveis móveis. O movimento destas estruturas e a sua transformação por intermédio do uso de tecidos (cortinas, painéis) criavam novas configurações plásticas, que atendiam às solicitações espaciais da narrativa. A ênfase recaía no mecanismo, no modo de construção de um aparelho cênico que produz a ficção. O palco é valorizado como um lugar de ação e de jogo, onde a verticalidade é bastante explorada, em especial, pela utilização de técnicas circenses, como as pernas de pau. Mas, este

construtivismo aponta também para um estilo chamado de *teatralização*, no qual a ênfase se dá no modo como algo é feito, na produção de um mundo de artificialidade e de convenção. Isto é, o cenário era assumido como um elemento cuja realidade só tinha sentido no interior da ficção teatral. E, mais do que isso, a própria encenação joga com esta produção artificial de sentido, o que ocorre, por exemplo, na transformação de espaços interiores em exteriores e vice-versa. Assim, o aparelho cênico estabelecido era antiilusionista e épico, elemento este que era reforçado pela presença de projeções de textos, dialogando com as teorias brechtianas.

Em *A acusação*, baseado em *O processo*, de Franz Kafka, a diretora, cenógrafa e figurinista Ione Medeiros adota uma linguagem plástica próxima à estética *construtivista*. Diversas estruturas metálicas verticais, feitas em tubos, eram combinadas com rampas, escadas e com tapadeiras que serviam como suporte para projeções. Estes elementos – manipulados pelos atores – formavam planos diversos, predominantemente aéreos. Um trilho inclinado, onde um carrinho movimentava-se de forma autônoma, reforçava o mecanicismo da cenografia. O cenário reflete a “arquitetura de uma paisagem urbana, com suas linhas verticais, horizontais e longas diagonais, vias de acesso aos ‘boxes’ contemporâneos”⁶. Assim, esta arquitetura reforça um sentido do texto: o confronto do homem com um meio hostil e absurdo, dominado por forças obscuras, aproximando-se de um ideal e de uma estética *expressionista*, a qual era acentuada pela iluminação e pela caracterização dos atores. Por outro lado, a cenografia se contrapunha ao universo do texto, onde predomina a morosidade do aparelho burocrático, já que criava um espaço para uma intensa atividade física, onde os elementos cênicos se afirmam como obstáculos e como elementos propulsores de uma ação acrobática. Dá-se assim uma ruptura entre o sentido do texto e o da representação.

De modo semelhante, em *A confissão de Leontina*, texto de Lígia Fagundes Telles, com direção de Antonio Guedes, cenografia de Ney Madeira, há a combinação de estilos cenográficos. O espaço de jogo é absolutamente aberto, ocupado apenas pela atriz que utiliza um banco de proporções reduzidas. Trata-se de um espaço projetado para a ação da palavra, para a narrativa. Porém, no fundo da cena há uma série de tecidos em tons escuros e

feitos com cortes irregulares que, ao se sobreporem, formam uma espécie de painel constituído por fragmentos. A cenografia reforça assim a lembrança entrecortada, os fragmentos de ações que irão recompor a trajetória da personagem. Mas, este fundo é também o suporte para projeções de vídeos, os quais possuem uma função ilustrativa, apresentando os espaços que a personagem percorreu. No entanto, este caráter ilustrativo é levado ao extremo, gerando um gesto irônico: no momento em que a personagem lembra o crime que cometeu, o personagem assassinado é também projetado no fundo, num tratamento que remete a antigos filmes de mistério, e, como tal, cria um efeito cômico. Assim, a cenografia atenua o *pathos* da personagem, introduzindo a ironia e a desconstrução, as quais rompem as expectativas e referências do espectador.

4 - Os espaços não tradicionais

Dos diversos espetáculos apresentados em salas alternativas e em espaços recuperados, destacaremos apenas aqueles que trazem alguma contribuição para a questão que aqui desenvolvemos.

Em *Psicose 4h48*, de Sarah Kane, direção de Marcos Damasceno, a Sala 35 foi organizada de modo tal que os espectadores ocupavam três lados da cena. O piso foi revestido com linóleo, cujos tons e texturas assemelhavam-se a um piso em mármore, remetendo a um hospital. Igualmente fria, a luz era constituída por três luminárias com lâmpadas fosforescentes. Num dos lados, uma pequena mesa com remédios; ao centro, uma cadeira para o médico e uma cadeira de rodas para a paciente. A organização espacial aponta assim para o *minimalismo* e para o *realismo sugestivo*. Contudo, o espaço mantinha uma relação tensa com a dramaturgia, pois sua claridade e amplitude não somente se contrapunha ao confinamento e isolamento presentes na situação do personagem (acentuado pelas janelas fechadas da sala escura), como também criava um espaço de proximidade entre os espectadores. Assim, ao atenuar os limites entre sala e cena, a encenação discutia os limites entre normalidade e anormalidade, entre caos e ordem. A redução extrema dos elementos cênicos ampliava o espaço, abrindo grandes possibilidades para a movimentação e dos atores. Contudo, este espaço gestual era igualmente contido, de forma que o próprio vazio – do espaço e das relações humanas - também se amplificava. A cena

criava um verdadeiro espaço-tempo, o qual tornava-se sensível pela exploração do silêncio e da imobilidade. Deste modo, a forma aparentemente tradicional da encenação possibilitava a criação de uma intensa experiência sensorial, a qual, por sua vez, se afirma como uma das tendências marcantes da arte contemporânea.

Do mesmo modo, em *Agora e na hora de nossa hora*, criação de Eduardo Okamoto, o público ocupava três lados da cena. Como a narrativa estruturava-se a partir de um fato real (o assassinato dos meninos de rua no Largo da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro), o espaço fazia alusão a esse local. Num procedimento próprio ao *realismo sugestivo*, um bueiro representava a totalidade: uma rua de uma grande cidade. Pequenas pedras desenhavam no piso esta cruz, esta encruzilhada, a qual ocupava todo o espaço de atuação. Por sua vez, esta cruz aludia à igreja em questão e, num nível mais amplo, à transcendência. Assim, inevitavelmente, o espaço possui um forte caráter simbólico: espaço de passagem, de luta, de sofrimento, de morte, de redenção. O bueiro e a cruz também determinam topografias: o baixo, o subsolo como elemento de degradação e o alto, como espaço sagrado. O baixo e o alto parecem se configurar, respectivamente, a partir das formas quadrangulares e circulares. A iluminação define estas formas no espaço, sendo que a forma circular penetra o espaço como elemento de contraste. Se, por um lado, a circularidade nos aponta para a totalidade, para a redenção, por outro, os demais espaços fragmentados vêm reforçar a impossibilidade de transcendência num mundo marcado pela violência e pela crueldade. Deste modo, o espaço é marcado pela tensão.

Em *Sujos*, texto de Plínio Marcos, encenado pela Companhia Nó de Cachorro, direção de Juliano Mendes e cenografia de Inês Linke, os espectadores envolvem a cena quase que integralmente, havendo grande proximidade entre eles e os atores. O espaço cênico é criado por uma estrutura metálica, a qual, parece indicar aquilo que seria o interior de um apartamento, com seus cômodos delimitados. Esta estrutura também serve de suporte para objetos de cena e para os próprios refletores. Estes objetos podem ser lidos dentro de um referencial *naturalista*, como uma torneira por onde sai água e onde os atores praticam ações cotidianas. No interior desta estrutura metálica estão vários caixotes de madeira, que tendem a comprimir

o espaço de jogo dos atores, colocando-os em confronto e numa situação de verdadeira disputa espacial. Exemplar é o fato de os dois personagens terem controle sobre uma mesma fonte de iluminação. Por sua vez, os caixotes são usados, tanto de forma *construtivista* (eles dão o suporte para a criação de outros objetos ou utensílios, ou para outros espaços, como um elevador, etc), quanto de modo *realista*, isto é, os caixotes são também simples objetos de trabalho dos personagens. Assim, a tônica da encenação recai na feitura, nas diversas ações que constroem o espaço teatral e o universo dramático dos personagens: a disputa pelo espaço – e por um lugar na sociedade – é transformada em signo teatral. O espaço gestual – com jogos de distância, de planos, de oposições e proximidades – vem reforçar esta teatralidade. A originalidade do espetáculo encontra-se no modo como ele introduz elementos épicos a uma narrativa realista, rompendo com esta a partir da introdução de cenas com um tratamento teatral totalmente diferenciado (lutas de boxe, cenas musicais). Nota-se assim que, nesta montagem são utilizados diversos estilos teatrais e cenográficos.

Conclusão:

O panorama visto de Ouro Preto reforça a diversidade de tendências e de estilos cenográficos na cena contemporânea. Deixamos de falar sobre os espetáculos que se apropriaram de espaços não destinados à representação teatral, como foi o caso de *Singular*, da Questão Z Cia. Cênica, que usava o espaço de uma escola pública numa cena itinerante para tratar da relação espaço-objeto-ator; ou *Noturnos*, uma adaptação de textos de Plínio Marcos, com direção de Marcelo Rocco, onde um clube de Ouro Preto foi transformado numa casa noturna, num jogo entre a realidade e a ficção. O mesmo jogo estava presente em *Soroco, sua mãe, sua filha*, apresentado na Estação Ferroviária de Ouro Preto pelo Grupo Mambembe – Teatro e Música Itinerante, com direção de Moacir Prudêncio. Aqui, a relação de identidade entre o espaço fictício e o espaço real, reforçava o jogo dicotômico entre passado e presente, ordinário e extra-ordinário, falsidade e veracidade, normalidade e anormalidade. O espaço urbano era, portanto, transformado em espaço teatral, num procedimento que reforça a temporalidade do ato teatral. O conjunto dos espetáculos mostra que, somando-se às pesquisas sobre o espaço, os estilos cenográficos tradicionais vem sendo re-combinados

e transformados, gerando uma escritura própria, que revisa e amplia o vocabulário original. Esta fusão de tendências estéticas, técnicas e estilísticas, que impede uma leitura unívoca do espetáculo teatral, apresenta-se como uma das marcas da cenografia pós-moderna. O conhecimento dos estilos tradicionais afirma-se, portanto, como algo relevante para os criadores teatrais, na medida em que a releitura, a citação, a referência ao passado e a recriação dos estilos afirmam-se como uma das principais características da estética teatral da atualidade.

Notas e referências bibliográficas:

- ¹ Gilson Motta é cenógrafo, figurinista, Doutor em Estética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professor de cenografia e indumentária e pesquisador no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto.
- ² A curadoria de Artes Cênicas foi feita por Tânia Alice Feix e Gilson Motta, ambos professores do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto.
- ³ Cf. UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2005. Ver também: *Lire lê théâtre II: L'école du spectateur*, Paris: Belin, 1996.
- ⁴ Sobre os estilos cenográficos, Ver: SELDEN, Samuel, SELLMAN, Hunton. *Stage Scenery and Lighting*. New York: Appleton Century Crofts Inc. 1930. Ver também: CHENEY, Sheldon. *Stage Decoration*. New York: John Day Company, Inc. 1928. (disponível também no site: www.questia.com).
- ⁵ Cf. ARONSON, Arnold. « Cenografia pós-moderna », IN *Cadernos de Teatro*, Nº 130. Rio de Janeiro: O Tablado, julho a setembro de 1992.
- ⁶ MEDEIROS, Ione. Programa do espetáculo *A acusação*, pelo Grupo Oficina Multimédia. Belo Horizonte, 2005.