

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA  
CENTRO DE CIÊNCIAS TECNOLÓGICAS  
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO

**CLARA ANNE SANTOS DE AZEVEDO**

**A PRODUÇÃO CENOGRÁFICA PARA O TEATRO:  
UM ESTUDO SOBRE AS MUDANÇAS ARQUITETÔNICAS EM EDIFÍCIOS  
TEATRAIS E SUA INFLUÊNCIA NA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO  
CÊNICO**

São Luís  
2019

**CLARA ANNE SANTOS DE AZEVEDO**

**A PRODUÇÃO CENOGRÁFICA PARA O TEATRO:  
UM ESTUDO SOBRE AS MUDANÇAS ARQUITETÔNICAS EM EDIFÍCIOS  
TEATRAIS E SUA INFLUÊNCIA NA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO  
CÊNICO**

Monografia apresentada ao curso de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rose-France de Farias Panet.

São Luís  
2019

## Dados da Catalogação

A994p

AZEVEDO, Clara Anne Santos de.

A PRODUÇÃO CENOGRÁFICA PARA O TEATRO: um estudo sobre as mudanças arquitetônicas em edifícios teatrais e sua influência na transformação do espaço cênico./ Clara Anne Santos de Azevedo. – São Luís, 2019.

74 f. : il.

Monografia (Graduação) – Universidade Estadual do Maranhão, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2019.

Orientador (a): Prof.<sup>a</sup> Dra. Rose-France de Farias Panet.

1. Transformação cênica. 2. Arquitetura cenográfica. 3. Cenografia teatral. I. Título.

CDU: 792.021/052

**CLARA ANNE SANTOS DE AZEVEDO**

**A PRODUÇÃO CENOGRÁFICA PARA O TEATRO:  
UM ESTUDO SOBRE AS MUDANÇAS ARQUITETÔNICAS EM EDIFÍCIOS  
TEATRAIS E SUA INFLUÊNCIA NA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO  
CÊNICO**

Monografia apresentada ao Curso de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade  
Estadual do Maranhão para o grau de bacharel  
em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> ROSE-FRANCE DE FARIAS PANET (orientadora)

---

Prof<sup>a</sup> CAMILLA SOUSA COSTA (examinadora)

---

NAIRAMA BARRIGA FEITOSA (examinadora externa)

São Luís

2019

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, a força maior que rege o mundo, e à Nossa Senhora Aparecida, a quem posso confiar cegamente. Aos meus pais e irmãos, que estiveram presentes em todos os momentos mais importantes da minha vida e nos mais difíceis também. Pai e mãe, vocês são os meus maiores exemplos de superação e de humildade. Talyta e Netto, vocês são os melhores irmãos que eu poderia ter, sério, vocês tornam a minha vida mais feliz e colorida. A meus padrinhos, tios, tias, primos e primas, por alegrarem meus dias e preencherem meus finais de semana com momentos felizes. Ao meu avô, exemplo de perseverança nos estudos. Então, família, o meu muito obrigada, por sempre acreditarem em mim e por terem sido o meu porto seguro quando eu mais precisei. Eu amo vocês, *Ohana*.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rose-France, que acreditou nesse projeto, e aceitou me orientar antes mesmo do semestre começar. Aos meus professores de teatro, Sérgio Helal, que me emprestou os livros que serviram de base para o meu trabalho inteiro e a Josué Costa. Obrigada a ambos pela troca de conhecimentos e por simplesmente viverem pela arte.

Agradeço aos meus amigos de longa jornada e, também aos que chegaram há pouco, por acreditaram no meu potencial, mesmo quando nem eu mesma acreditava. Por fim, meu agradecimento muito especial à minha irmã Talyta e à minha prima Luiza, as quais dispuseram do seu tempo para me ajudar a revisar este trabalho e me tranquilizaram nos momentos de aflição.

*"If you can dream it, you can do it."*

Walt Disney

## RESUMO

O presente trabalho analisa a cenografia das peças: *Vestido de noiva*, *O rei leão: o musical*, e *O pescador*, não antes de abordar a transformação do espaço cênico no decorrer dos séculos. Assuntos como a origem dos locais onde foram apresentados os primeiros espetáculos e as diversas mudanças ocorridas neles, contribuíram para o entendimento do objetivo principal: a transformação da cenografia para o teatro. Como recurso metodológico, também foi realizada uma pesquisa acerca de técnicas estudadas no curso de arquitetura e urbanismo, que contribuem diretamente na construção cenográfica, tais como: a perspectiva e a iluminação. As obras de Gianni Ratto (1999) e Anna Mantovani (1989) foram fundamentais para a construção desta pesquisa. Veremos que a arquitetura cenográfica, não é uma área muito seguida pelos profissionais da arquitetura, uma vez que, pouco se fala dela, assim, a construção desta monografia visa contribuir para a difusão desta área, que tanto tem a oferecer. Assim, ao final, pode-se concluir o quanto as transformações ocorridas na arquitetura dos edifícios teatrais contribuíram para o desenvolvimento da cenografia, tornando-a cada vez mais dinâmica e próxima da realidade a qual quer retratar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Transformação cênica; arquitetura cenográfica; cenografia teatral.

## ABSTRACT

This present research analysis the cenography of the plays: Vestido de Noiva, The Lion King: the musical and O Pescador. But not before approaching the transformation of the scenographic space through the centuries. Subjects such as the origins of the places where the first spectacles were performed and the several changes that happened on it, has contributed to understanding the main goal: the transformation of scenography in theater. As methodological resource, it was also made an investigation about some technics seen in the Architecture and Urbanism course that cooperate directly to scenography construction, such as: perspective and lighting. The works of Gianni Ratto (1999) and Anna Mantovani (1989) has been primary to the development of this study. We will see that scenographic architecture is not a very common area studied by architecture professionals, since there are little researches about it. This way, the producing of this course conclusion work aims to improve the diffusion of this field that has a lot to provide. Therefore, it can be concluded, in the end, how much the transformations occurred in theater buildings has aid to the progress of scenography, making it more dynamic and next to the reality it wants to show.

**KEY-WORDS:** Scenic Transformation; Scenographic Architecture; Theatrical Scenography.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Planta Baixa do Teatro de Dionísio
- Figura 2 – Teatro de Dionísio
- Figura 3 – Estrutura do teatro romano
- Figura 4 – Teatro de Marcello
- Figura 5 – Encenação de uma peça de teatro na Idade Média
- Figura 6 – Encenação de uma peça de teatro na Idade Média
- Figura 7 – Estrutura (lugar teatral) do Teatro Olímpico de Vicenza
- Figura 8 – Palco do Teatro Olímpico de Vicenza
- Figura 9 – Planta Baixa do Teatro Olímpico de Vicenza
- Figura 10 – Uma representação pública da Comédia Dell’Arte
- Figura 11 – Representação de um teatro Elisabetano
- Figura 12 – Reprodução atual do Teatro Globe de Shakespeare
- Figura 13 – Os diversos andares do urdimento e a maquinaria necessária para a movimentação cênica manual no Teatro Ópera de Paris
- Figura 14 – Mecânica cênica, Teatro Ópera de Paris
- Figura 15 – Estrutura interna da Ópera Garnier
- Figura 16 – Planta baixa da Ópera Garnier
- Figura 17 – Estrutura interna do Teatro Municipal de São Paulo
- Figura 18 – Estrutura interna do Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, MA
- Figura 19 – Estrutura interna do Teatro Festspielhaus
- Figura 20 – Planta Baixa do Teatro Festspielhaus
- Figura 21 – Corte lateral do Teatro Festspielhaus
- Figura 22 – Interior do Teatro Künstler-Theater (Teatro dos Artistas), construído com as ideias de Fuchs
- Figura 23 – Planta Baixa do Teatro Künstler-Theater (Teatro dos Artistas), construído com as ideias de Fuchs
- Figura 24 – Reprodução do palco do Teatro Vieux-Colombier, 1913
- Figura 25 – Sala teatral do Teatro Vieux-Colombier, 1913
- Figura 26 – Interior do Teatro Grosses Schauspielhaus, construído com as ideias de Reinhardt.

Figura 27 – Palco do Teatro Grosses Schauspielhaus, construído com as ideias de Reinhardt.

Figura 28 – Perspectiva seccional mostrando as 12 colunas

Figura 29 – Planta baixa e corte lateral do Teatro Total

Figura 30 – Planta baixa e corte lateral do Teatro em U

Figura 31 – Fachada do Teatro Brasileiro de Comédia

Figura 32 – Cenário de um espetáculo apresentado no TBC, onde aparece o palco ao estilo italiano

Figura 33 – Fachada do Teatro de Arena (1955)

Figura 34 – Visão parcial do interior da sala de espetáculos e plateia do teatro

Figura 35 – Palco teatral do primeiro Teatro de Oficina (Palco sanduíche)

Figura 36 – Palco teatral do Teatro de Oficina após o incêndio (Palco giratório)

Figura 37 – Cenário interno do castelo do filme *Edward mãos de tesoura*

Figura 38 – Cenografia externa da minissérie *Hoje é dia de Maria*

Figura 39 – Exposição *Imagens do Aleijadinho*

Figura 40 – Campanha publicitária em metáfora à desigualdade de gênero

Figura 41 – Stands temporários de feira de móveis

Figura 42 – Representação da cenografia utilizada em festas

Figura 43 – Palco *Formation Tour*

Figura 44 – Palco do musical *Wicked*

Figura 45 – Composição do cenário fixo do Teatro Olímpico de Vicenza

Figura 46 – Cenário do musical *She loves me*, por David Rockwell, onde é possível notar a técnica da perspectiva

Figura 47 – Evolução dos aparelhos de iluminação

Figura 48 – Maquinário criado por Nicola Sabbatini

Figura 49 – Palco cenográfico com ciclorama ao fundo

Figura 50 – Ziembinski, Santa Rosa e Nelson Rodrigues sobre o cenário de *Vestido de Noiva*

Figura 51 – Espaço do espectador (plateia, camarotes, frisas e galerias) do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Figura 52 – Cenário da primeira montagem de *Vestido de Noiva* em 1943

Figura 53 – Palco e plateia do Teatro Minskoff

Figura 54 – Cena inicial do filme em desenho animado *O Rei Leão*

Figura 55 – Cena inicial do musical *O rei leão*

Figura 56 – *Pride Rock* (rocha)

Figura 57 – Pequeno Simba correndo no meio da debandada, em *O Rei Leão - O Musical*

Figura 58 – Mapa da plateia do Teatro Arthur Azevedo

Figura 59 – Parte da cenografia de *O Pescador*, onde é possível ver as redes e os varais pendurados por cabos que desciam através do urdimento da caixa cênica

Figura 60 – Cena de *O Pescador*, onde é possível enxergar o ciclorama reproduzindo um céu estrelado ao fundo

Figura 61 – Cena de *O Pescador*, onde é possível enxergar o ciclorama reproduzindo o pôr-do-sol

Figura 62 – Cena de *O Pescador*, onde é possível ver a canoa e tecido representando o mar

Figura 63 – Cena de *O Pescador*, onde é possível ver parte do barco e os tecidos que representam o mar furioso

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Principais diferenças entre o Teatro Grego e o Teatro Romano

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2. AS TRANSFORMAÇÕES DO LUGAR TEATRAL E AS MUDANÇAS NA ARQUITETURA DE EDIFÍCIOS TEATRAIS.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 O Lugar Teatral X O Edifício Teatral.....</b>	<b>17</b>
<b>2.2 O Lugar Teatral em seus primórdios.....</b>	<b>17</b>
2.2.1 Grécia, Roma e Idade Média.....	18
2.2.2 Renascimento.....	21
2.2.3 Período Elisabetano (O Teatro elisabetano).....	25
2.2.4 Barroco (O Teatro à Italiana).....	26
<b>2.3 Surgem novas propostas para o lugar teatral (panorama mundial).....</b>	<b>30</b>
<b>2.4 Novas propostas para o lugar teatral no Brasil (pós 1945).....</b>	<b>41</b>
<b>3. A ARQUITETURA CENOGRÁFICA E SUAS COMPOSIÇÕES.....</b>	<b>46</b>
<b>3.1 Os diferentes tipos de arquitetura cenográfica.....</b>	<b>46</b>
<b>3.2 Cenografia – Conceito.....</b>	<b>50</b>
<b>3.3 Influência de estudos da arquitetura na construção da cenografia teatral.....</b>	<b>51</b>
3.3.1 A perspectiva na construção do espaço cênico.....	51
3.3.2 A iluminação na construção do espaço cênico.....	53
3.3.3 A fenomenologia na construção do espaço cênico.....	56
<b>4. ANÁLISE DE ALGUNS ESPETÁCULOS TEATRAIS, COM FOCO NO LUGAR TEATRAL ONDE FOI ENCENADO E EM SUA CENOGRAFIA.....</b>	<b>58</b>
<b>4.1 Vestido de Noiva (1943) – Nelson Rodrigues.....</b>	<b>58</b>
<b>4.2 O Rei Leão - O musical da Broadway (1997) - Walt Disney Theatrical Productions.....</b>	<b>61</b>
<b>4.3 O Pescador (2018) – Josué Costa (Escola de teatro InCena).....</b>	<b>65</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>70</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>72</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Presente em diferentes tipos de espetáculos, tais como shows, filmes, telenovelas, desfiles de moda, peças teatrais, óperas e videocliques, a cenografia é parte essencial em todos eles, uma vez que compõe um conjunto orquestrado e organizado, cujo objetivo é tornar o espetáculo o mais realista e convidativo o possível para o espectador. Dessa forma, juntamente com a equipe de cenografia, temos o diretor, os atores, o figurinista, o iluminador, o sonoplasta, o coreógrafo, dentre outros profissionais que, trabalhando em sintonia, permitem que as mensagens desejadas cheguem com clareza ao seu destino, ou seja, àquele que os assistem.

Esta monografia traz conceitos e análises a respeito da cenografia voltada especificadamente para espetáculos teatrais, utilizando como fontes de pesquisas livros, artigos, blogs e monografias. Os livros “*Antitratado de Cenografia: Variações sobre o mesmo tema*” de Gianni Ratto (1999) e “*CENOGRAFIA*” de Anna Mantovani (1989) foram de extrema importância para o enriquecimento histórico desta pesquisa, assim como o artigo “*A evolução da caixa cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral*” de Daniela Tunes Zilio (2010), aluna da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Esta pesquisa tem como objetivo geral mostrar a transformação da cenografia voltada para a composição de espetáculos de teatro, através de mudanças ocorridas na arquitetura de edifícios teatrais ao longo dos anos, uma vez que, ao ser proibido nas ruas, em 1574, por ser considerada uma arte profana, o teatro necessitou de um espaço para que a dramaturgia continuasse a construir seu legado, deixando por conta da arquitetura o desafio de criar esse ambiente fechado. Com o desenvolver da tecnologia surgiram várias técnicas que, por consequência, aprimoraram e facilitaram os mecanismos por trás das cenografias de espetáculos apresentados nestes espaços.

Também busca-se destacar a importância e a necessidade de um profissional da cenografia no processo de criação de uma peça teatral, desde o seu início até a sua conclusão, pois, o mesmo faz parte de um conjunto de “mentes pensantes”, que têm a finalidade de fazer chegar com clareza ao espectador a mensagem por trás do espetáculo. Um cenógrafo, por vezes, necessitará elaborar algo que fuja ao seu

conhecimento acerca do tema; todavia, continua cabendo ao mesmo a função de atender às exigências, técnicas e artísticas, do que lhe foi pedido. Ratto, em seu, já citado, livro, traz um exemplo a essa questão, onde menciona um projeto cenográfico de Brunelleschi, intitulado “*A Representação da Anunciação*”, em que era simbolizada a passagem bíblica da chegada do Anjo Gabriel para anunciar à Virgem Maria que a mesma fora a escolhida para guardar o filho de Deus em seu ventre.

Brunelleschi, grande arquiteto, autor de uma das mais belas cúpulas projetadas e construídas, frente ao problema de construir o “engenho” para uma representação sacra não se limitou a executar uma encomenda mas, procurando solucionar problemas que para si mesmo havia imposto, teve intuições esplêndidas e capacidade para realizá-las... Não sei se Brunelleschi era católico praticante ou se era iconoclasta ou até sacrílego; o que me interessa é que na hora de realizar um projeto que implicava valores místicos e dramáticos ele atuou imbuído da tarefa que lhe tinha sido confiada. (RATTO, 1999, p.21)

O procedimento metodológico utilizado para a construção desta monografia foi dividido em quatro etapas: a primeira etapa foi o levantamento de pesquisas relacionadas ao tema escolhido; feito isso, foram necessárias a identificação e a organização dos assuntos que seriam mais importantes para a finalidade do projeto, concluindo a segunda etapa; a terceira foi feita a partir de análises de vídeos, fotografias e dossiês do espetáculo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, a primeira montagem brasileira reconhecida como parte do Movimento Moderno, e *O Rei Leão*, o musical da Broadway, ambos servindo de exemplos das considerações já apresentadas em capítulos anteriores; a quarta e última etapa foi a realização de uma conversa com o autor do espetáculo teatral *O Pescador*, da escola de teatro InCena, desenvolvido no Maranhão, como forma de entender de maneira mais profunda o processo criativo, além de analisar a cenografia da peça em questão.

No primeiro capítulo, “As transformações do lugar teatral e as mudanças na arquitetura de edifícios teatrais”, explica-se sobre a diferença entre os termos “Lugar teatral” e “Edifício teatral”, uma vez que ambos são bastante confundidos, e as mudanças ocorridas nesses dois lugares com o passar dos anos. Trata-se também sobre a origem e a transformação do lugar teatral e da cenografia; para isso, foi necessário fazer um recorte dos ambientes teatrais em suas primeiras nuances e sobre o seu desenvolvimento no decorrer dos séculos. Por fim, faz-se um apanhado de informações sobre novas propostas no Brasil da época pós Segunda Guerra

Mundial, momento que marca um fim e um novo começo em várias áreas da humanidade.

No segundo capítulo do desenvolvimento, “A arquitetura cenográfica e suas composições”, explica-se os diferentes significados do termo “Cenografia” além da ampliação do campo de pesquisa para todas as vertentes cenográficas que a arquitetura pode alcançar, explicando o significado desta área da arquitetura. Utilizou-se esse método como uma forma de mostrar que a área escolhida para ser estudada, a teatral, não é a única e que há inúmeras possibilidades de se desenvolver cenografia através de informações adquiridas com o estudo da arquitetura. O capítulo traz um recorte sobre a iluminação utilizada na cenografia e seu surgimento. Apresenta-se também, conceitos acerca da perspectiva: como surgiu e como é utilizada no espaço cênico. Por fim, busca-se analisar as relações da cenografia e da arquitetura, em sua totalidade, com a fenomenologia.

No terceiro e último capítulo, “Análise das composições cenográficas de espetáculos teatrais a partir de conceitos estudados anteriormente”, dá-se início à pesquisa de campo, que consiste em análises da cenografia de três espetáculos teatrais. Sendo o primeiro: Vestido de Noiva (1943), peça teatral que marca o início do Movimento Moderno no Brasil; O segundo: O Rei Leão, da Broadway (1997), como forma de demonstrar o quão longe conseguiu chegar a arte de fazer cenografia e o quanto a cenotécnica é capaz de causar as tão famosas sensações mágicas em quem assiste aos espetáculos. Escolheu-se a área musical por acreditar que este tipo de espetáculo é o mais complexo em se tratando de cenografia, pois há uma certa busca pela perfeita sintonia entre três das maiores artes: a atuação, o canto e a dança, além de necessitar de transições cenográficas milimetricamente calculadas; O terceiro: O Pescador (2018), de Josué Costa, professor e fundador do instituto para a educação teatral InCena, uma peça teatral de conclusão do ano letivo, inspirada nas poesias e composições de Dorival Caymmi. Neste último, analisa-se de forma mais profunda, uma vez que houve uma conversa com o autor da peça.

Por fim, apresenta-se as considerações finais acerca do tema “A PRODUÇÃO CENÓGRAFICA PARA O TEATRO: Um estudo sobre as mudanças arquitetônicas em edifícios teatrais e sua influência na transformação do espaço cênico”. Uma vez que não existe cenografia (teatral) sem o teatro e nem existe teatro sem cenografia, pois até mesmo um palco vazio necessita de uma luz para compô-lo.

## **2. AS TRANSFORMAÇÕES DO LUGAR TEATRAL E AS MUDANÇAS NA ARQUITETURA DE EDIFÍCIOS TEATRAIS**

No decorrer do tempo, diversas foram as alternativas de se representar a arte teatral. Mudanças ocorreram nos espaços dedicados às apresentações de espetáculos e, conseqüentemente, influenciaram na forma de se construir os cenários.

Este capítulo, tem como objetivo abordar as mudanças nos referidos ambientes, desde o início da história teatral até os dias atuais, além de mostrar como elas tiveram participação na transformação dos processos de construções de cenários teatrais.

### **2.1 O Lugar Teatral X O Edifício Teatral**

Entende-se por “lugar teatral” o espaço compreendido pela área onde é apresentado o espetáculo teatral (palco) e aquela reservada ao espectador (plateia). Anna Mantovani, em *Cenografia* (1989), explica a diferença entre o referido termo e a palavra “teatro”, classificando o último como todo o edifício teatral, compreendendo também os outros espaços existentes dentro de um teatro propriamente dito, como banheiros, bilheterias, salas de espera, saguões etc.

Entende-se que o espetáculo pode acontecer em qualquer lugar alternativo, como praças, shopping centers, galpões, entre outros, desde que haja uma relação cena/público, e não somente no edifício teatral. Sendo assim, após entender o conceito de lugar teatral, é possível que se imagine uma certa situação de “crise” do teatro, enquanto edifício arquitetônico, o que não significa uma reação negativa ao edifício, já que o mesmo permanece inserido na paisagem da cidade e, dessa forma, continua sendo responsável pela visibilidade da atividade e cultura do teatro. Trata-se apenas de considerar que qualquer lugar geográfico pode ser teatralizável.

### **2.2 O Lugar Teatral em seus primórdios**

Este subcapítulo tem como foco a apresentação histórica do início do desenvolvimento teatral: a forma como era representado, se apresentava caráter

religioso ou não e, principalmente, explicar as características dos locais onde eram representadas as encenações.

### 2.2.1 Grécia, Roma e Idade Média

Como já mencionado antes, as primeiras representações de teatro surgiram na Grécia, ao ar livre e em teatros circulares, inicialmente construídos em madeira, passando a serem produzidos em pedra somente no século V. Nessa época, a atividade teatral possuía um caráter religioso, uma vez que eram realizadas festividades a Dionísio<sup>1</sup>, deus grego que representava a fertilidade, a vegetação e o vinho, não havendo divisões entre classe sociais em seus edifícios durante tais celebrações, que chegavam a durar dias. Tais festas utilizavam representações de danças e cantos, onde os atores se fantasiavam e usavam máscaras.

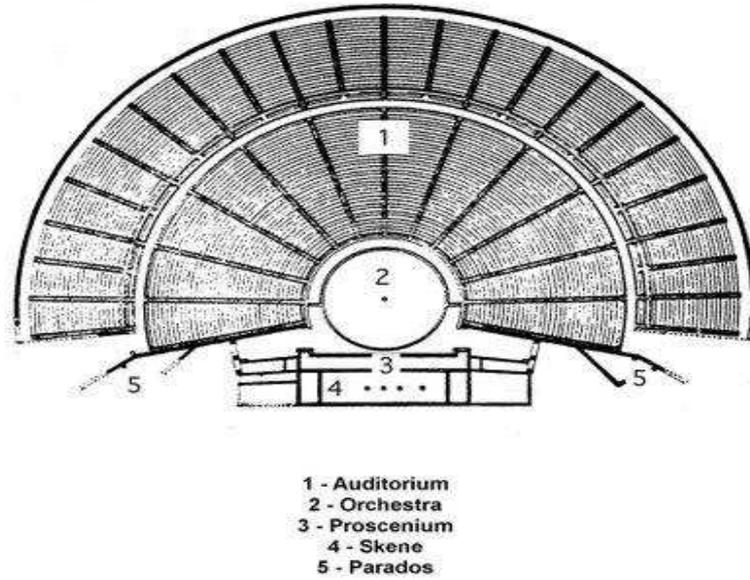
Desse modo, com o passar do tempo, as festas foram ganhando mais ornamentos, necessitando de maior complexidade em sua elaboração e fazendo surgir a tradição do teatro.

Em sua estrutura, o teatro grego apresentava: a *orkhêstra* (*orchestra*), um círculo central dedicado ao coro; *kôilon* (*auditorium*); um anfiteatro em degrau, que envolvia o círculo central, reservado ao espectador; o *proskênion* (*proscenium*), lugar onde ocorriam as atuações dos atores; *skené* (*skene*), uma parede maior que o diâmetro do círculo central com entradas e saídas (*parodos*) para os atores (MANTOVANI, 1989).

---

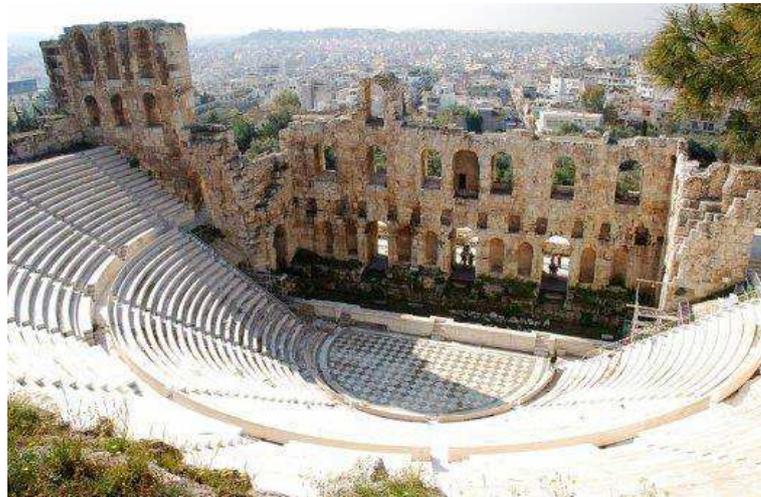
<sup>1</sup> Disponível em <<https://haac1.wordpress.com/2017/09/15/teatro-grego-caracteristicas-historico-principais-generos-autores-e-teatros/>> Acesso em: 02 de abril de 2019

Figura 1 – Planta Baixa do Teatro de Dionísio



Fonte: Blog Wordpress

Figura 2 - Teatro de Dionísio



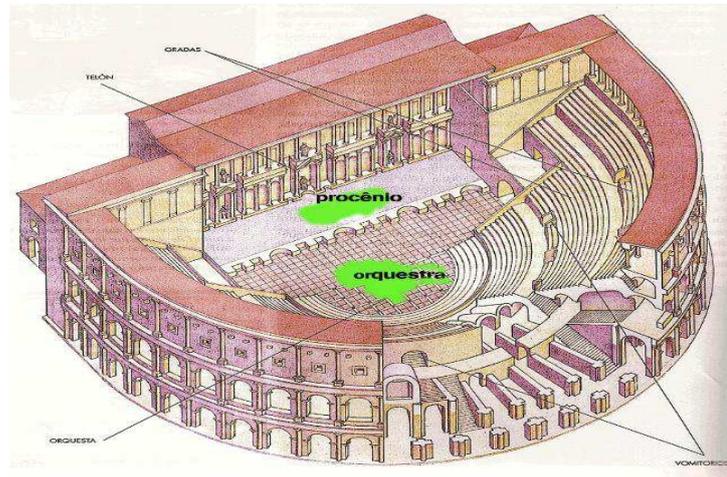
Fonte: Blog Wordpress

O Teatro Romano, por sua vez, era regido pela divisão de classes sociais. Outra diferença em relação ao teatro grego era a ausência do caráter religioso, já que, para os romanos, ir ao teatro era sinônimo de diversão.

O edifício continua sendo circular, todavia, o círculo central se transforma em um semicírculo. O proskenion (*proscenium*) se torna maior e o muro da *skené* passa a

envolver todo o edifício<sup>2</sup>. Apesar de manterem a forma circular dos teatros gregos, os romanos não necessitavam construir seus teatros em terrenos com desníveis e longes das cidades, pois já conheciam a tecnologia dos arcos e das abóbadas<sup>3</sup>.

Figura 3 - Estrutura do teatro romano



Fonte: Blog Tuomaquia

Figura 4 – Teatro de Marcello



Fonte: Site oficial TripAdvisor

Quadro 1 – Principais diferenças entre o Teatro Grego e o Teatro Romano

Elementos	Teatro grego	Teatro romano
Estrutura	As arquibancadas descansavam sobre uma encosta natural (de uma montanha)	As arquibancadas descansavam sobre um sistema de arcos e bóvedas
Orquestra	Circular, o coro atuava na orquestra	Semicircular, os atores não atuavam na orquestra, servia

<sup>2</sup> Disponível em <(http://tuomaquia.com/diferenca-entre-teatro-grego-anfiteatro-romano/> Acesso em: 5 de abril de 2019

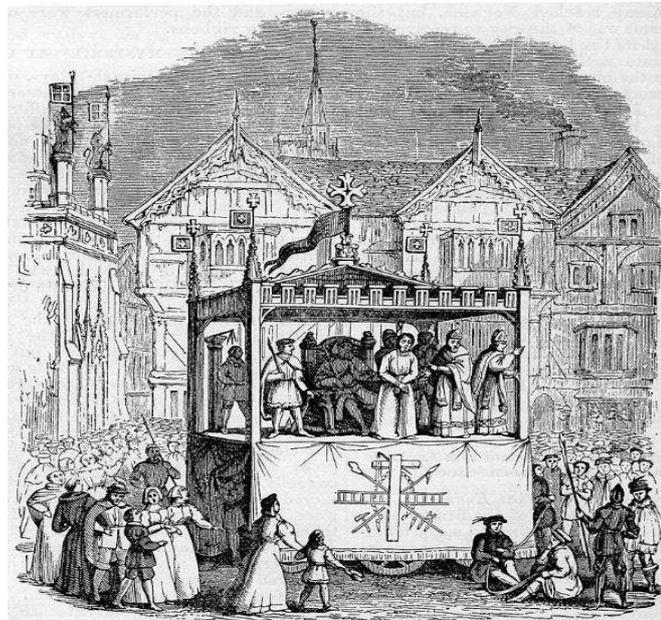
<sup>3</sup> Abóbadas: Estrutura arquitetônica de cobertura curvada

		de assento aos personagens principais.
Acesso dos atores	Os parodos estavam ao ar livre	Os parodos estavam cobertos
Proscênio	Plataforma de 3 a 4 metros, na qual atuavam os atores quando eram independentes do coro que estava na orquestra	Plataforma de 1,50m. os atores apenas se movimentavam por ele. Mas realmente não atuavam neste espaço
Pórtico	-	Só nos teatros romanos havia um edifício junto ao teatro, que era chamado de pórtico. Servia de refúgio aos espectadores em caso de chuva
Hipocênio	-	Só nos teatros romanos existia um subterrâneo. Servia para guardar a maquinaria

Fonte: Blog Turomaquia

Chegada a época da Idade Média, as apresentações voltam a apresentar o caráter religioso, pois a igreja católica passa a banir as performances teatrais a fim de controlar os excessos do teatro romano. O lugar teatral passa a ser o interior das igrejas e, uma vez que o público cresce consideravelmente, as representações passam a acontecer no ambiente externo à frente das igrejas, nos chamados adros<sup>4</sup>. Aos poucos, os temas religiosos (mistérios) começaram a dar lugar a temas cômicos e o lugar teatral passa a ocupar as praças públicas.

Figura 5 – Encenação de uma peça de teatro na Idade Média



Fonte: Chambers Book of Days (1864)

<sup>4</sup> Adros: Terreno aberto ou murado, em frente e/ou ao redor de uma igreja. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/adro>> Acesso em: 5 de abril de 2019

Figura 6 – Encenação de uma peça de teatro na Idade Média



Fonte: Blog Palabraria

### 2.2.2 Renascimento

O período renascentista (séc. XV e XVI), em resposta à decadência do teatro medieval, traz de volta valores greco-romanos, uma vez que se trata de um movimento de renovação intelectual e artística, no qual o homem volta a ser o protagonista da cena, espaço antes ocupado pela figura de Deus. Dessa forma, o teatro volta a ser visto com maus olhos pelo catolicismo e as representações deixam o ambiente da igreja, passando a acontecer em salões de palácios de príncipes, onde o público era somente a corte (MANTOVANI, 1989).

O lugar teatral no Renascimento também sofre mudanças influenciadas pelo período greco-romano, com o objetivo de se tornar “um lugar de abrigo para um povo ideal” (MANTOVANI, 1989, p. 9), em que os lugares eram definidos por classe sociais. Um clássico exemplo é o Teatro Olímpico de Vicenza (1585), o primeiro edifício teatral de toda a Europa, projetado pelo arquiteto Andrea di Pietro, o Palladio. Sua estrutura, tipicamente romana, apresentava degraus em semicírculos e seu auditório comportava apenas 400 pessoas, uma significativa mudança em relação ao período Medieval, uma vez que os palcos nas ruas costumavam ser bem maiores e, logicamente, as representações alcançavam um público maior. A partir desse momento, começaram a ser utilizadas técnicas de perspectiva com pontos de fuga,

ampliando ilusoriamente o tamanho dos palcos e permitindo a sensação de profundidade<sup>5</sup>. O teatro era dotado de grande esplendor visual, com suas estátuas, seus pórticos e pinturas, sobretudo seu teto em azul, com nuvens pintadas e pássaros voando, que criavam no espectador a sensação de estar ao ar livre.

Figura 7 – Estrutura (lugar teatral) do Teatro Olímpico de Vicenza



Fonte: Blog Beijo e Ciao

O cenário fixo retratava a cidade antiga de Tebas, em perspectiva, obedecendo a terceira dimensão em um plano bidimensional. Tais cenários reproduziam fachadas de palácios e ruas da cidade, permitindo aos atores uma locomoção adequada e aos espectadores, a ilusão de que estavam realmente visualizando a cidade (MANTOVANI, 1989). Esta cenografia, feita em madeira, mármore e estuque, serviu para a apresentação de Édipo Rei (Sófocles), que, aliás, estreou o ambiente, o cenário está presente até os dias atuais<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.revistadigital.com.br/2012/07/o-teatro-olimpico-de-vicenza/>> Acesso em: 11 de abril de 2019

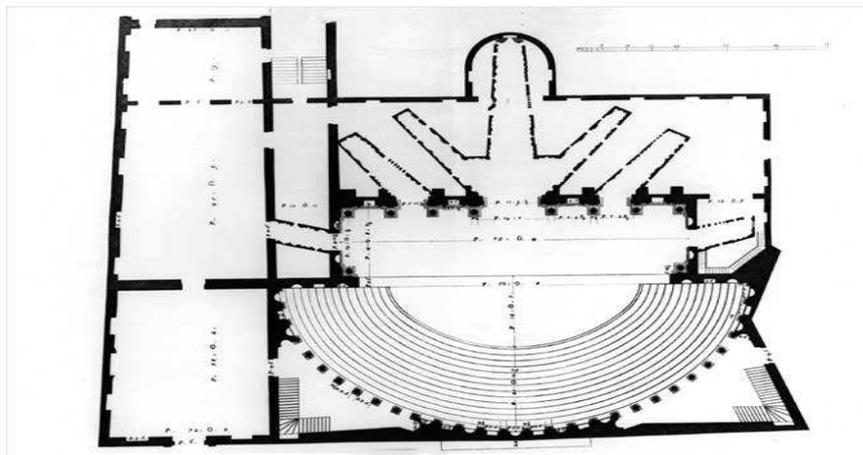
<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.revistadigital.com.br/2012/07/o-teatro-olimpico-de-vicenza/>> Acesso em: 11 de abril de 2019

Figura 8 – Palco do Teatro Olímpico de Vicenza



Fonte: Blog tselentis-arch

Figura 9 – Planta Baixa do Teatro Olímpico de Vicenza



Fonte: Pinterest

Outra proposta teatral trazida pelo Renascimento foi o teatro popular, uma vez que a atividade teatral começou a se desligar da religião. Assim, começaram a surgir companhias teatrais e algumas outras que já existiam passaram a ganhar força e público neste período. É o caso da Comédia Dell'Arte<sup>7</sup>, de origem italiana. Com espetáculos de linguagem popular e sem roteiros, seus textos eram totalmente improvisados e suas peças eram cheias de ações, nas quais as questões humanas

<sup>7</sup> Comédia Dell'Art: Companhia de comédia surgido na Itália do fim do séc. XVI, que continha elementos de mímica e acrobacia circense.

eram o centro das preocupações. Seus personagens se repetiam em todas elas, com destaque para o arlequim e a columbina<sup>8</sup>.

Os cenários nesta proposta eram muito simples: telões pintados com perspectiva de ruas, uma vez que as companhias utilizavam pequenos cavaletes, acoplados a carroças para carregar seus acessórios, figurinos e cenários, de forma a facilitar as viagens de cidade em cidade<sup>9</sup>. É nessa época, também, que surgem as primeiras atrizes.

Figura 10 – Uma representação pública da Comédia Dell'Arte



Fonte: Blog Arte seja médio e fundamental

### 2.2.3 Período Elisabetano (O Teatro elisabetano)

O período elisabetano, que ocorreu durante o reinado de Elizabeth I, na Inglaterra, não coincide totalmente nem com o Renascimento europeu e nem com o período barroco. Neste reinado, a Inglaterra assume o posto de potência mundial, fator que determinou a época como *A Era de Ouro da História Inglesa*. Era um momento de forte crescimento em todos os setores da sociedade, inclusive no teatro.

A rainha Elizabeth garantiu proteção ao teatro, o que levou alguns autores, como William Shakespeare, a ascenderem artisticamente, escrevendo peças diferentes das que o país estava acostumado, com assuntos próprios de sua história.

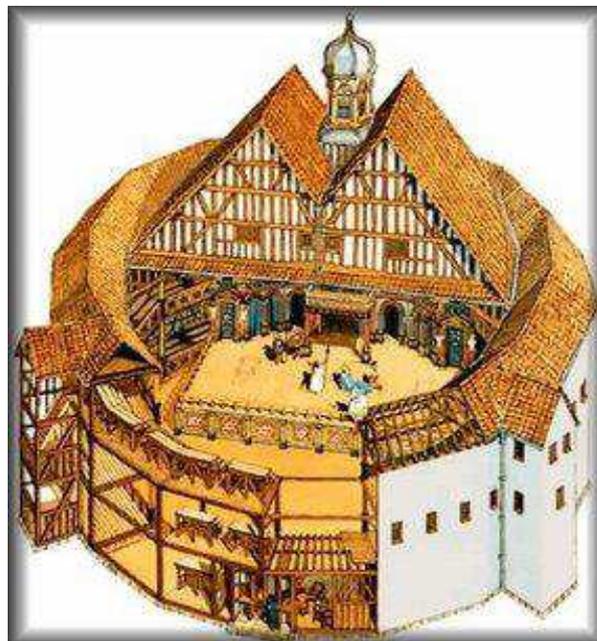
<sup>8</sup> Arlequim e Columbina: Personagens da Comédia Dell'Art

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-z>> Acesso em: 13 de abril de 2019

No *Teatro Elisabetano*, nome dado ao estilo teatral da época, os espetáculos eram reservados não somente aos nobres, mas também a classes menos abastadas, como aos artesãos e camponeses, embora ainda se pudesse observar uma certa divisão social no espaço do espectador. Essas características tornaram as produções inglesas únicas e diferentes das demais do continente, fazendo o teatro elisabetano se tornar um estilo próprio de se fazer dramaturgia.

À época, não existia uma planta de formato oficial, podendo esta ser: quadrada, circular ou octogonal. O edifício teatral era coberto por um telhado de palha e a parte central permanecia ao ar livre. O palco, ou lugar cênico, era retangular ou em forma de trapézio e tinha de 7 a 10 metros de profundidade, atrás do qual havia uma pequena torre que segurava uma bandeira com o emblema do teatro. O local reservado para o espectador era composto pela plateia, em que algumas pessoas ficavam em pé ou em poltronas, e por galerias, compostas por três andares reservados para o público mais abastado, que envolviam a plateia e o palco. Em 1642 todos os edifícios teatrais foram demolidos por decreto do governo, que considerava o teatro uma arte imoral (MANTOVANI, 1989).

Figura 11 – Representação de um teatro Elisabetano



Fonte: Blog Recanto das letras

Figura 12 – Reprodução atual do Teatro Globe de Shakespeare



Fonte: Reddit pics

#### 2.2.4 Barroco (O Teatro à Italiana)

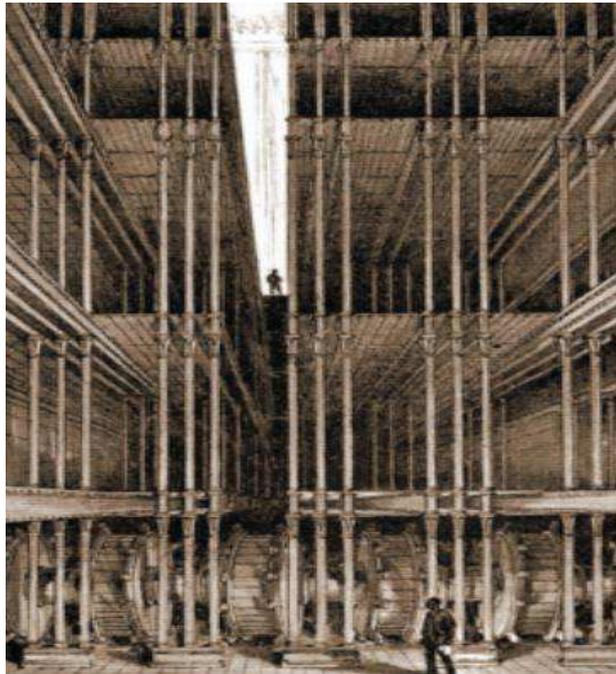
O período Barroco, com predominância nos séculos XVII e XVIII, foi um estilo artístico de continuação natural do renascimento, pois apresentava características parecidas com as do período anterior, uma vez que também buscava influências na antiguidade clássica. Todavia, desse período datam os maiores ornamentos e exuberâncias em todas as áreas da arte, inclusive no teatro. Foi também nessa época que o embate entre a fé e a razão se tornou mais forte.

As mudanças no cenário teatral aparecem tanto na arquitetura de edifícios teatrais, como na representação visual de espetáculos. O lugar teatral apresenta uma estrutura em que é possível notar a divisão entre o espaço cênico (palco) e o lugar dos espectadores (plateia), que, apesar de surgir no Renascimento, torna-se mais intensa no Barroco, com a substituição das antigas escadarias por balcões, em andares, concretizando o chamado *Teatro à Italiana* (MANTOVANI, 1989).

Internamente, o teatro ao modelo italiano possui uma “sala em formato de ferradura, poltronas na plateia, frisas ou camarotes quase ao nível da plateia; balcões divididos em andares ou ordens; galerias...” (MANTOVANI, 1989, p. 12). O palco visto pelo espectador possui as mesmas medidas embaixo, em cima e nas laterais, como se houvesse cinco palcos, mas somente um sendo visível. Essa estrutura “invisível”

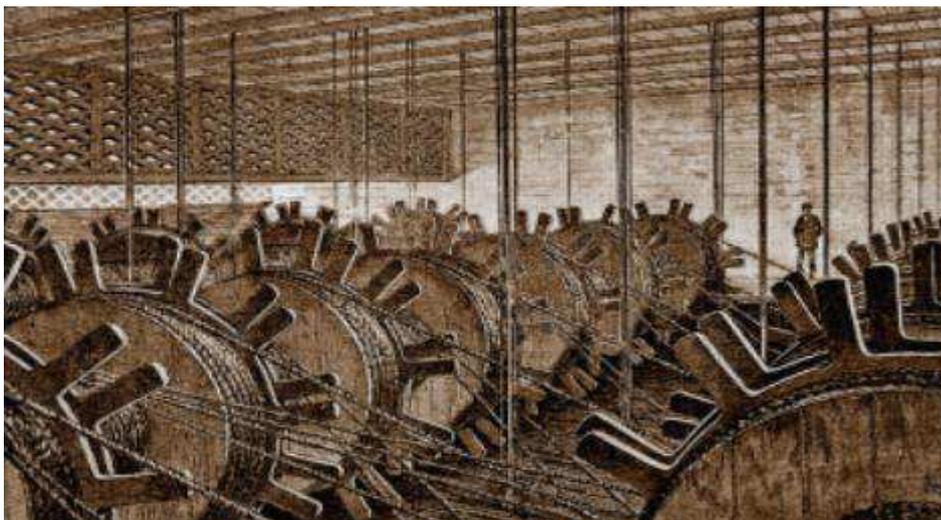
ao telespectador, denominada urdimento<sup>10</sup>, permite que sejam escondidos maquinários cênicos, que mudam os cenários de maneira rápida e prática, podendo subir, descer, ou ir pelas laterais. O espaço cênico se torna uma caixa mágica.

Figura 13 - Os diversos andares do urdimento e a maquinaria necessária para a movimentação cênica manual no Teatro Ópera de Paris



Fonte: [www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm](http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm)

Figura 14 - Mecânica cênica, Teatro Ópera de Paris



Fonte: [www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm](http://www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm)

<sup>10</sup> Urdimento: "(...) espaço volumétrico da caixa de palco onde se desenvolve a maquinaria cênica. É oculto à visão do público e suas dimensões definem o volume geral da caixa cênica". (GRANADO JUNIOR apud TUNES ZILIO, 2010, p. 162 e 163)

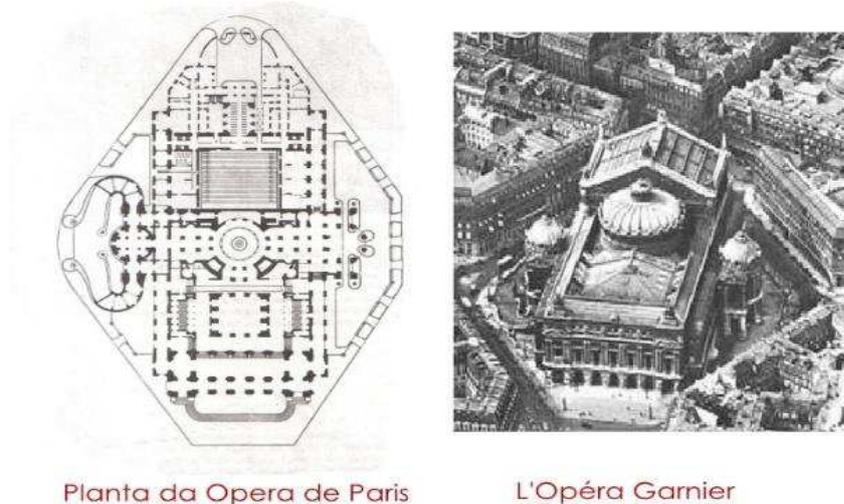
Nesta época o edifício teatral vai assumindo de forma gradativa o seu lugar na cidade e se tornando cada vez mais rico em luxo e grandiosidade. Esse modelo é o mais utilizado no ocidente até os dias atuais. Sua estrutura passa a permitir que os espetáculos possuam efeitos especiais, como a troca rápida de cenários, voo pelo palco, luzes cênicas e grandes telões, esteticamente posicionados e pintados por artistas da época, que propiciam à plateia a noção de perspectiva e profundidade.

Figura 15 – Estrutura interna da Ópera Garnier



Foto: Véronique Mergaux, no Flickr

Figura 16 – Planta baixa da Ópera Garnier



Planta da Opera de Paris

L'Opéra Garnier

Fonte: pt.slideshare.net

No Brasil, há vários exemplos de teatros que seguem o modelo clássico italiano, como o Teatro Municipal de São Paulo, localizado na capital paulista, e o Teatro Arthur Azevedo, em São Luís-MA., todos muito ricos em detalhes e requinte.

Figura 17 – Estrutura interna do Teatro Municipal de São Paulo



Foto: Ricardo Kleine

Figura 18 – Estrutura interna do Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, MA



Fonte: blog oficial do Governo do Maranhão

### **2.3 Surgem novas propostas para o lugar teatral (panorama mundial)**

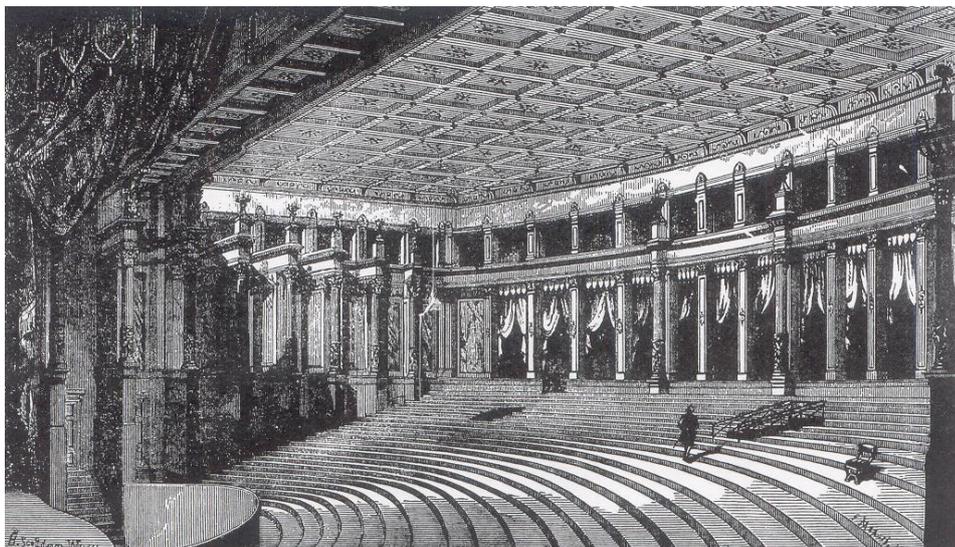
Ainda no século XIX, o quesito social começou a levantar novas questões e, desse modo, novas propostas começaram a surgir em relação ao Teatro, que não mais deveria ser visto única e exclusivamente como forma de promover encontros sociais, de caráter comercial, onde as posses financeiras determinavam, dentre as pessoas da plateia, aquelas que teriam uma visão mais ou menos privilegiada do espetáculo. Era necessário que o Teatro recuperasse sua dignidade artística, tornasse-se um ambiente democrático, sem as distinções de classes sociais, características do teatro à italiana (MANTOVANI, 1989). Tais conceitos continuaram a se expandir e a se propagar por todo o século XX, culminando na observação de que o lugar teatral também deveria sofrer adaptações, de forma a se encaixar nos novos conceitos e anseios.

A renovação da arquitetura tornou-se uma condição essencial para que as inovações desejadas fossem concretizadas. Principal característica do teatro à italiana, a separação entre a sala (lugar do público) e a cena (palco) foi amplamente condenada por artistas da época como Adolphe Appia (1862 - 1928) e Edward Craig (1872 - 1966) (MANTOVANI, 1989) e sua abolição era defendida como forma de promover uma maior participação do povo. É importante considerar que a participação a que se referiam os artistas não tratava de uma atuação do público junto ao elenco, mas uma interação imaginária diante das cenas, o afloramento de sua criatividade garantidos pela sensação de proximidade que não existia no teatro à italiana.

Ainda de acordo com Anna Mantovani, 1989, a descoberta de novos meios técnicos de produção teve grande influência na remodelação da visão acerca do Teatro e, conseqüentemente, no aumento das exigências em relação ao espaço cênico. O Cinema, uma indústria de rápida expansão que alcançou as massas, trouxe como principal ponto de questionamento a visão do cenário sob uma nova perspectiva, graças à mobilidade do lugar onde se desenvolve o enredo, que poderia ser visto sob vários ângulos ao mesmo tempo. Era possível contemplar o contraste entre o detalhe e o todo, analisando a mudança de planos em cada cena. De certa forma, cresce a exigência em relação à forma de ver (e sentir!) o Teatro, reforçando a ideia de que a estrutura precisava se readaptar.

As teorias de Richard Wagner (1813 - 1883) foram de grande contribuição para o Teatro e para o lugar teatral. O surgimento da luz artificial permitiu que a iluminação permanecesse fixa no palco, escurecendo a plateia. A iluminação a gás, por sua vez, trouxe como vantagem a possibilidade de variar a intensidade da luz no palco. Foi com base em tais conceitos que Wagner se inspirou para criar os espetáculos de suas óperas, estilo que ficou conhecido como wagnerianismo, e inspirou a criação arquitetônica do teatro Festspielhaus, uma obra dos arquitetos Bruecwald e Semper, e que foi inaugurado em 1876, em Bayreuth, na Alemanha. A sala em ferradura, característica do teatro à italiana, deu lugar a um anfiteatro de forma trapezoidal, tendo sido eliminados os balcões, frisas e camarotes laterais, permanecendo apenas aqueles que ficavam ao fundo, de frente para o palco. A acústica melhorada e a disposição do público nas arquibancadas, construídas em degraus, tornaram o espetáculo mais democrático, possível de ser assistido por todos os presentes. Ir ao teatro deixava, aos poucos, de ser um compromisso social para se tornar um momento prazeroso, que tinha como objetivo contemplar verdadeiramente o espetáculo. Entretanto, da estrutura do teatro à italiana, o wagnerianismo preservou a divisão entre a sala e a cena, que, aliás, foi aumentada. A orquestra, antes acomodada no palco, passou a ser colocada em um vão, criado entre o palco e a plateia, abaixo e à frente do proscênio. A intenção era proporcionar ao público uma relação de magia com a cena, conhecida como Golfo Místico ou Abismo Místico (MANTOVANI, 1989).

Figura 19 – Estrutura interna do Teatro Festspielhaus



Fonte: Édouard Schuré em *Histoire du drame lyrique* (1875)

Figura 20 – Planta Baixa do Teatro Festspielhaus

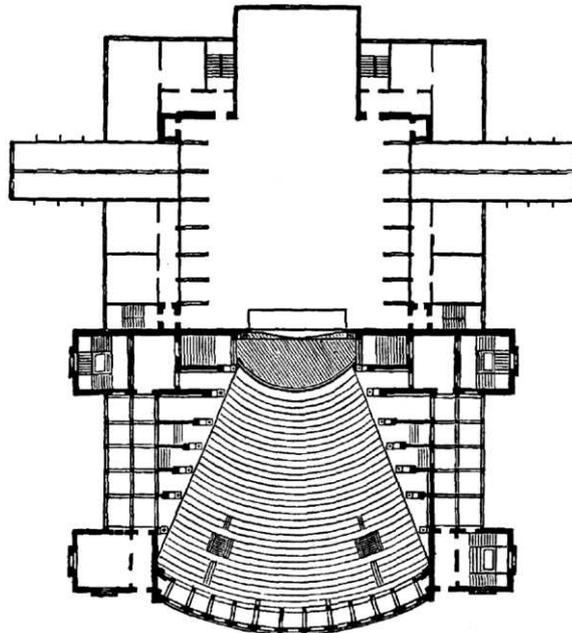
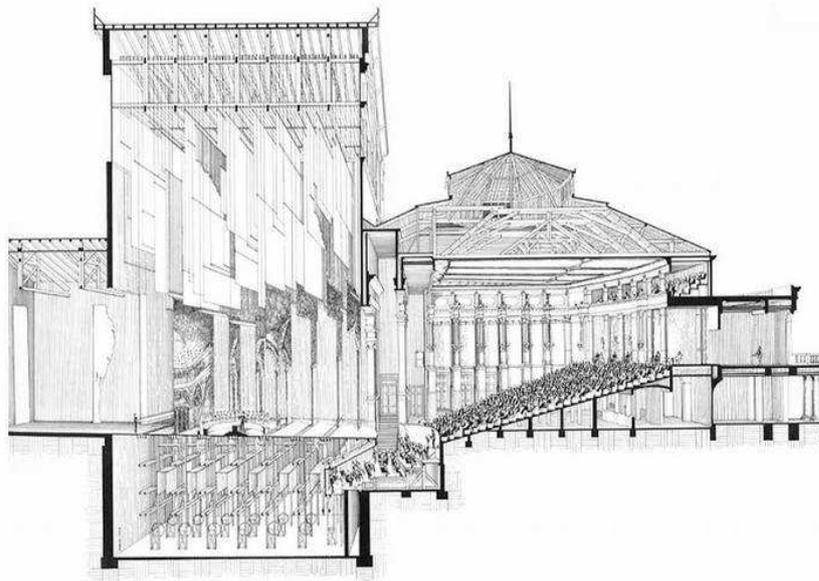


Fig. 4. Richard Wagners Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth (Arch. Brückwald).

Fonte: Wikipedia

Figura 21 – Corte lateral do Teatro Festspielhaus



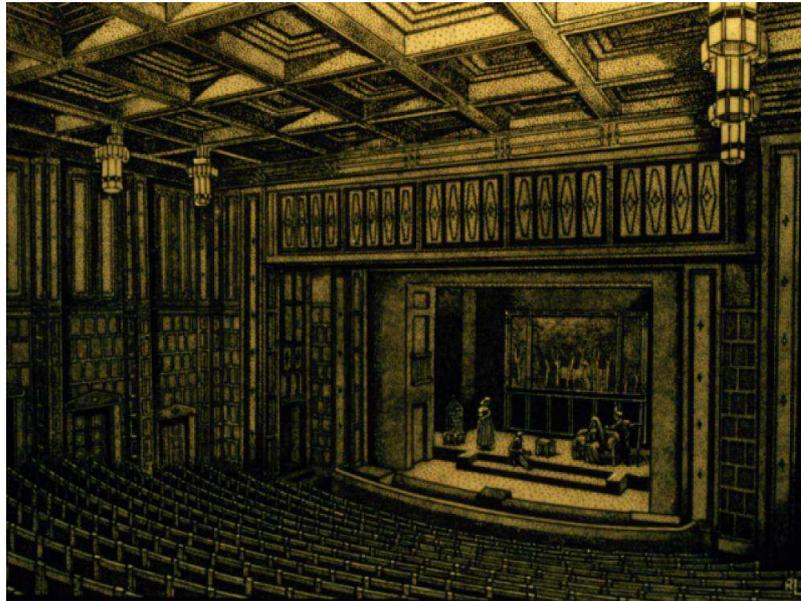
Fonte: Blog Wagner-Heavy Metal

Peter Behrens (1868-1940) rompeu o laço entre o teatro do XX e o teatro à italiana ao quebrar a distância entre a sala e a cena. Adepto das ideias do Simbolismo, acreditava que o Teatro não deveria reproduzir a natureza de maneira falsa, mas que

deveria ser “uma festa da vida e da arte” (MANTOVANI, 1989, p. 50). Era totalmente a favor de uma participação maior do público durante os espetáculos e, para isso, o lugar cênico deveria sofrer mais uma adaptação. A sala deveria ser um anfiteatro, onde a frente da cena plana deve ter um proscênio que avança na plateia, aumentando a sensação de proximidade. A ideia de largura deve se sobrepor à de profundidade, de maneira que a imagem do ator seja ressaltada na cena (MANTOVANI, 1989). Seus conceitos inspiraram o posicionamento de Johann Georg Peter Fuchs (1868-1949), com quem trabalhou em 1901 em um espetáculo ao ar livre. Aliás, o conceito de lugar cênico não mais estava restrito à ideia de um teatro, um espaço físico destinado exclusivamente para esse fim.

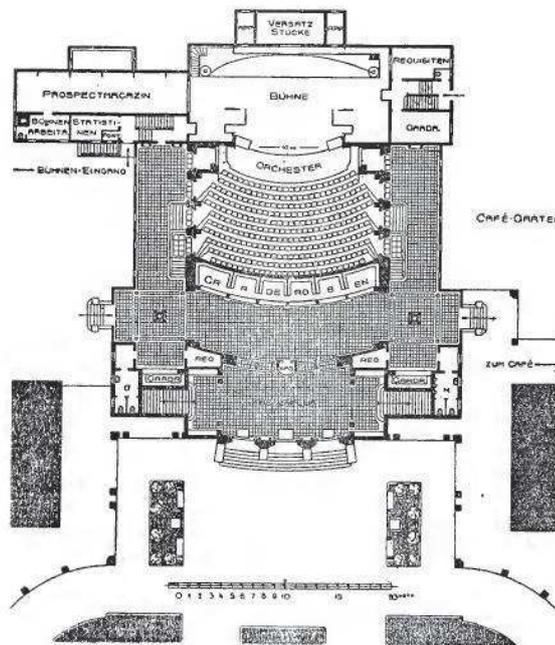
As obras de Fuchs trazem bastante elementos do seu precursor, Behrens, cujos conceitos teóricos também inspiram o diretor e dramaturgo alemão. Em 1904, Fuchs escreveu o livro *Schoubühne der Zukunft* (A Cena do Futuro), no qual reúne suas teorias sobre a arte cênica, obra na qual critica o naturalismo, e o cenário realista. Para ele, o primeiro elemento do teatro deve ser “o movimento rítmico do corpo humano no espaço”, de acordo com o que pensavam Appia e Craig. Beatriz Magno, em sua revisão de literatura sobre o tema, intitulada *O ESPAÇO CÊNICO DE GEORG FUCHS: Tensões e afinidades com Appia, Craig e Meierhold*, traz a crítica de Fuchs ao teatro de sua época, o qual trazia como elemento central a cena do texto dramático, conceito que já não atendia à sociedade da época, reforçando a necessidade de retornar aos princípios do Teatro original, que tinha como objetivo “elevar” a sociedade (MANTOVANI, 1989), levando ao público todas as emoções transmitidas na cena. Explica-se, então, a necessidade de renovar a arquitetura do lugar cênico, para que o público e a cena formassem uma unicidade além de mostrar o ator em relevo. Com base em suas propostas, Fuchs sugere um espaço cênico com o predomínio da largura em relação à profundidade, com proscênio avançando sobre a plateia, a exemplo dos teatros da antiguidade, os elisabetanos e os japoneses, que ressaltavam a importância da relação entre o público e o ator.

Figura 22 – Interior do Teatro Künstler-Theater (Teatro dos Artistas), construído com as ideias de Fuchs



Fonte: theatre-architecture.eu

Figura 23 – Planta Baixa do Teatro Künstler -Theater (Teatro dos Artistas), construído com as ideias de Fuchs



Fonte: theatre-architecture.eu

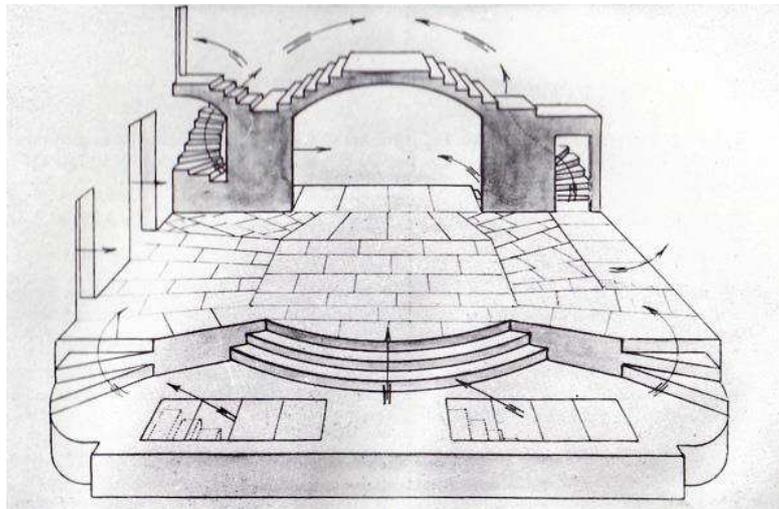
Em 1913, Jacques Copeau (1879 - 1949), ator, diretor e teórico francês, propõem uma nova forma de se fazer teatro. Essa reforma se reflete tanto no lugar teatral como na cenografia. Copeau apresenta-se contra todas as outras propostas

cenográficas anteriores, assim como o uso de maquinarias. Para ele, o ator era capaz de transmitir, através de seus movimentos e desempenho no palco, a mensagem sugerida em cada drama (MANTOVANI, 1989). Dessa forma, em suas montagens os cenários eram os mais simples possíveis, contendo elementos cênicos estritamente necessários, a fim de ressaltar o ator.

Em 1913, constrói o pequeno Teatro Vieux-Colombier, consolidando as propostas já apresentadas por André Antoine no fim do século XIX. Pospostas essas que criticavam o modelo italiano, quanto ao exibicionismo comercial e mecanismos cenográficos complexos. O lugar teatral ideal para Jacques ganha forma nesse teatro, o qual tinha como características: um cenário fixo, situado ao fundo do proscênio, composto por escadas, uma arcada<sup>11</sup> ao fundo e duas portas nas laterais; e a união do palco e da plateia, através de uma pequena escadaria, pois, para o mesmo, era fundamental essa aproximação (MANTOVANI, 1989).

A iluminação também deveria contribuir para essa nova proposta de união cena-público. Assim, juntamente ao seu aprendiz Louis Jouvet, cria a iluminação modulável, a qual apresentava a sua fonte atrás do público, diminuindo mais ainda o efeito de separação entre o espectador e a caixa de palco (MANTOVANI, 1989). Mais tarde, Jouvet se muda para o Brasil e traz seus conhecimentos adquiridos acerca da iluminação teatral, as quais servem de grande influência para a cenografia brasileira, principalmente na peça Vestido de Noiva.

Figura 24 – Reprodução do palco do Teatro Vieux-Colombier, 1913



Fonte:barunsonenter.com

<sup>11</sup> Arcada: Abóbada em forma de arco.

Figura 25 – Sala teatral do Teatro Vieux-Colombier, 1913



Fonte: [theatreduvieuxcolombier.com](http://theatreduvieuxcolombier.com)

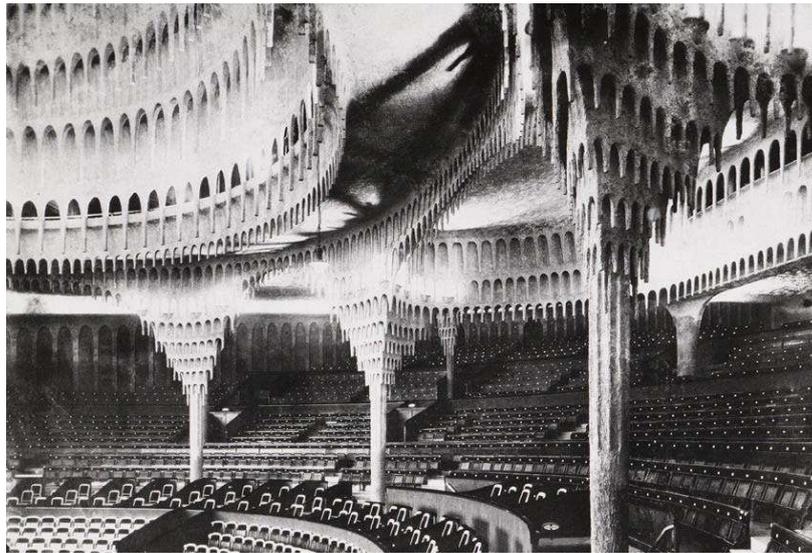
Max Reinhardt (1873-1943) trouxe um conceito inovador para o lugar cênico, ao afirmar que não existia exatamente um lugar apropriado para receber as representações, mas que cada espetáculo exige um lugar que mais se adapte aos seus requisitos. Visando a atender à necessidade da época, que era tornar o espetáculo o mais acessível possível à sociedade, defendia que o lugar deveria ser tão grande que pudesse comportar milhares de pessoas. Reinhardt realizou alguns espetáculos em arena, como *Édipo-Rei*, de Sófocles, e *O Milagre*, de Karl Vollmöller e E. Mumperdinck. Para o primeiro espetáculo, encontrou no Circo Schumann o lugar ideal, que mais facilmente poderia reproduzir a arquitetura do Teatro Greco, requerida na representação. A pista servia para o coro, que era ligado a um podium de quatro colunas por uma escada. Ao fundo, ficava a fachada do palácio de Édipo. O público nunca havia sido inserido de maneira tão próxima à cena como nesse espetáculo, quando permanecia acomodado nas arquibancadas, que faziam parte do cenário, representando a ruptura com o ilusionismo, com o espaço cênico tridimensional e com o lugar cênico frontal (MANTOVANI, 1989).

Para a encenação de *O Milagre*, Reinhardt escolheu uma sala de exposições no Olympia-Hall, em Londres, e ousou ao envolver todo o ambiente na construção de uma catedral gótica, de maneira a recriar um mistério medieval. A intenção era, claramente, envolver o público no universo do espetáculo, fazendo jus ao conceito do seu criador de não limitar o lugar cênico a um espaço físico previamente determinado. Um proscênio que se estendia até a plateia não era o bastante; era preciso quebrar

de vez a divisão entre sala e cena (a essas alturas, já bastante atenuada, mas ainda existente), eliminando cortinas e aproveitando todo o espaço teatral e envolvendo-o no lugar cênico.

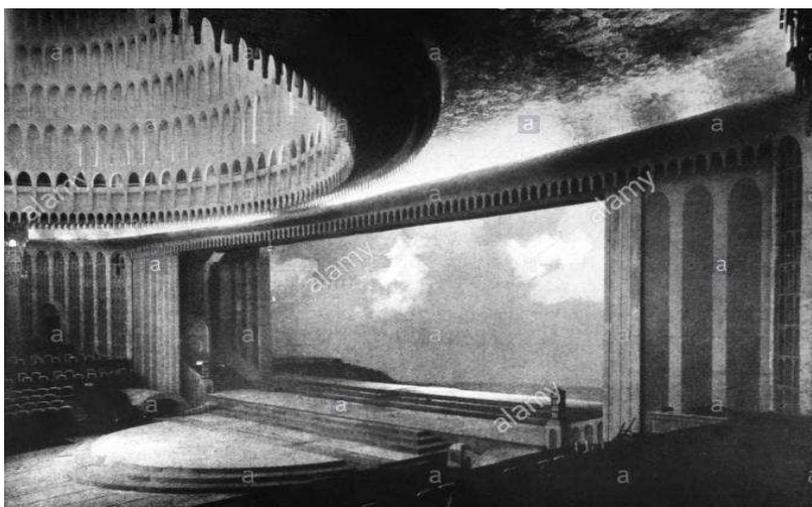
O teatro Grosses Schauspielhaus, inaugurado em 1919, em Berlim, e construído pelo arquiteto Hans Poelzig, é um exemplo de arquitetura teatral baseada nos fundamentos de Reinhardt.

Figura 26 – Interior do Teatro Grosses Schauspielhaus, construído com as ideias de Reinhardt.



Fonte: Pinterest

Figura 27 – Palco do Teatro Grosses Schauspielhaus, construído com as ideias de Reinhardt.



Fonte: INTERFOTO / History, 1905

As relações entre o teatro e a sociedade se intensificaram fortemente no período compreendido entre as duas Grandes Guerras mundiais. As dores, traumas e

questionamentos trazidos por eventos, como a Primeira Guerra e a Revolução Russa, de 1917, levantaram discussões que necessitavam ser levadas ao palco pelos encenadores (INNES, 1995 apud ZILIO, 2010) principalmente, nos países afetados pela guerra. O encenador Erwin Piscator (1893 - 1966) foi um exemplo de artista que utilizava o teatro, inclusive do ponto de vista arquitetônico, como meio de propagar as ideias socialistas (ZILIO, 2010), como é possível observar no trecho de seu livro Teatro Político, citado por Anna Mantovani

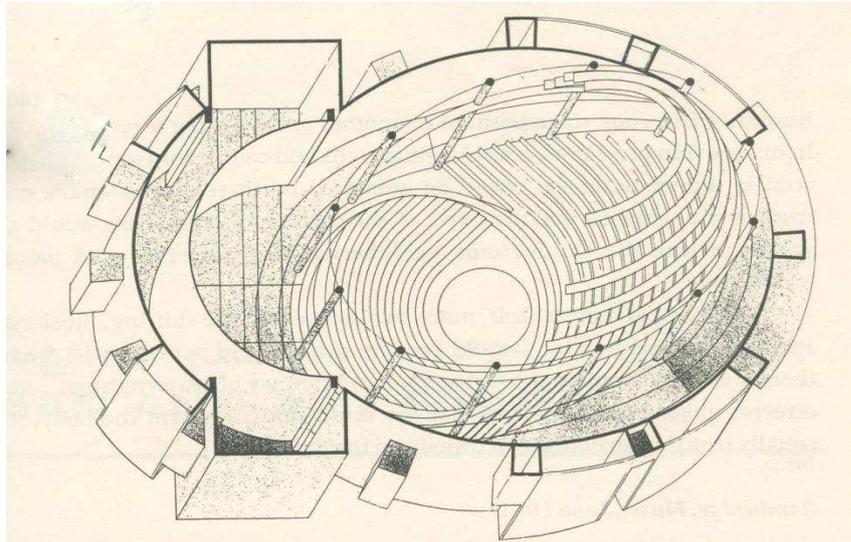
A arquitetura do teatro está em estreita ligação com a forma da respectiva dramaturgia. Ambas se encontram em mútua relação a forma do palco dominante na nossa época é a forma sobrevivente do absolutismo, é o teatro da corte. Com a sua divisão em plateia, frisas, camarotes e galerias, ele reproduz as camadas sociais da sociedade feudal. Essa forma tinha que entrar em contraste com a verdadeira missão do Teatro no momento em que a dramaturgia ou então as condições sociais sofressem uma mudança... (PISCATOR, 1968, apud MANTOVANI, 1989, p.55 e 56)

Foi com base na filosofia de Piscator que o Total-Theatre (Teatro Total) foi idealizado, em 1927. Jamais saíra dos desenhos, foi uma obra planejada pelo Walter Gropius (1883 - 1969), um dos maiores nomes da arquitetura no século XX e que comunga das ideias do dramaturgo acerca da função social do teatro. Fisicamente, a arquitetura de formato oval abrigaria um palco central (arena), um palco com proscênio e um em profundidade dividido em três partes (MANTOVANI, 1989). Em sua função principal, o Teatro Total foi um local planejado para ser um espaço democrático, com cerca de 2000/3000 lugares, garantindo que a dramaturgia pudesse ser apreciada por todos o que desejassem dispensando hierarquia social, motivo pelo qual os camarotes, balcões e mezaninos não deveriam existir; A tecnologia tornou-se uma grande aliada permitindo que o palco e a plateia mudassem de posição, com o objetivo de reproduzir as diferentes tipologias (à italiana, elisabetana e de arena), de acordo com a necessidade do encenador o que acabaria definitivamente com a divisão sala/cena (ZILIO, 2010).

A tecnologia, aliás, foi uma grande aliada no projeto de Gropius. A luz deveria ser espalhada por todo o ambiente, como forma de permitir que os corpos dos atores fossem vistos com volume durante a encenação. Para isso, uma grelha deveria ser construída, com o objetivo de suportar a iluminação cênica, que, junto com a plateia, teria o formato de um ovo. O urdimento, usado para esconder a mecânica de palco,

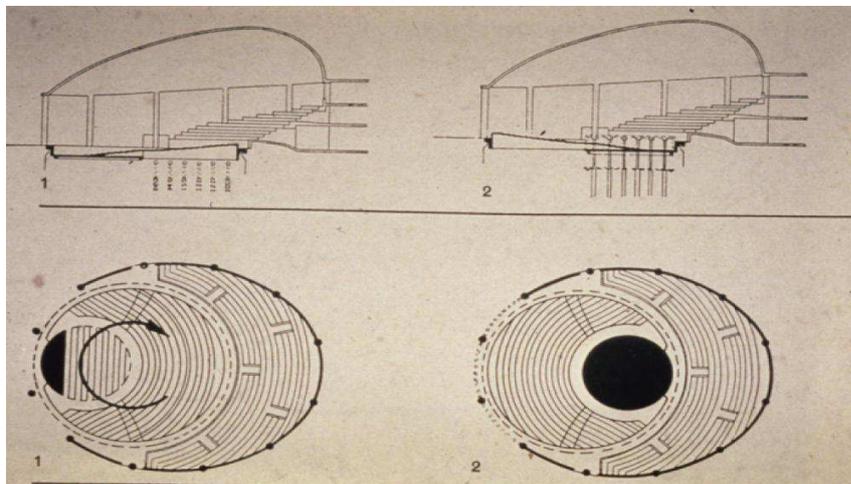
seria dispensado e a cenotecnia ficaria explícita. Deste modo, a caixa técnica, ou caixa cênica, deixaria de existir. As cenas dos espetáculos seriam projetadas em 12 telões colocados entre as doze colunas principais que suportariam a estrutura (ZILIO, 2010).

Figura 28 – Perspectiva seccional mostrando as 12 colunas



Fonte: Blog sham-studio4-2010

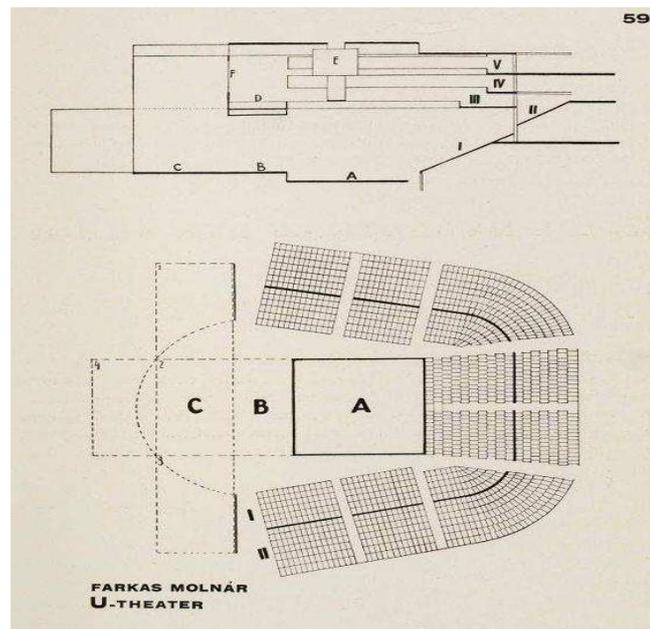
Figura 29 – Planta baixa e corte lateral do Teatro Total



Fonte: theatre-architecture

O Teatro em U, projeção de Farkas Molnar (1897 - 1985), apresenta muitas semelhanças com o estilo de Gropius, como se pode observar nos assentos móveis e giratórios, dispostos no formato da letra “U”, e que tinham como objetivo aumentar a visibilidade do público, além de tornar o espetáculo mais democrático, mais uma vez, buscando atender aos interesses da sociedade da época (MANTOVANI, 1989).

Figura 30 – Planta baixa e corte lateral do Teatro em U



Fonte: Pinterest

## 2.4 Novas propostas para o lugar teatral no Brasil (pós 1945)

O ano de 1945 marca o fim da II Guerra Mundial, um momento de grandes transformações para a humanidade, sob vários aspectos. Após o caos instaurado durante o período da guerra, houve um crescimento econômico elevado em todo o mundo, o que levou a sociedade a apresentar um crescimento significativo, em decorrência de transformações positivas ocorridas em diversos setores. Na arquitetura, são incorporadas novas tecnologias de construção, que podem ser vistas em diversos grupos arquitetônicos da época, determinando a Arquitetura Moderna. Tantas mudanças acabaram por influenciar a arte cênica e, por sua vez, a complexidade que o espetáculo teatral foi capaz de alcançar começou a exigir a modernização do edifício teatral e, conseqüentemente, do lugar teatral. Sendo assim, inúmeras técnicas de construções são aplicadas a diversos prédios arquitetônicos europeus e tais transformações não tardaram a chegar ao Brasil como uma forma de inserir no teatro brasileiro a chamada “encenação moderna”<sup>12</sup>.

Novos edifícios teatrais surgem nesse período de ascensão do teatro brasileiro como forma de solidificar a experiência do período moderno no Brasil. É o caso do

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>> acesso em: 13 de maio de 2019

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado na cidade de São Paulo – SP pelo empresário Franco Zampari (1898 - 1966), em 1948, com capacidade para 356 lugares. A garagem de um casarão antigo é transformada em um teatro de estrutura simplificada do palco italiano, com cena frontal e plateia fixa em frente ao palco, sem galerias e frisas (MANTOVANI, 1989), porém com uma organização estrutural de luxo para a época.

O TBC inicialmente era composto por um pavimento térreo e três pavimentos superiores, além de um subsolo. Apresentava 18 camarins; duas salas de ensaio; uma sala de leitura; oficinas de carpintaria e marcenaria, para a montagem dos próprios cenários; almoxarifados e modernos equipamentos de iluminação e sonoplastia. Essa estrutura permitia que os cenários tivessem um ar mais profissional e fossem bem-acabados e adequados a cada espetáculo que fosse apresentado<sup>13</sup>. Um dos cenógrafos renomados que trabalharam no TBC foi Gianni Ratto. O edifício foi tombado em 1982 pelo Condephaat, órgão de preservação do Estado de São Paulo e atualmente encontra-se fechado para reforma.

Figura 31 – Fachada do Teatro Brasileiro de Comédia



Foto: Condephaa

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-brasileiro>> Acesso em: 13 de maio de 2019

Figura 32 – Cenário de um espetáculo apresentado no TBC.



Fonte: [infoescola.com/artes-cenicas/teatro-brasileiro-de-comedia](http://infoescola.com/artes-cenicas/teatro-brasileiro-de-comedia)

Em 1953 surge uma nova proposta para o lugar teatral brasileiro, o Teatro de Arena, o primeiro que não guardava semelhanças com o modelo italiano tradicional. Com iniciativa de José Renato, que propõe a junção do Teatro Paulista de Estudantes (TPE) e a Escola de Arte Dramática (EAD), nasce uma nova forma de fazer teatro, contrapondo-se ao modelo europeu utilizado até então pelo Teatro Brasileiro de Comédia, formando assim a Companhia Arena. Renato segue a proposta de Margo Jones, o qual escreveu sobre o *Theatre in the round*, com a mesma justificativa americana de ordem econômica (MANTOVANI, 1989).

Inicialmente, a companhia estreia no Museu de Arte Moderna, na cidade de São Paulo, e a nova proposta foi aceita de imediato, torando-se notícia em jornais da época, “Uma nova técnica de apresentação em que os atores são colocados no centro da sala de exibição, como nos circos, ficando circundados pelos espectadores [...]” (MANTOVANI, 1989, p. 85). Este novo modelo remetia ao teatro ao estilo Elisabetano, tanto em sua estrutura quanto nos temas apresentados pelas peças teatrais, e abordava a realidade da sociedade brasileira, assim como os espetáculos elisabetanos reproduziam a realidade social inglesa da época.

Somente em 1955, através da reforma de uma antiga loja, é inaugurado o edifício denominado Teatro de Arena, com formato circular e capacidade para 150 pessoas. O edifício sofreu inúmeras modificações em seu espaço cênico (palco) ao longo do tempo, inclusive em sua principal característica, pois em 1964 o palco se torna retangular (MANTOVANI, 1989).

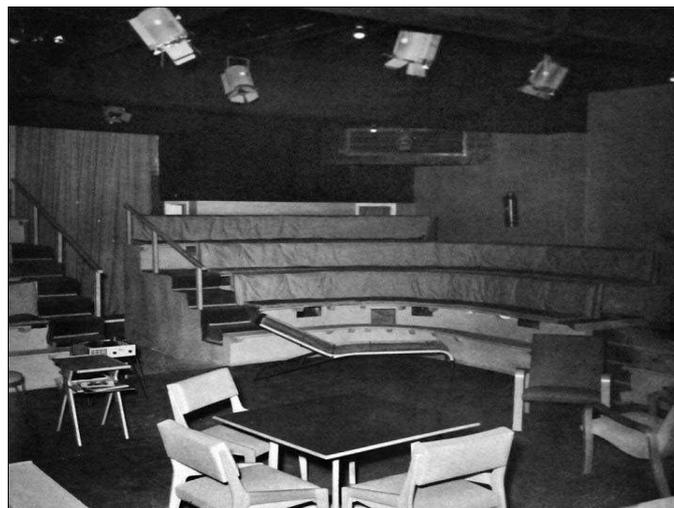
O nome de maior representação na cenografia deste modelo é o cenógrafo, artista plástico e arquiteto Flávio Império (1935 - 1985), que utilizou a cena aberta no teatro de arena, chamando a atenção da Quadrienal de Cenografia de Praga. Na década de 70, o Teatro de Arena e sua trajetória são interrompidos pela Ditadura Militar.

Figura 33 - Fachada do Teatro de Arena (1955)



Fonte: Acervo Funarte

Figura 34 - Visão parcial do interior da sala de espetáculos e plateia do teatro



Fonte: Acervo Funarte

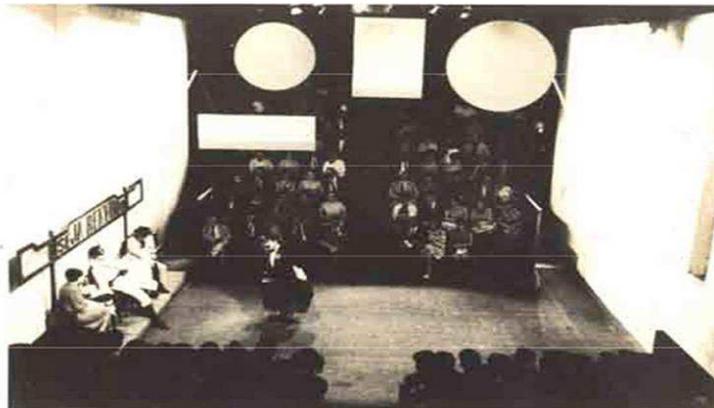
Em 1961, com a reforma de um antigo teatro, Teatro Novos Comediantes, nasce o Teatro de Oficina. Surge um novo edifício de formato único com a intenção de fazer teatro de maneira distante do aburguesamento do Teatro Brasileiro de

Comédia e no nacionalismo do Teatro de Arena, dando início a uma era de ousadia. Nesse ano a companhia criada por um grupo de estudantes em 1958 (movimento oficina) e comandada pelo diretor José Celso Martinez Correa, torna-se profissional e passa a se apresentar em sua própria sala de espetáculos.

O lugar teatral deste edifício encontrava-se no meio de duas plateias, lembrando um “sanduíche”, apelido que ganhara na época. Todavia, em 1966 o teatro foi completamente destruído por um incêndio e, ao ser reformado, volta a apresentar o palco frontal, de característica italiana, com uma diferença: possuía uma plataforma giratória (MANTOVANI, 1989).

Foi através do Tropicalismo, movimento da vanguarda brasileira, que o Teatro de Oficina rompeu com o passado e iniciou uma nova era, agressiva e questionadora. Destaque para o espetáculo *O rei da vela*, de 1967, que utilizava cenários com a mesma irreverência e ousadia do texto do dramaturgo Oswald de Andrade.

Figura 35 – Palco teatral do primeiro Teatro de Oficina (Palco sanduíche)



Fonte: Acervo: AEL/ Unicamp/Divulgação

Figura 36 – Palco teatral do Teatro



Fonte: [www.saopaulo.sp.gov.br/segall.ifch.unicamp.br/www.mre.gov.br](http://www.saopaulo.sp.gov.br/segall.ifch.unicamp.br/www.mre.gov.br)

### **3. A ARQUITETURA CENOGRÁFICA E SUAS COMPOSIÇÕES**

O objetivo do presente capítulo é dar maior enfoque ao estudo da cenografia, visto que anteriormente foram abordados com maior intensidade o edifício teatral e o lugar teatral.

A arquitetura cenográfica é uma das áreas de atuação pela qual o arquiteto pode optar após a conclusão da graduação. É basicamente a união de duas vertentes da arte que se completam, capazes de construir ambientes de alta qualidade visual, trazendo lembranças e causando sensações ao público.

Enquanto a arquitetura é definida como a ação de projetar, construir ou modificar espaços de duração perene, a cenografia se diferencia por retratar ambientes de caráter temporário, com alto grau de fascínio e ludicidade e utilizando materiais específicos para compor tais características.

A arquitetura cenográfica, anteriormente, não era muito explorada durante a graduação, de forma muitos profissionais se formavam sem conhecê-la a fundo, o que fazia com que esta fosse uma área pouco procurada para atuação. Esta é uma situação que vem, gradualmente, se transformando, pois, atualmente, o interesse e a pesquisa sobre a arquitetura cenográfica vêm crescendo de forma rápida, tornando-a uma das áreas em maior ascensão na arquitetura.

#### **3.1 Os diferentes tipos de arquitetura cenográfica**

Diversas são as roupagens que a arquitetura cenográfica pode apresentar. Todavia, entre todas elas existe uma característica em comum, que é o fato de serem efêmeras<sup>14</sup>, ou seja, permanecem intactas apenas durante o tempo de exibição, além de terem como objetivo provocar experiências sensoriais nos espectadores.

Algumas cenografias estão relacionadas ao sistema audiovisual, como: a cenografia cinematográfica (figura 37) e a cenografia televisiva (figura 38); as quais ajudam a contar a história através dos ambientes criados e, para representá-los, existem dois tipos de cenários: os externos, como parques e praças; e os internos, como salas, quartos etc. Existem também as cenografias direcionadas a acontecimentos sociais, tais como: exposições de artes (figura 39), campanhas

---

<sup>14</sup> Efêmeras: Refere-se a algo passageiro, transitório, de curta duração.

publicitárias (figura 40), feiras livres (figura 41), shows (figura 42) e festas (figura 43). Além dessas, existe também a cenografia teatral (figura 44), a qual é o foco desta monografia.

Figura 37 – Cenário interno do castelo do filme *Edward mãos de tesoura*



Fonte: Pinterest

Figura 38 – Cenografia externa da minissérie *Hoje é dia de Maria*



Fonte: Rio notícias

Figura 39 – Exposição *Imagens do Aleijadinho*



Fonte: MASP, 2018

Figura 40 – Campanha publicitária em metáfora à desigualdade de gênero



Fonte: Extra

Figura 41 – Stands temporários de feira de móveis



Fonte: Mil decorações e projetos Ltda.

Figura 42 – Representação da cenografia utilizada em festas



Fonte: Arquitrama Cenografia

Figura 43 – Palco *Formation Tour*

Fonte: Pinterest

Figura 44 – Palco do musical *Wicked*

Fonte: Blog Contando estrelas com Rapha

### 3.2 Cenografia – Conceito

Ainda segundo a obra de Anna Mantovani, *Cenografia* (1989), o termo *cenografia*, originalmente, aparece em textos gregos como: *skenographie*, composto por *skené*, que significa cena e *graphein*, que, por sua vez, significa escrever, desenhar, pintar, colorir. Aparece ainda, em textos em latim como: *scenographia*, nos quais era utilizado para designar os traços em profundidade de cenários de espetáculos teatrais desenvolvidos na época. Esse termo somente foi oficializado no

final do século XIX, quando se precisou diferenciar cenografia de elementos decorativos.

Quando procurada pelo seu significado, a palavra cenografia é definida como a arte e a técnica de se representar em perspectiva. Por sua vez, Gianni Ratto, experiente cenógrafo ítalo-brasileiro, em seu livro *Antitratado de cenografia* (1999), a entende não só como uma técnica, mas também como um “Espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir” (RATTO, 1999, p. 22). Tal termo teve que se modificar, ao longo do tempo, para atender às novas demandas do teatro e da sociedade.

A cenografia hoje, se apresenta como um espaço tridimensional, todavia, não deixou de ser um ato criativo. Tantas definições a tornam uma arte cada vez mais interessante de se estudar. Tais conceitos também se complementam, pois, como define a cenógrafa e mestra em artes, Anna Mantovani (1989), a cenografia como ato que vem acompanhado de técnicas específicas e teorias, aperfeiçoadas no decorrer dos anos, tem como objetivo organizar visualmente este espaço tridimensional para que nele se estabeleça a relação cena/público. Desta forma, como produto da técnica de fazer cenografia, temos o cenário.

A cenografia está presente desde o início das primeiras representações teatrais, na Grécia, entretanto, nesta época o seu uso não era funcional, pois servia apenas como plano de fundo para os atores que se apresentavam no palco. Sua funcionalidade foi ganhando força no decorrer dos anos, através de transformações vividas na sociedade e na incorporação da tecnologia em espaços designados propriamente para representações teatrais, os edifícios teatrais.

### **3.3 Influência de estudos da arquitetura na construção da cenografia teatral**

Um projeto cenográfico abrange as mesmas vertentes de um projeto arquitetônico, tais como noções de espaço, perspectiva, iluminação, além de ser o papel do cenógrafo sempre pensar na interação do público com o espaço cênico, da mesma forma que um arquiteto se preocupa com a relação entre o cliente e o projeto que o cerca.

Apesar de a cenografia ainda não ser uma área de grande destaque na arquitetura, é notável a relação entre ambas, uma vez que o profissional da área

cenográfica também precisa ter noções de espaço, de perspectiva, angulação, composição e, também, de fenomenologia<sup>15</sup>.

No decorrer dos séculos, surgiram diversos estudos acerca do funcionamento do lugar teatral quanto à sua forma: disposição da plateia e do palco, como foi visto anteriormente. Do mesmo modo, surgiram novas maneiras de se fazer cenografia e algumas técnicas arquitetônicas, antes utilizadas no espaço teatral (edifício), passaram a participar também do processo criativo dos cenários, como por exemplo: as técnicas de iluminação e de perspectiva. Além disso, considerando a conexão que a arquitetura e a cenografia possuem, pode-se dizer com firmeza que experiências multissensoriais podem ser causadas pela junção de ambas.

### 3.3.1 A perspectiva na construção do espaço cênico

A perspectiva, apesar de ser uma descoberta do movimento renascentista, aparece pela primeira vez nos templos gregos, através das colunas que sustentavam os tetos e os telhados, uma vez que, devido à dimensão dessas colunas, o olho humano era capaz de ver uma deformação na parte mais alta, como se tivessem se estreitando, independentemente de serem ou não cilindros perfeitos (RATTO, 1999).

Mais tarde, durante o Renascimento, a técnica da perspectiva ganha mais força, pois já é utilizada de uma forma proposital. Um exemplo disso foi a construção da cenografia fixa do já citado Teatro Olímpico de Vicenza, de Andrea Palladio. As paisagens urbanas, concretizadas através da pintura e da madeira, eram ruas sem função de uso, feitas somente para decorarem, já que os atores não poderiam de fato entrar nas pequenas proporções e muito menos nas pinturas (RATTO, 1999). Mais uma vez, cabia ao olho humano a função de idealizar com perfeita harmonia a paisagem, através da ilusão de ótica.

---

<sup>15</sup> Fenomenologia: “Fenomenologia é o estudo de um conjunto de fenômenos e como se manifestam, seja através do tempo ou do espaço.” (<https://www.significados.com.br/fenomenologia/>). No caso desta monografia, entende-se espaço com construções arquitetônicas.

Figura 45 – Composição do cenário fixo do Teatro Olímpico de Vicenza



Fonte: Pinterest

Como já citado acima, “a perspectiva é uma técnica e não uma arte, embora suas resultantes possam superar o próprio aspecto técnico” (RATTO). Essa forma de se fazer arte foi capaz de inserir a terceira dimensão em quadros, paredes, cúpulas e palcos, o que o olho humano consegue ver e a forma como consegue ver (RATTO, 1999).

Tratando-se da cenografia, a perspectiva teve grande participação, uma vez que conseguiu alterar a linguagem visual no teatro, através da construção dos cenários perspécticos. Com a modernização dos lugares teatrais, a melhoria dos cenários também passou a ser exigida, e, com isso o aprimoramento das técnicas de perspectivas. Uma delas foi ampliar os desenhos para a medida real do palco, sempre buscando a perfeição e a realidade para o ponto de vista do espectador (RATTO, 1999).

Figura 46 – Cenário do musical *She loves me*, por David Rockwell, onde é possível notar a técnica da perspectiva



Fonte: Blog Dezeen

### 3.3.2 A iluminação na construção do espaço cênico

A iluminação sempre foi um problema a ser solucionado nos espetáculos teatrais (RATTO, 1999). Bem no começo da dramaturgia, os gregos já possuíam a plena consciência da sua importância, mesmo que não soubessem como representá-la de maneira artificial. Por isso, apresentavam seus espetáculos durante o dia e os encerravam propositalmente durante o pôr-do-sol.

Durante os períodos romano e medieval, tochas, velas e lamparinas a óleo eram utilizados como forma de produzir luz. Estes foram os primeiros artifícios não naturais e proporcionavam jogos de sombra. Alguns artistas da época a utilizavam somente em momentos específicos, colocando as luzes em frente a placas refletoras ou atrás de recipientes de vidro com água colorida, uma maneira prévia da iluminação dos refletores modernos (RATTO, 1999).

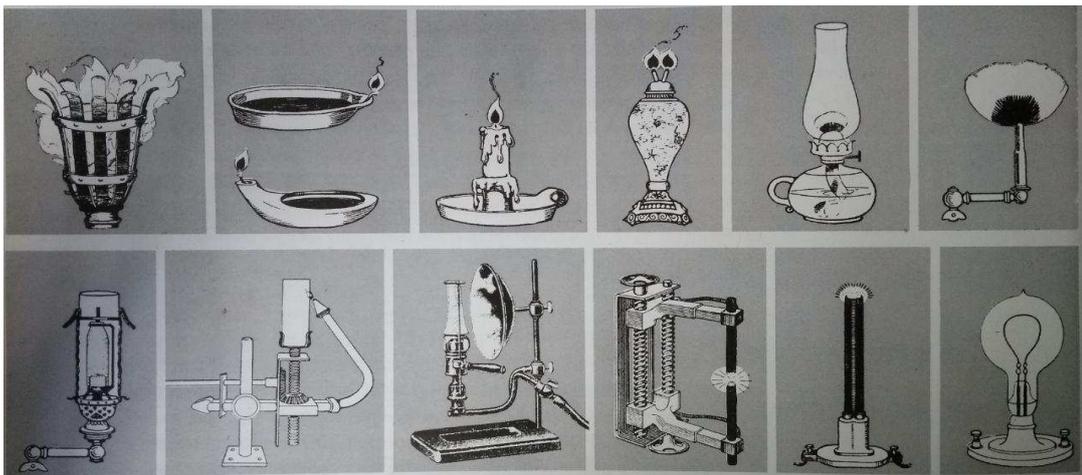
Mais precisamente na metade do século XIX a luz a gás passa a ser generalizada no teatro, apresentando um resultado mais eficaz e inúmeras vantagens, como o aumento da intensidade da luz e a facilidade na criação de efeitos individuais, isolando cenas e gerando zonas de atenção. Outra novidade era a possibilidade de graduar a intensidade da luz, que permitia, por exemplo, que em uma cena ocorresse a passagem do dia para a noite (RATTO, 1999).

Em sua monografia, intitulada *A CENOGRRAFIA DE FESTIVAIS MUSICAIS: Um estudo sobre a arquitetura efêmera na cidade de São Luís* (2018), Fabrício Maciel

cita algumas desvantagens geradas pela utilização da luz a gás, as quais causavam sonolência nos espectadores, além de mau cheiro devido à reação da queima do gás e muita fuligem, que sujava com rapidez as paredes e tetos dos teatros, sendo necessária a manutenção constante. Outra desvantagem, talvez a pior, era o risco de incêndio, pois os bicos por onde saíam os gases ficavam expostos e, em grande parte das vezes, próximas a materiais como madeira.

Mais tarde, *Thomas Edison* (1847 - 1931), cria a lâmpada incandescente, através do filamento de carbono. Essa nova fonte elétrica apresenta ainda mais funcionalidade que o modelo anterior, é mais estável e constante, além de aumentar a capacidade de iluminação em cerca de três vezes e não apresentar cheiro desagradável. Com esse aprimoramento, a luz se concentra somente no palco, deixando pela primeira vez a plateia no escuro.

Figura 47 – Evolução dos aparelhos de iluminação



Fonte: Antitratado de cenografia (Gianni Ratto, 1999)

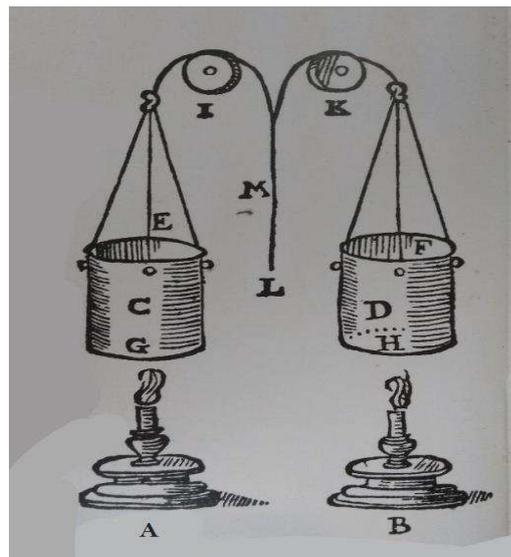
Ainda em *Antitratado de cenografia* (1999), *Ratto* diz que, para que seja feita a iluminação correta de um espetáculo, o cenógrafo precisa atuar com dois elementos fundamentais: o material técnico e a própria criatividade. Uma vez que, “iluminar é, antes de mais nada, um ato intuitivo que corresponde ao de um artista plástico cuja palheta foi por ele escolhida ou a ele eventualmente imposta.” (RATTO, 1999)

A exemplo do que foi dito por *Ratto*, diversas foram as formas criativas inventadas no decorrer dos séculos, como o maquinário manual feito por Nicola *Sabbatini*, citado em seu livro *Prática para fabricar cenários e máquinas de teatro*

(1638), que visava a uma solução para se conseguir uma repentina escuridão no cenário.

Se nós queremos que repentinamente o cenário escureça, poderemos proceder da seguinte maneira. Será necessário fabricar tantos cilindros de ferro fosco quantas forem as luzes a serem obscurecidas. Esses cilindros deverão ter a altura de meio pé pelo menos, com uma largura quase idêntica, com uma cobertura na parte superior furada o suficiente para deixar passar a fumaça, e aberta na parte inferior. Feito isso, colocar-se-ão os cilindros mencionados, cada um acima de sua fonte luminosa [...] Sejam portanto as duas luzes que deverão ser obscurecidas A e B e os cilindros C e D, com seus furos no centro da parte superior E e F e abertos embaixo em G e H, as cordinhas que sustentam os ditos cilindros passando pelas polias I e K e situadas de tal maneira que elas permaneçam a prumo sobre as luzes A e B e que sejam reunidas numa única extremidade L. Quando quisermos obscurecer as luzes, levantaremos a extremidade das cordinhas de L para M de tal maneira que os cilindros C e D possam cobrir as luzes A e B. (SABBATINI, 1638, apud RATTO, 1999, p.92, 93)

Figura 48 – Maquinário criado por Nicola Sabbatini



Fonte: Antitratado de cenografia (Gianni Ratto, 1999)

No início do século XX, *Mariano y Madrazo*, cenógrafo influente na Alemanha, criou o mecanismo denominado *kuppelhorizont*, consistindo na metade de uma cúpula feita de gesso ou seda, onde a luz era refletida para o palco, simulando o efeito do céu. Esse mecanismo foi aprimorado e se tornou o atual ciclorama, um tecido translúcido que fica localizado ao fundo do palco e é iluminado de sua base até o topo, transmitindo a sensação de céu.

Figura 49 – Palco cenográfico com ciclorama ao fundo



Fonte: Scott Penner Design

Com a iluminação cada vez mais intensa e generalizada no palco, os cenários detinham toda a atenção do público e assim ficava mais fácil perceber os defeitos ou imperfeições (RATTO, 1999). Dessa forma, os cenógrafos passaram a se preocupar mais intensamente com o detalhamento e começaram a substituir as telas pintadas por cenários volumosos em três dimensões.

### 3.3.3 A fenomenologia na construção do espaço cênico

Entende-se por fenomenologia, uma corrente de pensamento que estuda a relação entre o espaço tridimensional e as experiências sensoriais que nele podem ser vividas. Juhani Pallasmaa, arquiteto e designer finlandês, é um grande contribuinte para o estudo da fenomenologia na arquitetura; para ele, “a arquitetura real direciona as intenções, emoções e pensamentos humanos, por meio do ar alucinante que desperta” (tradução livre) (PALLASMAA, 2001).

Ainda segundo Pallasmaa, a arquitetura está inteiramente ligada à fenomenologia e, em seus estudos, explica como a experiência sensorial de estar dentro de uma edificação pode trazer emoções ao indivíduo.

Amanda Belo, em sua tese de graduação intitulada *Narrativas do espaço: O papel do arquiteto na produção da cenografia do cinema*, explica muito bem essa relação entre a arquitetura e a fenomenologia quando diz que “a luz que entra pela

janela, a ventilação natural que atravessa os cômodos, a isolamento acústica ou a falta dela...” são elementos que, relacionados às memórias do usuário podem afetá-lo emocionalmente.

Ao trazer o conceito da fenomenologia para o contexto cenográfico, percebe-se a mesma necessidade de causar experiências sensoriais ao público que assiste ao espetáculo, de maneira a gerar um aumento na carga dramática da cena, além de ajudar a transmitir a mensagem para o público de forma mais intensa e verdadeira. Dessa forma, assim como o arquiteto, o profissional que segue a área da cenografia é capaz de causar experiências multissensoriais e afetar emocionalmente um público, através da tridimensionalidade do seu cenário.

#### 4. ANÁLISE DE ALGUNS ESPETÁCULOS TEATRAIS, COM FOCO NO LUGAR TEATRAL ONDE FOI ENCENADO E EM SUA CENOGRRAFIA

Este capítulo tem como objetivo analisar a cenografia de três espetáculos de diferentes conceitos e ideologias, assim como os lugares teatrais em que foram encenados, suas relações com as épocas em que foram concebidos e suas contribuições para o desenvolvimento da cenografia teatral a nível mundial, no Brasil e na cidade de São Luís, no Maranhão. São eles: *Vestido de Noiva*, 1943; *O Rei Leão O musical*, 1997; e *O Pescador*, 2018.

Ao findar-se esta análise, será possível perceber o quanto a cenografia teatral foi capaz de se transformar ao longo do tempo, sempre mantendo o viés da busca incessante pela perfeição, assim como pela realidade visual.

##### 4.1 Vestido de Noiva (1943) – Nelson Rodrigues

A nível nacional, foi escolhido o espetáculo *Vestido de Noiva (1943)*, do dramaturgo Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski e com cenografia de Tomás Santa Rosa. Esse espetáculo foi considerado um marco no panorama teatral brasileiro, pois determina a origem do *Teatro Moderno no Brasil*.

Para que se entenda melhor a modernização do teatro brasileiro, é necessário que se estabeleçam as fontes do Movimento Moderno nas artes, o qual tem suas principais características decorrentes das descobertas do final do séc. XX. A cenografia está ligada a essa nova era moderna, uma vez que, em decorrência de modernidade das artes plásticas, da arquitetura, da iluminação cênica e da direção teatral surge uma nova profissão: a de cenógrafo, agora reconhecida oficialmente. Ou seja, a junção de todas essas artes contribui para construir a ideia da modernização definitiva do *Teatro Moderno Brasileiro*, ideia essa que é traduzida através do cenário de um espetáculo.

Em *Vestido de Noiva*, percebe-se a exata modernização do teatro brasileiro quando o autor, o cenógrafo e o diretor (também iluminador) trabalham em conjunto e, assim, representam o conceito da Era Moderna, época em que estreou o espetáculo.

A estreia aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, edifício onde o lugar teatral apresentava características ao estilo italiano clássico, com sua forma circular, lembrando uma ferradura, com frisas, galerias e camarotes ao redor da plateia. A nítida separação do espaço cênico e do espaço do espectador era outra característica deste teatro.

Figura 50 - Ziembinski, Santa Rosa e Nelson Rodrigues sobre o cenário de *Vestido de Noiva*



Foto Carlos. Fonte: CEDOC/FUNARTE

Figura 51 – Espaço do espectador (plateia, camarotes, frisas e galerias) do Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: theatromunicipal.rj.gov.br

Como já citado, a cenografia revolucionária de *Vestido de Noiva* foi concebida por Tomás Santa Rosa, considerado o primeiro cenógrafo moderno brasileiro. Antes deste, a cenografia ainda era sinônimo de telas pintadas e objetos que não demonstravam tanta realidade, feitos de papel. A geração moderna brasileira possuía muitas ideias cenográficas, adquiridas como influências pela chegada de companhias europeias, principalmente as francesas, cujas presenças passaram a ser constantes desde a virada do século XIX para o XX (DRAGO, 2010). Todavia, tais ideias só se tornaram realidade na década de quarenta, com Santa Rosa.

A principal característica da cenografia de *Vestido de Noiva*, foi a retirada de telões pintados do fundo do palco e a inserção de gabinetes, que consistiam em grandes elementos cenográficos móveis, feitos a partir de trainéis<sup>16</sup>, os quais formavam paredes, janelas, portas, reproduzindo fielmente um ambiente interno de uma habitação, bem trabalhado e com grandeza de detalhes (MANTOVANI, 1989). Dessa forma, a cenografia brasileira passou a ter uma relação maior com a arquitetura.

Outra característica dessa nova era cenográfica foi o fato de a cenografia estar inteiramente relacionada ao significado do drama, ou seja, não estar no palco pelo simples objetivo de preenche-lo. Em *Vestido de Noiva*, o cenário foi construído em três planos e em dois andares, unidos por escadas laterais: o primeiro, em cima, mostrava o plano da realidade, em que o personagem principal vivia; em baixo, o segundo palco, representava os planos das suas memórias e alucinações, como explica Tomás Santa Rosa, em *Teatro – realidade mágica*, onde cita o espetáculo em questão e a relação da cenografia com a estória.

Na medida em que uma fotografia pode significar o SER, o cenário retrata o DRAMA, e o ideal seria que depois das três pancadas de Molière, aberto o pano de boca, penetrasse o espectador, de imediato, no sentido espiritual do texto dramático através da poderosa sugestão do clima cenográfico. (ROSA, 1953 apud MANTOVANI, 1989, p.83)

---

<sup>16</sup> Trainéis: Nome genérico para qualquer peça de cenário montada sobre uma estrutura de sarrafos e recoberta de tecido ou madeira compensada.

Figura 52 – Cenário da primeira montagem de *Vestido de Noiva* em 1943



Fonte: Acervo: O Globo

#### 4.2 O Rei Leão - O musical da Broadway (1997) - Walt Disney Theatrical Productions

Em 1997, pela primeira vez, o filme infantil *O Rei Leão*, da *Walt Disney Company*, é adaptado para um espetáculo de teatro musical, que rapidamente se tornou um marco na indústria de musicais. A adaptação, produzida pela *Walt Disney Theatrical Productions*, conta com direção e figurino de Julie Taymor, cenografia de Richard Hudson e iluminação de Donald Holder. No mesmo ano de sua estreia, concorreu a vários prêmios e ganhou diversos destes, inclusive em *Tony Awards*<sup>17</sup>, dentre eles: Melhor direção, o que fez de Taymor a primeira mulher a conseguir este feito; Melhor design cênico; Melhor figurino; Melhor iluminação; E melhor musical.

O musical permanece em exibição até os dias atuais, no Teatro Minskoff, um dos 40 teatros que compõem a *Broadway*, originalmente criada como projeto urbanístico da cidade de Nova York, através do *Commissioner's Plan*. O teatro de modelo à italiana foi construído pelos arquitetos Kahn e Jacobs, inaugurou em 13 de março de 1973 e tem capacidade para 1621 pessoas. Fica localizado no terceiro andar do Astor Plaza, uma torre de escritório onde funcionava o antigo Hotel Astor<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> maior e mais prestigioso prêmio do teatro dos Estados Unidos

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://adoro-novayork.blogspot.com/2012/06/os-dez-maiores-teatros-da-broadway.html>> Acesso em: 2 de junho de 2019

Figura 53 – Palco e plateia do Teatro Minskoff



Fonte: Acervo: detroitlovedr.com

Em um vídeo de divulgação sobre o musical, no qual aparecem os bastidores, o cenário de Richard Hudson é classificado como um conjunto engenhoso, o qual é capaz de criar vários ambientes diferentes, obtendo um ótimo sentido que não se limita apenas à pequena caixa, fazendo com que o espectador se sinta de fato dentro da savana africana. Mais de mil luzes são utilizadas, entre a iluminação convencional e luzes que se movimentam, contribuindo para que esse efeito aconteça. As luzes em movimento permitem que haja uma certa flexibilidade para criar diversas cenas diferentes. A cor alaranjada da iluminação também contribui para a sensação de perceber-se no território africano, assim como a iluminação verde, utilizada em cenas como a que o personagem Simba foge para a selva. Segundo Taymor, essa é a verdadeira essência do teatro, quando um objeto inanimado ganha vida<sup>19</sup>.

A função do cenógrafo é fornecer uma sequência de imagens encenadas, permitindo que o diretor conte a sua história e, no caso de *O Rei Leão*, tratando-se da adaptação de um filme bastante conhecido, essas imagens encenadas necessitam de maior qualidade e dedicação, a fim de causar a sensação de surpresa, uma vez que, como já dito, os espectadores já conhecem a história e as cenas do filme<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e5nZCVXUk3I>> Acesso em 3 de junho de 2019

<sup>20</sup> Idem.

Figura 54 – Cena inicial do filme em desenho animado *O Rei Leão*



Fonte: Blog O mundo no olhar da cultura pop

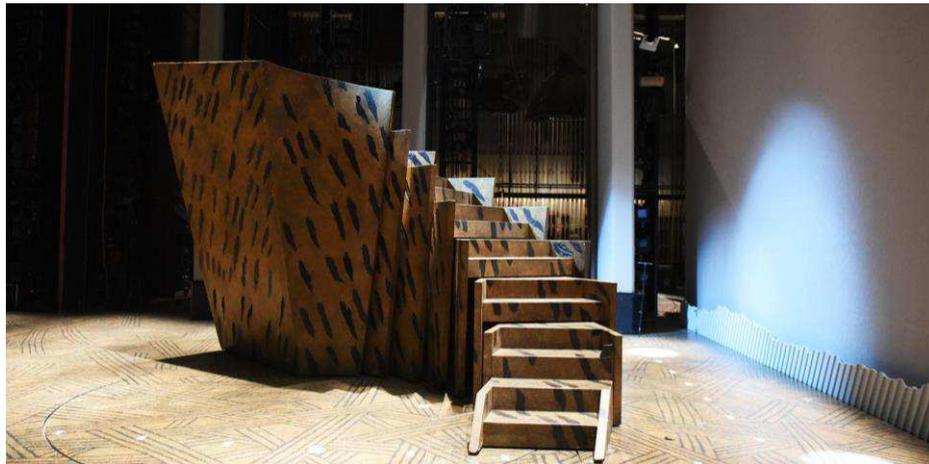
Figura 55 – Cena inicial do musical *O rei leão*



Fonte: youtube.com/avrotros

Dentre as cenas originais do filme, algumas se destacam e, por esse motivo, não poderiam ser retiradas da adaptação musical. A cena inicial, em que o jovem Simba é apresentado como futuro rei da savana africana, é uma das mais marcantes e, para representá-la no palco, foi necessário criar um mecanismo especial acoplado ao chão, permitindo que uma escada circular fosse instalada e se transformasse em uma imensa rocha (*pride rock*), a qual aparece em outras três cenas. Os detalhes presentes nas estruturas também são milimetricamente pensados, como por exemplo marca de arranhões, que podem ser vistas em diversas partes do cenário, caracterizando o domínio do território por parte dos leões<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Disponível em: <Cf. (<https://www.youtube.com/watch?v=SVssLs5RMKw>) Acesso em 3 de junho de 2019

Figura 56 – *Pride Rock* (rocha)

Fonte: Blog the daily gazette news

Outra curiosa cena, retratada de forma magnífica no palco, é a cena da morte de Mufasa, quando ocorre uma debandada. No palco, a correria dos animais é feita através de um maquinário no qual, estruturas que lembram diversos gnus ficam presos a rolos, dando a impressão que estão correndo em colinas. Em seguida, dançarinos surgem das armadilhas do chão, vestidos, também de gnus, para completar a cena. Enquanto isso, o personagem do pequeno Simba corre em uma esteira. A utilização dos rolos também contribui para a perspectiva do espetáculo, fazendo com que o telespectador tenha a ideia de profundidade<sup>22</sup>.

Figura 57 – Pequeno Simba correndo no meio da debandada – *O Rei Leão O Musical*

Fonte: Blog Busa Simba

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SVsslS5RMKw>> Acesso em 3 de junho de 2019

Figura 58 – Mecanismo cenográfico por trás da cena da debandada – *O Rei Leão O Musical*



Fonte: Blog Busa Simba

#### 4.3 O Pescador (2018) – Josué Costa (Escola de teatro InCena)

No final do ano de 2018, o instituto cultural para educação nacional de arte, InCena, apresentou a peça *O Pescador*, na cidade de São Luís, da qual tive o prazer de participar atuando. O espetáculo teve duas montagens, sendo a primeira em 2015. A montagem em questão, a de 2018, serviu de cunho educacional e não comercial, uma vez que teve como função a conclusão das atividades do ano letivo na escola. Desse modo, a versão de 2018 só foi representada uma vez, em dezembro, porém, com magnífico resultado visual e foi muito bem recepcionado pelo público.

O local onde a história se passou foi inspirado na infância do autor, Josué Costa, que cresceu às margens do rio Pindaré. A história abrangia também o mar e suas lendas. Os personagens se dividiam em três núcleos: os pescadores; as lavadeiras, as quais representam suas esposas, mães ou filhas ; e as sereias, que representavam os segredos escondidos pelo mar.

O local onde ocorreu a apresentação da peça foi o Teatro Arthur Azevedo, já mencionado anteriormente, sendo o maior teatro da cidade e possuindo características clássicas do lugar teatral de modelo à italiana, como: a nítida separação do espaço cênico e do espaço do espectador; e a divisão do público em relação ao poder aquisitivo social, em que os melhores lugares são reservados àqueles mais abastados.

Figura 58 – Mapa da plateia do Teatro Arthur Azevedo



Fonte: Site da Secretaria de Cultura e Turismo do Maranhão

O processo cênico de *O pescador* foi inteiramente pensado pelo próprio autor, Costa, e o lugar teatral existente no Arthur Azevedo permitiu que diversas técnicas, das mais atuais, fossem utilizadas no palco. Neste espetáculo, o cenário tem uma utilidade precisa e se torna indispensável. Segundo o autor, a cenografia foi feita de acordo com o texto pronto, ao estilo “pensei e executei”.

Através do urdimento presente na caixa cênica do teatro, foi possível pendurar as redes de pesca, que ficaram expostas durante o espetáculo, e os varais, que, em determinado momento, desciam para que as lavadeiras pendurassem as suas roupas para secarem ao sol. Na sequência, os varais subiram, retornando ao seu lugar inicial.

Figura 59 – Parte da cenografia de *O Pescador*, onde é possível ver as redes e os varais pendurados por cabos que desciam através do urdimento da caixa cênica



Fonte: Acervo pessoal

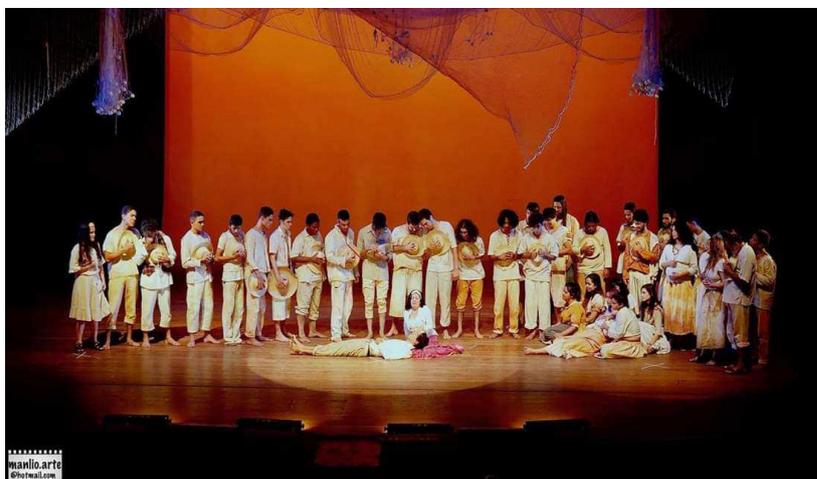
Dentre as técnicas de iluminação utilizadas, podemos citar: o ciclorama, utilizado ao fundo do palco e que permitia que o espectador conseguisse visualizar, em determinado momento, um céu estrelado ou ainda o pôr-do-sol, quando o fundo mudava para um tom alaranjado; o efeito de luz piscando, sugerindo a ideia de raios no céu, que, somado à sonoplastia de trovões, reproduziu perfeitamente uma cena de tempestade; e, por último, na cena em que as mulheres sofriam a perda do pescador, a sensação de dor e tristeza foi criada pelas velas acesas e acomodadas em latas perfuradas, enquanto todo o palco se encontrava em completa escuridão. Os próprios personagens carregavam as lamparinas e, apesar de simples, essa técnica causou um magnífico efeito visual e emotivo no público presente.

Figura 60 – Cena de *O Pescador*, onde é possível enxergar o ciclorama reproduzindo um céu estrelado ao fundo



Fonte: Manlio Macchiavello

Figura 61 – Cena de *O Pescador*, onde é possível enxergar o ciclorama reproduzindo o pôr-do-sol



Fonte: Manlio Macchiavello

Quanto aos elementos cênicos utilizadas no espetáculo, citamos o tecido como escolha para compor o rio e o mar. Na cena inicial, uma canoa surge vagorosamente atravessando um rio, formado por um imenso tecido sustentado de um lado a outro do palco e movimentado de forma leve e sutil pelos próprios atores, para simular a calmaria de um rio. A canoa possui rodas e é puxada de uma coxia à outra. A segunda cena em que se utilizam tecidos azuis é aquela em que vários pescadores enfrentam o alto mar durante uma tempestade e na qual diversos tecidos são usados, diferentemente da cena anteriormente citada, quando apenas um tecido foi suficiente para formar a ideia proposta; a intensidade com que são movimentados também difere da primeira, sendo, agora, exigidos movimentos mais fortes e vigorosos, de maneira a reproduzir toda a fúria de uma mar em noite de tempestade. Os tecidos, nesse momento, têm ainda a função de esconder as sereias, que representam os segredos do mar e que, em determinada altura do espetáculo, aparecem e complementam o desenvolver da cena. O barco agora utilizado, diferentemente da canoa, não é uma peça original, possuindo somente a parte frontal, uma escada que permite aos atores ficarem em diferentes níveis de altura e uma vela que se movimenta. A forma se move também é através de rodas. Mantovani (1989), justifica a questão com a fala abaixo, quando afirma:

“Há uma relação precisa entre o ator e o cenário, e os cenários não são um lugar, mas ambientes. Como a vida do homem é condicionada ao ambiente em que vive, assim serão as personagens aos cenários” (MANTOVANI, 1989, p. 23).

Partindo desse pressuposto, atendo-me a comentar, desta vez como parte do elenco, acerca da função da cenografia para com os personagens. Dessa forma, pude constatar, em experiência própria, que o cenário contribuiu com os atores em todas as cenas, pois, uma vez que, dentro de sua função, tendem a representar os ambientes onde vivem os personagens, deixando de ser apenas meros objetos espalhados pelo palco.

Figura 62 – Cena de *O Pescador*, onde é possível ver a canoa e tecido representando o rio



Fonte: Manlio Macchiavello

Figura 63 – Cena de *O Pescador*, onde é possível ver o barco e os tecidos que representam o mar



Fonte: Manlio Macchiavello

Figura 64 – Cena de *O Pescador*, onde é possível ver o barco completo



Fonte: Manlio Macchiavello

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do tempo, a apresentação física do lugar teatral sofreu diversas transformações, quase sempre influenciadas pelo contexto social vigente à época, a exemplo do que se pôde observar na transição entre a Idade Média quando as apresentações aconteciam a céu aberto, em função do grande público, e o período Renascentista, marcado pela restrição de público e pela suntuosidade do novo lugar teatral (geralmente, residências das realezas). Essa modificação é um reflexo de uma nova corrente, que retirava o caráter religioso do centro do espetáculo, o que causou grande revolta na Igreja, fazendo com que esta deixasse de promover os espetáculos teatrais. Agora, a corte não tinha interesse em levar o teatro para as classes sociais menos favorecidas, pois isso significaria inserir em seu ambiente um público considerado fora dos padrões de sua convivência.

A separação entre as classes era um fator de grande contribuição para conformação arquitetônica do edifício teatral, com a construção de balcões, frisas, galerias, dentre outros espaços que promoviam a separação entre o público mais distinto e o outro, mais humilde. O que acontecia em consequência dessa distinção era a dificuldade experimentada pelas pessoas de menos posses em acompanhar os espetáculos, pois, geralmente, as mesmas não podiam enxergar com qualidade o que acontecia nos palcos, ou seja, de certa forma, uma parte do público estava à margem da situação. Esse foi um ponto amplamente questionado pelas diversas correntes sociais que surgiram ao longo do século XIX e que propunham intensamente uma transformação na forma de produzir e transmitir o teatro para o público de maneira geral, o que, inevitavelmente, se refletiu na remodelação da arquitetura teatral.

O afastamento dos ideais cristãos, acabou por refletir, também, na construção do teatro como uma arte que falava por si só. Dessa forma, o homem se torna o centro das representações teatrais e suas histórias passam a conquistar um público fiel, que agora vão ao teatro por simples prazer e não somente por convenção religiosa.

A conquista desse público devoto trouxe uma maior preocupação aos dramaturgos no que diz respeito ao visual das peças, pois, além de quererem transmiti-las da maneira mais perfeita possível, havia também a preocupação quanto a manter os amantes desta arte. Essa preocupação se transmitiu através das renovações cenográficas, uma vez que um cenário o mais real possível, ajudaria a

não só transmitir o espetáculo com mais perfeição, como também surpreenderia a plateia, que passaria a querer frequentar cada vez mais aquele ambiente.

É extremamente curioso e enriquecedor conhecer as histórias da arquitetura e da cenografia teatral e, assim perceber, que suas transformações ao longo do tempo não se deram de forma aleatória, mas estiveram intimamente ligadas a todos os contextos históricos que a humanidade atravessou ao longo do tempo. Entre o primitivo Teatro Grego e as suntuosas arquiteturas atuais há muito mais História e revoluções sociais do que se possa imaginar, e isso é fascinante!

## 6. REFERÊNCIAS

ADÁGIO. O teatro olímpico de Vicenza. In: **Revista digital**. 26 de jul. de 2012. Disponível em: <<https://www.revistadigital.com.br/2012/07/o-teatro-olimpico-de-vicenza/>> Acesso em: 30 de abr. de 2019.

ALENCAR, Valéria Peixoto de. Teatro no Renascimento (2) – Inglaterra de Shakespeare se destaca. In: **UOL**. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/teatro-no-renascimento-2-inglaterra-de-shakespeare-se-destaca.htm>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

ALMADA, Izaías. Teatro de arena. In: **Boitempo Editorial**. 2017. Disponível em: <<https://www.boitempoeditorial.com.br/produto/teatro-de-arena-83>> Acesso em: 5 de jun. de 2019.

APDF23. Aula 6 – arquitetura e fenomenologia. In: **História e teoria da arquitetura, urbanismo e paisagismo II**. 8 de set. de 2013. Disponível em: <<https://arqteoria.wordpress.com/2013/09/08/aula-6-arquitetura-e-fenomenologia/>> Acesso em: 2 de jul. de 2019.

BARATTO, Romullo. Como a arquitetura fala com o cinema. In: **ArchDaily**. 30 de mar. de 2017. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/867865/como-a-arquitetura-fala-com-o-cinema>> Acesso em: 2 de jul. de 2019.

CAMARGO, Patrício de. Qual é a diferença entre um teatro grego e um anfiteatro romano? In: **Tuomaquia**. 29 de dez. de 2016. Disponível em: <<http://tuomaquia.com/diferenca-entre-teatro-grego-anfiteatro-romano/>> Acesso em: 23 de abr. de 2019.

CONDEPHAAT – SP. São Paulo – Teatro Brasileiro de Comédia. In: **Ipatriônio patrimônio cultural brasileiro**. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/?p=38#!/map=38329&loc=-23.55406400000001,-46.642989999999998,17>> Acesso em: 5 de jun. de 2019.

DISNEY'S The Lion King - Classroom Education Series - Part 7: Setting the Scene. In: **Disney on Broadway**, 9 de nov. de 2009. (4:11 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e5nZCVXUk3I>> Acesso em: 27 de jun. de 2019.

DRAGO, Niuxa Dias. Santa Rosa e a modernidade brasileira. In: X Congresso da ABRACE, Rio de Janeiro, 2010. **Anais ABRACE**. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Niuxa%20Drago%20-%20Santa%20Rosa%20e%20a%20Modernidade%20Brasileira.pdf>> Acesso em: 06 de jun. de 2019.

HAAC1. Teatro grego: características, histórico, principais gêneros, autores e teatro. In: **História da arte, arquitetura e cidade 1**. 15 de set. de 2017. Disponível em: <<https://haac1.wordpress.com/2017/09/15/teatro-grego-caracteristicas-historico-principais-generos-autores-e-teatros/>> Acesso em: 22 de abr. de 2019.

JOSINO, Amanda Belo da Fonseca. **Narrativas do espaço**: O papel do arquiteto na concepção cenográfica do cinema. 2017, 65 f. (Monografia) Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual do Maranhão, 2017.

LOBO, Ronan. Teatro renascentista – (história). In: **Arte**. 8 de ago. de 2011. Disponível em: <<http://ronanlobo.blogspot.com/2009/09/blog-post.html>> Acesso em: 15 de maio de 2019.

MAIA, Maria Carolina. Zé Celso e o Teatro Oficina: “Somos índios em luta pela terra”. In: **Veja**. 21 de nov. de 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/especiais/ze-celso-e-o-teatro-oficina-somos-indios-em-luta-pela-terra/>> Acesso em: 8 de jun. de 2019.

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

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.

NÉSPOLI, Beth. O impacto da montagem histórica de Ziembinski. In: **Estadão – Portal do estado de S. Paulo**. 7 de fev. de 2008. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro,o-impacto-da-montagem-historica-de-ziembinski,121265>> Acesso em: 20 de jun. de 2019.

OLIVEIRA, Beatriz Magno Alves. O espaço cênico de Georg Fuchs: tensões e afinidades com Appia, Craig e Meierhold. In: 17<sup>o</sup> Colóquio do PPGAC, Rio de Janeiro, 2017. **Cadernos virtuais de pesquisa em artes cênicas**. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/6714/6200>> Acesso em: 31 de maio de 2019.

O TEATRO Elisabetano. . In: **Cidade das artes**. 26 de jun. de 2014. Disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/407>> Acesso em: 19 de maio de 2019.

OS dez maiores teatros da Broadway. In: **Adoro Nova York**. Jun. de 2012. Disponível em: <<http://adoro-novayork.blogspot.com/2012/06/>> Acesso em: 20 de jun. de 2019.

PETRIN, Natália. Teatro medieval. In: **Estudo prático**. 30 de jan. de 2018. Disponível em: <<https://www.estudopratico.com.br/teatro-medieval-caracteristicas-espaco-cenico-e-autores-medievais/>> Acesso em: 27 de abr. de 2019.

SILVA, Fabrício Maciel e. **A cenografia de festivais musicais**: Um estudo sobre a arquitetura efêmera na cidade de São Luís. 2019, 90 f. (Monografia) – Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual do Maranhão, 2019.

TEATRO barroco. In: **Portal São Francisco**. 2019. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-barroco>> Acesso em: 23 de maio de 2019.

TEATRO Brasileiro de Comédia (TBC). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>> Acesso em: 6 de jun. de 2019.

TEATRO oficina. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>. Acesso em: 7 de Jun. 2019.

TEATRO oficina. In: **Portal São Francisco**. 2019. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-oficina>> Acesso em: 9 de jun de 2019.

TEATRO renascentista. In: **Portal São Francisco**. 2019. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-renascentista>> Acesso em: 7 de maio de 2019.

THE Lion King - Behind the Scenes Part 1. In: **Kat1990**. 3 de abr. de 2010. (9:50 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ScFWa-RwC3Y> > Acesso em: 27 de jun. de 2019.

THE Lion King: Setting the Scene. In: **Disney on Broadway**, 25 de maio de 2010. (2:19 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YekUQYLG4Qo> > Acesso em: 27 de jun. de 2019.

ZILIO, Daniela Tunes. A evolução da caixa cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 17, n. 27, p. 154 – 173, jun, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43685>> Acesso em: 1 de jun. de 2019.