

# DESIGN CENOGRÁFICO

## a cenografia em pesquisa

VOLUME 1



Leônidas Garcia Soares  
Marion Divério Faria Pozzi  
ORGANIZADORES

# DESIGN CENOGRÁFICO

## a cenografia em pesquisa

VOLUME 1

Leônidas Garcia Soares  
Marion Divério Faria Pozzi  
ORGANIZADORES





**Marcavisual Editora e Projetos Culturais Ltda.**  
www.marcavisual.com.br

### **Conselho Editorial**

**Airton Cattani – Presidente**  
*UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

**Adriane Borda Almeida da Silva**  
*UFPEL – Universidade Federal de Pelotas*

**Celso Carnos Scaletsky**  
*UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos*

**Denise Barcellos Pinheiro Machado**  
*UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Marco Antônio Rotta Teixeira**  
*UEM – Universidade Estadual de Maringá*

**Maria de Lourdes Zuquim**  
*USP – Universidade de São Paulo*



www.ufrgs.br/design-cenografico

### **Design Cenográfico: a cenografia em pesquisa** *Série Design Cenográfico – Volume 1*

**Organizadores:**  
Leônidas Garcia Soares  
Marion Divério Faria Pozzi

**Projeto gráfico e editoração:**  
Leônidas Garcia Soares

**Foto da capa e das aberturas de seções:**  
César Bastos de Mattos Vieira  
*Montagem do cenário do espetáculo Camaradas, de Chico César e Bárbara Santos, que aconteceu no dia 03/05/2018 no Salão de Atos da UFRGS, Porto Alegre – RS.*

**Revisão:**  
Luciana Balbuena

Este livro é uma das publicações do Curso de Pós-Graduação/Especialização em Design Cenográfico (EDC) do Departamento de Design e Expressão Gráfica (DEG) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FA-UFRGS).

#### CIP – Catalogação na Publicação

---

D457 Design cenográfico : a cenografia em pesquisa : volume 1 [recurso eletrônico] / organizadores, Leônidas Garcia Soares e Marion Divério Faria Pozzi ; projeto gráfico, Leônidas Garcia Soares ; foto de capa, César Bastos de Mattos Vieira. – Porto Alegre : Marcavisual ; Especialização em Design Cenográfico Faculdade de Arquitetura, UFRGS, 2021.  
168 p. : il. digital – (Design cenográfico ; vol. 1).

Textos selecionados a partir dos Trabalhos de Conclusão do Curso de Especialização em Design Cenográfico, Faculdade de Arquitetura, UFRGS.  
ISBN-e 978-65-89263-26-5.  
Também publicado em formato impresso ISBN 978-65-89263-27-2.

1. Design cenográfico. 2. Cenografia. 3. Cenário. 4. Iluminação. 5. Teatro. 6. Espaço cênico. 7. Figurino. 8. Audiovisual. 9. Processo de criação. 10. Paleta de cores. 11. Ensino. 12. Arquitetura. I. Soares, Leônidas Garcia, org. II. Pozzi, Marion Divério Faria, org. III. Soares, Leônidas Garcia, proj. gráf. IV. Vieira, César Bastos de Mattos, foto de capa. V. Título. VI. Título: A cenografia em pesquisa. VII. Série.

---

Elaborada pela Biblioteca Faculdade Arquitetura/UFRGS  
por Celina Leite Miranda – CRB-10/837

# Cenário de Teto: uma alternativa contemporânea à cenografia local

*Isadora Forner Stefanello  
Maria do Carmo Gonçalves Curtis*

## INTRODUÇÃO

A primeira impressão que o público tem de um espetáculo é a composição cênica, seja no teatro, dança, circo ou música ou em espaços alternativos. Quando o público ocupa o local de apresentação ou quando a cortina se abre, o impacto inicial da identidade do trabalho é estabelecido pela percepção visual dos elementos cênicos (SILVA, 2007).

Esses elementos definem o espaço e, muitas vezes, o tempo em que ocorre a ação, seja de forma realista ou simbólica. Como se fosse uma pintura, uma tela ou uma fotografia, o design cenográfico vai propiciar a identificação, o contato e a troca de experiências e sensações entre o palco e a plateia. A função básica dessa composição cênica é materializar um tempo e um espaço, identificar visualmente a ação, e significar as escolhas dos elementos dramáticos, enfatizando o tema, o enredo e o ambiente emocional (SILVA, 2007).

Por outro lado, a concepção cenográfica para espetáculos de dança precisa atender a questões específicas, uma vez que o espaço cênico é definido pela composição coreográfica, ou vice e versa. A composição cênica precisa oferecer bastante espaço livre para permitir a movimentação e o deslocamento dos bailarinos em cena. O cenógrafo precisa ajudar a criar a ilusão de liberdade e amplitude dos movimentos, e, principalmente, de naturalidade com que os mesmos são executados (SILVA, 2007).

Svoboda considera de extrema importância o conhecimento e a análise do espaço arquitetônico teatral, para propor uma cenografia adequada ao movimento dos bailarinos. Assim, salienta o estudo do espaço arquitetônico teatral antes da criação da cenografia:

Antes de começar a criar um espaço dramático, sempre reflito sobre a fachada, a planta e os cortes do edifício teatral. [...] Estou seguro que sem considerarmos as leis da arquitetura não será possível criar uma cenografia funcional. A cenografia deve expressar-se através dos conhecimentos fundamentais sobre as qualidades do espaço que se apresenta. (SVOBODA, 2003 apud URSSI, 2006, p. 68).

Segundo Silva (2007), o palco, quando não há movimento, é percebido pela plateia sobretudo em suas dimensões de altura e largura. É o movimento que acontece no mesmo que revela a profundidade, possibilitando uma percepção espacial que inclui a terceira dimensão. Desse modo, é fundamental conhecer o espaço arquitetônico do edifício teatral e suas possibilidades técnicas de maquinaria para conceber novas alternativas de criação de ambientações.

Uma alternativa que tem sido aplicada em espetáculos de dança é o Cenário de Teto. Um tipo de cenário que aproveita a maquinaria e a estrutura oferecida pelo edifício teatral para criar espaços e percepções diversas aos intérpretes e ao público espectador.

Neste artigo foram selecionados três exemplos de aplicações de Cenários de Teto: *Bach*,

do Grupo Corpo e os espetáculos *Nó* e *4 Por 4*, da Companhia de Dança Deborah Colker. Estes espetáculos preenchem o teto da caixa cênica com uma única textura, criando novas visualidades e proporcionando a alternativa de novas movimentações, mantendo o piso do palco livre, condição tão necessária para a liberdade de movimento dos bailarinos.

Para aprofundar a compreensão desta alternativa de criação cenográfica, o artigo traça um paralelo com a aplicação do Cenário de Chão, utilizado nos trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch, onde o chão é preenchido com uma única textura, criando ambientações diversas que estimulam a reação de seus bailarinos em contato com estes materiais.

O estudo enfoca de modo mais específico o espetáculo intitulado *Frágil – O baile cênico das relações*, do grupo de dança Integração e Arte Centenário – FAMES, da Faculdade Metodista de Santa Maria, o qual completa 15 anos de existência. O espetáculo fala da fragilidade dos diversos tipos de relações e exhibe um cenário de preenchimento de teto, procedimento cênico inédito em Santa Maria, cidade situada na região central do estado do Rio Grande do Sul.

A escolha deste espetáculo se deve à originalidade da aplicação de um Cenário de Teto, seus desafios, e busca mostrar que a cenografia pode colaborar para proporcionar novas experiências ao público e aos artistas locais.

Em uma abordagem qualitativa, o estudo utiliza os procedimentos de pesquisa documental de vídeo, fotografias, entrevistas e programa do espetáculo, bem como de desenhos de projeto; pesquisa bibliográfica para o embasamento teórico em livros e artigos referenciados; e estudos de similares para realizar um método comparativo com vistas a ressaltar as diferenças e/ou as similaridades entre as aplicações de Cenários de Teto (VIANNA, 2013).

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção são abordados elementos que fundamentam a pesquisa. Inicialmente apresen-

ta-se uma breve conceituação da Cenografia de Teto, em seguida a estrutura do edifício teatral, onde a maquinaria da caixa cênica se torna imprescindível para a execução do Cenário de Teto. Por fim, apresenta a relação do corpo com o espaço cênico e como o mesmo acaba se tornando o principal elemento de um espetáculo, pois a cenografia não existe como arte autônoma, necessitando de um corpo para se conectar com o espectador (URSSI, 2006).

### Cenografia de Teto, um conceito em construção

O Cenário de Teto, termo utilizado no trabalho, carece de definições em referências bibliográficas sobre cenografia. Possivelmente devido ao fato de que são poucos os diretores de espetáculos que empregam esse recurso. Aqui, o termo visa especificar cenários nos quais o teto da caixa cênica é utilizado e preenchido com vários elementos cujas formas, cores e texturas compõem uma unidade visual. Assim, um único elemento preso ao teto, como um lustre, por exemplo, não se inscreve nesta especificação.

No Cenário de Teto os elementos cênicos são fixados na maquinaria existente do edifício teatral, o que implica o estudo das limitações de peso e movimentação, que muitas vezes é feito de forma manual. Para isso, é fundamental compreender como a caixa cênica funciona e qual estrutura de maquinaria possui.

O Cenário de Teto é pouco utilizado pelos diretores de teatro e coreógrafos devido à complexidade da montagem, pois o mesmo exige conhecimentos técnicos que envolvem a resistência e comportamentos dos materiais utilizados, bem como formas de fixação e cálculos de peso aplicados a cada vara cênica, além de interferir na iluminação cênica convencional, exigindo alternativas diversas para iluminar o espetáculo.

Em paralelo com a Cenografia de Teto, que carece de conceituação, cita-se a Cenografia de Chão, em que os elementos cênicos são utilizados de modo a preencher o palco com um único material, obtendo uma unidade ao integrar visualmente vários elementos. Esse artifício foi



**Figura 1:** Inicialmente o espaço representativo era central; no teatro grego a ação passa à Orchestra (centralizada), onde o público fica em um semicírculo externo em um aclive natural e a Skéne faz o papel do cenário; e no teatro romano surge o Proscênio, onde a cena acontece e a Skéne envolve todo o edifício teatral que não precisa mais de aclives naturais.  
Fonte: DEL NERO (2009, p. 123).

utilizado em muitos trabalhos coreográficos da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, que preenchia o chão com terra, flores, folhas secas, cadeiras ou água, para provocar novas percepções ao espectador que visualizaria as reações dos bailarinos em contato com aqueles materiais. Bausch afirma que “gosta de ver como esses elementos interagem com o movimento e como eles provocam emocionalmente os dançarinos” (SERRONI, 1994, p. 126, apud SILVA, 2007).

Coreógrafas como Pina Bausch, Reinhild, ou Susanne Linke criaram obras que necessitam de grandes produções com efeitos mirabolantes, objetos que ocupam todo o palco ou cenários com elementos reais da natureza, como: água, terra, areia, algodão, flores, entre outros. (PEREIRA, 2018, p. 489).

Soares (2016) também cita o termo “cenografias de chão” para definir a cenografia criada para os trabalhos de Pina Bausch:

Bausch e seus cenógrafos inventaram os ‘cenários de chão’, que adicionam complexidade às suas festas reflexivas: uma piscina cheia de água em *Arias* (1979), um gramado natural em 1980, um campo de cravos em *Nelken* (1983), uma espessa camada de terra em *Sobre a montanha alguém ouviu um grito...* (1984) ou uma parede caída em *Palermo Palermo* (1991). (SOARES, 2016, p. 461, tradução da autora)<sup>1</sup>.

Assim, é possível fazer um paralelo entre os cenários que preenchem o teto (e que possam descer ao nível do chão e até mesmo tocá-lo), e os cenários que preenchem o chão, mantendo o palco livre, mas que também são um obstáculo aos movimentos dos bailarinos.

1. Texto original em espanhol: “Bausch y sus escenógrafos inventaron los ‘decorados de suelo’, que añaden complejidad a sus fiestas reflexivas: una piscina llena de agua en *Arias* (1979), un césped natural en 1980, un campo de claveles en *Nelken* (1983), una espesa capa de tierra en *Sobre la montaña alguien ha oído un grito...* (1984) o un muro caído en *Palermo Palermo* (1991)”.

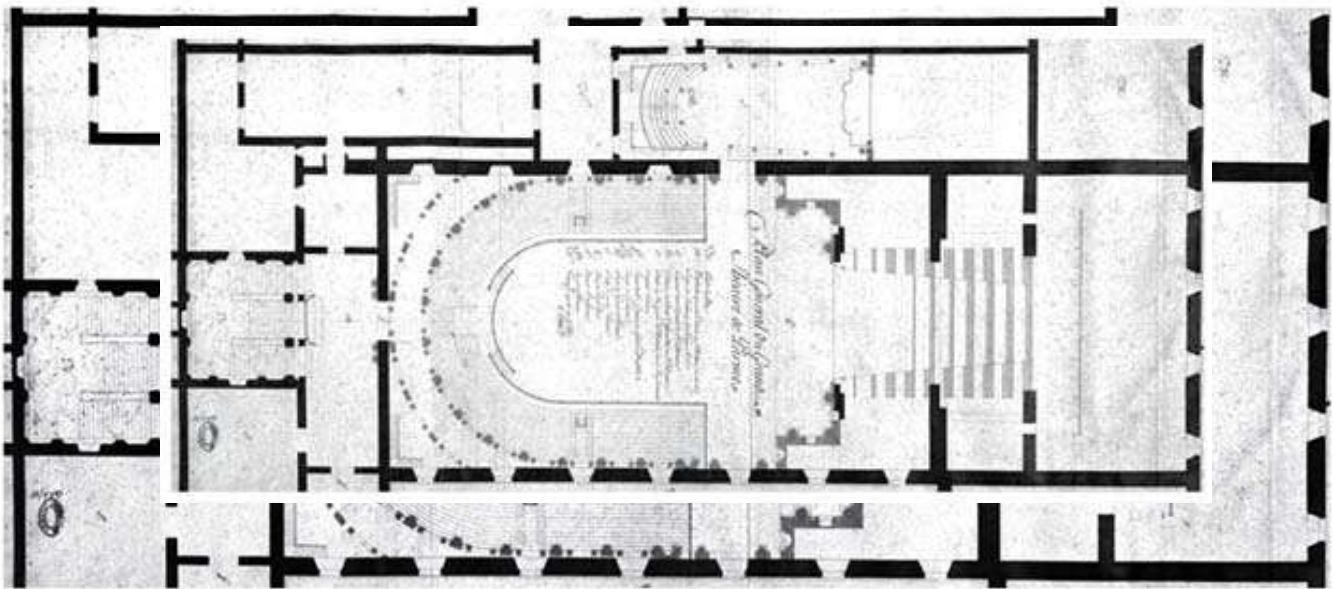
## A arquitetura do teatro

A cenografia tem o papel de contar sobre o tempo ou a época em que se passa a história, além de falar sobre o lugar ou ambiente, de modo a transportar o espectador para outras realidades. A cenografia identifica a personalidade dos personagens, como seu sexo, suas crenças e preferências estéticas.

A história da arquitetura teatral começa na Pré-História em espaços circulares e de terra batida onde o público se posicionava em torno das chamadas Eiras (um local onde grãos eram triturados de acordo com o movimento dos bois). Nessa fase, as motivações para as festas eram espirituais e antropológicas. Os elementos utilizados eram o fogo, fumaça, ornamentos em penas e peles, totens, feixes de lanças cravadas no chão e montes de grãos (URSSI, 2006).

Já na Antiguidade (séc. VII a.C - séc. II a.C), surgem dois tipos de teatros: o Teatro Grego e o Teatro Romano (Figura 1). As festas primitivas são transferidas para os teatros gregos que possuíam três áreas: o Théatron, lugar da plateia, semicircular, que se localizava em aclives em colinas; a Orchestra, local de atuação, originária da Eira primitiva em formato de arena; e a Skéne, uma construção ao fundo onde eram feitas as trocas de figurino, sendo o ponto focal do espetáculo. Ainda nessa época surge o Proscênio que era uma espécie de palco ou plataforma que ligava a Orchestra à Skéne.

Já os romanos percebem o teatro e os espetáculos como uma arma política e uma forma de manipulação das massas. Proporcionam espetáculos para manter a população entretida e ignorante. Os romanos eram ótimos em enge-



*Figura 2: Teatro Italiano - Teatro Farnese, Parma - Séc. XVII.  
Fonte: URSSI (2006, p.34).*

nharia e criaram grandes teatros que não precisavam mais dos aclives das colinas. Os mesmos eliminam a Orchestra, passando a ação para o Proscênio, que é ampliado formando um palco (URSSI, 2006).

Na Idade Média (s. X - s. XV), as encenações passam a ser feitas dentro das igrejas, mas com o seu crescimento foram transferidas para as ruas e praças. Os temas eram religiosos como o Natal, a Páscoa, os Profetas e as Paixões. Surge, então, o carro-palco, que eram colocados lado a lado e cada um executava uma cena, permitindo que o público se movimentasse. Nessa época, o teatro era a principal fonte de informação e acabava ganhando um tom bastante popular com o surgimento dos palhaços, bufões, comediantes e domadores (URSSI, 2006).

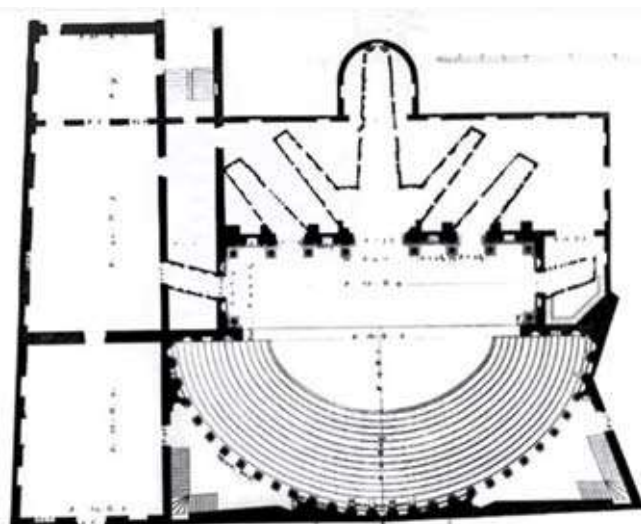
É no Renascimento (séc. XVI - séc. XIX) que a cenografia e a dança começam a se tornar protagonistas nos palácios da corte. De um lado havia uma tela pintada com um palácio e seu jardim, e do outro sentavam-se o rei e seus cortesãos. Montavam-se ainda, no salão, carruagens e carros alegóricos com fontes e florestas. Os espetáculos misturavam dança, música e poesia.

Surgem, então, o Teatro Italiano, o Teatro Elisabetano e o Teatro Barroco (SILVA, 2007).

O Teatro Italiano surge dentro dos palácios com espetáculos para os nobres. O edifício era retangular, tornando o palco um local retangular também (Figura 2). Era dividido em três áreas: a Cavea, degraus construídos em madeira onde ficava a plateia; o Proscênio, palco onde acontece a cena; e a Scaenae Frons, que é um cenário fixo, construído em madeira, que representa ruas em perspectiva (Figura 3) e que permitiam ao espectador uma nova sensação de profundidade e de tridimensionalidade (URSSI, 2006).

Já o Teatro Elisabetano, na Inglaterra, possui um formato circular com telhado no local do público e vazado ao centro. Possui um palco com uma cobertura de duas águas sustentadas por duas colunas, onde eram utilizados poucos objetos cênicos. Era um edifício de três andares, onde nas galerias mais altas ficava o público selecionado e nas galerias mais baixas e no centro vazado ficava o público popular (URSSI, 2006).

*Figura 3: Teatro Italiano – Teatro Olímpico, Vicenza - Séc. XVI.  
Fonte: URSSI, (2006, p.31).*



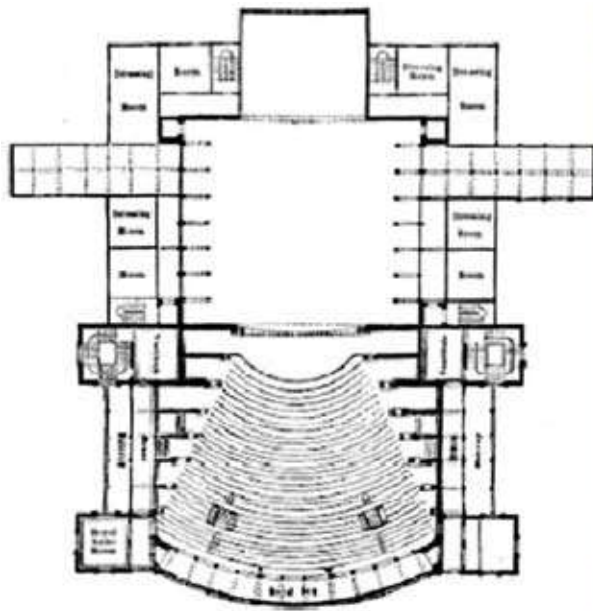


Figura 4: Teatro Barroco – Festspielhaus, Bayreuth - Séc. XIX.  
Fonte: URSSI (2006, p. 43).

Por fim, é com o Teatro Barroco que surgem as óperas, que utilizavam múltiplos painéis pintados, possuíam grande mobilidade e permitiam a percepção de profundidade (Figura 4). Junto com as óperas surgem os ballets românticos, onde as histórias criam um clima de sonho e irrealidade. No 1º ato o local representado era a aldeia ou o palácio e nos 2º e 3º atos ganha características irreais com lagos encantados e reinos de sombras. Richard Wagner é o artista mais representativo dessa fase, que com sua ideia de Arte Total, unia música, teatro, dança, arquitetura e pintura (SILVA, 2007).

### A caixa cênica

Ao longo da história, muitos espaços teatrais se desenvolveram com diversos formatos, porém, para este artigo, limitou-se à escolha daquele que é o mais popular entre os edifícios teatrais e os espetáculos de dança: o Palco Italiano. Neste formato, o público se localiza em frente ao palco, proporcionando uma única perspectiva, a frontal. Diante desse público há a caixa cênica, o espaço que inclui o palco e toda a engenharia de maquinaria.

Deve-se considerar o fato que todo o sistema de maquinaria de um teatro à italiana provém da tecnolo-

gia náutica e que “não foi só a arquitetura que recebeu a contribuição dos construtores navais, dos maquinistas, dos guindastes, das cordas, dos nós, das amarrações e das roldanas” (DEL NERO, 2009, p. 81).

A caixa cênica (Figura 5) é delimitada pelos Reguladores, que são produzidos em madeira e são forrados com tecido, geralmente veludo, que não reflete a luz. Os Reguladores formam a Boca de Cena, que possui uma altura e uma largura em que ambas formam uma espécie de quadro ao espectador (SANTANA, 2016).

Em frente à Boca de Cena, localiza-se o Proscênio, que nada mais é do que um prolongamento do palco. No Teatro Grego era a parte principal da encenação, porém, com a evolução

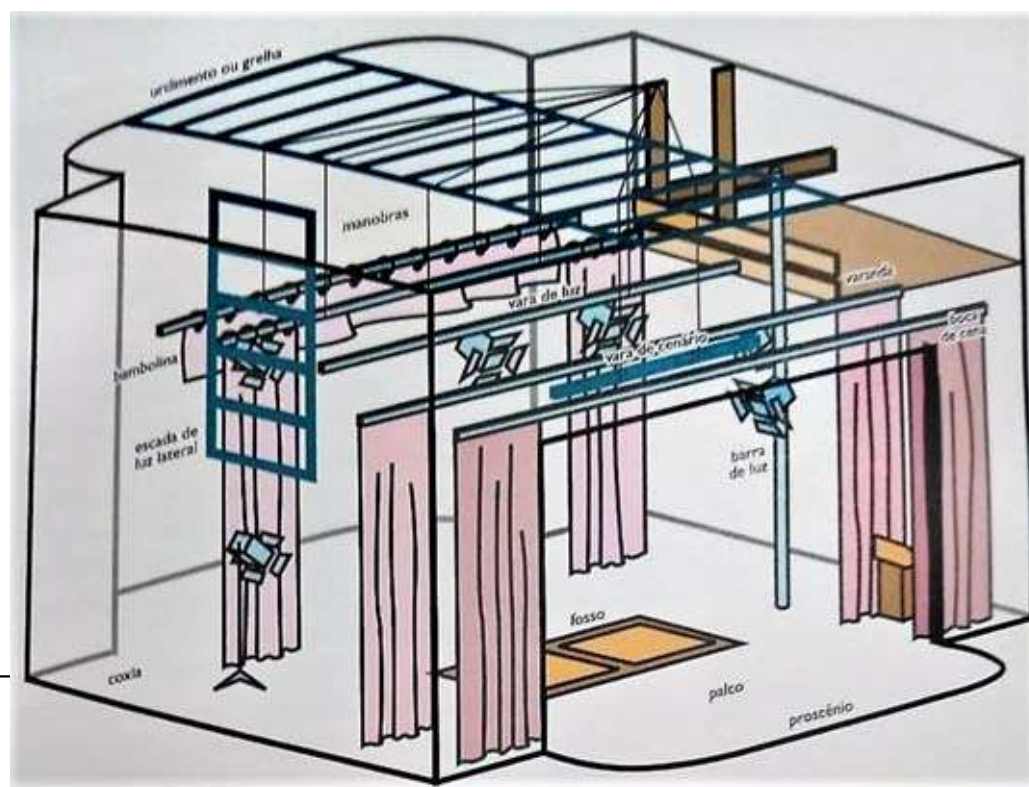


Figura 5: A caixa cênica. Fonte: SANTANA (2016, p. 83).



do edifício teatral, o Proscênio foi adicionado à caixa cênica, perdendo o seu protagonismo.

A delimitação interna do palco é definida por estruturas formadas por panos verticais e horizontais que escondem a estrutura mecânica do palco. Os panos verticais são chamados de Pernas, e delimitam a largura do palco. As Pernas ficam nas laterais do palco, da frente para o fundo, uma após a outra, formando corredores laterais que ligam o palco aos bastidores. Esses corredores laterais são chamados de Coxias e possuem a função de receber os artistas que entram e saem do palco, bem como facilitar o depósito e troca de cenários e elementos cênicos pelos técnicos de palco (contrarregras) (SANTANA, 2016).

Já os panos horizontais delimitam a profundidade do palco e se localizam ao fundo mesmo. O primeiro deles é a Rotunda, que é um pano preto que cobre todo o fundo do palco e serve para fechar a caixa cênica. O segundo é o Ciclorama, que é um tecido branco que geralmente fica imediatamente à frente da Rotunda. O Ciclorama serve para efeitos de luz e projeções de imagens, e também cobre todo o fundo do palco (SANTANA, 2016).

Esses panos são presos em uma espécie de grelha chamada de Urdimento, ou são presos em varas específicas para cenário. Essa grelha pode ser feita em madeira ou ferro e cobre todo o espaço superior do palco. A grelha serve como um apoio para a operação dos efeitos de cenografia. Também é chamado de Urdimento o espaço superior à Boca de Cena. Quando o Urdimento é alto, os equipamentos de luz e a cenografia podem ser completamente escondidos nesse espaço superior da caixa cênica. Porém, quando o Urdimento é baixo ou inexistente, é quase impossível esconder o cenário por completo acima da Boca de Cena. (SANTANA, 2016).

Nos edifícios teatrais onde o Urdimento é alto, descem cordas chamadas de Manobras, que sustentam as Varas de Cenário e as Varas de Luz ou Varas de Iluminação. Essas varas atravessam o palco no sentido longitudinal e são produzidas em ferro resistente que geralmente suporta de 200 a 500 quilos cada. Também são deslocadas no sentido vertical para subir ou descer cenários ou

equipamentos de luz e são manobradas mecanicamente por meio de um motor ou manualmente mediante um sistema de contrapesos localizados nas laterais das Coxias ou as Varandas (espécie de passarelas nas laterais do Urdimento).

O número de Varas de Cenário depende da profundidade do palco, porém, para a iluminação é comum o uso entre quatro ou cinco Varas dentro da caixa cênica, uma Vara no Proscênio e uma ou duas Varas mais à frente acima da Plateia que servem para a iluminação frontal do espetáculo.

À frente das Varas de Luz localizam-se as Bambolinas, que são faixas horizontais de panos pretos presos às Varas de Cenário e que servem para esconder os equipamentos e também para dar a ilusão de fechamento do teto da caixa cênica.

Por fim, é importante lembrar que alguns espetáculos acontecem em espaços alternativos, como galpões, auditórios, estacionamentos e ruas. Segundo Santana (2016, p. 88), “esses espaços alternativos necessitam de estruturas que os transformem em um espaço cênico. Essas estruturas deverão ser resistentes o suficiente para suportar a instalação do cenário e dos refletores”.

### **O corpo e o Espaço Cênico**

Como primeiro elemento da representação teatral, o espaço é ambientado pelo homem e é enriquecido por meio de signos verbais, sonoros, táteis e visuais. Como primeiro elemento de mimese, o corpo não se separa da ação, sua imagem e presença tornam-se instrumentos ativos e significantes no intérprete. A cenografia não existe como uma arte autônoma. Ela estará sempre incompleta até a presença de um corpo em seu espaço, que possa dialogar e se conectar com seu espectador (URSSI, 2006).

A cenografia deve compreender as necessidades dos bailarinos que irão interagir entre si diante de um público. Esses bailarinos interagem com informações físicas e simbólicas que compõem uma realidade poética. Esteticamente, a maquiagem, os cabelos e o figurino devem conversar com a cenografia, compondo uma atmosfera única, para poder transportar o espectador para esse espaço imaginário que é real (URSSI, 2006).



**Figura 6:** Grupo Corpo – Bach (1996).

Fonte: <https://br.pinterest.com/aracimalagodi/grupo-corpo/>.

## O CENÁRIO DE TETO E O PARALELISMO COM O CENÁRIO DE SOLO NOS ESPETÁCULOS CONTEMPORÂNEOS

Os espetáculos que utilizam o teto como recurso cenográfico, geralmente são grandiosos, e permitem uma noção de unidade se utilizados os mesmos elementos. Eles também colaboram para um espetáculo de linguagem minimalista, limpa, já que o palco fica bastante livre. Também se notam novas possibilidades de movimentações, seja no plano alto, usando desse cenário para suspenções, ou com a limitação de movimentos junto ao chão, quando esses cenários usam a maquinaria para baixar os mesmos ao nível do solo, formando obstáculos às movimentações dos bailarinos, conforme verificado no espetáculo *Frágil - O baile cênico das relações*.

O trabalho intitulado *Bach* (1996), do Grupo Corpo, de Minas Gerais, possui uma criação musical livre de Marco Antônio Guimarães sobre a música de Bach para órgão, em que, segundo Silva (2007), “a cenografia brinca não só com a textura, a qualidade musical, mas também com a imagem dos princípios construtivistas góticos e da tensão entre o profano e o divino”. O trabalho inicia com grandes tubos metálicos dourados suspensos a partir das varas cênicas, sendo possivelmente uma alusão aos tubos sonoros do órgão (Figura 6). Assim, por ser um cenário produzido por um material resistente, permite que os bailarinos possam ser suspensos enquanto o chão do palco fica livre, além de formar uma unidade estética, tornando o espetáculo contemporâneo mais minimalista.

**Figura 7:** Cia. de Dança Deborah Colker - *Nó* (2005).

Fonte: [www.tapisrouge.com.br](http://www.tapisrouge.com.br).

No trabalho intitulado *Nó* (2005), da Companhia de Dança Deborah Colker, do Rio de Janeiro, a temática é o desejo humano. No primeiro ato, o diretor de arte do espetáculo, Gringo Cardia, forma um círculo de 120 cordas. Cordas que formam nós e que simbolizam os laços afetivos, cordas que servem para aprisionar, puxar, ligar, libertar. Essas cordas são amarradas nas varas cênicas e são divididas em grupos pelo palco. O espetáculo inicia com esses grupos de cordas unidos por um grande nó no centro do palco, que aos poucos é desfeito. Vemos os pequenos grupos de nós, como árvores, e aos poucos todas as cordas vão sendo desunidas formando uma espécie de floresta de nós em pleno palco. Esse material, por ser mais resistente, permite que os bailarinos fiquem em suspensão de diversas formas nessas cordas, unindo as técnicas de dança clássica e contemporânea, com a técnica circense. Colker utilizou também a bondage (técnica com cordas para controle da dor, do movimento e do prazer) e também o conhecimento de todos os tipos de nós<sup>2</sup>, advindos da engenharia náutica, para contribuir na construção coreográfica (Figura 7).

Em paralelo, o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) e de seu grupo Tanztheater Wuppertal, usa do preenchimento do chão em seus espetáculos. Bausch usa esse método

2. *Nó* – em teatro há nós fixos e nós que se desfazem apenas com um puxão da corda. Há nós corrediços, de malaguetas, de laços que são atirados até uma vara e que, quando puxados, apertam o nó. (DEL NERO, 2009, p.345).





**Figura 8:** a) Tanztheater Wuppertal Pina Bausch – *Nelken (Cravos)* (1982); b) *Frühlingsopfer (A sagração da primavera)* (1975). Fonte: <http://velvettangoelisa.blogspot.com/2012/07/pina.html> e <https://www.ballet.org.uk/blog-detail/top-5-things-probably-didnt-know-pina-bausch/>.

para tornar mais evidente a sua proposta de entrar em contato com os sentimentos de prazer, medo, morte, angústia, solidão. Para Bausch, “não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte” (CYPRIANO, 2018, p. 28).

Assim, Bausch usa do preenchimento do chão do palco com materiais naturais, como em *Nelken* (1982), com o palco coberto por uma espécie de campo de cravos (Figura 8a).

O impacto cenográfico da peça *Cravos (Nelken)* acontece quando o público entra na sala onde o espetáculo irá acontecer e depara-se com um campo de cravos rosados em tamanho natural espalhados por todo o palco. Como é de praxe nas peças de Pina Bausch, a quarta parede<sup>3</sup> está aberta, fazendo a ponte entre o real e o teatral sem barreiras. (PEREIRA, 2018, p. 507).

Ou ainda em sua versão para *A sagração da primavera* (1975), onde preenche o chão com terra e a mesma vai contaminando (sujando) os corpos em movimento (Figura 8b).

3. Quarta parede – Parede imaginária que separa o palco da plateia. O teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão da cena e força a participação do público.

Na peça, como único aparato cênico, encontra-se o palco coberto por uma camada de terra, que remete a um lugar arcaico, ancestral, sem com isso permitir identificar um período definido. A terra influencia diretamente a movimentação dos bailarinos, dificulta as suas ações, adere aos vestidos das mulheres no desenrolar da peça, aos torsos nus dos bailarinos, nos rostos e nos cabelos, misturada pelo suor dos corpos dos intérpretes. (PEREIRA, 2018, p. 501).

Já no trabalho intitulado *4 Por 4* (2002), também de Deborah Colker, a temática é a interação da dança com as artes visuais, possuindo dois atos, divididos em quatro trabalhos cenográficos de artistas visuais brasileiros. Gringo Cardia, também diretor de arte do espetáculo, inspirado na arte oriental, preenche o chão do palco com 90 vasos de porcelana pintados à mão, formando, assim, um cenário de chão. Esses vasos são distribuídos de forma intercalada, ficando bem abaixo das varas cênicas. Em determinado momento, esses vasos são puxados pelas varas cênicas, por meio de fios de nylon, formando então, um cenário que preenche uniformemente o teto (Figura 9). Nesse espetáculo, devido à fragilidade do material, também não é possível que os bailarinos interajam diretamente com o material, mas indiretamente, limitando o nível em que os mesmos podem atuar.

Assim, é possível relacionar o Cenário de Teto com o Cenário de Chão por meio do preenchimento desses espaços, formando uma unidade visual. Essa relação é percebida no último exemplo, a obra *4 Por 4*, de Colker, que ao preen-



**Figura 9:** Cia. de Dança Deborah Colker – *4 Por 4* (2002). Fonte: [www.ciadeborahcolker.com.br](http://www.ciadeborahcolker.com.br)

cher o chão com os vasos de porcelana, pode ser considerado um Cenário de Chão. Quando os vasos são hasteados pelas varas cênicas, o cenário de transforma em Cenário de Teto, mantendo, assim, um palco livre de obstáculos.

## **ANÁLISE DO CENÁRIO DO ESPETÁCULO FRÁGIL – O BAILE CÊNICO DAS RELAÇÕES**

O presente estudo busca demonstrar como é feita a produção de um espetáculo onde o aparato da caixa cênica é imprescindível para a realização da proposta. Um breve relato sobre o projeto e sua montagem, descreve a materialidade, suas formas, cores e, principalmente, sua distribuição na caixa cênica.

O estudo não busca apontar os pormenores dos signos ou da linguagem cenográfica que o espetáculo em foco apresenta, mas, sim, salientar a importância do conhecimento da caixa cênica e suas possibilidades de uso, as quais constituem um diferencial à criação cenográfica.

Pavis (2015) diz que “a análise tampouco tem que se preocupar em estabelecer um repertório de signos ou de sistemas de signos constituindo a representação e que poderíamos observar em toda encenação”. Diz ainda que “o espectador confrontado ao espetáculo tem a experiência concreta quando percebe materiais e formas, e enquanto se mantiver do lado do significante, quer dizer, enquanto resistir a uma tradução imediata em significados”. Por fim, Pavis diz, com referência às categorias para descrição de um objeto cenográfico, que “não existe categorização pronta para os inúmeros objetos encontrados em cena. Podemos, no máximo, descrever as formas, numerar os materiais, distinguir função utilitária e uso estético” (2015, p. 11, 14, 177).

Assim, o estudo necessita de uma análise mais detalhada da caixa cênica, a fim de ampliar o conhecimento técnico da mesma, pois é esta estrutura que sustenta as alternativas de criação cenográfica que utilizam o teto, e possivelmente faltam estudos na área devido à escassa utilização desse tipo de cenografia.

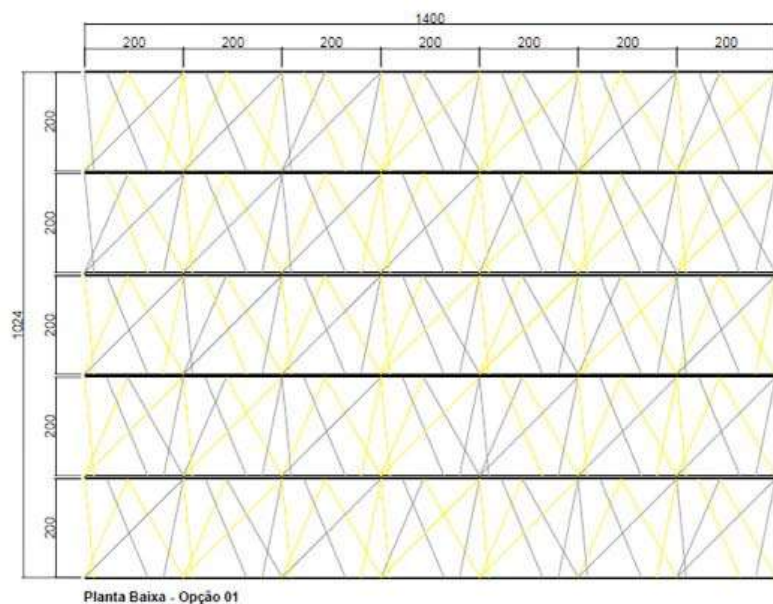
## **O grupo de dança Integração e Arte da Faculdade Metodista Centenário**

O Grupo de Dança Integração e Arte, da Faculdade Metodista Centenário, completou no ano de 2019, 15 anos de existência. Em entrevista com a fundadora e diretora do grupo, Alline Fernandez, ela explica que iniciou seus estudos como ginasta na Sociedade de Ginástica de Porto Alegre – SOGIPA. Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), a partir de 2000 inicia seus estudos em dança, principalmente o Jazz, com Janaína Jorge, professora do extinto curso de Licenciatura em Dança da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ) e passa a frequentar festivais de dança como o Festival de Dança de Joinville, a fim de se qualificar em cursos livres. Assim, Fernandez é convidada a ser professora de educação física no Colégio Metodista Centenário em Santa Maria e na Faculdade Metodista de Santa Maria – FAMES (atual Faculdade Metodista Centenário – FMC).

Fernandez cria então a Cia. Universitária em Movimento, como um Projeto de Extensão do curso de Educação Física da Faculdade Metodista de Santa Maria e também passa a dar aulas de dança para alunos do Colégio Centenário, levando trabalhos coreográficos de ambas as companhias a vários festivais de dança do Rio Grande do Sul, conquistando mais de 100 prêmios e ganhando projeção na cidade coraçã do Rio Grande.

Com isso, o grupo passa a ser procurado por bailarinos externos do Colégio Centenário e da Faculdade Metodista. Foi assim que Fernandez uniu os trabalhos do colégio e da faculdade e formou o Integração e Arte Centenário/FAMES.

Em 2011, Pâmela Ferreira une-se ao grupo trazendo a técnica da dança contemporânea. Ferreira é nutricionista formada pela Universidade Franciscana (UFN), mestra e doutora em Distúrbios da Comunicação Humana pela UFSM. É ex-bailarina do extinto Balé da Cidade de Santa Maria e atual diretora da Acasos Cia. de Dança, além de graduanda do Bacharelado em Dança da UFSM.



35 módulos de 2m x 2m



**Figura 10:** Primeira proposta de planta baixa desenhada em software AutoCad 2007, com 35 módulos de 2m x 2m, formando o preenchimento do palco de 10,24 metros de profundidade e 14 metros de largura. Fonte: Stefanello Studio.

conta com 23 bailarinos oriundos de diversas formações e comemora seus 15 anos com o espetáculo *Frágil - O baile cênico das relações*, objeto deste estudo.

### Espectáculo *Frágil - O baile cênico das relações*

O espetáculo de dança contemporânea *Frágil - O baile cênico das relações* teve sua estreia em 13 de novembro de 2019 no Centro de Convenções da UFSM para um público de mais de 800 pessoas<sup>4</sup>. Devido à pandemia de Covid-19, uma nova apresentação, prevista para abril de 2020 no mesmo local de estreia, foi cancelada.

O espetáculo traz como temática as relações do século XXI, e se concretizou por meio de processos investigativos em dança a partir das relações biográficas e cotidianas. Busca traduzir em cena uma atmosfera poética de movimentos, gestos, fisicalidades e corpos, aproximando o espectador de uma experiência estética potente e reflexiva em tempos de relações líquidas, efêmeras e imediatas<sup>5</sup>.

O espetáculo possui direção e coreografias de Alline Fernandez e Pâmela Ferreira; produção de Oneide dos Santos; iluminação de Marcos Guiselini; cenografia de Isadora Stefanello e Tiago Stefanello; e figurinos de Henrique Goulart. Possui duração de aproximadamente uma hora e conta com 19 bailarinos em cena. O trabalho é composto por 11 coreografias, que tratam de temas como: a maternidade, a passagem da ju-

ventude para a vida adulta, os medos, a competição, as relações à distância, as relações afetivas e amorosas, a exclusão e a aceitação em grupo, as amizades, as relações com a tecnologia, a pressão da sociedade e as relações humanas de modo geral. A edição de som e a trilha sonora é de Ronaldo Palma e conta com algumas músicas do trio brasileiro de MPB Tribalistas.

### Projeto

A cenografia que as diretoras e coreógrafas buscavam para o espetáculo deveria traduzir a confusão que as relações humanas estabelecem na vida cotidiana, por meio de um emaranhado de fios em diversas direções que cobrissem todo o teto. Esses fios deveriam possuir uma cor predominantemente cinza, remetendo às sinapses cerebrais e também aos cabos de dados da informática, o que também manteria uma relação com os figurinos e com a luz. Além disso, em determinados momentos o cenário deveria permitir a mudança de inclinação e de altura até o momento em que descesse completamente sobre os bailarinos.

Nas primeiras reuniões, quando o *briefing*<sup>6</sup> foi apresentado, surgiu a ideia do uso de fios condutores de energia, mas a ideia foi descartada em seguida. Porém, foram elaborados os primeiros esboços e ideias de como a estrutura deveria se comportar diante de tal desafio.

O espaço do Centro de Convenções da UFSM possui 19 metros de profundidade e 17 metros de largura, além de 9 metros de altura da boca de cena e 30 metros de altura do urdimento. Porém, para o espetáculo *Frágil*, o palco viria a ser diminuído para 10,14 metros de profundidade e 14 metros de largura, devido à necessidade de movimento e quantidade de bailarinos.

Assim, foram produzidas duas propostas iniciais, que visavam o uso dos fios de eletricidade estendidos e tensionados. Na primeira proposta, haveria o uso de seis varas de cenário, onde 35 módulos de 2 metros x 2 metros (Figura 10)

4. O espetáculo pode ser acessado na íntegra pelo link disponível no Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=ZY\\_j\\_PKrQIM](https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM)

5. Conteúdo retirado do programa do espetáculo *Frágil - O baile cênico das relações*.

6. *Briefing*: ato de dar informações e instruções concisas e objetivas sobre missão ou tarefa a ser executada. Fonte: Oxford Languages, 2021.

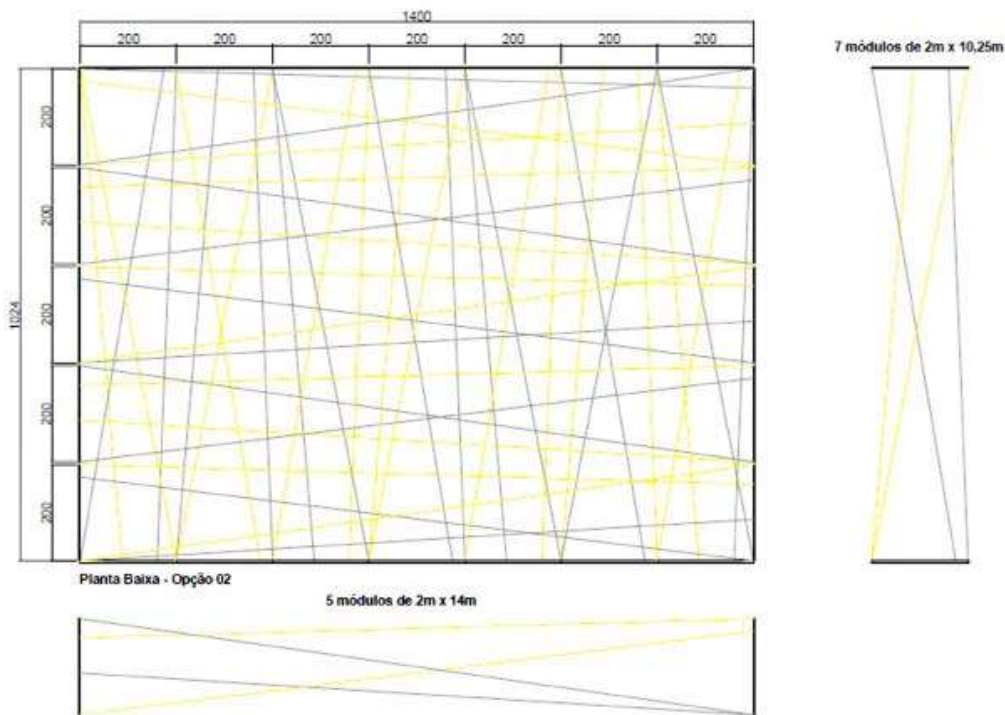
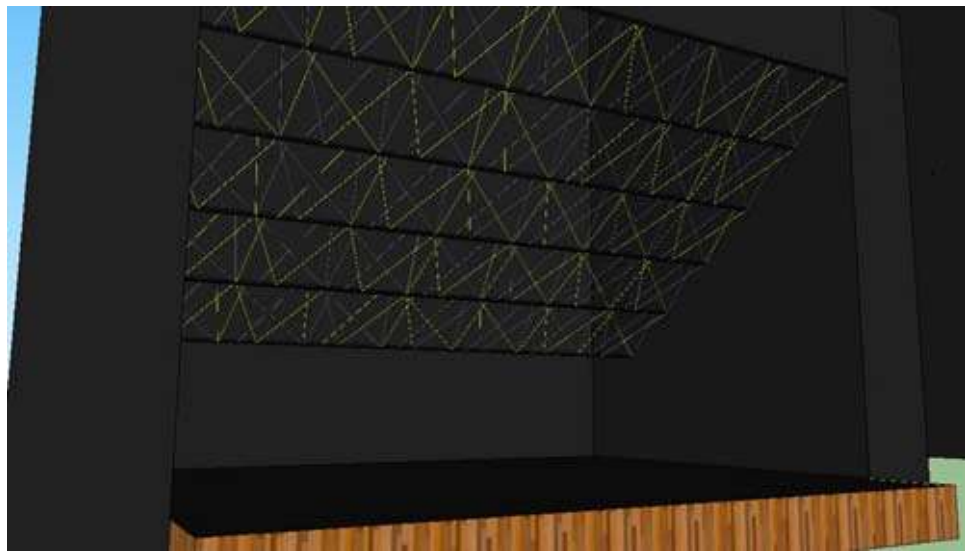
**Figura 11:** Primeira proposta, simulação virtual em maquete eletrônica, em software SketchUp 2015 Pro, mostrando a inclinação em ângulo de 35° em relação aos 9 metros de altura da boca de cena.  
Fonte: Stefanello Studio.

seriam fixados nessas varas, formando o preenchimento do teto. O desafio estava na movimentação das varas, que deveriam ser movidas por seis pessoas de forma coordenada para que houvesse a inclinação necessária (Figura 11).

Na segunda proposta, haveria o uso das mesmas seis varas de cenário, porém os módulos dariam lugar às sete faixas de 2 metros de largura x 10,25 metros de profundidade (Figura 12) e cinco faixas de 2 metros de profundidade x 14 metros de largura, formando assim uma trama de faixas. Estas faixas também seriam fixadas nas varas de cenário e também manteriam o desafio da movimentação da inclinação (Figura 13) do cenário de forma coordenada pelos contrarregras.

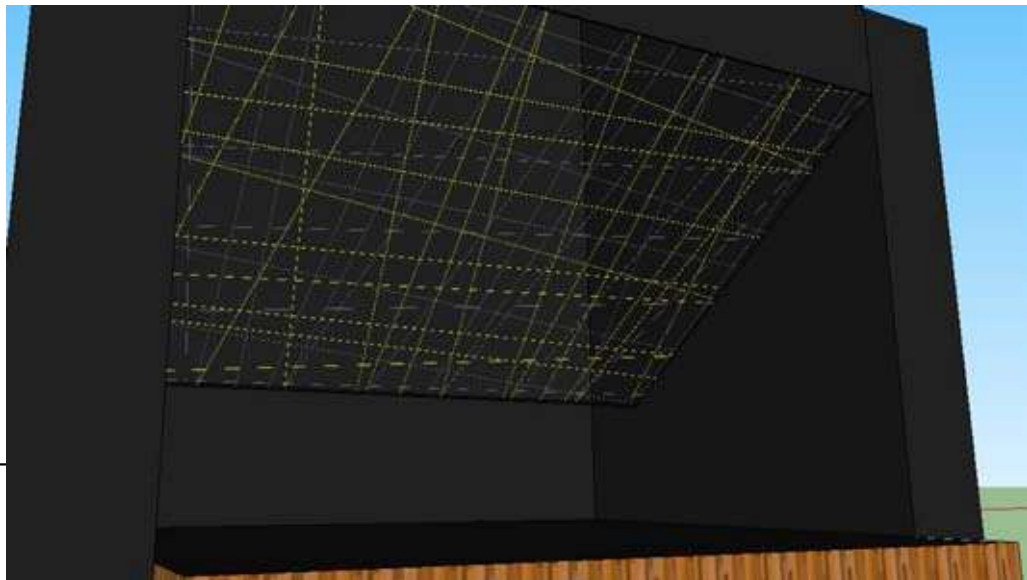
Em seguida, foram produzidos os primeiros cortes da estrutura, no software AutoCad 2007, mostrando o comportamento e movimentação das varas cênicas (Figura 14). Assim, foi constatado que a estrutura não necessitaria de uma grande inclinação e que precisaria chegar praticamente ao chão, pois, em determinado momento, a estrutura cobriria os bailarinos deitados no chão.

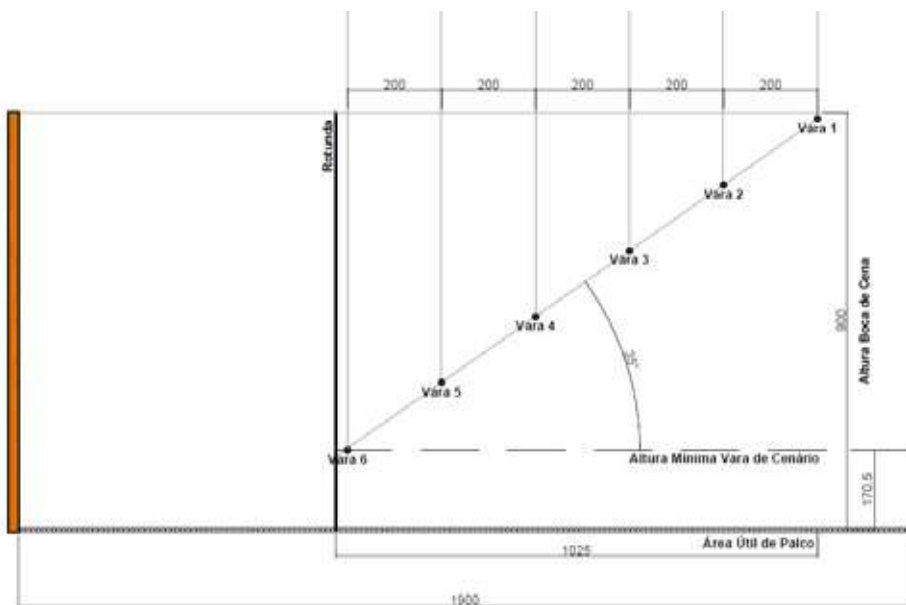
Assim, a equipe de cenografia foi percebendo que os fios não poderiam ser tensionados, pois a profundidade da estrutura em algum ângulo inclinado mudaria e influenciaria na estrutura no ângulo reto de 90°, formando abaulamentos entre as varas cênicas (Figura 15).



**Figura 12:** Segunda proposta – planta baixa desenhada em software AutoCad 2007, com 7 faixas de 2m x 10,25m e 5 faixas de 2m x 14m, formando uma trama que preenche do palco de 10,24m de profundidade e 14m de largura. Fonte: Stefanello Studio.

**Figura 13:** Segunda proposta, simulação virtual em maquete eletrônica, em software SketchUp 2015 Pro, mostrando a inclinação em ângulo de 35° em relação aos 9 metros de altura da boca de cena. Fonte: Stefanello Studio.





O uso de fios condutores de energia acabou sendo descartado por fatores como: o aumento do peso da estrutura; o custo elevado do material para compra; e a dificuldade de encontrar o material para reciclagem que pudesse ser aproveitado no cenário. Também a espessura do fio, muito fino, não resultaria no efeito desejado, necessitando de muito material para o mesmo.

As diretrizes que foram dadas para a execução do projeto, porém, seguiam no sentido oposto: era necessária uma estrutura leve para que não machucasse os bailarinos; um custo baixo pois havia pouco patrocínio; uma estrutura que pudesse ser impactante aos olhos do espectador, com uma trama mais fechada que realmente preenchesse o teto; além disso, a montagem deveria ser feita em apenas uma manhã; o transporte deveria ser facilitado; e o cenário deveria suportar outras apresentações, ou seja, nada poderia ser descartável.

Assim, a solução encontrada foi o uso de telas plásticas hexagonais de galinheiro, que ajudariam a estruturar o cenário e também é um material leve. A tela possui uma trama de 5 centímetros, o que torna possível a passagem de materiais pela mesma. Também foi sugerido o uso de eletroduto corrugado de obra, por ser um material mais espesso (2,5 centímetros) e visível, mais leve e mais barato que os fios de eletricidade.

O projeto exigia mais preenchimento, então os eletrodutos ficariam de forma enrolada, não estendida ou tensionada. Para isso, foi feito um desenho detalhando a materialidade e distribuição desses eletrodutos pela tela (Figura 16).

Após, outras simulações foram produzidas referentes à quantidade de varas cênicas a serem utilizadas e limite de abaulamento e tensionamento que a estrutura poderia suportar (Figura 17).

Por fim, ficou definido que seriam utilizadas 13 faixas de telas,

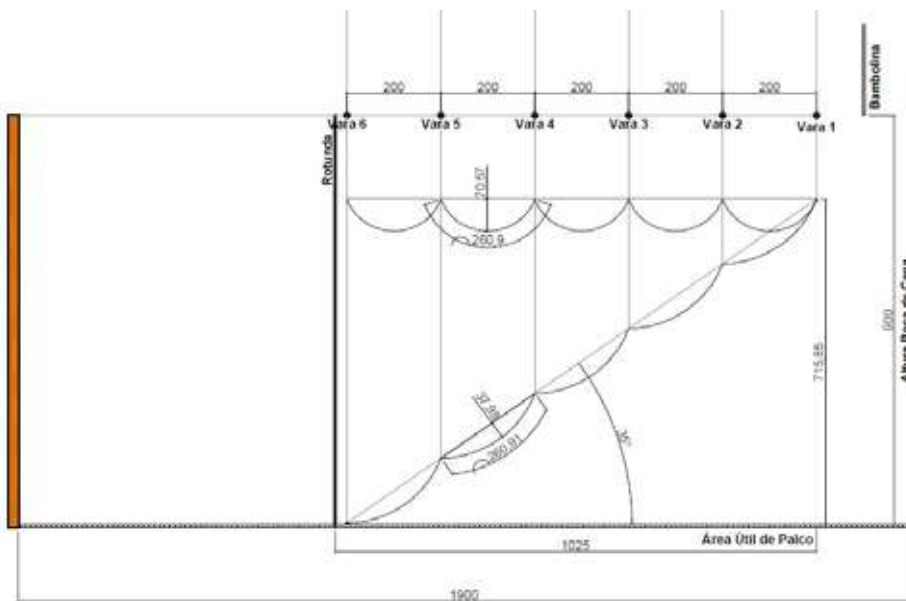


Figura 15: Segundo corte, em software AutoCad 2007, mostrando as alturas de cada vara cênica, a inclinação de 35° na estrutura, e o abaulamento da estrutura entre cada vara cênica. Fonte: Stefanello Studio.

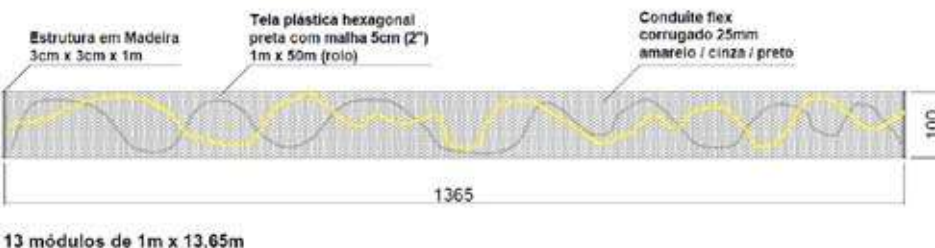
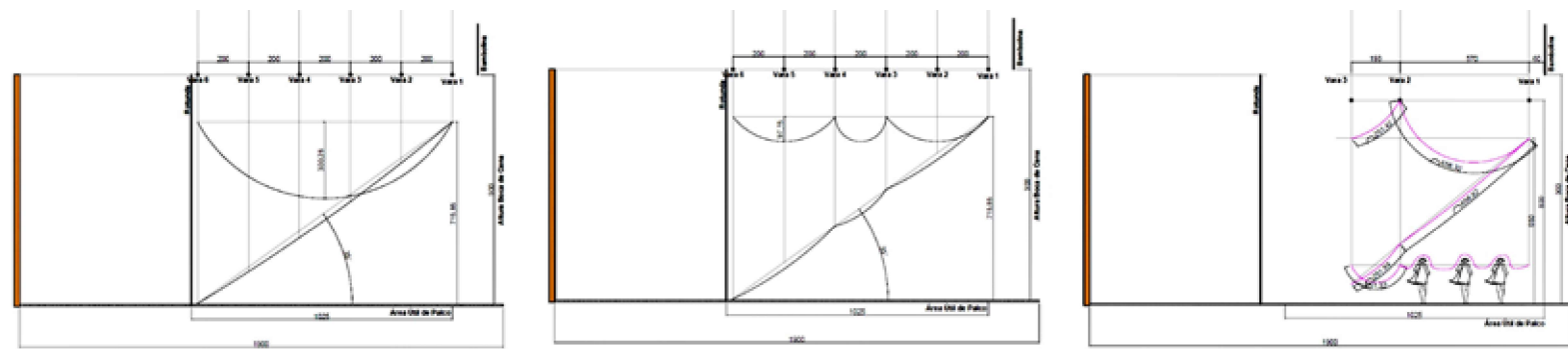


Figura 16: Detalhamento, em software AutoCad 2007, da distribuição de eletrodutos na tela plástica hexagonal. Fonte: Stefanello Studio.



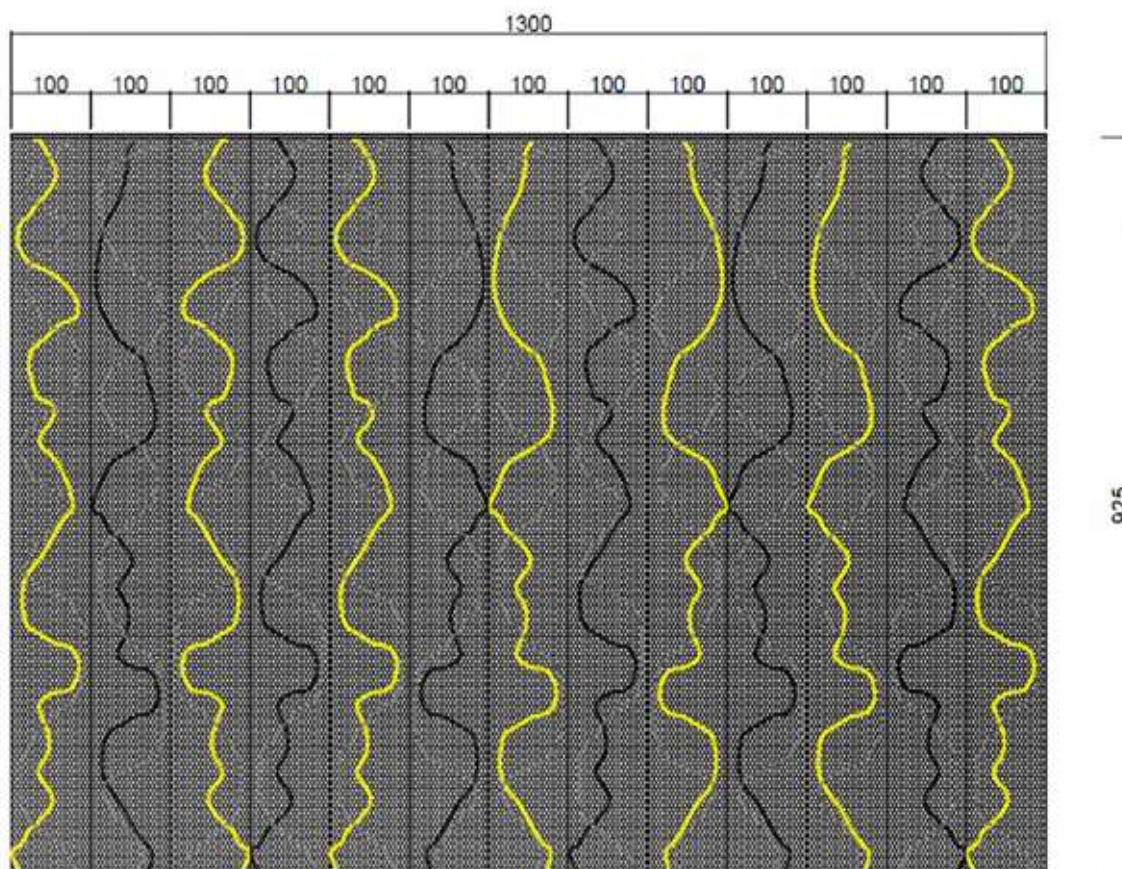
**Figura 17:** Simulações, em software AutoCad 2007, de corte esquemático testando número de varas cênicas a serem utilizadas, limite máximo de tensionamento estrutural e limite máximo permitido de abaulamento entre varas. Fonte: Stefanello Studio.

totalizando 13 metros de largura de preenchimento de palco. Também foi definido o número de varas cênicas que seriam utilizadas, quatro. E a profundidade de cada faixa também diminuiu para 9,25 metros, possuindo: 3,77 metros entre a primeira e a segunda vara, e 2,74 metros entre a segunda e a terceira vara e entre a terceira e a quarta vara (Figuras 18 e 19).

Na Figura 20, há um desenho esquemático da projeção de cada eletroduto e suas cores, para que pudesse ser estipulada a quantidade de material necessária para a execução. As cores definidas para os eletrodutos foram o cinza, o preto e o amarelo. A tela é vendida em rolos de 50 metros e com 1 metro de largura.

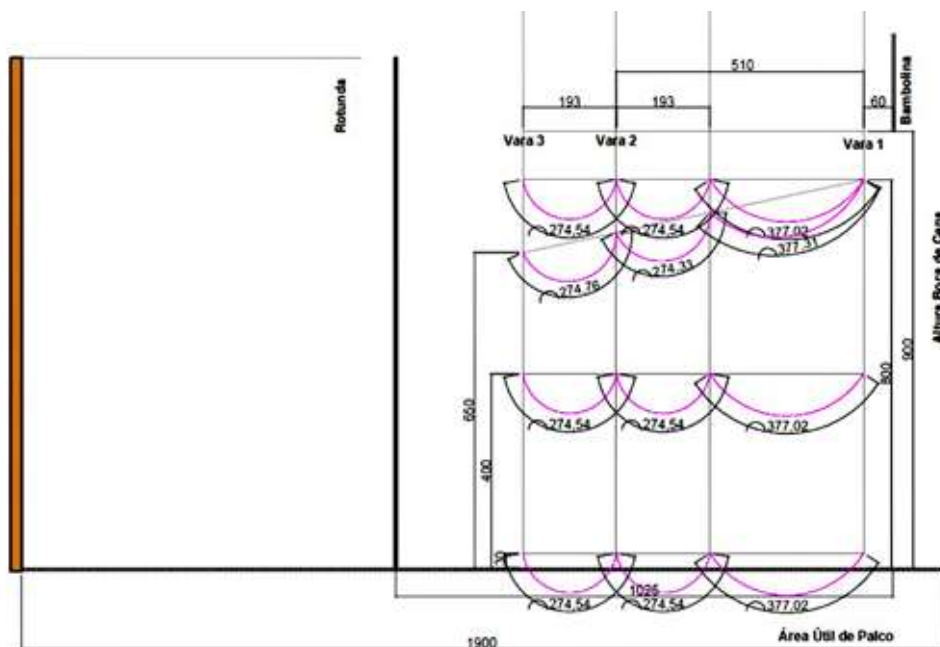
A cor cinza foi utilizada em todas as 13 faixas, pois era a cor predominante. Já as cores preto e amarelo, foram utilizadas de forma intercalada nos módulos, o que explica a quantidade de sete rolos de eletrodutos cinzas, e três rolos de cada de eletrodutos pretos e de eletrodutos amarelos.

As sobras de eletrodutos foram igualmente utilizadas, formando uma espécie de caminho no proscênio do palco, onde em determinado momento do espetáculo uma bailarina caminhava sobre o mesmo, evitando assim o desperdício de material.



**Figura 18:** Planta baixa, em software AutoCad 2007, mostrando a cobertura que o teto ficaria com as 13 faixas de telas de 1 metro x 9,25 metros. Fonte: Stefanello Studio.





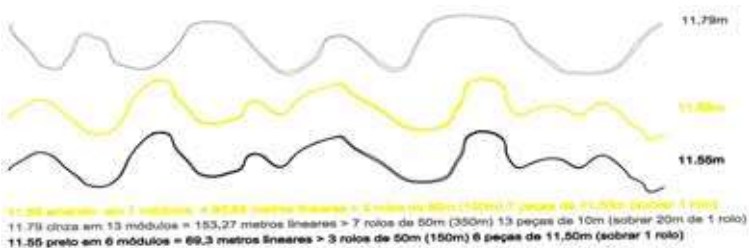
**Figura 19:** Último corte esquemático, produzido em software AutoCad 2007, mostrando o uso final das quatro varas cênicas, bem como o tamanho de cada seção e o abaulamento estrutural entre varas. Fonte: Stefanello Studio.

As barras de cedro foram colocadas nas pontas das faixas, entrecruzando a trama da tela hexagonal (Figura 21a).

O resultado ainda não havia ficado totalmente satisfatório. Era necessário mais preenchimento para formar uma massa cinzenta sobre as cabeças dos bailarinos. Assim, foi tramado, entre a malha hexagonal da tela, tecidos do tipo voil, cortados em tiras, na cor cinza em quatro tonalidades:

um cinza bem claro próximo do branco, um cinza médio claro, um cinza médio escuro e um cinza escuro próximo do chumbo (Figura 21b).

Para finalizar a primeira etapa da montagem, foram colocados pequenos pedaços de madeira



**Figura 20:** Esquema de cálculo de eletrodutos, em software AutoCad 2007, divididos por cores e multiplicado pelo número de faixas que cada rolo usaria. Fonte: Stefanello Studio.

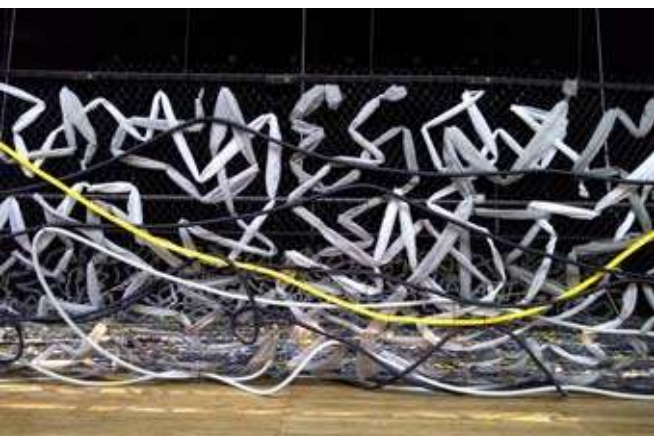
## Montagem

A montagem foi feita em duas etapas. A primeira etapa, na fase de pré-produção, iniciou com duas semanas de antecedência do espetáculo, quando a estrutura foi preparada para o dia da montagem. A segunda etapa aconteceu na fase de produção, já no local da apresentação. A estrutura foi feita com barras de madeira de cedro de 3 centímetros de largura e 3 centímetros de altura e profundidade de 1 metro. Essas barras foram pintadas com tinta preta fosca, do tipo esmalte, para que pudesse não refletir a luz e não chamar a atenção dentro da caixa cênica predominantemente preta.

As telas plásticas hexagonais e os eletrodutos corrugados vieram da cidade de São Paulo, por encomenda, pois em Santa Maria não havia as cores e quantidades necessárias desses materiais. Assim, após a chegada do material, foi iniciada a montagem das faixas que foram cortadas a cada 9,25 metros conforme o projeto.



**Figura 21:** a) Rolos de telas plásticas hexagonais de 9,25 metros de comprimento e com barras de madeira de cedro entrecruzando os hexágonos; b) Tecido voil, na tela plástica hexagonal, em diversos tons de cinza. Fonte: Stefanello Studio.



**Figura 22:** Pequenos pedaços de madeira e parafusos uniam as barras de madeira. Fonte: Stefanello Studio.

**Figura 23:** Eletrodutos de 2,5 centímetros de espessura, presos à tela por abraçadeiras de nylon pretas. Fonte: Stefanello Studio.



nas pontas das barras de madeira, de forma que uma barra encaixasse na outra por meio de parafusos de 7 centímetros de comprimento (Figura 22). Assim, a estrutura foi unida previamente a cada duas faixas (2 metros), para agilizar o transporte e a montagem. Porém, a mesma pode ser desmontada em faixas de 1 metro, conforme o projeto. O transporte foi feito por meio de rolos das faixas já com os tecidos e as barras de madeira presos à tela.

Já na segunda etapa da montagem, no local da apresentação, foram necessárias apenas 12 faixas de telas, que foram desenroladas e distribuídas pelo palco, quando receberam uma nova trama de tecidos entre as mesmas, para que a estrutura ficasse presa uma à outra e mantivesse a semelhança dos abaulamentos em cada faixa. A montagem iniciou com a fixação dos eletrodutos na tela por abraçadeiras de nylon pretas de 25 centímetros (Figura 23).

Posteriormente, foi iniciada a fixação da estrutura na primeira e na última vara cênica a ser utilizada (Figura 24), por meio de fios de nylon pretos, número 5, com 9 metros (mesmo tamanho da altura da boca de cena para que o cenário pudesse ser todo recolhido). Foram utilizados dois fios por faixa de tela, totalizando 24 fios em cada vara cênica.

Para concluir a montagem, foram passados pela trama hexagonal das telas, dois fios tensionados de nylon mais grossos, de número 6, de forma que ficassem alinhados abaixo da segunda e da terceira vara cênica. Assim, esse fio ajudava a manter a estrutura firme, simulando uma nova “barra de madeira” (Figura 25). Novamente foram presos mais 24 fios de nylon (dois fios por faixa de tela), totalizando mais 24 fios em cada uma das varas. No total, foram 96 fios de nylon

**Figura 24:** Estrutura cenográfica sendo fixada na primeira e na última vara cênica, por meio de fios de nylon pretos. Fonte: Stefanello Studio.





**Figura 25:** Estrutura cenográfica sendo fixada na segunda e na terceira vara cênica, por meio de fios de nylon pretos. Fonte: Stefanello Studio.

necessários para prender toda a estrutura nas quatro varas cênicas.

As telas vinham em rolos de 50 metros e 8 kg. Para suprir as 12 faixas necessárias para a execução do cenário, foram necessários, 111 metros de tela, totalizando 17,76 kg de tela em todo o cenário. Os barrotes de cedro possuíam em torno de 2 kg, sendo utilizados 48 kg em toda a estrutura. Assim, o cenário, com as telas e os barrotes de cedro pesaram um total de 65,76 kg. A estrutura, em conjunto com os eletrodutos e os tecidos, pesou aproximadamente 100 kg. Segundo a planta técnica do Centro de Convenções

da UFSM, cada vara cênica suporta 300 kg. Como o cenário do espetáculo Frágil utilizou quatro varas cênicas e pesou aproximadamente 100 kg, cada vara cênica suportou 25 kg de cenário, sendo totalmente seguro para os bailarinos.

O cenário produzido não permite, porém, que os bailarinos se prendam ao mesmo, pois a estrutura é leve e, assim como a temática do espetáculo, frágil. A interação do cenário com a movimentação coreográfica se dá no momento em que o mesmo é baixado junto ao chão do palco (Figura 26), limitando assim os movimentos dos bailarinos, que passam a usar somente o nível do chão.



**Figura 26:** Estrutura cenográfica posicionada ao nível do chão, limitando os movimentos dos bailarinos junto ao chão. Fonte: Stefanello Studio.



Figura 27: Resultado do cenário. Fonte: Stefanello Studio.

Posteriormente, o cenário se eleva novamente, mantendo-se em uma posição inclinada, no qual a parte ao fundo (junto à rotunda) fica rebaixada, e a parte frontal (junto ao proscênio) fica próxima ao teto (Figura 27).

O resultado é uma grande massa cinzenta sobre a cabeça dos bailarinos, que representa todas as dúvidas e caos que as relações humanas proporcionam. Assim, o “peso” desses sentimentos e ao mesmo tempo a fragilidade das relações, são representados simbolicamente pela materialidade do cenário.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os espetáculos contemporâneos estão sempre se reinventando em função da transformação da sociedade, contemplando temáticas relacionadas à existência humana, usando da expressão e do simbolismo para formar um cenário que faça o público questionar e refletir sobre o tema. Dentre as alternativas contemporâneas, salienta-se o Cenário de Teto, um recurso que preenche todo o teto do palco italiano.

Este tipo de cenário ainda é pouco explorado, apesar de toda a maquinaria existente do tradicional palco italiano. Provavelmente, pelo pouco conhecimento das possibilidades

que a caixa cênica permite e por necessitar um conhecimento técnico do comportamento dos materiais, seu deslocamento no espaço cênico, seu peso e o seu posicionamento. Desse modo, poucos cenógrafos exploram essa alternativa cenográfica, limitando-se ao uso de apenas algum elemento isolado.

A análise do trabalho desenvolvido para o espetáculo *Frágil – O baile cênico das relações*, demonstra que uma cobertura de teto exige uma grande quantidade de material e mão de obra, o que poderia deixar o trabalho mais caro, exigindo assim, projeto e planejamento minuciosos para evitar desperdícios. Também, o tamanho do cenário exige muitas horas para a montagem, podendo ser necessário um dia a mais de locação do espaço, o que aumenta o custo da cenografia. Para solucionar essas questões, é importante que os grupos de dança que desejam usar essa alternativa cenográfica busquem patrocínios e leis de incentivo à cultura, bem como participem de editais ou ainda busquem apoio para a logística e para a execução do projeto, por exemplo: lojas de tecidos ou lojas de materiais de construção.

Com efeito, o Cenário de Teto contribui à composição coreográfica, pois permite suspensões dos bailarinos (quando o material é forte e resistente), e ao se deslocar próximo ao nível do chão

tende a limitar a movimentação dos bailarinos no nível vertical, criando assim, um obstáculo. Já em trabalhos onde o cenário cobre o chão, como os espetáculos de Bausch, os obstáculos são produzidos naturalmente pelo contato dos pés com a materialidade concreta, dificultando a movimentação ou necessitando novas formas de explorar o material, sendo um cenário bastante interativo com o corpo do intérprete. Essas alternativas de cobrir o teto ou o solo, produzem um grande impacto no espectador, devido à sua escala e também por aproveitarem espaços pouco explorados cenograficamente dentro da caixa cênica.

## REFERÊNCIAS

CARDIA, Gringo. *A Casa Gringo Cardia Design*. Site. Disponível em: <https://gringocardia.com.br/Default.aspx>. Acesso em: fev. 2021.

CENTRO DE CONVENÇÕES - UFSM. Infraestrutura do Centro de Convenções da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Disponível em: <https://www.ufsm.br/outros-orgaos/cc/infraestrutura/>. Acesso em: fev. 2021.

COLKER, Deborah. *Companhia de Dança Deborah Colker*. Site. Disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/>. Acesso em: fev. 2021.

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

DEL NERO, Cyro. *Máquina para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Senac, 2009.

FERNANDEZ, Alline B.; FERREIRA, Pamela, F. *Espetáculo Frágil - O baile cênico das relações*. Santa Maria, RS, Brasil, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZY\\_jPKrQIM](https://www.youtube.com/watch?v=ZY_jPKrQIM). Acesso em: jul. 2020.

FERNANDEZ, Alline B.; FERREIRA, Pamela, F.; SANTOS, Oneide S. *Entrevista com Marília Chartune – Live Esperança H Vinte TV*. Santa Maria, RS, Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/510515095659573/videos/590895591862920>. Acesso em: fev. 2021.

OXFORD LANGUAGES. *Oxford Languages and Google*. Oxford University Press. Site, 2021. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-en/>. Acesso em: fev. 2021.

Por fim, é de grande importância essa alternativa cenográfica, que desde a década de 1990 já começou a ser explorada de modo a valorizar a dança brasileira. Com o apoio de empresas e empresários, amigos da dança, além de um corpo de baile dedicado e competente, *Frágil* foi realizado, concretizando a utilização desse recurso em cenografia. *Frágil* comprova que é possível, com conhecimento cenográfico e cenotécnico, realizar inovações e, desse modo, oferecer no âmbito local um espetáculo de dança que prime pela qualidade similar ao cenário nacional.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEDERNEIRAS, Rodrigo. *Espetáculo Bach*. Lyon, França, 1996. Disponível em: <https://youtu.be/zmshcNxGgPo>. Acesso em: jan. 2021.

PEREIRA, Sayonara. O Teatro da Experiência Coreografado por Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, 2018.

SANTANA, Marcelo A. *Haja Luz! Manual de iluminação cênica*. Brasília: Senac-DF, 2016.

SILVA, Eliana R. Encenação e cenografia para dança. *Revista Diálogos Possíveis*, Salvador, p. 21-32, 2007.

SOARES, Leônidas G. *El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010*. Tese (Doutorado em Belas Artes/Design Cenográfico). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

STEFANELLO, Isadora F. *Balé da cidade de Santa Maria: uma análise cenográfica*. Monografia (Especialização em Arquitetura e Cenografia). Uniritter, Porto Alegre, 2017.

URSSI, Nelson. J. *A linguagem cenográfica*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

VIANNA, Cleverton T. *Classificação das Pesquisas Científicas*. Florianópolis: IFSC, 2013.