

**Apontamentos históricos sobre cenografia:
dinâmicas entre teatro e cinema**

*Historical notes on scenography:
the dynamics between theater and cinema*

Alceu SILVA NETO¹
Priscila ARANTES²

Resumo

Este artigo compõe um breve panorama histórico a respeito da cenografia e suas relações com o teatro e cinema. Apesar do tratamento sólido que se encontra o assunto, verifica-se o rareamento de textos sintéticos e que tragam as intersecções entre os dois campos e que abarcam as influências inversas existentes entre os campos. A partir da *skéne* grega e da conformação da cenografia, elencam-se os pontos da fundamentação do campo no teatro que se conformaram como herança para a sétima arte. A partir do arcabouço construído, é possível traçar-se o caminho inverso com as contribuições da cenografia do cinema ao campo original. A base teórica se sustenta em autores como Ramos (2015), Berthold (2001), Mantovani (1989) e Howard (2015).

Palavras-chave: Cenografia. Teatro. Cinema.

Abstract

This article intends to compose a brief historical overview about the scenography and its relations with the theater and cinema. In spite of the solid treatment that the subject is found, are rare identified synthetic texts that bring as intersections between the two fields and that include the inverse influences existing between the fields. Based on the Greek *skéne* and the conformation of the scenography, are presented the points of the foundation of the field in the theater that is later conformed as an heritage for the cinema. Thus, it is possible to trace the opposite path with the contributions of the cinema scenography to the original field. The theoretical basis is supported by authors such as Ramos (2015), Berthold (2001), Mantovani (1989) and Howard (2015).

Keywords: Scenography. Theater. Cinema.

Introdução

"A palavra cenografia vem do grego *skenenographie* (*skène-grapheins*), que na tradução literal seria ‘desenho de cena’" (RAMOS, 2015, on-line). Tal fato, já indica,

¹ Mestrando em Design, PPG Design Anhembi Morumbi. Bolsista CAPES.
E-mail: alceupsneto@hotmail.com

² Professora Doutora, PPG Design Anhembi Morumbi. E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com

mesmo etimologicamente, que as linhas entre a cenografia e a encenação e, por dizer, teatro, são entrelaçadas.

Porém, emparelhar a origem do teatro ao desenvolvimento da área na Grécia Antiga, apaga a contribuição que o ancestral da teatralidade, na pré-história, trouxe para a noção de espetáculo (URSSI, 2006, p.18). O xamã e seu espaço circular, os aborígenes e o seu isolamento, já compunham através de suas danças mímicas, narrativas de seus rituais que alcançaram até os dias atuais com a ajuda de desenhos e esculturas sobreviventes (BERTHOLD, 2001, p.2).

O cinema é um meio de expresso radicalmente mais recente que o teatro. Porém, apesar de pouco mais de um século de história, a adaptação e evolução de sua linguagem e técnica é inversamente proporcional ao seu surgimento, fato reforçado quando se compara ao teatro.

Assim, a partir da concisa apresentação de milênios de história da associação entre teatro e cenografia funciona como base histórica para, assim, se introduzir as conexões inversas que se apresentam quando a cenografia adaptada ao cinema exerce influência sobre o campo original, o teatro.

A revisão literária narrativa do presente texto deriva da análise da produção bibliográfica da área, utilizando o Google Acadêmico como ferramenta de pesquisa e promovendo a delimitação do referencial científico através da aderência ao tema e objetividade das informações (VOSGERAU; ROMANOWSKI, 2014). Resulta-se em fundamentos levantados por autores como Berthold (2001), Mantovani (1989), Howard (2015), Urssi (2006) e Vargas (2013), utilizados neste texto.

O texto divide-se em três partes, a primeira, compreende o desenvolvimento da cenografia e de seu ambiente natural, o teatro. A segunda seção engloba o entrelaçamento da cenografia com o cinema. A terceira e última é dedicada a discussão sobre as contribuições da cenografia fílmica ao campo em questão.

A cenografia e o teatro

Tem-se como o surgimento do teatro ocidental, enquanto formato próximo ao atual, a Grécia entre os séculos VII e VI a.C. (URSSI, 2006, p.19-20). O conjunto cênico apresentado no período contemporâneo ao dramaturgo Ésquilo, V a.C., pai da tragédia, era formado por três partes: o *theatron*, uma espécie de arquibancada - plateia;

a *orchestra*- um espaço circular, inicialmente em areia, onde o coro atuava e a *skené* - uma 'tenda' onde os atores realizavam as trocas de figurino e servia de depósito (URSSI, 2006, p.21).

A ambientação da *skené* era feita em madeira e representando palácios, era o ponto focal da ação e ponto pictórico. Além de elementos cenográficos de apoio como carroças, já estava presente uma maquinaria teatral primitiva como guindastes que simbolizavam a intervenção divina e plataformas deslizantes (BERTHOLD, 2001, p.114-118).

Na fase da Comédia Nova, final do século IV a.C., a *orchestra* foi deslocada para a lateral, alterando-se a forma do palco, assim as cenas mais importantes passaram a ser apresentadas em uma plataforma, à frente da *skené*, em uma estrutura de dois andares (ibid, p.129).

Os celebrados e monumentais teatros em pedra, nas encostas das colinas, são posteriores aos grandes dramaturgos gregos. Anteriormente, as estruturas eram fabricadas em madeira. É o conceito mimético de Aristóteles que confere ao "Teatro e sua cenografia o espetáculo da representação criativa, textual, interpretativa e cênica, lugar onde o homem constrói seus significados" (URSSI, 2006, p.21).

Roma seguiu seu próprio percurso de desenvolvimento teatral, mesmo com as relações de domínio sobre a Grécia. O apogeu da arquitetura de teatros aconteceu entre I e II d.C. até cerca de 150 a.C., neles os espectadores se posicionavam em semicírculos à volta do palco e não era permitido que se sentasse. A simples cortina que servia de pano de fundo para as encenações foi substituída por uma estrutura de madeira, como nos primórdios do teatro grego. Três portas davam acesso ao palco, como forma de possibilitar indicação da existência de outros espaços. Posteriormente, adotou-se o pano de boca, que omitia do público o cenário até o início da peça (BERTHOLD, 2001, p.148).

Apenas em 55 a.C., o político Pompeu obteve permissão para edificar um teatro em pedra. Para protegê-lo, construiu um templo dedicado à deusa Vênus, no topo das arquibancadas, garantindo sua perenidade (ibid., p.151). Os teatros romanos não se aproveitavam do relevo para a construção dos níveis de arquibancada, resultado da evolução das técnicas construtivas.

O teatro na Idade Média foi marcado pela sua relação com a religião, longe de ser sombrio ou inexistente, como ventilado por uma série de autores (ibid., 184). As

apresentações aconteciam no ambiente eclesial e, ao longo do tempo, foram se tornando maiores e mais elaboradas e extrapolando para espaços públicos, FIGURA 1. Essas apresentações eram o principal acesso da população analfabeta à informação (URSSI, 2006, p.26-28) e uma forte arma de controle social por parte da Igreja.

Como forma de atender às narrativas religiosas, foram criados palcos móveis, ou carros-palco, como solução para que as encenações pudessem acompanhar as celebrações de *Corpus Christi* (BERTHOLD, 2001, p.184). Cenas simultâneas foram representadas em distintos palcos na celebração da Paixão de Cristo, já em 1350, em Frankfurt, em uma espécie de multi tela medieval.

Figura 1 – Desenho representativo da encenação de "Coventry Mysteries" de autoria de Thomas Sharp, 1825



Fonte: <http://www.props.eric-hart.com/wp-content/uploads/2010/02/mystery-play.jpg>. Acesso em 15 maio 2020.

Na década de 1510, as técnicas de representação da profundidade evoluíram aliando o cenário em três dimensões à pintura da parede de fundo em perspectiva plena (BERTHOLD, 2001, p.284). A perspectiva torna-se tão importante para as artes que a literatura do século XVI o cenário de palco era referido como "cena perspectiva" (CAMPBELL, 1923, p.45). A função de decoração de palco era principalmente do

arquiteto o que tornou esse cenário praticamente uma arquitetura mimética em perspectiva (ibid., p. 44).

O palco à italiana é fruto do Renascimento e continua influenciando o teatro contemporâneo. Resultou do desenvolvimento da pintura para festas e óperas, contendo divisão acentuada entre plateia e palco, corte transversal simétrico, hierarquização dos assentos conforme qualidade da visão do palco, arco do proscênio com cortina de boca, inclinação ligeira do palco, sistema de roldanas e varas, entre outros (CASTANHEIRA, 2015, p.71-74).

O arquiteto Sebastiano Serlio, em 1545, estabeleceu três tipos básicos de cenários de acordo com as categorias dos textos encenados. Para os textos trágicos, assim como Vitrúvio, estabeleceu a utilização de colunas, estátuas e outros acessórios da realeza. Nas comédias, deveria se utilizar cenários com casas particulares e janelas, dispostas como residências comuns. Por último, as sátiras, ornamentadas com “árvores, cavernas, montanhas e outros elementos rústicos, ao estilo da pintura de paisagens”(BERTHOLD, 2001, p.287). Evidenciando a hierarquização existente entre os estilos literários.

Enquanto no Renascimento os estilos de texto influenciavam a cenografia, o teatro Barroco tornou necessária a elaboração de textos que explorasse as tecnologias desenvolvidas para os palcos: fogos de artifícios, traquitanas, jatos de água, fogo e outras.

A estrutura do teatro Barroco estava mais próxima ao teatro medieval do que ao renascentista (CARPEAUX, 1990, p.13). A perspectiva usada era a oblíqua e o palco se torna uma "caixa mágica e de truques" onde “deixar o público maravilhado era a principal função da cenografia” (MANTOVANI, 1989, p.14), em uma clara aproximação com a arquitetura coetânea, empregando decorações suntuosas e colossais.

As cenas ganharam agilidade quando Giovanni Batista Aleotti, arquiteto da corte de Ferrara "desenvolveu um sistema de mudança de cenários, diferente dos bastidores em ângulo e dos prismas giratórios de madeira usados até aquele momento" (BERTHOLD, 2001, p.335). Os bastidores revestidos com telas pintadas deslizavam sobre roldanas e trilhos, possibilitando mais trocas de cena que os três cenários habituais do Renascimento.

Posteriormente, Giacomo Torelli "criou um sistema de alavancas e contrapesos que permitia a mudança de cenário instantânea". As substituições de cenários passaram

a demandar os espaços laterais e superiores e posteriores para acomodar a maquinaria (URSSI, 2006, p.39-40).

Por volta de 1700, o arquiteto e pintor Ferdinando Galli Bibiena introduziu na cenografia teatral a perspectiva angular com dois pontos de fuga. Bibiena dividia seus cenários em duas partes: a área de representação para os atores e a parede de fundo pintada em perspectiva para objetos mais distantes (RAMOS, 2015).

A influência de Bibiena se manteve até o surgimento do trabalho de Richard Wagner, no segundo quarto do século XIX (ibid.). A plateia passou a ser disposta de frente para o palco, em afile; retirados os camarotes sobre o palco; a orquestra foi ocultada a em um fosso, a frente do proscênio, possibilitando visão completa da cena (URSSI, 2006, p.42). Sobre artifícios utilizados por Wagner, destaca-se a iluminação a gás que favorecia o escurecimento da plateia, já que permitia a variação de intensidade da luz, ao contrário das velas, direcionando a atenção para o palco (MANTOVANI, 1989, p.21).

A popularização da fotografia ocasionou o “fim da era da representação figurativa e da ambição mimética cênica” (URSSI, 2006, p.50). Ou seja, a tentativa de alcançar, por meio da pintura, a perfeita representação, perdeu o sentido.

No final do século XIX, o teatro Naturalista, um movimento contrário ao teatro comercial, resgatou a pintura retornou elemento do espetáculo, "o cenário, de produto artesanal, passa a produto artístico" (MANTOVANI, 1989, p.26). Os personagens se tornam condicionados à cenografia do palco, que não possuía mais a função de lugar e, sim, ambiente (ibid. p.23).

A luz elétrica e a iluminação passaram a fazer parte do espetáculo. A plateia, que já havia sido distanciada por Wagner, fez com que a caixa teatral ganhasse uma quarta parede, tornando o palco inviolável.

Nos Estados Unidos, o teatro musical começava a ganhar espaço com P. T. Barnum produzindo montagens revestidas com "variedade de efeitos cênicos espetaculares e acompanhados de danças e canções" (BERTHOLD, 2001, p.516).

A passagem para o século XX foi marcada pela popularização das invenções que mudaram as formas de expressão: cinema, fotografia, o avião, o telefone, o cartaz, o aperfeiçoamento da imprensa e a produção seriada, transformaram o homem e sua visão de mundo. Além disso, o cenário artístico foi preenchido pelas vanguardas e suas especificidades.

Adolphe Appia foi o primeiro arquiteto cênico expoente do século XX potencializando a ligação íntima entre cenografia e arquitetura. Appia criou "um arranjo de escadas e plataformas que fornecia módulos mutáveis verticais e horizontais", onde a atuação em níveis distintos permitia diferentes momentos recortados por feixes de luz, sem necessitar de cenários adicionais ou trocas (HOWARD, 2015, p.28).

A vanguarda futurista, na cenografia, pretendia remodelar a realidade e não a representar fielmente. Os projetos abusavam da iluminação, efeitos cromáticos, ritmo e movimento (URSSI, 2006, p.52-53), a luz se torna personagem desse teatro que, também, nega o naturalismo (MANTOVANI, 1989, p.36).

A cenografia produzida pela vanguarda expressionista considerava o cenário como uma visão sugerida pela dramaturgia, recusando o naturalismo anterior. As encenações eram altamente visuais "marcadas por predecessores avessos à mimese" (URSSI, 2006, p.51). Escadas, planos giratórios, volumes, pontes suspensas e uma forte ligação com o, ainda jovem, cinema estavam presentes nos palcos (ibid., p.52).

Nas vanguardas artísticas russas, FIGURA 2, as tendências figurativas foram substituídas pelos elementos geométricos e surgem planos estabelecidos na horizontal e na vertical, a "cenografia se torna uma obra abstrata" (MANTOVANI, 1989, p.40).

Figura 2 - Teatro de vanguarda russo



Fonte: <https://fahrenheitmagazine.com/arte/arte-escenicas/la-escenografia-como-arte-de-vanguardia#node-gallery-2>. Acesso em 23 junho 2020.

O teatro íntimo do dramaturgo August Strindberg, início do século XX, inaugurou o movimento em busca de espaços e formatos que acolhessem peças teatrais de câmara em uma menor escala de custo. As instalações técnicas invisíveis

possibilitavam a configuração do volume interno, tal concepção poderia se tornar realmente expressiva (HOWARD, 2015, p.32-33).

A proposta da escola alemã Bauhaus (1919-1933) para o teatro transformou o espaço cênico em produto do movimento e do ritmo. A planimetria do espaço teatral é ampliada de tal modo que já não se fazia distinção entre plateia e palco. A cenografia tornou-se dinâmica, interativa, fugindo da passividade anterior (CASTILLO, 2008, p.71-72). Buscava-se uma arte não-mecanizada, espiritual e simplista por meio de elementos como linha, ponto, superfície, cores primárias, preto e branco (MANTOVANI, 1989, p.42).

O teatro de Bertold Brecht, contemporâneo da Bauhaus e ao surgimento da televisão, tinha como ideia expor todo o funcionamento do palco para que o espectador não fosse "enganado" pela ilusão. Os refletores e traquitanas eram expostos para destacar que todos os efeitos foram produtos do homem. A luz era utilizada apenas para clarear e as cores, como superfícies neutras e sem simbolismos (MANTOVANI, 1989, p.67-68).

A crise econômica de 1929 refletiu no teatro em uma época que o cinema já usurpava frequentadores. Alternativas de menor custo ganharam importância, como o teatro de arena, demandando modificações na cenografia, já que não havia mais a proteção da caixa cênica. Após a Segunda Guerra Mundial os Estados Unidos tomaram a frente da Europa e Nova York se tornou a "Capital das Artes" (MANTOVANI, 1989, p.70).

Como reação às opulentas produções da Broadway, o *Living Theatre* norte-americano empregava materiais baratos com o pretexto de que o que realmente importava era a beleza proveniente da criação (ibid., p.72).

Na segunda metade do século XX, dois nomes se destacam no mundo da cenografia: Peter Brook e Josef Svoboda. Brook, estadunidense, defendia a evolução cenográfica aliada à cooperação cenógrafo-diretor, eventualmente atuava como ambos. Andaimos, palcos nus e trapézios para montagens de Shakespeare, Brook desceu os atores do palco e os colocou na plateia, zerando o distanciamento entre espectador e o palco (ibid., p.76-78) reforçado por Wagner séculos antes.

Josef Svoboda, tcheco, aprofundou o uso da tecnologia na cenografia. Pesquisador de projeção, iluminação, eletrônica, óptica e cinética, "encontrou um

equilíbrio entre a expressão artística e funcionamento histórico do palco" (URSSI, 2006, p.68).

O final do século XX foi marcado pela união de diversas mídias nos palcos de Peter Greenaway. Suas produções coligavam objetos e atores, luz e efeito e imagens e textos, organizados através de um roteiro de imagens (ibid., p.72), semelhante ao *storyboard* empregado no cinema. Um palco híbrido para um profissional híbrido, ele atuava como diretor, artista e cenógrafo.

O final do século "trouxe uma crescente consciência da importância da conservação, da restauração e da reciclagem". Assim, locais de diversos usos como fábricas, armazéns e prisões foram convertidos em teatros o que possibilitava o posicionamento do palco e plateia de maneira que melhor atendesse ao espetáculo (HOWARD, 2015, p.33).

A aproximação: cenografia e o cinema

A primeira exibição pública de um filme, *A chegada do trem a uma estação*, foi realizada pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, em Paris, no ano de 1898. A ligação existente entre o cinema e o teatro existe desde os primórdios. "É no teatro que nasce verdadeiramente o estúdio, do qual é essencialmente a reprodução" (D'ALLONNES, 1991, p.37 apud OLIVEIRA, 2021, s.p.).

Influenciado pelo cinematógrafo dos Lumière, Georges Méliès, mágico de palco, iniciou sua incursão pelo campo do cinema, a partir de 1896. Ele considerava que os inesperados e engenhosos truques, a decoração artística pitoresca e o leiaute artístico dos personagens eram os protagonistas (MÉLIÈS, 1932 apud GAUDREAULT, 1987, p.114).

Inicialmente os cenários fílmicos exploravam apenas duas dimensões, concordando com o modelo de cenografia ofertado pelo teatro. Porém, a partir do filme italiano *Cabiria*, 1914, os cenários passaram a se beneficiar da tridimensionalidade, possibilitados pelo desenvolvimento de câmeras com certo nível de mobilidade (VARGAS, 2013, p.189). Logo o "cinema se distancia do teatro, ou seja, na flexibilização do espaço cênico teatro, ao substituí-lo pelo campo visual e pela movimentação da câmera" (PEREIRA, 2016, p.162).

Amplamente repercutida pelo teatro, a vanguarda expressionista alemã experimentou, no cinema, o que não era possível no palco. Os projetos eram marcados pela expressão da visão sugerida pela dramaturgia através de deformações no cenário, movimentos contidos, maquiagens bem marcadas e a dedicação ao contraste máximo entre o preto e branco (MARCONDES, 2011, p.4).

Figura 3 – Fotografia do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1920



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/02/centenario-gabinete-do-dr-caligari-tornou-se-icone-da-cultura-pop.shtml>. Acesso em 15 agosto 2020.

Um exemplo das convenções do movimento, na prática, é o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, FIGURA 3, de 1920. A sensibilidade das películas, ainda baixa, exigia das técnicas cenográficas para a obtenção do alto nível de contraste. Assim, a pintura artística, elemento básico do desenvolvimento da cenografia teatral, e a maquiagem, traziam a demarcação visual exacerbada entre o claro e o escuro. A narrativa inquieta é apoiada pelas linhas inclinadas, perspectivas irreais e distorções, demonstrando a ligação narrativa-cenografia.

Sergei Eisenstein é outro exemplo de profissional que migrou dos palcos para o cinema, levando consigo a bagagem adquirida (URSSI, 2006, p.59). O cineasta da vanguarda russa acreditava que o cenário ideal deveria ir além do espaço de ação, produzindo espaços com profundidade delimitada pelo cenário em primeiro e segundo plano (BORDWELL, 2001, p.26-27).

A escola arquitetônica da Bauhaus marcou, no cinema, a aproximação entre a cenografia e a arquitetura com o filme *Metrópolis*, de 1927 (VARGAS, 2013, p.192).

Um dos primeiros filmes a utilizar maquetes no mesmo plano que atores, exigiu o desenvolvimento de uma técnica, o processo Schüftan, para que, através do jogo de espelhos, influência do ilusionismo teatral, os atores e o modelo mantivessem a proporção natural (OLIVEIRA, 2012, s.p.).

A evolução da tecnologia viabilizou a introdução de som e cor nos filmes. A conveniência da captação do som direto nas filmagens fez com que surgisse a preocupação com microfones, algo novo para a cenografia em geral, e com a acústica dos estúdios. A película fílmica com registro de cores, trouxe mudanças na forma como as pinturas cênicas eram feitas e, conseqüentemente, no arranjo de materiais, objetos e texturas presentes nos cenários (VARGAS, 2013, p.192-193).

Dois movimentos com características próximas, revolucionaram a forma com os que filmes eram realizados, inculcando transformações na cenografia. O Neorealismo Italiano surgiu após a Segunda Guerra Mundial, como expressão da resistência aos estúdios fascistas da Cinecittà. Com orçamentos diminutos, os filmes deixaram os ambientes controlados dos estúdios para se ambientarem nas ruas, criando uma nova linguagem (ARAÚJO; SOLDAN, 2018, p.109).

O movimento italiano, por sua vez, influenciou à resposta francesa ao turbulento período. A *Nouvelle Vague* tornou a arquitetura das ruas e os interiores residenciais autênticos, os seus cenários (FERNANDES, 2013, p.89).

Contemporaneamente, os filmes ianques do cinema Noir, importaram o estilo do expressionismo alemão e aplicaram à sua maneira. Filmes como *O Cidadão Kane*, de 1941 manifestaram as tendências assimétricas, planos inclinados e menores custos de produção (SEHAYEK, 2016).

A denominada “época dourada” da indústria fílmica de Hollywood também aconteceu entre 1920 e 1950. Cenários monumentais eram construídos a semelhança da realidade, herança do teatro barroco, como em *O ladrão de Bagdá* de 1924 (VARGAS, 2013, p.191). A importância da produção, além das evoluções técnicas e construtivas, fez com que a reação contrária a este modelo imperialista de cinema resultasse em movimentos artísticos, como o próprio expressionismo alemão (MARCONDES, 2011, p.4).

O Dogma 95, movimento mais recente, resultou da evolução e progresso tecnológico. Com a profissionalização das leves e portáteis câmeras digitais, o grupo passou a defender um cinema de estilo simplista, sem a utilização de efeitos especiais,

sem iluminação artificial e as filmagens deveriam acontecer no local real solicitado pelo roteiro. O mesmo com acessórios, estes deveriam ser naturais ao local da filmagem, caso contrário, não poderiam estar no filme.

Recentemente, a revolução digital e virtual está transfigurando o *modus operandi* da área, “o saber cenográfico analógico vem sendo “desconstruído” em suas fundamentais formulações e práticas por uma cenografia virtual” (ibid., aspas do autor). A possibilidade ilimitada da criação faz com o desenvolvimento do cenário, ou parte dele, esteja nas mãos de diferentes profissionais. Enquanto os cenógrafos e os arquitetos estavam a cargo dos projetos, a cenografia virtual fica a cargo dos designers digitais e programadores, representando um *turning point* ainda corrente na cenografia.

Cenografia adaptada: contribuições do ‘novo’ campo

Como exposto acima, o cinema herdou a cenografia do teatro mas abriu-se à possibilidade de colocar em prática, nas telas, o que não era possível no palco. O fortalecimento do, então recente, meio, viabilizou o caminho inverso. “A partir do nascimento do cinema, o teatro passou a fazer uso sistemático de técnicas midiáticas em suas montagens” (PEREIRA, 2016, p.150). No começo do século XX, Adolphe Appia, Edward Craig e Vsevolod Meyerhold iniciaram a busca da dramaturgia através da luz, como desenho do espaço cênico e da narrativa, abrindo caminho para as experiências luminotécnicas que vieram em seguida (ibid.).

Em 1925, Erwin Piscator avançou sobre o cinema como fonte plástica e narrativa para seu espetáculo *Apesar de tudo!* (1925). A montagem levou ao ambiente teatral técnicas provenientes do cinema. Para encenar o texto sobre o Partido Comunista, fez uso de áudios de discursos gravados, fotografias e projeção de filmes. Sob influência da montagem cinematográfica, o diretor e dramaturgo inseriu o conceito de cenas simultâneas por meio de diferentes camadas de projeção. Posteriormente, em *Oba!* (1927), utilizou a iluminação para transpor no palco, os cortes do cinema (MOREIRA; NOSELLA, 2020, p.40).

Svoboda seguiu o trabalho de Piscator e integrou a linguagem cinematográfica ao palco teatral, onde a própria cenografia criava uma narrativa não-textual (COHEN, 2015, p.45). Foi pioneiro no uso de projeções simultâneas em telas múltiplas e no uso de lasers no âmbito teatral garantindo que os aspectos técnicos como o som, luz e

projeção estivessem alinhados ao movimento da encenação, construindo um projeto cenográfico multimídia, FIGURA 4, (URSSI, 2006, p.68).

Figura 4 - Fotografia de projeto cênico de Svoboda



Fonte: <http://www.svoboda-scenograph.cz/en/works/>. Acesso em 15 maio 2020.

Não que a técnica de projeção seja algo criado após a invenção do cinema. Na Grécia Antiga, no *Quattrocento*, na técnica de lanterna mágica, já existiam experimentos ou conhecimentos sobre a capacidade da luz em transpor obstáculos e mimetizar parte do entorno (MOTA, 2014, p.25-26).

O teatro pós-dramático, na segunda metade do século XX, intensifica a troca com as novas mídias, onde as projeções passaram a dialogar com o cenário e, também, com o ator. As projeções nas telas foram ampliadas para outras superfícies como o corpo dos atores e objetos de cena (PEREIRA, 2016, p.152).

Nas últimas décadas, com o desenvolvimento das tecnologias computacionais, as projeções adquiriram interatividade se aproximando das videoinstalações. Estas, por sua vez, se posicionaram no limiar entre o teatro e as artes visuais. No Brasil, companhias como o Teatro da Vertigem, o coletivo Phila7 e a Sutil Companhia de Teatro consolidaram experiências envolvendo o teatro, técnicas visuais, mídias eletrônicas e o cinema (ibid., p.155-159).

A companhia nova iorquina The Wooster Group, emprega em várias de suas montagens a captura e projeção simultânea das encenações onde os enquadramentos de câmera promovem novos “corte” apresentados aos espectadores, FIGURA 5.

Figura 5 – Captura de tela de vídeo da montagem da peça *Brace Up!* pelo The Wooster Group, 2003



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ps05vlO7PeY>. Acesso em 15 dezembro 2020.

O chamado Teatro Digital, embora não se aproprie apenas de tecnologias desenvolvidas para o cinema, faz uso desse conhecimento, bastante ligado ao audiovisual, incorporando em cena transmissões de peças simultâneas, hologramas e a tecnologia 3D (ibid., p.160). Na década de 1990, o cenógrafo Mark Reaney foi pioneiro em produções que combinavam atores reais e ambiente criados e projetados digitalmente, um exercício próximo a utilização dos cenários em *chroma-key* do cinema, adaptados ao ‘ao vivo’ do teatro. A peça *The Adding Machine*, 1995, foi a primeira performance longa metragem a utilizar a tecnologia “os atores atuaram em frente a uma tela *rear projection* exibindo imagens de realidade virtual com dois canais e opticamente polarizadas, criadas usando o software *Virtus WalkThrough Pro*, visualizadas pelo público através de óculos 3D polarizados” (DIXON, 2006, p.42).

Considerações finais

Este texto expôs dados históricos do surgimento conjunto da cenografia e do teatro cujo tempo recorrido alcança milhares de anos. O cinema, como mídia

relativamente recente, já se aliou a uma cenografia com teor intrínseco, o que não impediu o desenvolvimento de especificidades particulares inseridas nessa dinâmica.

A cenografia fílmica trilhou um caminho de ágeis transformações e manteve o seu vínculo social com o momento histórico. O teatro também reagiu conforme a sociedade na qual estava inserido, em momentos onde o campo das artes apresentou temáticas extensivas, como o expressionismo ou as vanguardas russas, tanto o cinema quanto o teatro exteriorizaram versões próprias dentro de um mesmo corpo estético.

A retribuição da cenografia cinematográfica ao campo em geral e ao teatro é consistente e se concentra, principalmente, nas vertentes da projeção de imagens e nas recentes experiências com a criação e apresentação de cenários digitais. Tal identificação constata a influência bilateral que se apresenta na cenografia.

Além disso, existem as técnicas aperfeiçoadas pelo cinema e que voltaram ao teatro bastante modificadas, como o caso da representação fragmentada do teatro medieval e a projeção multi telar de Svoboda.

Por fim, a incumbência de sintetizar milhares de anos em um breve relato se demonstra ingrata e cerceadora a despeito de inúmeros participantes ausentes no relato. Porém, satisfaz-se o objetivo de apresentar, sinteticamente, as relações entre a cenografia e os dois campos que, ao longo do percurso, se certificam próximos e avizinados.

Referências

ARAÚJO, Renato Moreira; SOLDAN, Marcello. O cinema Neorrealista italiano e o realismo. *In: COLÓQUIO PARA APRESENTAÇÃO DE PRODUÇÕES ACADÊMICAS*, 5., 2018, Goiânia. *Anais [...]*. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/971/o/5gt3_ARTIGO_RENATO_OK.pdf. Acesso em: 4 jul. 2020.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORDWELL, David. Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of Mizanstsena. *In: LAVALLEY, Albert; SCHERR, Barry (Org.). Eisenstein at 100: A Reconsideration*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. p.13-37.

CAMPBELL, Lily B. **Scenes and machines on the english stage during the renaissance: A Classical Revival**. Cambridge: Cambridge University Press, 1923.

CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e estado do barroco. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 7-96, dez. 1990. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 19 julho 2019.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141990000300002>.

CASTANHEIRA, José Manuel Pires. **Da evolução da cenografia e do design de cena na relação cena-espectador**: Contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira. 2015. 581 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins, 2008.

COHEN, Miriam Aby. **O desenho da cena como experiência**: intersecções na prática artística contemporânea entre cenografia - instalação - expografia. 2015. 193 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DIXON, Steve. A history of virtual reality in performance. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, [S.I.], v. 2, n. 1, p. 23-54, jun. 2006.
<http://dx.doi.org/10.1386/padm.2.1.23/1>.

FERNANDES, Gabriel Silva. **Desconstrutivismo e arquitetura pós-moderna**: da crítica cultural dos anos sessenta ao espetáculo no século XXI. 2013. 286 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

GAUDREAU, André. Theatricality, Narrativity, and Trickality: reevaluating the cinema of georges méliès. **Journal of Popular Film And Television**, [S.L.], v. 15, n. 3, p. 110-119, jul. 1987. Informa UK Limited.
<http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1987.9944092>.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989. 96 p.

MARCONDES, Ciro Inácio. Teatro, cinema e influência expressionista em limite e vestido de noiva. **Casa**, Araraquara, v. 9, n. 1, p. 1-14, jul. 2011.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Práticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de piscator. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 36-53, mar./abr. 2020. Disponível em:

<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101372020035/11348>. Acesso em: 15 dez. 2020.

MOTA, Márcio Hofmann. **Video mapping / projeção mapeada espaços e imaginários deslocáveis**. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

OLIVEIRA, Roberto A.. Notas Sobre o Cenógrafo Mudo. **Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, s.p., 15 mar. 2012. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/notas-sobre-o-cenografo-mudo>. Acesso em: 2 jul. 2020.

PEREIRA, Luiz Fernando. **A direção de arte servidora de dois anos: o teatro e o cinema.** 2016. 386 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000017/000017b3.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

RAMOS, Talitha. **Desenhos que revolucionaram a cena teatral.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 180.00, Vitruvius, maio 2015. Acesso em 3 jun. 2019. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>>.

SEHAYEK, Marnie. The Dark And Distinctive Elements Of Film Noir. *In: The culture trip.* [S. l.], 21 out. 2016. Disponível em: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/the-dark-and-distinctive-elements-of-film-noir/>. Acesso em: 3 jul. 2020.

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

VARGAS, G. P.de. Direção de arte: do cinematógrafo ao cinema digital. **Orson** Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL. Pelotas, v. 4, p. 186-201, 2013. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/04/artigos/o_processo/gilka_vargas.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2020.

VOSGERAU, Dilmeire Sant'Anna Ramos; ROMANOWSKI, Joana Paulin. **Estudos de revisão: implicações conceituais e metodológicas.** *Revista Diálogo Educacional*, Curitiba, v. 14, n. 41, p. 165-189, 12 jul. 2014. Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUC-PR. <http://dx.doi.org/10.7213/dialogo.educ.14.041.ds08>.