

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA**

ALANA SAISS ALBINATI

A CENOGRAFIA E O PAPEL DO CENÓGRAFO NO TEATRO DE RUA

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA
2016

ALANA SAISS ALBINATI

A CENOGRAFIA E O PAPEL DO CENÓGRAFO NO TEATRO DE RUA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Ismael Scheffler

CURITIBA
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

A CENOGRAFIA E O PAPEL DO CENÓGRAFO NO TEATRO DE RUA

por

ALANA SAISS ALBINATI

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Cenografia pelo Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof(a). Dr(a). Ismael Scheffler (UTFPR) – Orientador

Prof. Esp. Alfredo Gomes Filho (UTFPR)

Profa. MSc. Simone Landal (UTFPR)

Curitiba, Novembro de 2016.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

“O olhar não é suficiente; é fundamental penetrar a obra e experimentá-la em todos os seus pulsos e impulsos, por demais sinestésicos, que dizem ao corpo e à mente. O campo de ação da obra expande-se, e o que antes se limitava ao plano, alcança o espaço” (Rodrigues, 2016, p. 93).

RESUMO

O presente artigo propõe-se a uma discussão sobre a ocupação dos espaços urbanos na contemporaneidade, no que diz respeito à cenografia e cenógrafos. Para tanto a pesquisa aconteceu no âmbito teórico, com revisões bibliográficas sobre o tema, e prático no que diz respeito aos estudos de caso, sendo esse último focado em dois trabalhos realizados na Cidade de Curitiba no ano de 2016. Fez-se um apanhado geral de algumas discussões trazidas por pesquisadores e que estão recorrentes nos últimos anos, além de entrevistas com os grupos selecionados sobre os últimos projetos por eles realizados.

Palavras-chave: Cenografia. Teatro de rua. Cenógrafo.

ABSTRACT

The present article discusses the occupation of contemporary urban spaces in regard to scenography and stage designers. To this end, my research took place within a theoretical and practical framework, the latter focused on two studies conducted in the city of Curitiba in 2016. I performed a general overview of some thriving discussions by researchers in recent years as well as interviews with selected groups and their latest projects.

Keywords: Scenography. Street theater. Set designer.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 DESENVOLVIMENTO	09
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	19
REFERÊNCIAS.....	20

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de caráter qualitativo é pré-requisito para conclusão da especialização em cenografia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O artigo abordará a cenografia e o papel do cenógrafo no teatro de rua na atualidade. A escolha do tema foi motivada por um desejo pessoal de entender como se dá a relação das montagens com o contexto urbano e a função do cenógrafo nesse diálogo, desafiando muitas vezes a definição de algumas funções. O artigo se estrutura em dois momentos: o primeiro composto por um apanhado teórico de algumas discussões contemporâneas sobre o tema, e o segundo que relaciona as referências bibliográficas com a prática exemplificada por duas entrevistas com grupos Curitibanos, Companhia Subjétil e Grupo Olho Rasteiro, ambas realizadas no ano de 2016 sobre trabalhos recentes das companhias.

2 DESENVOLVIMENTO

O século XX foi marcado por diversas mudanças nas artes cênicas, somado a um processo intenso e crescente até os dias de hoje, de hibridização das artes em geral. Como diz Renck “o fato é que o rompimento das fronteiras entre as diversas formas de artes – as artes visuais, a escultura, o teatro, o cinema, a música – é uma questão atual que vem instigando e mobilizando pesquisadores, teóricos e práticos da cena” (RENCK, 2016, p. 63). Dentro dessas mudanças, houve um caminho percorrido pelas mais diversas manifestações teatrais no que diz respeito a ocupação de diferentes espaços de representação. De acordo com Darkwardt: “enquanto que nos séculos anteriores poucos foram os momentos em que conviveram vários tipos de edifícios teatrais, simultaneamente, em uma mesma sociedade, no século XX uma grande pluralidade tipológica surge como decorrente de uma nova visão de mundo, culturalmente diversificado e complexo” (DARKWARDT, 2001, p. 191). Nesse movimento de expansão de barreiras e exploração de espaços, os ambientes urbanos e alternativos têm sido ocupados cada vez mais em praças, residências familiares, apartamentos, calçadas e a própria rua. Como diz Andrade:

A cena teatral contemporânea tem optado frequentemente pela utilização de locações reais (espaços urbanos ou alternativos) em detrimento dos palcos convencionais dos edifícios teatrais. (...). Essas práticas, marcadas pela perda da supremacia do texto e pela frequente exploração do espaço e dos elementos visuais no acontecimento teatral, inscrevem-se no chamado Teatro Performativo. (ANDRADE, 2016, p.75)

O processo de ocupação urbana nos permite considerar todos os valores dramáticos e potenciais de edifícios que não foram projetados como edifícios teatrais. Isso porque um espaço planejado para receber espetáculos, por mais desconstruído que seja, geralmente está dotado de separação público/plateia, equipamento de iluminação, varas de cenografia, cabine de som e tantos outros elementos. Em seu livro *Antitratado de Cenografia*, Gianni Ratto apresenta o exemplo de um estádio de futebol, construído com dois lados iguais em sua arquitetura, mas que assumem uma divisória de batalha quando o jogo acontece. O “seu lado”, o lado do time que você torce, é seu lugar de conforto, o gol é do seu time e você quer muito defendê-lo mesmo que com gritos; o outro lado, igual na sua arquitetura, é o lado do inimigo, lugar para se invadir e conquistar. O quão

potencialmente dramático é isso? “Cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando em cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço” (RATTO, 1999, p. 22). Partindo desses pensamentos, entendendo a cenografia como a soma dos elementos cenográficos com o espaço escolhido para ocupar, relacionando com os mais variados espaços ocupados por representações teatrais, foca-se na rua como ambiente de representação teatral.

Repleta de caminhos, histórias, transeuntes, serviços e um fluxo próprio de passagem, a rua é um ambiente extremamente permeável e cheio de possibilidades a serem exploradas cenograficamente. Somado a isso o cotidiano estabelece o ritmo da rotina. A rua é ainda um lugar de ocupação, manifestações, lutas sociais, além de festas populares, que causam uma desordem com uma ocupação diferenciada por aqueles que muitas vezes não olham para esse lugar como uma possibilidade de habitação. O teatro de rua e a intervenção teatral são maneiras de desorganizar a vida cotidiana, por mais que eles tendam a se restabelecer rapidamente. Segundo Carreira:

Diferentemente das ações do Estado que tem a potência de produzir intervenções de grande porte e mais duradouras, os artistas, como os cidadãos, podem criar interferências de baixo impacto, que funcionam como tensões que desorganizam momentaneamente os fluxos e o estar na rua. (CARREIRA, 2012, p.01)

O REFLEXO DAS MUDANÇAS

Essa efervescência de questões sobre pensamentos relacionados a espaço e cenografia refletiu, inclusive, na nomenclatura aplicada atualmente para essa função/arte/ação. Segundo André Renck, em seus últimos trabalhos Gianni Ratto eliminou da ficha técnica os créditos para cenografia e passou a denominá-la espaço cênico:

A palavra cenografia (*stage set, set design e scenography*), vem sendo substituída (na tradução da língua inglesa) por desenho da cena (*scene design*) e mais recentemente, desenho da performance (*performance design*). Se as palavras *stage design* ou *set design* já não são suficientes para definir a arte múltipla e ampla em que se transformou a cenografia contemporânea, o novo termo *performance design* procura abarcar a extensão do que é ou pretende ser a cenografia hoje. (RENCK, 2016, p. 58).

Além disso, a Quadrienal de Praga, maior evento de cenografia do mundo que ocorre na capital da República Tcheca a cada quatro anos desde 1967, antes era intitulada como um encontro sobre cenografia e arquitetura cênica, hoje é chamada de “Prague Quadrennial of Performance Design and Space” (Quadrienal de Praga de Desenho da Performance e Espaço). Somado a essa mudança e a pulsação contemporânea destas questões a seção de arquitetura da última quadrienal, intitulada “Performance do Espaço ou Seção Efêmero de Arquitectura”, em 2015 foi dedicada a pesquisas de espaços performáticos e espaços efêmeros de arquitetura, focando na conexão entre teatro e arquitetura.

O texto de apresentação desta seção, no site da quadrienal, escrito pelo curador Serge Von Arx reforça o foco na relação da arquitetura com o teatro, do espaço urbano com os espaços de performance: “O objetivo principal da exposição como um todo é considerar as tendências atuais na arquitetura performativa do ponto de vista dessa relação simbiótica”. A seção de arquitetura propôs uma vivência em duas partes, uma teórica e outra prática, sendo essa segunda composta de passeios pela cidade que tinham por objetivo descrever a teatralidade do espaço urbano, discutindo as várias camadas da cidade de Praga, sua história e identidade. A proposta era discutir a abordagem efêmera da arquitetura contemporânea que explode em várias cidades, mas são ignoradas e tratadas como intrínsecas a nossa vida, dando forma a uma metamorfose contínua. Sendo assim, o texto de apresentação afirma:

(...) percebemos este mundo com os nossos sentidos; estamos constantemente sujeitos a um entrelaçamento holístico de informações visuais, sons, sensações táteis e cheiros. Apesar de todos os nossos esforços para reduzir essa complexidade, criando áreas artificiais e espaços em que podemos escapar – se pensarmos no tempo que passamos em mundos baseados em mídia digital – nossos corpos são feitos para perceber a nossa envolvente, com nossos sentidos. Materialidade, o toque de feltro, a aparência crua e viva de aço oxidado, a paisagem sonora em um salão de concreto e o cheiro de pinho úmido, é a linguagem da arquitetura e como estes materiais mudam em relação à luz do dia, a condição de tempo e o uso diário. (Arx, 2016).

Ou seja, explorar os espaços existentes pelo quais circulamos todos os dias, mas espaços que deixamos de senti-los, de vivenciá-los. E como diz Carreira “Os atores/performers podem estar próximos do cidadão comum, e assim estabelecer

um diálogo que comprometa os sujeitos que caminham pelas ruas com a oferta de um novo olhar sobre o espaço cotidiano” (CARREIRA, 2012, p. 6).

O LUGAR DO PROFISSIONAL

Somando essas características atreladas ao espaço urbano com o pano de fundo existente, podemos questionar o lugar que o cenógrafo ocupa em tudo isso. Como diz Patrice Pavis em seu *Dicionário do Teatro* “‘cenografar’ é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco, é estruturar cada sistema ‘em si’ mas também considerando o outro numa série de harmonizações e defasagens” (PAVIS, 2011, p.45). Isso nos leva a pensar nas diferentes maneiras de se apropriar dos lugares, mais especificamente nesse caso no qual o palco é a rua.

Alguns grupos têm por opção não criar nenhuma cenografia nova para seus espetáculos, usando assim a arquitetura da rua com todo seu conjunto e movimento, sendo, portanto, espetáculos cenografados. Constroem assim uma inter-relação entre a dramaturgia proposta e o espaço ocupado. Lembrando que algumas vezes essa relação é completamente indissociável, pois a própria escrita dramaturgica (corpo e palavra) ocorre ao longo do processo de ocupação do lugar, com as influências que o corpo recebe do espaço.

Para entender melhor como esses processos acontecem na prática optei por entrevistar dois grupos curitibanos que tem a rua como seu espaço de atuação, entendendo as peculiaridades das ocupações dos espaços urbanos e o lugar do cenógrafo nas montagens. As entrevistas foram realizadas por mim, no mês de junho de 2016. A primeira delas com Darlei Fernandes, diretor da Cia. Subjétil e a segunda com a Rana Moscheta e Paulo Chierentini do Grupo Olho Rasteiro.

De acordo com Darlei Fernandes o processo de ocupação da rua surgiu com um movimento de incômodo com a inércia da platéia. Ele foi aos poucos, a cada espetáculo novo, tirando o público do edifício teatral e fazendo com que eles se movimentassem junto com a cena durante a apresentação, tendo inclusive a possibilidade de escolher a dramaturgia que vai acompanhar ao longo da apresentação. A essa rigidez, Renzo Vescovi, em seu artigo sobre teatro e seu espaço, relaciona o endurecimento da cena, da dramaturgia e do público como um círculo vicioso diretamente atrelado à rigidez do edifício teatral: “Num casual engarrafamento histórico-geográfico, a resposta condicionante do ‘público’ tornou-se

tão encorpada e rígida a ponto de se transformar, arrogantemente, numa perversão inédita: a petrificação. O edifício teatral” (VESCOVI, 1999, p. 13)

No festival de teatro de Curitiba, em 2016, a Cia. Subjétil apresentou o espetáculo *Édipo_2:Párodo* o qual eu tive a oportunidade de assistir e conversar com o diretor. A apresentação iniciou com o público no estacionamento do teatro Novelas Curitibanas. As primeiras cenas se davam no interior no teatro e nós assistíamos, de fora, pela janela. Depois fomos convidados a sair junto com os atores que nos levam a um cruzamento com quatro esquinas. Cada um dos três atores ocupa uma delas e nos convidam a segui-los, ou seja, a nos dividirmos. Segui uma das atrizes que ao longo do itinerário falou sobre o espaço pelo qual passávamos, parou em outro cruzamento e falou um pouco sobre o nome da rua onde estávamos, uma rua central da capital. Cabe ressaltar que, apesar de não serem ruas muito movimentadas de tráfego, a todo o momento tínhamos que lidar com o fluxo de carros. Seguimos até uma praça, geralmente ocupada por moradores de rua, onde encontramos os outros dois atores e, por consequência, o restante do público. O itinerário termina após algumas quadras em um espaço conhecido como ruínas São Francisco, utilizado inclusive para apresentações de teatro a céu aberto.

Além de a plateia caminhar junto com os atores nos relacionamos com eles o tempo todo. No caminho que escolhi, em certo momento a atriz veda os olhos, pede auxílio para plateia para ser guiada e solicita uma áudiodescrição¹ do ambiente, provocando assim o olhar do espectador para o espaço pelo qual passamos. Esse cuidado de nos fazer olhar o entorno está diretamente ligado a pesquisa proposta pelo grupo, os espaços e ruas a serem ocupados não são aleatórios, existindo um trabalho prévio de pesquisa do espaço incluindo estudos sobre arquitetura e o trabalho com o conceito de *site specific*.

Site specific trata de uma arte fisicamente acessível, que altera a paisagem circundante de modo permanente ou temporário. Pela intervenção no

1

É um recurso, geralmente utilizado para deficientes visuais, de descrição clara e objetiva de todas as informações visuais que não estão contidas no diálogo (figurino, cenário, expressão facial, etc.).

espaço urbano, estas práticas investigam em primeiro lugar as relações entre a paisagem construída (a arquitetura e as suas dinâmicas sociais), as instituições artísticas ou de outra natureza e a prática artística. É possível afirmar ainda que estas obras remetem à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela e pretensamente elitizados. (SILVA e LIMA, 2016, p. 137)

Darlei afirma que os atores são instigados a explorarem seus corpos relacionando-os com a arquitetura, irem para a rua olhar o desenho, as camadas de horizonte e todos os estímulos visuais, sonoros, espaciais que o ambiente oferece. Como exemplo, em *Édipo* ocorre uma cena em uma praça íngreme e os atores fazem à cena toda com o corpo em desequilíbrio. O diretor ainda afirma que para projetos futuros pensa em ter ajuda de um arquiteto que auxilie no entendimento técnico do espaço, ampliando as possibilidades de trabalho, pois todas as escolhas se dão a partir do processo de ocupação do ambiente. Sobre esse tema Zilá Muniz afirma:

Alguns diretores e coreógrafos definem a cidade como elemento importante para construção da dramaturgia de cada encenação e conseqüentemente o espaço urbano gera possibilidades que diretores e dramaturgos se utilizam na construção cênica como provocador da dramaturgia. (MUNIZ, 2011, p. 77).

Diretamente relacionado com o que acontece com a Cia. Subjétil: o espaço é indissociável da criação da dramaturgia. Em um exemplo, o diretor conta que gostaria de fazer uma cena na qual uma das atrizes ficaria no alto de uma sacada e outra em frente de um bar. Acabou não sendo possível, pois as vozes se perdiam no vazio da distância entre elas. Nada foi modificado para que a cena se mantivesse assim, para o diretor o espaço não deve se adaptar a cena e sim ela ao espaço. Com isso a cena foi alterada. Reforçando esse direcionamento de pesquisa, caso *Édipo* seja representado em outra cidade será modificado e adaptado ao novo espaço:

Neste contexto a obra não tem importância como fenômeno isolado, para sua completude, é necessário estar inserida num conjunto maior, ou seja, a obra é parte do seu entorno e fundamentalmente interfere no fluxo do cotidiano e na rotina do usuário do espaço público” (MUNIZ, 2011, p. 78).

Um dos objetivos do grupo é proporcionar um olhar estético para a cidade, o espaço ocupado, conduzindo o olhar para o que habitualmente não reparamos no dia a dia. Mas essa não é a única maneira de ocupar o espaço urbano, e provocar o espectador:

Teatro de rua é um termo que pode abarcar coisas bastante diversificadas. Pode-se pensar no teatro como o conhecemos nas salas, apenas reconstituído ao ar livre; pode-se pensar no espetáculo itinerante, (...) ou no espetáculo mais ou menos espontâneo (...). (CRUCIANI; FALLETTI, 1999, p. 19).

Com isso em mente entrevistei os dois integrantes do Grupo Olho Rasteiro, que possuem outra direção no trabalho realizado. O espetáculo utilizado como base para as questões chama-se “Lugar de ser Inútil”, apresentado no primeiro semestre de 2016. A motivação deles para ocupação da rua também foi o público, mas diferente da Companhia Subjétil a questão aqui foi à acessibilidade econômica e cultural. Quantas pessoas nunca foram ao teatro, quantas não se sentem no direito de entrar em um espaço desses? André Carreira fala sobre alguns pré-requisitos que precisamos ter para frequentar o teatro:

Hoje, para irmos ao teatro, é necessário fazê-lo deliberadamente e para tanto é preciso pertencer a um determinado censo cultural, sob cujo nível não há nem mesmo os pressupostos técnicos. É preciso termos uma certa escolaridade, sabermos reconhecer a gráfica dos cartazes entre as propagandas murais, lermos os jornais e a página de espetáculos, as modalidades das reservas e assim por diante. Abaixo desse nível ficamos automaticamente excluídos dos teatros porque não temos a possibilidade material de ir até lá. (CARREIRA, 2007, p. 15)

No caso do espetáculo “Lugar de ser inútil”, a rua já facilitou o acesso físico e econômico. O espetáculo não tem uma movimentação itinerante, mesmo que o grupo tenha a característica de iniciar as apresentações com um cortejo que chama o público, após esse momento ele permanecem fixo. Outro artifício, inicialmente inconsciente, utilizado para chamar a atenção dos transeuntes, segundo a Rana, é o processo de montagem da cenografia. Todo o percurso de chegada dos atores e diretores na rua, o tempo de montagem do espaço de atuação chama a atenção, gerando inclusive perguntas. Isso não garante que todos permanecerão para a apresentação, mas os coloca no mesmo tempo e lugar de todo o processo.

Falou-se aqui em montagem, pois este espetáculo possui uma cenografia própria, não sendo utilizado apenas a arquitetura da rua. O cenário consiste em uma estrutura de fundo, como se fosse uma parede, feita de cano pvc e alguns tecidos pendurados, vazados, possibilitando ver o outro lado, exercendo a função delimitadora do espaço, além de auxiliar em trocas de roupa e ocultação de objetos.

Essa é uma importante característica do grupo, segundo Paulo Chierentini, a de utilizar a cenografia também como delimitadora do espaço de atuação e da plateia.

A pesquisa do grupo não utiliza o espaço de representação como parte indissociável da criação dramática, não há um processo de pesquisa e reconhecimento do espaço, ou seja, não interessa especificamente o lugar que eles ocupam, mas sim a rua como um todo. Esse pensamento caminha em paralelo ao desejo de errância, de um teatro mambembe itinerante: “Trupes mambembes de histriões e saltimbancos cruzavam antigamente a Europa realizando espetáculos populares em tablados” (PAVIS, 2011, p. 321). Com isso, Chierentini e Moscheta, sentem necessidade de um desapego conceitual do determinado espaço que eles estão ocupando e o que este espaço representa no contexto social da cidade.

As entrevistas nos fazem perceber que os dois grupos tiveram como motivação inicial para suas pesquisas urbanas a relação que se estabelece com o espectador. Muitas são as diferenças nas propostas, principalmente no que diz respeito a maneira de se relacionar com o ambiente escolhido na rua para realizar a representação. Como uma semelhança importante para esta pesquisa, tem-se o fato de ambos terem unido a função de cenógrafo a do diretor e, apesar de isso não ter sido um problema na construção final, há nos dois grupos o desejo desta presença para trabalhos futuros, sendo que para Darlei Fernandes seria o trabalho de um cenógrafo/arquiteto. Pensando sempre que este profissional irá expandir as possibilidades desde estímulo que o espaço ocupado traz. Sobre isto Silva e Lima afirmam:

(...) tanto nas artes quanto no teatro, o espaço pode deflagrar a intensificação da relação da obra com o observador/espectador, uma das questões centrais da arte na contemporaneidade. Ao buscar aprofundar as abordagens do espaço como campo de reflexão e de possibilidades de experimentação para as encenações atuais, verifica-se que as transformações no uso dos espaços da cidade apresentam potência de encontro e valorização da experiência humana. (SILVA; LIMA, 2016 p. 134).

A vontade de aproximar a obra de arte do espectador/observador usando o espaço a seu favor obriga o cenógrafo a pensar constantemente no público. A relação é bem diferente do teatro clássico italiano, no qual a visão é frontal e a preocupação consiste em toda a plateia conseguir ver tudo, construindo elementos em dimensões para ocupar a caixa cênica, não esquecendo da presença de luz

artificial que costuma auxiliar muito na cenografia. Um cenógrafo do teatro de rua se preocupa com as dimensões físicas daquele espaço, com um horizonte infinito para o olhar cheio de cores e informações. Além da circulação de transeuntes que podem ou não estar envolvidos na representação.

Por isso, pode-se dizer que a organização de ocupações de territórios da cidade é um exercício criador que se fundamenta na articulação de vínculos com o sujeito que tradicionalmente habita esse espaço. O potencial simbólico do teatro performativo emerge da tensão entre uso estabelecido (funcional e instrumental) e o uso poético da rua. Mais que a apresentação de uma história, que se refere a uma noção tradicional do lugar do espetáculo na rua, o estar na cidade representando, implica na oferta de uma hipótese sobre o sentido dos usos da rua, e conseqüentemente, propõe ao cidadão uma reflexão sobre o lugar social do artista, da arte e dos usos da cidade. (CARREIRA, 2012, p. 6).

O teatro na rua pode agregar como co-autor o espectador, que traz para a representação memórias das imagens de uma cidade real, que foi modificada temporariamente pela representação e propõe experiências compartilhadas, proporcionando novos modos de olhar para a cidade.

Remonta igualmente a um “cotidiano compartilhado” presente naquela paisagem previamente conhecida pelo espectador, cuja concretude não pode ser ignorada. Modifica-se a sua compreensão da paisagem a partir de uma ampliação da ideia de estar no mundo. (SILVA e LIMA, 2016, p. 140).

Esse olhar indispensável para a relação espectador/espaço urbano, somado as construções individuais de memória, acrescenta demandas para os cenógrafos. Não podemos ignorar que esta relação depende do tempo de convivência que cada um possui com o espaço utilizado na representação, mas podemos pensar aqui em cidades com a arquitetura que tem por objetivo maior a funcionalidade. Todas essas demandas também são motivadoras do desejo mencionado pelos grupos da presença de um profissional da área da cenografia/arquitetura nas futuras montagens.

O diretor Fernandes, da companhia Subjétil, vê o auxílio de um arquiteto também como forma de pensar o espaço urbano através de um olhar técnico, somando com as ideias da montagem, podendo assim explorar melhor no que o ambiente pode oferecer, não esquecendo que ele não foi pensando para esta demanda.

Moscheta, do Grupo Olho Rasteiro relatou um episódio sobre o espetáculo já citado. A estrutura cenográfica utilizada por eles era muito leve e quando foram para uma cidade diferente, com muito vento, a estrutura literalmente voou, sendo necessário improvisar um peso. A eficiência com relação ao vento foi obtida, porém a proposta de um cenário prático para montagem e desmontagem se perdeu. A partir disto a demanda por um profissional se estabeleceu. Alguém com olhar para este ambiente aberto, sujeito ao tempo, auxiliando inclusive no que diz respeito à durabilidade e praticidade.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste estudo pude perceber que, além do meu conhecimento, a discussão da cenografia no teatro de rua está bastante presente na contemporaneidade, inclusive no maior evento de cenografia mundial, a Quadrienal de Praga. Junto com as discussões atuais está uma grande relação da ocupação de espaços alternativos com a performance, prova disso é que nas referências citadas ao longo do artigo encontramos denominações como: performance design, teatro performativo e desenho da performance mais frequentes do que o uso da antiga denominação: cenografia. Questão esta que reforça a idéia de hibridização das artes, sendo esse outro importante aspecto no pensamento cenográfico, expandir o olhar para as mais diversas áreas do conhecimento buscando sempre diferentes possibilidades de ocupação dos espaços, inclusive a referências de arquitetura urbana. Com isso, permanece a chance de explorar em um próximo trabalho, espaços performáticos ou teatro performático, pois como diz Carreira:

Muitos são os artistas que aproximam a ideia de intervenção urbana como o espetáculo teatral. Esta aproximação com a arte da performance, isto é, com o campo das artes visuais, construiu uma modalidade cênica que dialoga diretamente com as regras de funcionamento da cidade, por isso já não podemos nos satisfazer com a expressão “teatro de rua”. (CARREIRA, 2016, p. 1).

Concluo então que o teatro na rua nos permite explorar muitas realidades diferentes e o cenógrafo possui como desafio reconhecê-las e agregá-las como potência. O conhecimento sobre arquitetura, com foco em arquitetura urbana, auxilia esse profissional a explorar ao máximo o lugar a ser ocupado pela representação. Além disto um olhar técnico e sensível para a dinâmica de circulação, de ocupação e uso, estímulos visuais e sonoros, horizonte infinito são questões muito mais presentes na rua uma vez que não há a presença das paredes e dos edifícios teatrais para isolar tais interferências. Portanto, cenografar o ambiente urbano é olhar ao redor, sentir e perceber o espaço. Não necessariamente atrelá-lo a dramaturgia, mas entender o máximo possível todas as interferências que ele possui e se preocupar diretamente com quem o faz vivo, o espectador.

REFERÊNCIAS

- ARX, Serge von. *Performing Space or Ephemeral Section of Architecture*. Disponível em: < <http://www.pq.cz/en/program/performing-space> >. Acesso em: 31 de agosto. 2016.
- CARREIRA, André. *Teatro performativo e a cidade como território*. Revista Arte e Filosofia do Ifac. V. 12, n. 1, p. 5 – 15, julho. 2012. <<http://www.raf.ifac.ufop.br/>>. Acesso em: 15 de agosto de 2016.
- CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- DANCKWARDT, Volteire P. *O Edifício Teatral – Resultado edificado da relação palco plateia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), UFRGS, Porto Alegre, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia – variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC, 2001
- RENCK, Andréa. *Em Busca Do Palco Legível - Práticas cenográficas da atualidade e suas denominações*. O Percevejo Online. V. 8, n. 1, p. 54-72, jan. / jun. 2016. <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>. Acesso em: 03 de agosto de 2016.
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O Campo Ampliado da Teatralidade Performativa na Cenografia Contemporânea*. O Percevejo Online. V. 8, n. 1, p. 90-102, jan. / jun. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>. Acesso em: 03 de agosto de 2016.
- SILVA, Joana Angélica Lavallé de Mendonça; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *O Mundo é Um Palco - Uma Cenografia-Arquitetura Nas Cidades*. O Percevejo Online. V. 8, n. 1, p. 132-148, jan. / jun. 2016. <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>. Acesso em: 03 de agosto de 2016.

VESCOVI, Renzo. *Reflexões sobre o teatro e seu espaço*. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. (Org.). *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 11-18.

MUNIZ, Zilá. *O Espaço público como espaço cênico - possibilidade de acontecimento e experiência*. In: CARREIRA, André. (Org.). *Cadernos da Urdimento - Teatralidade e Cidade*. 01 ed. Florianópolis: Editora UDESC, 2011, p. 75-84.

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Autor¹: Alana Saiss Albinati

CPF¹: 064.720.869-58 Código de matrícula¹: 1727648

Telefone¹: (41) 9948-2024 e-mail¹: alanasalbinati@yahoo.com.br

Curso/Programa de Pós-graduação: Especialização em Cenografia _____

Orientador: Ismael Scheffler _____

Co-orientador: _____

Data da defesa: _____

Título/subtítulo: **A CENOGRAFIA E O PAPEL DO CENÓGRAFO NO TEATRO DE RUA**

Tipo de produção intelectual: () TCC² (X) TCCE³ () Dissertação () Tese

Declaro, para os devidos fins, que o presente trabalho é de minha autoria e que estou ciente:

- dos Artigos 297 a 299 do Código Penal, Decreto-Lei nº 2.848 de 7 de dezembro de 1940;
- da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, sobre os Direitos Autorais,
- do Regulamento Disciplinar do Corpo Discente da UTFPR; e
- que plágio consiste na reprodução de obra alheia e submissão da mesma como trabalho próprio ou na inclusão, em trabalho próprio, de idéias, textos, tabelas ou ilustrações (quadros, figuras, gráficos, fotografias, retratos, lâminas, desenhos, organogramas, fluxogramas, plantas, mapas e outros) transcritos de obras de terceiros sem a devida e correta citação da referência.


Assinatura do Autor¹


Local e Data

¹ Para os trabalhos realizados por mais de um aluno, devem ser apresentados os dados e as assinaturas de todos os alunos.

² TCC – monografia de Curso de Graduação.

³ TCCE – monografia de Curso de Especialização.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO E ESPECIALIZAÇÃO, DISSERTAÇÕES E TESES NO PORTAL DE INFORMAÇÃO E NOS CATÁLOGOS ELETRÔNICOS DO SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UTFPR

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo a UTFPR a veicular, através do Portal de Informação (PIA) e dos Catálogos das Bibliotecas desta Instituição, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/98, o texto da obra abaixo citada, observando as condições de disponibilização no item 4, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, visando a divulgação da produção científica brasileira.

1. Tipo de produção intelectual: () TCC¹ (X) TCCE² () Dissertação () Tese

2. Identificação da obra:Autor³: Alana Saiss AlbinatiRG³: 7.787.948-0CPF³: 064.720.869-58Telefone³: (41) 99482024e-mail³: alanasalbinati@yahoo.com.br

Curso/Programa de Pós-graduação: Pós Graduação em Cenografia

Orientador: Ismael Scheffler

Co-orientador: _____

Data da defesa: _____

Título/subtítulo (português): A CENOGRAFIA E O PAPEL DO CENÓGRAFO NO TEATRO DE RUA

Título/subtítulo em outro idioma: SCENOGRAPHY AND THE ROLE OF THE SET DESIGNER IN STREET THEATRE

Área de conhecimento do CNPq: _____

Palavras-chave: Cenografia. Teatro de rua. Cenógrafo.

Palavras-chave em outro idioma: Senography. Street theater. Set designer.

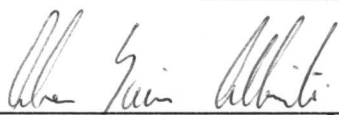
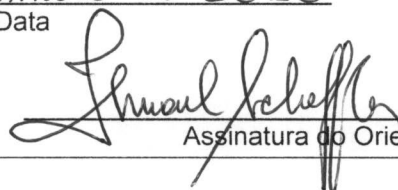
3. Agência(s) de fomento (quando existir): _____**4. Informações de disponibilização do documento:**Restrição para publicação: () Total⁴ () Parcial⁴ (X) Não Restringir

Em caso de restrição total, especifique o por que da restrição: _____

Em caso de restrição parcial, especifique capítulo(s) restrito(s): _____

Curitiba - 06 de Setembro de 2016

Local e Data

Assinatura do Autor³

Assinatura do Orientador

¹ TCC – monografia de Curso de Graduação.

² TCCE – monografia de Curso de Especialização.

³ Para os trabalhos realizados por mais de um aluno, devem ser apresentados os dados e as assinaturas de todos os alunos.

⁴ A restrição parcial ou total para publicação com informações de empresas será mantida pelo período especificado no Termo de Autorização para Divulgação de Informações de Empresas. A restrição total para publicação de trabalhos que forem base para a geração de patente ou registro será mantida até que seja feito o protocolo do registro ou depósito de PI junto ao INPI pela Agência de Inovação da UTFPR. A íntegra do resumo e os metadados ficarão sempre disponibilizados.