

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

PAULO VINÍCIUS ALVES

**A ESCRITA CENOGRÁFICA NO TRABALHO DE FERNANDO MARÉS
COM A COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO ENTRE OS ANOS
DE 2010 E 2012**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2015**

PAULO VINÍCIUS ALVES

**A ESCRITA CENOGRÁFICA NO TRABALHO DE FERNANDO MARÉS
COM A COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO ENTRE OS ANOS
DE 2010 E 2012**

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.

Orientadora: Profa. Dra. Maurini de Souza

CURITIBA
2015

TERMO DE APROVAÇÃO

A ESCRITA CENOGRÁFICA NO TRABALHO DE FERNANDO MARÉS COM A COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO ENTRE OS ANOS DE 2010 E 2012

por

Paulo Vinícius Alves

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.

Orientadora: Profa. Dra. Maurini de Souza (UTFPR) - Orientador

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR)

Profa. MSc. Simone Landal (UTFPR)

Curitiba, dezembro de 2014.

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

RESUMO

ALVES, Paulo Vinícius. *A escrita cenográfica no trabalho de Fernando Marés com a Companhia Brasileira de Teatro entre os anos de 2010 e 2012*. 2015. 24 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Este texto apresenta uma revisão da cenografia no teatro a partir do início do século XX, propondo, numa abordagem histórica, a fim de articular a compreensão do conceito de “escrita cenográfica” ou “dramaturgia cenográfica” do trabalho que o cenógrafo Fernando Marés desenvolveu com a Companhia Brasileira de Teatro de Curitiba entre os anos de 2010 e 2013. O artigo enfoca a abordagem da cenografia como dramaturgia visual de um espetáculo, tornando a espacialidade como signo atuante para a construção e a recepção da cena teatral. Apresenta-se um recorte específico de pensadores e propulsores da evolução cenográfica no século XX, para então relacioná-los com o trabalho de Fernando Marés. Destata-se, nessa base histórico teórica, os estudos de Roubine (1998) e Lehmann (2007).

Palavras-chave: Teatro. Cenografia. Evolução cenográfica. Fernando Marés.

ABSTRACT

ALVES, Paulo Vinicius. *The scenic writing in the work of Fernando Mares with Companhia Brasileira Theatre between 2010 years and 2012*. 2015. 24 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

This paper presents a review of the set design in theater from the early twentieth century, proposing an historical approach in order to articulate an understanding of the concept of "scenography scripture" or "scenographic drama" of the work that the designer Fernando Mares developed with Companhia Brasileira de Teatro de Curitiba between the years 2010 and 2013 the article focuses on the approach of scenography as visual drama of a show, making spatiality as active for the construction sign and the reception of the theatrical scene. Presents a specific crop of thinkers and drivers of scenographic developments in the twentieth century, and then relate them to the work of Fernando Tides. Descata-up, this theoretical historical basis, the proposed Roubine (1998) and Lehmann (2007).

Keywords: Theater. Set design. Scenography evolution. Fernando Mares.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 DESENVOLVIMENTO	07
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	23
REFERÊNCIAS	24

1 INTRODUÇÃO

Este artigo foi escrito como requisito parcial para obtenção do título de especialista junto ao Curso de Especialização em Cenografia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná e procura refletir sobre a cenografia enquanto signo teatral atuante dentro do espetáculo, que informa e se revela na duração das cenas, caracterizando-se como um elemento importante para a dramaturgia visual.

A partir da revisão bibliográfica, foi traçado um panorama de como a cenografia foi abordada durante o século XX, buscando mapear pontos de confluência com a escritura cenográfica de Fernando Marés no trabalho desenvolvido com a Companhia Brasileira de Teatro entre os anos de 2010 e 2012, cujos depoimentos foram colhidos por meio de entrevista¹, em que ele relatou os processos desenvolvidos na construção cenográfica dos espetáculos *Vida* (2010), *Oxigênio* (2010), *Isto te interessa?* (2011) e *Esta criança* (2012).

¹ Entrevista cedida a Paulo Vinícius por e-mail. Respondido em 15 jun. 2014.

2 DESENVOLVIMENTO

A evolução da cenografia na caixa cênica italiana

Segundo Roubine (1998), o modelo à italiana de palco é a construção mais adotada pelo teatro desde o século XIX, principalmente pelos mecanismos técnicos que possibilitam, entre outros fatores, os recursos de acústica, as condições para melhor visibilidade da cena, os efeitos de ilusões e as transformações cenográficas exigidas pelas ações dramáticas. Apesar das muitas manifestações e tentativas alternativas de uso de outros lugares teatrais no decorrer da segunda metade do século XX e do século XXI, na tentativa de aproximar a cena teatral do espectador, diretores e encenadores continuaram a utilizar o palco italiano como um espaço fechado em si mesmo, com a antiga noção de quarta parede, onde os atores não se relacionavam com a plateia, que assistia ao evento teatral como quem via uma pintura em movimento, dentro de uma moldura. A abordagem deste artigo será focalizada sobre um recorte específico, a partir do uso e desenvolvimento da cenografia dentro da caixa cênica italiana como uma espacialidade que ultrapassa a noção de ambientação ou decoração cênica.

Ao se lançar um olhar para o uso da cenografia durante o processo histórico do teatro, percebe-se que as construções cenográficas acompanharam as características dos diferentes períodos artísticos do século XX e XXI e se desenvolveram mediante ao pensamento técnico teatral de cada momento. Para uma melhor compreensão do cenário construído na contemporaneidade, faz-se necessário rever os processos utilizados na construção histórica da cenografia em que, por exemplo, os mecanismos que possibilitaram os efeitos cenográficos do período Barroco foram relevantes para pensar o efeito teatral na encenação contemporânea, inclusive no trabalho do cenógrafo Fernando Marés na Cia Brasileira de Teatro.

Roubine (1998) comentou que a cenografia do final do século XIX foi marcada pela presença dos pintores na criação e execução dos cenários. Painéis pintados representavam os lugares e tentavam reconstruir a realidade; neste sentido, até o Simbolismo buscava uma maneira mais subjetiva de significar sentimentos ou sensações por meio desses telões. A posição fixa e frontal do espectador diante da cena se relacionava com a postura de quem vê uma pintura num quadro e o cenógrafo, por sua vez, utilizava-se do painel de fundo de forma não muito diferente que a do suporte da tela pintada, o quadro; dessa forma a característica bidimensional da pintura, mantinha-se na cenografia desse período.

A caixa cênica do palco enquanto espaço cênico permaneceu manifestamente subaproveitada pela cenografia pictórica. Com efeito, e salvo em caso de exigências específicas da peça ou do encenador, a área de representação ocupa um plano único,

e os únicos volumes que o pintor integra à composição da imagem cênica são os figurinos e os acessórios (ROUBINE, 1998, p. 132).

A pintura representava os lugares e os ambientes onde se passavam as ações, porém pouco se relacionavam com o espaço tridimensional do teatro. Essa proposição foi inicialmente apresentada por Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966), teóricos que consideraram que o espaço cênico deveria ser estabelecido em três dimensões, estruturando o espaço, valorizando questões arquiteturais como volumes, profundidades, níveis, sombras e luzes, elementos com que o corpo do ator, também tridimensional, pudesse se relacionar, criando relações rítmicas, um espaço vivo, como o próprio Appia assim denominou nas suas construções espaciais.

O espaço vivo será, portanto, aos nossos olhos, e graças à intervenção intermediária do corpo, a placa de ressonância da música, poder-se-á mesmo avançar o paradoxo de que as formas inanimadas do espaço, para se tornarem vivas, têm de obedecer às leis de uma acústica visual (APPIA, sd, p.32).

A cenografia passou por uma mudança estrutural a partir desses dois teóricos do teatro, deixando apenas de decorar o palco e abrindo lugar para um novo momento cenográfico, como Jean Jacques Roubine na sua obra *A linguagem da encenação teatral* chamou de cenário de arquiteto:

Trata-se, em suma, de elaborar um sistema coerente de volumes e de planos, que só manterão com a realidade uma relação alusiva ou simbólica, e que farão do espaço da representação antes de mais nada uma base eficaz para as evoluções do ator. Por oposição ao cenário de pintor, que vale das combinações de cores dentro das características bidimensionais, temos aqui os rudimentos de uma nova teoria, que dá início ao cenário de arquiteto (ROUBINE, 1998, p. 132).

Tanto Appia quanto Craig propuseram que as mudanças na cenografia deveriam acontecer dentro dos limites e recursos da caixa cênica, estabelecendo-se na relação frontal com a plateia. Nenhum dos dois defendeu a necessidade de outro espaço para a apresentação do espetáculo. Ambos acreditavam que as mudanças deveriam ser apenas estruturais, ou seja, o palco italiano e a relação frontal com a plateia ainda poderiam ser abordados de inúmeras formas, valorizando a tridimensionalidade da cena.

Segundo Marco Aurélio de Almeida Hans-Thies Lehmann informa no seu livro *Teatro pós-dramático*, que os paradigmas de entendimento dos signos teatrais sofreram mudanças a partir do século XX, com o nascimento do cinema, que obrigou o teatro a olhar para suas próprias formas expressivas, ganhando aplicabilidade somente no início da década de 1970.

Segundo ele, a partir desse período, o texto deixa de ser o principal viés da construção cênica, transpondo aos outros signos do espetáculo uma importância tão grande quanto à supremacia do texto de até então. Dessa maneira, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e a cenografia seriam tomados também como material criativo e signo atuante para a construção do espetáculo. “O palco passa a ser o texto, não a literatura. Esta se encontra amalgamada com outros materiais para dar conta da nova escrita: a escrita espetacular” (ALMEIDA, 2010, p. 71).

Outros elementos são incorporados ao conceito de espacialidade, que foram se desenvolvendo junto com o conceito de dramaturgia visual, assim como o conceito de dramaturgia sonora, que Silvia Fernandes elucida, a partir de sua leitura sobre Lehmann:

Segundo Lehmann (2007), a dramaturgia visual em geral acompanha a sonora no teatro pós dramático. Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois se comporta, na verdade, como uma espécie de cenografia expandida que se desenvolve numa lógica própria de sequências e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico (FERNANDES, 2010, p. 26).

Na contemporaneidade os espaços alternativos são revisitados e reinventados, segundo as necessidades de cada linguagem teatral específica, porém a caixa cênica permanece como o mais confortável lugar teatral, desejável para as mais variadas encenações, principalmente pelas facilidades obtidas com os recursos técnicos. Um lugar provido de recursos técnicos de iluminação, sonoplastia e maquinaria cênica, configura-se como a melhor opção para as produções teatrais que buscam adequar os recursos financeiros, disponíveis e limitados de produção, com os desejos eloquentes e ambiciosos referentes à construção cenográfica.

A aceitação do palco italiano na contemporaneidade como uma possibilidade de ampliação do discurso cenográfico, ressignificando os lugares concretos da cena, expandindo a relação cena-público para outras camadas da recepção, é a investida do cenógrafo Fernando Marés como exemplo de escrita cenográfica para a efetivação de uma dramaturgia visual que dialogue com os desejos de criação teatral do artista contemporâneo.

A escrita cenográfica no trabalho de Fernando Marés

No tocante ao discurso da cenografia de Fernando Marés, apresentada nos mais recentes espetáculos da Companhia Brasileira de Teatro, grupo curitibano com destaque internacional e dirigido por Marcio Abreu, é possível perceber um trabalho que se relaciona com o contexto da encenação, explorando outras camadas do entendimento e que vão além da localização espacial ou puramente de um lugar onde a cena acontece. Neste sentido, a cenografia propõe seu próprio

discurso além do ilustrativo. Mais do que um espaço realista, o cenógrafo tem criado diferentes espacialidades em que a possibilidade do habitar é mais coerente com o que a dramaturgia textual propõe na encenação. Entendemos aqui o conceito de espacialidade como um lugar de relação da cena com o público, onde o discurso teatral possa existir.

De acordo com a entrevista realizada nesta pesquisa, o cenógrafo Fernando Marés diz pensar a cenografia no contexto do próprio termo, ou seja, como grafia da cena, uma escrita que se desenrola durante a duração da encenação. A forma cenográfica desenvolvida pelo artista busca se estabelecer como um discurso repleto de significantes que, junto aos demais signos da encenação, são comunicados ao espectador. Dessa maneira, seu trabalho ultrapassa os limites da localização do “onde”, uma classificação histórica remetida à cenografia na evolução teatral, pois por muito tempo, a cenografia foi arquitetada apenas como um instrumento para se reconstruir principalmente um lugar concreto onde a cena aconteceria e, nesse sentido, o espaço era pensado muito mais como ornamentação do que como “signo atuante” ou “objeto falante”, como define Marés.

Nesse momento, é interessante estabelecer um paralelo com a explicação dada por Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro pós-dramático*, para o espaço teatral pós-dramático:

O espaço teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa constituir uma nova “arte de assistir”, a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática (LEHMANN, 2007, p. 276).

O conceito de rizoma na citação de Lehmann está ligado a maneira sem precedentes como o espaço é abordado no teatro pós-dramático. A articulação pós-dramática do espaço teatral não tem raízes em nenhum período anterior da história. Nesse sentido, a cenografia poderá ser entendida como uma arte vinculada ao *tempo* e ao *espaço* teatral e, por isso é uma área com muitas possibilidades de comunicação.

Para Marés, expandir o *espaço* e o *tempo*, essas duas grandezas teatrais, é o que deve ser desenvolvido pela cenografia na contemporaneidade, de acordo com os demais signos do espetáculo, articulando oportunidades e sabendo dialogar com a cena que se apresenta. Nesse sentido, ele acredita que a cenografia é um passo a mais do que o design e a arquitetura, pois é a forma do cenário em ação, em movimento na cena. O espaço surgirá entre as imagens e a leitura que se faz do acontecimento teatral, pois não é dado como estático, existindo a possibilidade, por exemplo, do movimento, ou, em outras palavras, do efeito teatral de deslocamento da forma cenográfica. A cenografia deve ser lida pelo espectador no tempo da

cena e não apenas descrever o local onde se passa a ação dramática. É um lugar que deve estar no tempo todo em movimento, possibilitando ao expectador construir o sentido da cena e não apenas ser tomada como o suporte para o trabalho do ator e a pura plasticidade da cena.

No teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no cotidianum do real um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade e da vida (LEHMANN, 2007, p. 268).

O entendimento dessa espacialidade só será possível na relação do teatro com o público, que se completa a partir da sucessão de cenas apresentadas na duração do espetáculo, não é um entendimento desenvolvido apenas a partir das proposições do cenógrafo. Por outro lado, toda a equipe de criação deverá compartilhar desses conceitos acerca do espaço teatral apresentado pela cenografia contemporânea. Marés defende um trabalho feito em conjunto, com a soma de diferentes interesses: do texto, do diretor e dos demais artistas envolvidos numa produção. A cenografia é um dos discursos da encenação e deve estar em comum acordo com os demais discursos, pois quando o cenário ficar pronto, será metade do caminho que deverá ser percorrido pelos artistas envolvidos, pois ainda faltará se fazer aquilo que realmente importa, a cena, um trabalho desenvolvido em conjunto por vários interesses e vontades coletivas.

A cenografia, entendida como dramaturgia, busca evocar os sentidos do espectador, atuando junto ao conjunto da cena. Propor as novas camadas da recepção sensorial e propor a atualização em tempo real daquilo que é dito e visto pelo espectador no correr da cena é entender a cenografia como elemento atuante no espetáculo, ou seja, um discurso que só será comunicado na duração do evento teatral.

Questionado sobre os deslocamentos e movimentos de suas paredes e objetos cenográficos, Marés diz que junto à presença cenográfica está a possibilidade do efeito, o movimento, o deslocamento da forma cenográfica no espaço, transformando o cenário em atuante na encenação. A característica da ação cenográfica é inteiramente relevante, uma vez que o movimento e o deslocamento estiveram presentes nos mais recentes trabalhos do artista. É sobre essa característica que se propõe refletir com a abordagem às criações dos cenários da Companhia Brasileira de Teatro, apresentadas na sequência.

*Vida*² (Figuras 1 à 5), um espetáculo que estreou em Março de 2010 no teatro José Maria Santos em Curitiba, foi resultado da pesquisa que a companhia desenvolveu a partir dos estudos sobre a vida e a obra do poeta curitibano Paulo Leminski, falecido em 1989.

Nesse espetáculo, o espaço foi pensado como transitório, de passagem. O cenário apresentava uma construção de gabinete, um grande salão, cuja parede de fundo se deslocava em direção oposta ao proscênio, ampliando a profundidade, bem como as paredes laterais. A cenografia criada se relacionava com o texto, dramaturgicamente na medida em que o deslocamento da parede potencializava o espaço como signo da transformação. Referencialmente, a ideia era a de um não lugar, um espaço social em que não se habita na realidade, mas que é possível de ser compartilhado com os atravessamentos individuais de cada personagem. Esse conceito do não lugar foi desenvolvido pelo antropólogo Marc Auge e se relaciona com os espaços públicos como aeroportos e rodoviárias, principalmente quando “existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe. Tal fenômeno pode ser percebido melhor quando pensamos na situação do viajante, cujo espaço praticado enquanto viaja seria o arquétipo do não lugar” (AUGE, 2012, p. 81).

A cenografia de *Vida* apresenta ao público um salão de festas, um lugar de passagem, que não pertence aos personagens, uma não propriedade onde se desenrolam vivências sociais. Metaforicamente, o mundo é um não lugar dos seres vivos, pois também eles estão aqui de passagem. Marés lembra que a ideia de propriedade é um conceito inventado e não natural para se obter um mínimo de segurança diante do mundo; com essa imagem, ele justifica o mapa-múndi que, sem motivo aparente, parece despencar da parede de fundo do cenário.

² Espetáculo *Vida* – FICHA TÉCNICA – Elenco: Giovana Soar, Naja Naira, Ranieri Gonzales e Rodrigo Ferarini – Texto e direção: Marcio Abreu – Dramaturgia: Giovana Soar, Marcio Abreu e Naja Naira – Trilha sonora: André Abujanra – Musico: Gustavo de Proença – Preparação Vocal: Babaya – Cenário e figurino: Fernando Marés – Design Gráfico: Pablito Kucarz – Fotografia: Elenize Dezgeniski – Vídeos: Marlon de Toledo – Direção de Produção: Cássia Damasceno – Realização: Companhia Brasileira de Teatro.

Figura 1 – Espetáculo *Vida*

Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

Figura 2 – Espetáculo *Vida*

Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

Figura 3 – Espetáculo *Vida*

Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

Figura 4 – Espetáculo *Vida*

Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

Em *Vida*, a cenografia está intimamente ligada à dramaturgia textual, à questão cênica, pois resignifica o entendimento do espectador ao apresentar uma grande e pesada parede movente que, segundo o cenógrafo, pode se opor ou concordar com a cena que se apresenta, dependendo exclusivamente do sentido que o espectador atribui a essa relação. O deslocamento da parede não é apenas um efeito técnico dentro do espetáculo, é a cena que

comunica ao público tentando se resignificar, isto é, a cenografia “explodindo seus questionamentos”, abrindo brechas para seus condicionamentos.

Deslocar um objeto aceito como pesado e imóvel traz a intenção implícita do desconforto, foge do costume e faz com que o espectador tenha sempre que retomar a cena a cada vez. Acho que a parede se move porque o movimento é um predicativo inerente ao teatro, revisto sempre sob a ótica da impermanência porque provoca não a ilusão consentida, mas a desilusão, explodindo a comodidade. Nesse jogo cênico se inquieta o olhar e se transita por um caminho crítico e reflexivo, prazeroso e brilhante, arejando a cena e o teatro (MARÉS, 2014).³

Figura 5 – Espetáculo *Vida*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

O processo de desenvolvimento da escrita cenográfica teve continuidade na criação da cenografia do espetáculo *Oxigênio*⁴ (Figura 6 a 10), que estreou em dezembro de 2010. Dessa vez, a questão inicial era criar um cenário compatível com a sala de ensaios da Companhia Brasileira. O local de estreia era uma sala não convencional de espetáculo, pequena e para uma plateia pequena. A montagem aproveitou toda a escala daquele espaço, estruturando

³ As citações de Fernando Marés são trechos da entrevista realizada com o cenógrafo e serão sempre indicadas dessa maneira.

⁴ Espetáculo *Oxigênio* – FICHA TÉCNICA – Elenco: Patrícia Kamis e Rodrigo Bolzan – Direção: Marcio Abreu – Texto: Ivan Viripaev – Musico: Gabriel Schwartz – Tradução: Irina Starostina e Giovana Soar – Adaptação: Marcio Abreu, Patricia Kamis e Rodrigo Bolzan – Iluminação: Nadja Naira – Cenário: Fernando Marés – Figurino: Ranieri Gonzalez – Design Grafico: Pablito Kucarz – Fotografia: Elenize Dezgeniski – Cenotécnico: Mateus Fiorentino – Direção de Produção: Cassia Damasceno – Realização: Companhia Brasileira de Teatro.

volumes e formas que depois pudessem ser adaptados em diferentes palcos, já que o espetáculo viajaria para várias cidades.

Figura 6 – Espetáculo *Oxigênio*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

Figura 7 – Espetáculo *Oxigênio*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

O texto de *Oxigênio* possibilita a criação de imagens, dessa maneira a cenografia deveria atualizar seus conceitos, de forma distinta dos que a dramaturgia textual já apresentava. Novamente a concepção idealizada foi a de transitoriedade, de passagem, um espaço em que

uma história de amor e morte fosse apresentada e narrada nas dez cenas propostas pela dramaturgia. A encenação trazia uma banda de rock que ensaiava e se apresentava enquanto a história era contada, Marés comenta que havia o interesse de que os estados dos atores fossem alternados enquanto personagens e músicos no desenvolvimento das cenas.

A cenografia de *Oxigênio* apresentou uma rampa que foi pensada para que o público fosse se posicionado com um sentido determinado, em que texto, músicas e ações físicas “escorressem” em direção a ele. Sob esse intuito, um palco elevado com cortinas que se abriam foi criado ao fundo e, na frente dele, essa rampa descia até a frente do palco real. Sobre a rampa, a encenação transitava a partir das referências de bandas de garagem, *rock and roll* e performances, desenrolando-se sobre uma espacialidade criada para presentificar as ações e conferir as cenas os seus próprios limites.

A rampa cenográfica instaurava um ambiente de readequação física e psicológica para o ator, como um dispositivo que permitisse ao seu corpo questões como o equilíbrio, a segurança e realinhamento, como ressalta Marés em sua entrevista. Essas relações remetem-se às proposições de Appia, quando criou os espaços rítmicos, propondo que a “adequação psicológica se combina alí com uma tensão física instaurada por um sistema de planos inclinados, de escadas e de todos os elementos arquitetônicos suscetíveis de obrigar o corpo a dominar as dificuldades em trampolins para a expressividade” (ROUBINE, 1998. p. 119).

Figura 8 – Espetáculo *Oxigênio*



Fonte: Elenize Dezeniski (2010)

Novamente a ideia de escrita cenográfica é tomada como mote principal, como viés para um discurso que será decifrado no momento da cena, pois na última cena de *Oxigênio* a

rampa é levantada (Figura 10), revelando um campo/jardim de flores secas refletido num espelho, quebrando o detalhe cenográfico que antes se dava pela cor preta, surpreendendo o público e revelando uma nova espacialidade que renovava a assimilação daquilo que estava sendo visto e ouvido até então.

Figura 9 - Espetáculo *Oxigênio*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

Figura 10 – Espetáculo *Oxigênio*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2010)

Sobre essa atitude cenográfica da ressignificação, Marés explica que busca imaginar a cena como um rio para entender os refluxos, os ritmos e o que está abaixo da superfície. A atitude cenográfica instaurada, menos pelo efeito e mais pela significação, é eficaz quando tenta propor os movimentos ou os deslocamentos presentes na cenografia como relações com a textualidade cênica, pois, “encenar, cenografar e apresentar são verbos concomitantes e precisam estar ajustados cenicamente, procurando, sempre um comum, que é a cena do teatro” (MARÉS, 2014).

Em setembro de 2011, no Teatro Novelas Curitibanas, *Isso te interessa?*⁵(Figura 11 à 15), outro espetáculo da Cia Brasileira de Teatro, foi levado ao público com uma cenografia menos sofisticada que as anteriores, mas que também permitiu uma reflexão a partir do deslocamento das formas cenográficas. Em determinado momento, os elementos do cenário se deslocam das suas posições iniciais, uma luminária entortando, uma mesa tombando, denotando tempo passado e perdido das vidas reprimidas de uma família, tomada nas três gerações diferentes como o espetáculo apresentava. Os atores ora vivenciam os personagens da família, ora narram as situações por eles vividas, comentando seu próprio drama e, ao mesmo tempo, imergindo-se nele. Marés explica que novamente o sentido trabalhado na cenografia foi o de “despertencimento”.

Sobre os movimentos e deslocamentos cenográficos, ele diz que são momentos preciosos e que nem sempre são possíveis de serem usados, pois devem estar sempre intimamente ligados às situações cênicas trabalhadas, o que liga à observação de Lehmann (2007, p. 282) quando apresenta que, em um caso como esse, “o espaço se torna coparticipante, sem que lhe seja atribuída uma definição definitiva”. O procedimento de Marés, nesse sentido, aponta para uma sintonia entre os diferentes signos teatrais, dentre os quais a cenografia se inclui.

⁵ Espetáculo *Isso te interessa?* – FICHA TÉCNICA: Elenco: Giovana Soar, Nadja Naira, Raniere Gonzales e Rodrigo Ferrarini – Direção: Marcio Abreu – Texto: Noëlle Renaude – Tradução: Giovana Soar e Marcio Abreu – Assistente de direção: Cassia Damasceno – Iluminação: Nadja Naira – Sonoplastia: Moa Leal e Marcio Abreu – Cenário: Fernando Marés – Figurino: Ranieri Gonzales – Consultoria vocal: Babi Farah – Design gráfico: Pablito Kucarz – Fotografia: Elenize Dezgeniski – Cenotécnico: Anderson Quinsler e Mateus Fiorentino – Aderecista: Leopoldo Baldessar – Direção de Produção: Cássia Damasceno – Realização: Companhia Brasileira de Teatro.

Figura 11 – Espetáculo *Isso te interessa?*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2011)

Figura 12 – Espetáculo *Isso te interessa?*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2011)

Figura 13 – Espetáculo *Isso te interessa?*



Fonte: Elenize Dezgeniski (2011)

Figura 14 – Espetáculo *Isso te interessa?*

Fonte: Elenize Dezgeniski (2011)

Figura 15 – Espetáculo *Isso te interessa?*

Fonte: Elenize Dezgeniski (2011)

Em novembro de 2012 a Companhia Brasileira estreou *Esta criança*⁶ e mais uma vez Fernando Marés evocou, na construção cenográfica, um espaço possível de se habitar sem se fechar se no seu próprio sentido. Por um lado, o espaço criado dava conta de ambientar as necessidades dramáticas do espetáculo e, por outro lado, apresentar uma construção concreta que questionasse os limites da encenação, pois brincava com as dimensões e os limites do próprio palco.

A cenografia possibilitou romper os limites do drama clássico ao romper e extrapolar os contornos da boca de cena, atravessar o proscênio e avançar no sentido da plateia ocupando alguns lugares. Essa proposição concreta/espacial instaurava no espaço, como o próprio cenógrafo denomina, um “paralelepípedo cenográfico”, de formas grandes e volumes intensos. A parede de fundo também se deslocava lateralmente em determinado momento e o conjunto de efeito e massa cenográfica propunha um questionamento diferenciado dos processos anteriores, rompendo com as características de um “cenário obediente”. Ao explicar as questões apresentadas no cenário de *Esta criança*, Marés diz que “a relação cenário/palco se dá de forma contundente e radicalizada quando o objeto se interpõe como um outro palco ao palco italiano, criando tensões espaciais e de lugares cênicos” (Marés, 2014). Nesse sentido, o cenógrafo se aproxima no que Lehmann (2007, p. 267) identificou como expansão do cenário, quando comenta que “em todas as formas espaciais para além do palco de ficção dramático, o espectador se torna em alguma medida ativo, converte-se voluntariamente em coautor”. O espectador, portanto, é convidado ao questionamento daquilo que está vendo na sua frente, ao seu redor ou mesmo no espaço em que ocupa, pois o cenário contribui para essa mescla dos significados entre o espaço do palco e o espaço da plateia.

A questão apresentada no trabalho de Fernando Marés é como a cenografia pode expandir os limites de entendimento do espectador para com o espetáculo. Possibilitar que o espectador possa se relacionar com o discurso cenográfico é agir em harmonia com o comportamento pós-dramático, como entendemos a partir das considerações de Lehmann ao identificar que a cenografia pode dizer tanto quanto o próprio texto verbal.

⁶ Espetáculo *Esta Criança* – FICHA TÉCNICA – Elenco: Renara Sorrah, Giovana Soar, Raniere Gonzales e Edson Rocha – Direção: Marcio Abreu – Texto: Joël Pommerat – Tradução: Giovana Soar com a colaboração de Lilian Ruth de Sá – Iluminação e assistência de direção: Nadja Naira – Cenário: Fernando Marés – Trilha e efeitos sonoros: Felipe Storino – Figurino: Valéria Stefani – Programação visual: Fábio Arruda e Rodrigo Bleque – Fotografia: Gilberto Evangelista – Direção de Movimento: Marcia Rubin – Preparação Vocal: Babaya – Direção de produção: Cassia Damasceno e Faliny Barros – Realização: Renata Sorrah Produções e Companhia Brasileira de Teatro.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pano de fundo para o desenvolvimento das ideias presentes neste texto foram os desdobramentos das questões, com o embasamento teórico aqui apresentado, enviadas ao artista e pesquisador Fernando Marés a respeito do conteúdo dramaturgicamente de seus trabalhos em cenografia. As respostas de Marés para as questões propostas na entrevista foram esclarecedoras para os desdobramentos das questões e já apontavam para outras camadas de associação com as ideias de Lehmann a respeito do pós dramático.

A partir de um olhar para as especificidades do teatro enquanto linguagem, fica mais claro ver as opções utilizadas por Marés em sua cenografia, como as paredes de *Vida* e a rampa de *Oxigênio*, que ao se moverem alteravam a espacialidade e renovavam as percepções do espectador sobre o entendimento da dramaturgia.

Pode-se concluir que as relações identificadas pelo espectador na cenografia de Marés estão em conformidade com as proposições de um teatro pós-dramático, principalmente por ser um teatro em que os diferentes elementos componentes da cena também são responsáveis pela criação do espetáculo, independente da supremacia do texto, pois agregam novos significados para o discurso artístico. Em determinado momento, o entrevistado afirma que “cenografar é a forma do cenário em ação, em movimento na cena. O espaço surge daí, entre as imagens e a leitura que se faz do acontecimento” (MARÉS, 2014). No momento em que a escrita cenográfica agrega novas informações na construção da cena, levantando outros questionamentos que ainda não foram apresentados pelo texto verbal, ela é uma importante ferramenta de comunicação com os espectadores, participantes do espetáculo de forma intrinsecamente ligada aos outros signos.

Uma cenografia que busca ressignificar a cena na duração do espetáculo, colocando o espectador numa postura ativa de questionamentos, no momento da execução do efeito cenográfico faz também, por outro lado, entender a potência dos meios de expressão genuinamente teatrais. Aproximar o teatro das suas próprias formas de expressão e atualizar-se, ainda que dentro da caixa cênica de um teatro à italiana, é lembrar que o teatro dispõe de uma grande quantidade de recursos que, somados às relações e proposições artísticas dos artistas criadores, podem propulsionar diferentes espaços de relação com o público, espaços ativos, vivos, potencialmente criativos, como os desenvolvidos por Fernando Marés na sua trajetória com a Companhia Brasileira de Teatro.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marco Aurélio P. de. A encenação no teatro pós-dramático in terra Brasilis. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (Orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, sd.
- AUGE, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.
- FERNANDES, Silvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (Orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MARÉS, Fernando. Entrevista concedida a Paulo Vinícius Alves: *Figurino e Cena*: Curitiba, 2014.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.