

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

VICTOR HUGO CARVALHO DE OLIVEIRA

**O USO DO CARRO COMO DISPOSITIVO CENOGRÁFICO NO
ESPETÁCULO *ROMEU E JULIETA* DO GRUPO GALPÃO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2015**

VICTOR HUGO CARVALHO DE OLIVEIRA

**O USO DO CARRO COMO DISPOSITIVO CENOGRÁFICO NO
ESPETÁCULO *ROMEU E JULIETA* DO GRUPO GALPÃO**

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. Walter Lima Torres Neto

CURITIBA
2015

TERMO DE APROVAÇÃO

**O USO DO CARRO COMO DISPOSITIVO CENOGRÁFICO NO ESPETÁCULO
ROMEU E JULIETA DO GRUPO GALPÃO**

por

Victor Hugo Carvalho de Oliveira

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. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR) - Orientador

Profa. Dr. Amábilis de Jesus da Silva (UNESPAR/FAP)

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Curitiba, dezembro de 2014.

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

RESUMO

OLIVEIRA, Victor Hugo Carvalho de. *O uso do carro como dispositivo cenográfico no espetáculo Romeu e Julieta do Grupo Galpão*. 2015. 22 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Partindo de fontes iconográficas (fotos e videodocumentário), esta pesquisa é um estudo de caso que visa descrever e analisar a função cênica e a dimensão simbólica do uso do carro (Veraneio) como dispositivo cenográfico, na montagem do texto dramático *Romeu e Julieta* (1992) de William Shakespeare, apresentada pelo Grupo Galpão com encenação e cenografia de Gabriel Villela. Assim, o interesse com este artigo é discutir o trabalho teatral de um agente criativo que acumula as funções de encenador e cenógrafo, focando no resultado cênico do uso do dispositivo cenográfico.

Palavras-chave: Encenação. Cenografia. Dispositivo cenográfico.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Victor Hugo Carvalho de. *The car as scenic device in the spectacle Romeo and Juliet of Grupo Galpão*. 2015. 22 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Starting from iconographic sources, this research is a case study that aims to describe and analyze the scenic functionality and the symbolic dimension in the ownership of a car (Veraneio) as a scenographic device by Gabriel Villella in the assembly of William Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1992) in his theatrical group named Galpão. Thus, our interest in this article is to discuss the theatrical work by a creative agent that combines the functions of stage director and set designer.

Keywords: Staging. Set Design. Scenographic Device.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 DESENVOLVIMENTO	07
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	20
REFERÊNCIAS	21

1 INTRODUÇÃO

O tratamento dado ao espaço cênico no teatro é algo que sempre permeou a sua prática e está registrado na história do espetáculo. É previsto que o trabalho em cima do espaço cênico seja uma preocupação de vários agentes criativos, como o ator, o iluminador, o cenógrafo, o figurinista, o dramaturgo e o diretor.

No entanto, o fato do fazer artístico da cenografia e da encenação ser pensado por um mesmo artista cênico torna-se algo existente na prática do teatro – uma vez que o teatro contemporâneo põe em voga várias discussões acerca da prática cênica vinculada a outras questões, sejam elas econômicas, políticas, sociais, estéticas e até mesmo da ordem da técnica e da tecnologia.

O interesse em discutir sobre o uso do dispositivo cenográfico de um encenador-cenógrafo deve-se ao fato desse uso estar atrelado a uma produção discursiva, o que é próprio da teatralidade contemporânea, enquanto criação espetacular. O cenário, nesse caso, torna-se um veículo, a concretização em cena daquilo que a encenação tem a dizer com o espetáculo pretendido. Desse modo, o cenário pode ser entendido como a espacialização de um texto dramático ou ainda como a concretização de um argumento cênico que a figura do encenador-cenógrafo terá à mão para criar seu texto espetacular. Este texto entendido como algo diferente do texto dramático, que possa complementá-lo, reforçá-lo, distorcê-lo ou ainda apresentar a ele um novo olhar.

A problemática que se coloca na relação entre o uso do dispositivo cenográfico proposto pelo encenador-cenógrafo e o resultado da sua produção cênica, enquanto texto espetacular, serviria para demonstrar a existência dessa prática artística em nível de legitimação como algo próprio do teatro contemporâneo.

A descrição referente ao tratamento dado ao espaço cênico por um agente criativo que se incumbe tanto da função de encenador quanto de cenógrafo é uma forma de identificar como este pensar se concretiza em cena. Além de relacionar as opções tomadas pelo encenador-cenógrafo quanto à função cênica e à dimensão simbólica presentes no tecido do espetáculo costurado com os demais enunciadores, como: figurino, caracterização, maquiagem, gestualidade dos atores, etc.

No entanto, a ênfase deste trabalho está na análise das fontes iconográficas (fotos e vídeo) referentes à montagem do espetáculo *Romeu e Julieta* feita pelo Grupo Galpão, com o encenador-cenógrafo Gabriel Villela; e tem como finalidade analisar o uso do carro (uma Veraneio) como um dispositivo cênico, no espaço cênico do espetáculo.

Para tanto, foi realizada uma descrição denotativa dos elementos do espaço cênico, com o intuito de destacar as funções cênicas que a Veraneio adquiriu ao longo do espetáculo, seguida de uma apreciação acerca dos signos usados na criação espetacular. A pesquisa é de cunho qualitativo do tipo documental com interpretação dos dados a partir da análise de conteúdo, pois se busca uma análise das referências com vistas a uma interpretação de acordo com o contexto dado. Segundo Godoy (1995), a abordagem qualitativa não requer do investigador um exercício de pesquisa com uma proposta de forma rígida, pois características como a imaginação e a criatividade são apreciadas para que os trabalhos sejam explorados de maneira inovadora. Dessa forma, nota-se que a pesquisa documental traz em seu bojo um caráter inovador, gerando contribuições significativas no estudo de alguns temas. Nota-se também que a análise de conteúdo parte da ideia de que há um sentido a ser investigado por trás do discurso aparente, simbólico e polissêmico.

2 DESENVOLVIMENTO

Conceituação de espaço cênico: encenação/cenografia

O espaço cênico abarca em si um emaranhado complexo de argumentações conceituais sobre o que o caracteriza. Porém, antes de comentar sobre ele é preciso apontar que não existiria teatro – tanto como comunhão social quanto como arte – sem a sua presença. Isto porque “o espaço cênico se organiza em estreita relação com o espaço teatral (o do local, do edifício, da sala)” (PAVIS, 2005, p. 133).

Desse modo, o espaço cênico estava presente desde a forma arquitetônica rudimentar do teatro grego, projetado nas encostas naturais da antiga Grécia até as recentes formas contemporâneas. Ele incidiu na ideia de edifício teatral do Império Romano com seu pão e circo. Apareceu na Idade Média, nos altares das igrejas com seus autos religiosos, mas também ganhou as praças e feiras onde os efeitos produzidos pela maquinaria cênica empregada na época – a fim de ilustrar as agruras do inferno em detrimento à paz dos céus – estiveram fortemente presentes. O espaço cênico perpassou pelos tablados elisabetanos dando vida à dramaturgia shakespeariana, e também pelos *Corrales* espanhóis. Encontrou as ruas com as companhias mambembes de *Comédia Dell’Arte* com suas carroças e tablados montados e desmontados a cada apresentação. E chegou ainda à necessidade de uma “arquitetura própria para o fazer teatral”, um lugar teatral, que resultou no teatro à italiana – que fora legitimado pelos realistas, pois a caixa cênica corroborava para o ilusionismo, mas que fora igualmente confrontado. Desse processo histórico, resultaram a explosão espacial e a pluralidade dramática e espetacular encontradas na cena contemporânea.

Conforme Roubine (1998) estabelece, foi a partir do século XVII que sucedeu ao palco italiano tornar-se uma forma de realização plena, um caminho de melhorias técnicas. O palco italiano verteu-se em um espaço dominante na vida teatral do século XIX, com algumas exceções no início do século XX. O palco italiano possuía melhoramentos técnicos, sem contar no conforto e no glamour que a sala oferecia aos seus frequentadores – em sua maioria burgueses –, vindo a se tornar, assim, a quinta-essência da arquitetura teatral. Roubine (1998) ressalta ainda que o palco italiano fora eficiente no que diz respeito às condições de visibilidade e de acústica, além de ter proporcionado melhores condicionamentos aos efeitos de ilusão.

Portanto, a reflexão sobre o espaço cênico alcança um transbordamento inevitável para além do dado teatral, pois, como afirma Roubine (1998), o espaço é algo visto nas representações teatrais ao longo da história como algo suscetível a dados socioculturais e

econômicos quanto ao seu aparecimento e desenvolvimento. A afirmação do espaço à italiana, por exemplo, era evidenciada pela relação entre as concepções estéticas (naturalismo *versus* simbolismo) que se confrontavam e marchavam juntas, como também o tipo da arquitetura que as acolhia, e por conta de uma estratificação social e da posição de passividade adotada pelo público que a configuração deste tipo de sala impunha. Já a negação do espaço à italiana vinha do lado daqueles que pretendiam uma democratização do teatro, pois eram contrários às desigualdades cometidas pela organização da sala à italiana. “Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar antes de mais nada a relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco” (ROUBINE, 1998, p. 83).

É certo que para haver teatro é necessário que alguém (ator) faça algo para outro alguém (espectador) assistir. Assim, tanto o ator quanto o espectador são essenciais ao teatro. Da mesma forma, o espaço também o é. Anne Ubersfeld em seu texto *Espaço e Teatro* afirma já nas primeiras linhas que:

Se o ator é o elemento fundamental no teatro, ele não poderia existir sem um espaço onde se desenvolver. Podemos definir o teatro como um espaço em que estão juntos os que olham e os que são olhados, e a cena como o espaço dos corpos em movimento. O espaço teatral compreende atores e espectadores, definindo certa relação entre eles. O espaço cênico é o espaço próprio aos atores; o lugar cênico é esse espaço enquanto materialmente definido [...]¹.

Ao avaliar as diferentes soluções cenográficas e as novas experiências estabelecidas entre a cena e o público ocorridas ao longo da história do espetáculo, Pavis (2005) aponta que o termo “espaço cênico” tornou-se neutro para melhor descrever os dispositivos polimorfos da área em que os atores agem. Espaço cênico é basicamente aquilo que se percebe como o lugar onde acontece o jogo entre os atores, isto é, onde se encontra disposta a cenografia.

Cenografia é a identificação de um espaço único e irrepitível capaz de receber sem inúteis interferências as personagens propostas e os atores que as interpretam. A verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado. (RATTO, 1999, p. 38)

¹ UBERSFELD. Anne. *Espaço e Teatro*. Em: <<http://www.grupotempo.com.br/espaco-e-teatro/>>. Acesso em: 26 jun. 14.

A cenografia está inserida, isto é, encontra-se imersa no espaço cênico. Assim como o trabalho de encenadores se valeu da apropriação e da reformulação do uso de dispositivos cenográficos como meio de expressar seus pensamentos e inspirações.

A encenação e a cenografia: uma possível junção

O surgimento da figura do encenador, conforme Roubine (1998) aponta, foi facilitado pela presença de dois fenômenos ocorridos nos últimos anos do século XIX: a perda da noção de demarcações geográficas e a descoberta da iluminação elétrica. Tanto a possibilidade da troca de experiências teatrais empreendidas pelos Meininger – conjunto criado alguns anos antes pelo Duque de Saxe-Meiningen nas *tournée*s por toda a Europa por conta de uma facilitação do tráfego entre os países – quanto a descoberta da eletricidade e o seu uso na cena teatral foram determinantes para uma evolução tecnológica e científica na sociedade da época.

Conforme Mantovani (1989) aponta, o que os Meininger fizeram foi espalhar os princípios teatrais que primavam pela busca de unidade na criação da cena e do espetáculo com seus elementos interligados uns aos outros. Assim, o cenário deveria estar subordinado à ação expressada pelo ator; isto é, não haveria possibilidade de negação da relação dinâmica entre o ator que se movimenta em cena e o cenário. Tais princípios influenciaram de forma decisiva artistas cênicos como Antoine, Stanislavsky, Appia, Craig e Meyerhold.

Surgia, então, a ideia moderna do diretor teatral, denominado encenador, que entenderia que a sua obra teatral “(...) é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes” (ROUBINE, 1998, p. 24).

Torres (2007) afirma que o termo “encenador” é uma ideia moderna da função da direção teatral, diferente da função de ensaiador, visto que o encenador teria uma postura mais crítica de atrito constante com a dramaturgia, inclusive reivindicando para si a autoria da cena. O trabalho do diretor teatral ou encenador residiria no condicionamento, próprio de sua visão, de manejar os melhores recursos no intuito de transpor a escrita dramaturgical à escrita cênica.

O encenador seria o responsável por empregar uma unidade à peça representada e ainda, conforme Roubine (1998) ressalta, daria um sentido à prática do teatro em geral. Assim, a encenação estaria cercada da derivação teórica de que ela abrangeria todos os elementos constitutivos de uma montagem teatral, como o cenário, a relação palco *versus* plateia, o texto, o ator e sua teorização.

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (VEINSTEIN *apud* PAVIS, 2005, p. 122).

André Antoine (1858-1943) com o Théâtre Libre, fundado em 1887, e depois Stanislavski (1863-1938) com o Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1897, foram importantes encenadores do final do século XIX a entenderem que, para além da criação artística, importava também a sistematização de um pensamento teatral. Naquele momento, ambos estavam sob a influência dos pensamentos naturalistas difundidos por Émile Zola (1840-1902).

Tendo em vista a encenação naturalista, os cenários não tinham somente como função a representação, mas serviam também como um condicionamento imposto ao ator, conforme afirma Mantovani (1989), já que havia uma relação entre o ator e o cenário. Por isso, os cenários não eram simplesmente um lugar, mas eram, antes, um ambiente. Assim como a vida do homem era condicionada pela objetividade do ambiente que o cercava, assim também acontecia com as personagens e os cenários. Por isso, as montagens teatrais de Antoine e Stanislavski aconteciam em um palco concebido dentro dos parâmetros do naturalismo, onde a cenografia fotográfica retratava o real.

Sonrel, citado por Magaldi (2004), aponta que “a fotografia representa na segunda metade do século XIX o mesmo papel do diorama no fim do século XVIII e da perspectiva no século XVII. Admira-se aí o *trompe-l’oeil* e a imitação servil, objetiva, da natureza” (MAGALDI, 2004, p. 39). Estas técnicas cenográficas alicerçadas pelo uso da perspectiva davam a ilusão de realismo às cenas que as empregavam.

Até os idos do século XIX, com o advento do encenador, a cenografia estava ligada ao emprego da perspectiva, sendo representada muitas vezes por grandes painéis pintados.

A pintura, no teatro, completa a construção arquitetônica. Às vezes, havendo muitas mudanças de ambiente ou desejando-se um efeito de leveza, que é difícil de obter com o cenário construído, apela-se para uma solução pictórica, amoldada ao espírito da arquitetura. Uma tela com móveis e objetos pintados não deixa por isso de sugerir um espaço construído, que é aquele em que se move o ator (MAGALDI, 2004, p. 35).

Mantovani (1989) expõe que Antoine funda o *Théâtre Libre* em 1887, mas já em 1890 Paul Fort funda na cidade de Paris o *Théâtre d’Art* como reação ao naturalismo. Assim

nascia o movimento simbolista que pretendia a busca da realidade além do visível, do palpável e do objetivo, pois a fantasia e o mundo fantástico dos sonhos seriam os ingredientes para revelar a realidade interna. A cenografia simbolista realçaria o uso da cor como linguagem simbólica. Dessa maneira, ela se tornaria um ato criativo por concebê-la como uma composição cromática, recusando a reprodução fotográfica.

O palco simbolista não se preocupou em representar a realidade segundo Mantovani (1989), mas, antes, em explorar zonas dos estados da alma. Sua ocupação não era a de descrever, mas a de encantar. Por isso, a escolha simbolista incidiu por um cenário mais essencial, subjetivo, onírico e especificamente teatral, retirando todo o acúmulo de móveis e objetos. A utilização da iluminação ganhou força poética no tratamento cênico. Além de o texto ser complementado pela música e pela dança. Consequentemente, a encenação ganhava uma amplitude poética e este fato influenciou vários outros artistas em suas pesquisas e práticas cênicas.

Meyerhold (1874-1942) rompeu com o naturalismo e a partir de 1905 sugeriu uma modernização na encenação. Conforme ressalta Mantovani (1989), a função dos cenários seria a de dar um direcionamento à imaginação do público. Assim, Meyerhold substituiu o universo cênico realista por um jogo de planos, procurando por uma estilização e simplificação além de uma essencialidade nos seus cenários. Para ele, o cenário deveria contribuir para a atuação dos atores. Por isso seus cenários construtivistas eram verdadeiros dispositivos cenográficos.

Dispositivo cenográfico entendido como elemento essencial à realização da cena, ou seja, é a junção perfeita e harmoniosa entre a escritura da encenação e da cenografia, primando pela concepção de unidade, sem o que o espetáculo se descaracterizaria. Estes dispositivos seriam criados não apenas, mas, muitas vezes, pelos encenadores-cenógrafos que nas suas encenações precisam de um tratamento objetivo do espaço cênico e encontram no uso do dispositivo tanto um argumento cênico pertinente à encenação como a possibilidade criativa de espacialização cênica, cenográfica e dramatúrgica. Afinal, o conceito de espaço quase se mistura com o conceito do próprio teatro. E, ao dispor de um elemento essencial como o dispositivo cenográfico, este serviria como guia para as evoluções dos atores por dinamizar as suas movimentações e desenhos das cenas, e também como um ancoradouro para a própria evolução do espetáculo no tempo e no espaço da encenação. Assim, além de ter uma função cênica, ele também participa para a depuração da dimensão simbólica que o espetáculo contém. O dispositivo cênico, dessa forma, estaria a serviço tanto da encenação quanto da cenografia no que tange a passagem do texto dramático ao cênico.

Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872-1966), que vale ressaltar foram encenadores e cenógrafos, conforme aponta Mantovani (1989), propunham que seus cenários passassem pela noção de funcionalidade e possibilidade poética, explorando outras formas de realização cênica. Appia propôs que o espaço cênico fosse um espaço vivo a ser trabalhado segundo a verticalidade e horizontalidade, dimensionando o chão e a profundidade que a cena adquirisse quando o ator se movimentasse. Já Craig trabalhou com a verticalidade cunhando os *screens* (grandes painéis móveis dispostos em sentido vertical) com o uso da cor como dimensão simbólica, e também para propiciar a atmosfera do espetáculo. O cenário estaria, portanto, em ambos casos, ligado à encenação, pois tanto Appia quanto Craig sendo encenadores-cenógrafos dispunham de soluções plásticas para seus espetáculos.

O cenário não apenas se liberta de sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno. Ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico. O cenário se torna maleável (importância da iluminação), expansível e co-extensivo à interpretação do ator e à recepção do público (PAVIS, 2005, p. 43).

Pavis (2005) aponta que a cenografia denotaria o desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional e não simplesmente uma arte pictórica de tela pintada. A cenografia se tornaria, dessa maneira, o resultado de um pensamento semiológico arquitetado pela figura do encenador. “[...] conciliação dos diferentes materiais cênicos, interdependência desses sistemas, em particular da imagem e do texto [...]” (PAVIS, 2005, p. 45). Pavis (2005) ainda pontua que:

[...] o discurso da encenação é a organização de materiais textuais e cênicos segundo um ritmo e uma interdependência próprias do espetáculo encenado. Para definir o mecanismo discursivo da encenação, é preciso relacioná-lo com as condições de produção, as quais, por sua vez, dependem da utilização particular feita pelos “autores” (dramaturgo, encenador, cenógrafo etc.) dos diferentes sistemas artísticos (materiais cênicos) que eles têm a disposição num dado momento histórico. (PAVIS, 2005, p. 102)

Dessa forma, o espaço cênico é objeto tanto da encenação quanto da cenografia, pois ambas se debruçariam na criação de um discurso, que resultaria na criação espetacular.

A junção dessas duas áreas é algo comum na história do espetáculo após a reivindicação do *status* de criador por parte dos artistas dessas áreas – seja cada uma individualmente, seja quando elas se acumularam na figura do encenador-cenógrafo.

Um exemplo brasileiro dessa junção é o espetáculo *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, em que se nota a assinatura de Gabriel Villela tanto na encenação quanto na cenografia.

Antônio Gabriel Santana Villela, conforme a definição de seu verbete na *Enciclopédia Itaú Cultural*, nasceu em Carmo do Rio Claro em Minas Gerais no ano de 1958. Formou-se como diretor teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/SP). É diretor, cenógrafo e figurinista. Tornou-se um dos mais prestigiados diretores na década de 1990, pois em suas obras nota-se a presença de uma teatralidade barroca, vigorosa e com apelos ao imaginário brasileiro. A partir de 1992, Gabriel iniciaria uma parceria com o grupo mineiro Galpão para a encenação, adaptada para a rua, de *Romeu e Julieta*, do dramaturgo inglês William Shakespeare. Espetáculo que chegou a ser apresentado em várias cidades do Brasil e também da Europa, inclusive no *Shakespeare's Globe Theatre*, em Londres, na Inglaterra; e recebeu várias premiações, tornando-se um marco do teatro brasileiro na década de 1990.

No caso do espetáculo *Romeu e Julieta*, o presente artigo pretende analisar, a partir de fontes iconográficas (fotos e o videodocumentário), o uso do carro (Veraneio) como dispositivo cenográfico no arranjo do cenário dentro do espaço cênico; entendendo que espaço cênico é um termo mais amplo – por comportar inclusive a ideia da relação palco *versus* plateia – do que o termo carro, que é considerado neste trabalho como um dispositivo cenográfico a serviço do encenador-cenógrafo.

O uso do carro como dispositivo cenográfico

O cenário do espetáculo *Romeu e Julieta* concentra-se em torno do carro (Veraneio). A ideia de usá-lo na encenação foi do próprio diretor Gabriel Villela, segundo uma conversa informal que aconteceu com o ator do Grupo Galpão, Eduardo Moreira, durante o 27º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (SC) em 2014. Ele afirmou ainda que Gabriel, quando viu o carro que pertencia ao grupo, logo disse que, independente de qualquer coisa, ele partiria da ideia do carro para a sua proposta de montagem. Ainda segundo Moreira, Villela se preocupa muito com o chão onde o ator trabalha. E sempre parte de uma possível solução do espaço para a proposta da encenação do texto dramático. Foi assim que o carro tornou-se um elemento essencial no espetáculo de Gabriel Villela.

O cenário do espetáculo é composto por um dispositivo, o carro (uma Veraneio, chamada carinhosamente de Esmeralda), de cor vermelho escuro, estacionado lateralmente e

disposto no centro da cena. Nos vidros das janelas há a aplicação de adesivos com desenhos de flores, e as janelas possuem uma cortininha vermelha que esconde o interior do carro.

Na parte dianteira (capô) existe um primeiro tablado de madeira com uma escada de seis degraus, igualmente feita de madeira, disposta do lado esquerdo (em relação ao público). Assim, a parte dianteira do carro está embaixo desse tablado que não se apoia no carro, pois possui sustentação própria. Há ainda uma escada de madeira armada que serve de apoio para um grande guarda-sol colorido aberto.

O segundo tablado tem um revestimento em sua borda lateral, uma espécie de tapete avermelhado com desenhos de rosas brancas e com franjas, e fica apoiado no comprimento total da parte de cima do carro (teto). Nos cantos dos dois tablados ficam pequenos vasos com flores coloridas artificiais e varas de bambu compridas, sendo que em uma delas fica presa uma lua com estrelas.

Os pisos dos tablados são de comprimentos diversos. Os tablados, o chão à frente do carro e o interior do carro formam espaços vazios que são usados pelas personagens nas evoluções dos desenhos das cenas ao longo do espetáculo.

Atrás do carro é o espaço fora da cena, onde os atores dispõem os objetos cênicos, se arrumam e aguardam suas deixas para entrar em cena. É uma espécie de coxia.

No chão em frente ao carro estacionado há o contorno de dois corpos desenhados e de duas cruces de madeira – em uma está escrito o nome de Romeu e em outra o nome de Julieta. Há também um banquinho com o acento revestido de um tecido vermelho com franjas nas laterais.

Conforme observado na descrição feita do cenário acima, o carro assume o papel central dentro da organização cenográfica. Ele encontra-se no centro do acontecimento teatral. Enquanto dispositivo, ele insinua um espaço onde os atores podem transitar com suas personagens. Os diferentes tablados à sua volta dimensionam as possibilidades do uso do espaço e potencializam as construções de diversas relações entre eles e os acontecimentos da cena. A encenação tem a seu serviço um pertinente dispositivo que possibilita criar as cenas de forma onírica e poética.

Apesar de a encenação conceber o espetáculo para o espaço da rua, observa-se que a cena foi pensada em torno do carro em um ângulo de 180°, isto é, tendo uma frente onde o espetáculo deve ser apresentado para o público. Dessa forma, a encenação estabelece uma relação quase de frontalidade na relação da cena com o público.

Os outros aspectos visuais, como os figurinos, as caracterizações e maquiagens, são pertinentes dentro da proposta da encenação, porque dialogam com a realização do cenário e

das cenas. Da mesma forma, a seleção das músicas tocadas e cantadas ao vivo pelos atores também corrobora para estabelecer uma atmosfera ora de romance ora de eminente tragédia.

O trabalho corporal dos atores, advindo de exercícios do circo-teatro, mistura a tragédia com a comédia, o teatro de rua com a arte popular, e é percebido pelo público nas construções e movimentações das personagens no espaço. Tudo muito ligado, sem dispêndios desnecessários de energia física.

Durante o decorrer do espetáculo são utilizados pernas-de-pau, instrumentos musicais, sombrinhas, bonecos representando damas da corte, espadas, folhagens representando as máscaras no baile da casa dos Capuletos. Estes objetos são empregados pela encenação como recurso cênico em busca de atingir o imaginário do público, ativando a sensibilidade e a receptividade dentro dos tênues e nebulosos limites do trágico e do cômico.

No entanto, serão analisados em seguida quais seriam as funções cênicas e a dimensão simbólica que o carro como dispositivo cenográfico assumiria dentro da encenação de *Romeu e Julieta*.

Sobre as funções cênicas e a dimensão simbólica

O carro é utilizado em cena não como um veículo propriamente dito, mas com outras finalidades, tornando-se assim um importante dispositivo cenográfico. O carro é destituído de sua função real e recebe um tratamento plástico e poético. Ele é o elemento essencial da cenografia, pois além de estruturar o cenário ao seu entorno, também é um elemento simbólico que materializa o imaginário.

No entanto, a apropriação do carro na cena não é novidade. Isto é bastante comum no âmbito da arte circense. Os chamados “carros-bombas” estão presentes em diversos números de palhaços. Só que o tratamento dado a eles na cena circense é feito dentro de um determinado registro, totalmente diferente do proposto na montagem de *Romeu e Julieta* pelo diretor do Grupo Galpão. No circo, estes carros são desmantelados, maltratados, muitos explodem, têm suas portas deslocadas e revelam grosseiramente o seu interior, na busca do efeito cômico. Assim, a apropriação ocorre mediante o esculacho, a pancadaria; enfim, seu uso é baseado no registro anedótico.

Já em *Romeu e Julieta*, Villela apropria-se do carro como um importante dispositivo cenográfico, dando-lhe um tratamento erudito. A integridade física do carro é respeitada pelos atores em cena. Muito disso pelo próprio teor do texto dramático, que costuma exigir um posicionamento mais reverente.

O dispositivo torna-se o centro da cena, uma vez que envolve os acontecimentos dramáticos e cênicos. Nota-se que a necessidade cênica de sua existência é pertinente tanto do ponto de vista dramático, pois os desenlaces textuais são amarrados por um desenho cênico coreografado, quanto do ponto de vista estético, porque o carro apresenta-se como um elemento visual de alta teatralidade.

Outra característica importante a ser apontada é a forma como o cenário afeta os corpos dos atores. A circulação dentro e em torno do carro faz com que as dificuldades ocasionadas pelos obstáculos (sair e entrar no carro, abrir e fechar a janela, subir e descer as escadas, degraus e tablados) dinamizem a movimentação dos atores. As marcações cênicas que se apropriam das dificuldades geradas por este dispositivo, somadas ao trabalho corporal circense, são um exemplo disso.

O dispositivo cenográfico detém as funções cênicas pensadas pelo encenador-cenógrafo. Ele não se caracterizaria como tal se não estivesse imbricado no interior da encenação, já que ele é essencial, não podendo ser algo fortuito ou meramente decorativo. Este é um dado importante, conforme Pavis (2005) indica, pois o encenador pretende reunir todos os elementos constitutivos, ou seja, os sistemas cênicos presentes no espetáculo, a fim de gerar uma concepção, um discurso. O dispositivo deve também auxiliar na produção do sentido do espetáculo.

A cenografia contemporânea concebe sua tarefa como um dispositivo próprio que pretende não mais ilustrar o texto, mas esclarecê-lo [...] ao buscar estabelecer uma nova situação para a enunciação [...], bem como situar o sentido da encenação nas relações entre o tempo e o espaço. (TOLEDO, 2011, p. 93-94)

O dispositivo em questão assume no âmbito da cena a estruturação dos espaços de atuação em que as situações dramáticas são anunciadas e desenvolvidas ao longo do espetáculo. O jogo entre os atores, suas relações de proximidade e distanciamento, o dentro e o fora da casa da família dos Capuletos são algumas situações que acontecem no entorno e até mesmo dentro do carro – já que ele permanece no centro dos acontecimentos narrativos e cênicos, como um elemento central para as construções das cenas. As espacializações dos ambientes solicitados pelo texto dramático são construídas obedecendo à função que o dispositivo alude à cena. A seguir serão pontuadas quais são estas funções:

A primeira função é a do carro como empanada (lugar onde se desenvolvem as cenas tradicionais no teatro de animação). Já na abertura do espetáculo as janelas do carro transformam-se em uma espécie de empanada onde dois bonecos cantam declarações de amor

um para o outro. Os vidros do carro, que estão abaixados, revelam uma cortininha vermelha onde aparecem primeiro os bonecos e em seguida as atrizes/manipuladoras que ficam visíveis para o público. Aqui se percebe uma das transformações do carro, quando ele passa a ser um espaço para a manipulação de bonecos.

A segunda função é do teto do carro como palco central, uma espécie de picadeiro. Nesta mesma cena de abertura ocorre a luta entre as famílias rivais Capuleto e Montéquio. No calor desta disputa, ouve-se o rufar de tambores e, no alto do tablado apoiado no teto do carro, adentra uma figura andando em corda bamba, fazendo gracejos ao público – tal qual acontece com as personagens no circo. É neste palco central, pensado pelo encenador-cenógrafo, onde os acontecimentos-chave ocorrem. Pode-se dizer também que este é o local do prenúncio da tragédia, pois nele acontecem inúmeros desenlaces dramáticos, como o anúncio da tragédia feito pelo narrador/poeta, o decreto do Príncipe de Verona, a morte de Mercúrio, a última noite de Romeu e Julieta, o sofrimento de Julieta pelo desterro de Romeu, o sermão duro dos pais de Julieta e a solução fatídica dada pelo Frei Lourenço. Para isso, o carro é constantemente transformado, através das marcações das cenas, operando um conjunto de ressignificações. É importante ressaltar que o carro não é transformado em sua materialidade, mas em sua significação, isto é, em seu sentido; à medida em que os acontecimentos dramáticos vão ocorrendo, as cenas e os atores interagem com o dispositivo de uma forma cênica que faz com que o público perceba a transformação de um lugar para outro no uso deste palco central.

Na terceira função o carro assume a espacialidade do interior e da fachada da casa da família dos Capuletos. Isto acontece com bastante frequência ao longo do espetáculo, com a função de mostrar ao público o que acontece dentro e o que acontece fora da casa dos Capuletos.

A quarta função é quando o carro é usado para a cena do balcão. Nesta cena Julieta encontra-se apoiada na janela do carro (que representa o peitoril da janela de seu quarto) contemplando a lua e pensando no amor. Romeu a admira do tablado acima dessa janela, mais precisamente do tablado no teto do carro. Estabelece-se um jogo cênico que revela uma inversão de posições das personagens propiciadas pelo uso do dispositivo, já que, em geral, a cena é vista com Julieta no alto de sua janela e Romeu no chão. Nesta montagem, Villela inverte essas posições e cria uma movimentação de sobe e desce no decorrer do desenho da cena, aproveitando as possibilidades do uso do carro como dispositivo.

Na quinta função o carro se transforma em carruagem. Este é o momento em que a ama de Julieta vai à busca de Romeu para obter notícias. Neste caso, o dispositivo é usado de

forma cômica, por ser transformado em uma espécie de carruagem. Percebe-se que o público se diverte com o jogo estabelecido entre os atores. Até então o carro não foi usado como tal, pois, apesar de a carruagem ser um veículo de transporte, está longe de ser motorizada. Na cena ocorre uma ressignificação desse meio ao fazer menção à utilidade real do carro.

A sexta função é do carro como uma espécie de cortina. O carro é transformado em algo que descortina a visão do público, revelando o jazigo de Julieta. Quando a ré do carro é acionada, abre-se um espaço no meio da cena e o cenário é partido ao meio, como em um movimento imagético do rompimento, desenlace do corpo físico para a morte. Assim é revelado o velório de Julieta. Percebe-se aqui o uso do dispositivo com a sua movimentação real (é acionado a ré) gerando o desequilíbrio na configuração espaço-temporal da cenografia, empregando uma significação e reforçando a atmosfera cênica da tragédia.

A sétima função é do carro como coxia e *backstage*. As entradas e saídas das personagens se dão pelas laterais, por dentro do carro e também por uma escada, que vai do tablado posicionado no teto do carro ao espaço atrás dele. Os atores e os objetos cênicos ficam atrás do carro em uma espécie de *backstage* fora do alcance do olhar do público, já que o carro encobre essa visão. Esta é mais uma função do uso do carro, que demarca o espaço do fora de cena e também o espaço limiar entre o fora e o dentro de cena (a coxia).

Assim, as diversas funções atribuídas ao dispositivo cenográfico analisadas neste artigo acontecem ao longo da encenação. E a dimensão simbólica empresta à cena uma rede de significações que dá sentido como vetores comunicacionais ao público. Não tem como dissociar as funções cênicas no uso do dispositivo das dimensões poéticas e simbólicas, pois elas andam juntas e são sincrônicas para a produção do sentido pretendido pela encenação. Com isto posto, será apresentada a seguir uma possível leitura da dimensão simbólica no uso do carro em questão.

O público tem a visão da lateral da anatomia/lataria do carro, fazendo lembrar os carros que se prestam em levar os mortos por conta da traseira mais alongada que esse modelo possui. Do lado de dentro do carro apenas algumas personagens entram e saem ao longo do espetáculo, como é o caso da Julieta, da sua ama e da Sra. Capuleto, uma tríade feminina cúmplice, em alguma medida, no desfecho trágico da história encenada. As cenas com as demais personagens acontecem em torno do carro, nos tablados que o circunda e no chão.

Já foi mencionado que o carro empregado na montagem teve a função de ser tanto a casa da Julieta quanto o descortinamento de seu próprio mausoléu. Ao fazer uma leitura conotativa do emprego mencionado acima, o público seria levado a perceber o nível simbólico do discurso do encenador, no interior do espetáculo ao lançar mão do dispositivo

cenográfico em questão. Dessa maneira, o carro receberia uma dimensão simbólica se visto como uma alusão metafórica do carro real que se responsabiliza por transportar os mortos até a sua última morada. Essa possível leitura referenciada pelo cortejo fúnebre, tão bem conhecido pelas culturas ocidentais, ativaría, a partir da leitura do movimento feito pelo dispositivo ao descortinar a morte de Julieta para Romeu, o entendimento poético das antíteses contidas no interior do texto espetacular: vida e morte, amor e ódio, esperança e desespero.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do espetáculo ocidental apontou que o espaço cênico e os procedimentos e mecanismos envolvidos no processo de uma encenação foram preocupações de agentes criativos que, além de produzir espetáculos, também teorizavam sobre o teatro. E o fato da cenografia e da encenação serem realizadas pela mesma pessoa também se tornou algo comum, pois, historicamente, verificaram-se nos artistas os anseios em busca de inovações cênicas.

No caso da montagem do espetáculo *Romeu e Julieta* percebe-se uma articulação harmoniosa tanto da cenografia quanto da encenação, igualmente engendradas pelo Gabriel Villela, pois a ideia de usar o carro como dispositivo cenográfico veio como uma solução para o problema de adaptar a escrita dramática à escrita cênica.

Portanto, a ideia do diretor de que a cenografia giraria em torno do carro mostra a importância deste dispositivo nos sentidos cênico, dramático e cenográfico. Cênico porque o dispositivo serve a proposta da encenação na elaboração e expressão das cenas. Dramático pelo seu uso estar em consonância com os desfechos dramáticos e as evoluções dramáticas das personagens. E, por último, cenográfico, pois o dispositivo empregado possui um tratamento estético e está a serviço da cenografia. Logo, se ele fosse retirado da configuração do espetáculo, a peça se descaracterizaria, já que ele é elemento essencial ao espetáculo. Percebe-se que a encenação foi condicionada pelo uso do dispositivo proposto, cujas várias funções que exerceu foram descritas e analisadas neste trabalho, assim como a sua dimensão simbólica e poética. Assim, o dispositivo tornou-se um meio objetivo de expressar o imaginário do público e levá-lo a embarcar na história encenada. Isto só foi possível porque o espetáculo foi concebido e pensado partindo da ideia do uso do carro (Veraneio) como dispositivo cenográfico por um encenador-cenógrafo.

REFERÊNCIAS

- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbetes Gabriel Villela. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359371/gabriel-villela>>. Acesso em: 21 jul. 2014.
- GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa Qualitativa: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 03, p. 20-29, 1995.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2. ed. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. – São Paulo: SENAC, 1999.
- ROMEU & JULIETA no Globe Theatre ou Shakespeare para inglês ver. Direção: Paulo José. Grupo Galpão. Londres, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral*. 2. ed. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- TOLEDO, Alexandre Mauro. A conquista do espaço (pelo diretor). *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 21, p. 86-104, 2011.
- TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral? *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis v. 1, n. 09, p. 111-121, 2007.
- UBERSFELD. Anne. *Espaço e Tempo*. Em: <<http://www.grupotempo.com.br/espaco-e-teatro/>>. Acesso em: 26 jun. 14.