

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

MARCOS ARAÚJO DE OLIVEIRA

**POSSIBILIDADES CENOGRÁFICAS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
DESDOBRAMENTOS E TRANSFORMAÇÕES DA IMAGEM NO
ESPAÇO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2015**

MARCOS ARAÚJO DE OLIVEIRA

**POSSIBILIDADES CENOGRÁFICAS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
DESDOBRAMENTOS E TRANSFORMAÇÕES DA IMAGEM NO
ESPAÇO**

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. Amábilis de Jesus da Silva

CURITIBA
2015

TERMO DE APROVAÇÃO

POSSIBILIDADES CENOGRÁFICAS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: DESDOBRAMENTOS E TRANSFORMAÇÕES DA IMAGEM NO ESPAÇO

por

MARCOS ARAÚJO 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.

Profa. Dra. Amábilis de Jesus da Silva (UNESPAR/FAP) - Orientadora

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR)

Curitiba, dezembro de 2014.

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

RESUMO

OLIVEIRA, Marcos Araújo de. *Possibilidades cenográficas no teatro de animação: desdobramentos e transformações da imagem no espaço*. 2015. 19 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Este artigo tem por objetivo apontar questões inerentes ao uso do espaço no Teatro de Animação. Usando como referência os estudos de Paulo Cesar Balardim Borges e Osvaldo Anzolin, analisa-se o espetáculo *Voyageurs Immobiles*, de Philippe Genty, para observar o espaço enquanto imagem única. Analisa-se ainda, a cenografia em transformação nas proposições de Alfredo Gomes Filho, da *Pivete Cia de Arte*, na qual mantem-se os espaços definidos para ator e objeto. Nesses dois estudos de caso, busca-se observar a cenografia como um discurso, potencializando as suas funções em cena.

Palavras-chave: Cenografia. Teatro de animação. Espaço cênico.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Marcos Araújo de. *Scenographic possibilities in animation theater : developments and transformations of the image in the space*. 2015. 19 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

This article aims to point out issues inherent in the use of space in the Animation Theater. Using as reference the studies by Paulo Cesar Balardim Borges and Osvaldo Anzolin, passes by the spectacle *Voyageurs immobiles* of Philippe Genty and discusses the space while single image. Further analyzes, the set design in transformation proposed by Alfredo Gomes Filho in spectacles of *Pivete Cia Art*, which keeps the spaces defined for actor and object. Through case studies propose a new look at the scenery, taking it as speech and enhancing your voice.

Keywords: Set Design. Animation Theater. Scenic Area.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 DESENVOLVIMENTO	07
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	17
REFERÊNCIAS	19

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por finalidade discutir o uso da cenografia no Teatro de Animação, partindo do pressuposto que esta deve abrigar as ideias da encenação para potencializar seu discurso. Entendendo assim, que cenografia é uma parte indivisível do espetáculo.

Servindo-se dos estudos de Paulo César Balardim Borges e Osvaldo Anzolin a pesquisa na busca por uma cenografia viva que pudesse ser vista como parte da própria animação, se deparou com os trabalhos de Phillippe Genty e do cenógrafo Alfredo Gomes Filho da *Pivete Cia de Arte*. Partindo do trabalho de ambos foi possível identificar questões relevantes para o entendimento da cenografia em simbiose com os demais elementos de cena a ponto de tornar suas fronteiras turvas.

Na obra de Phillippe Genty, através do estudo do espetáculo *Voyageurs Immobiles*, pode-se identificar que a cenografia assume papel de personagem ao ser entendida como uma imagem única em diálogo com o subconsciente do espectador.

A escolha pela *Pivete Cia de Arte* se dá pelo seu desenvolvimento na área de mecanismos para a cenografia. A pesquisa entende que outras companhias desenvolvem trabalhos semelhantes no que tange a cenografia do Teatro realista com bonecos, porém os mecanismos utilizados pelo grupo se destacam como elementos fundamentais da dramaturgia.

2 DESENVOLVIMENTO

Um olhar para a cenografia no Teatro de Animação

A história do teatro de animação nos mostra que a escrita do livro *Sobre o teatro de marionetes*, de Heinrich von Kleist, foi um dos fatores que alavancou o interesse por essa linguagem em diversos artistas do teatro do início do século XX, entre eles Alfred Jarry e Edward Gordon Craig. Desse interesse, muitas discussões foram feitas em torno de suas vantagens, sobretudo, por ser ela um lugar no qual se pode extrapolar a realidade. Marcadamente, essa foi uma época de grandes experimentações, que trouxeram novos entendimentos sobre os modos de interpretação dos atores, incluindo desde o uso das vozes, do corpo, da movimentação, assim como modificações na compreensão da totalidade da cena.

A partir daí muitas pesquisas foram realizadas abrindo novas possibilidades no fazer. Em meados do século XX, contudo, a formação de grupos em diversos países ajudou a disseminar essa arte e a buscar os seus limites, as suas fronteiras, para o aprofundamento ou para tentar ultrapassá-los. As linguagens do teatro oriental passam a ser mais visitadas, e o Bunraku, o Nô, o Teatro de Sombras Balinês e Chinês, entre outros, trazem importantes colaborações para que o teatro de animação se desenvolvesse e ganhasse um caráter erudito no ocidente. O que não fez com que o Teatro popular desaparecesse, mas sim, que também se influenciasse por essas novas descobertas.

Por um lado, conforme aponta os estudos de Juliano Valdir de Souza (2010), as primeiras manifestações artísticas nessa área, no Brasil, eram voltadas para sua história, sua eruditização ou sua relação de simulacro com o ser humano. Por outro, a década de 1970 foi de grande efervescência, pautando a pesquisa nas possibilidades de utilização dos materiais em cena, novas formas de dramaturgia (incluindo os temas adultos) e o tema “visualidade” tomou outras dimensões. Na atualidade, por exemplo, o surgimento da *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* em 2005, tem tido um importante papel para a difusão das pesquisas relacionadas a esta área no Brasil. Com o crescente interesse, a cenografia e suas funções no Teatro de Animação vem sendo estudadas com mais afinco. Suas múltiplas possibilidades e discursos apontam para uma gama de utilizações que suscitam discussões acerca das escolhas que serão feitas em cada processo de construção de espetáculo.

Esse aprofundamento na linguagem do teatro de animação oportunizou perceber alguns princípios relacionados à construção da dramaturgia, intrinsicamente ligada ao próprio entendimento que se deve ter do boneco. Segundo Ana Maria Amaral (1996) a dramaturgia do Teatro de Animação se serve de silêncios e pausas seguidas de movimento. Para a

pesquisadora, o boneco é, em sua essência, imagem e movimento. Visto isto, entende-se que o boneco em si já possui discurso, sua presença e sua limitação o levam para um campo de movimentação fragmentada onde um simples gesto ganha potência.

É relevante pensar, que ao entender o boneco como imagem provida de significado, o nosso olhar se depara com uma rede de imagens entrelaçadas que compõem o espetáculo, pois tudo aquilo que se vê é dotado de significação. Osvaldo Anzolin (2010) entende o fazer teatral como uma arte da imagem, e enfatiza que na animação a imagem ganha ainda mais força por se tratar do inanimado ganhando vida. Cada elemento posto em cena carrega significados que o ligam à representação, desta forma o autor refuta a utilização de qualquer elemento que não possua função dentro da encenação. Para ele, esta função pode ser imagética: criar através de sua presença uma leitura intelectual do espectador (um lustre majestoso em um palco nu, pode transportar o espectador para um lugar suntuoso); ou instrumental: gerar possibilidade de ação com o elemento ou suportar a ação (qualquer objeto usado diretamente pelo ator seja utensílio ou plataforma de sustentação).

É importante levar em consideração que uma função não elimina a outra e não existem absolutismos. Ambas as funções dialogam e estão presentes em todos os elementos. Caso contrário, eles se tornam ornamentos da cena. Paulo César Balardim Borges (2013) analisando o cenário do Teatro de Animação no Brasil, constata que muitas companhias de teatro de bonecos estão utilizando a visualidade como dramaturgia de seus espetáculos. Assim, mesclando cada vez mais essas duas funções propostas por Anzolin.

Ao considerar a visualidade do espetáculo como dramaturgia se torna possível abrigar as ideias da encenação em todos seus elementos, multiplicando as possibilidades de leitura da obra por parte do espectador. Patrice Pavis considera a cenografia como “resultado de uma concepção semiológica da encenação: conciliação dos diferentes materiais cênicos, interdependência desses sistemas, em particular da imagem e do texto” (PAVIS, 1999, p.45). O que reforça a ideia de se colocar em cena elementos que carreguem funcionalidade e discurso coerente com o proposto pela encenação.

Fazendo um panorama nacional do Teatro de Animação, sem querer reduzi-lo a duas vertentes por entendê-lo como muito mais complexo e diversificado, Borges (2013) apresenta o que considera uma divisão possível e preponderante entre os espetáculos no Brasil. Uma primeira vertente ligada ao teatro tradicional, que utiliza-se de bonecos tridimensionais e oculta seu manipulador. E a segunda, ligada ao teatro experimental, que mescla boneco, ator e objeto de cena, criando assim uma malha heterogênea e explorando possibilidades de relação entre esses elementos.

Levando em consideração essa divisão e analisando em primeira instância a vertente tradicional, percebe-se que a ocultação do manipulador pede elementos cenográficos específicos que a possibilitem. Souza descreve essas estruturas:

As estruturas consistem basicamente em armações de madeira ou metal e tecido, pouco maior que a altura de um homem em pé. (...) Possuem uma abertura superior pela qual se observa os bonecos de luvas e de vara, ou na parte inferior, geralmente para os bonecos de fios ou *tringle*. (SOUZA, 2010, p.13)

Essas estruturas tradicionalmente chamadas de empanadas, tem como função principal criar a possibilidade de ocultação do ator enquanto isolam o universo do boneco. Comumente a cenografia nessas situações são imagens bidimensionais fixadas na área de atuação do boneco ou objetos tridimensionais em escala. Souza lembra ainda que existe uma grande gama de possibilidades de empanadas, desde as mais simples: tecidos estendidos em portas ou janelas; até as mais rebuscadas, que podem por exemplo, reproduzir pequenos palcos à italiana.

Levando em consideração a segunda vertente indicada por Balardim as possibilidades cenográficas se multiplicam. Uma vez colocada em relação ao boneco, ator e objeto de cena, todo o universo do espetáculo se torna mutável. Mas um ponto se mantém, ao pensar a cenografia para o teatro de animação seja qual for a forma de manipulação dos bonecos, deve-se pensar no espaço em duas instâncias: onde transitará o boneco e onde transitará o ator, por mais tênue que esta linha se coloque, ou por mais mesclados que sejam estes espaços. O ator pode coabitar o espaço do boneco, estar presente e dialogar com o mesmo independente da escala que se encontre, porém ambos ocupam cada um seu lugar específico no espaço e possuem distintos significados na leitura do espectador.

Sobre esta divisão de espaços ator/boneco, Anzolin (2010) entende que no Teatro de Animação o espaço deve ser considerado tripartido. Considerando que, no teatro de atores o espaço cenográfico é pensado a partir da divisão entre espaço cênico e o espaço destinado aos espectadores. No Teatro de Animação o espaço também tem essa divisão, entretanto o espaço cênico se subdivide entre o espaço de atuação do ator e o espaço de atuação do boneco/objeto. Independente de quão mesclados sejam, cada uma dessas subdivisões possui uma malha de significados.

Entendendo esta divisão espacial, e que toda a imagem que chega ao espectador se torna parte constituinte da dramaturgia do espetáculo, vislumbra-se um campo da cenografia muito mais amplo, englobando inúmeros elementos constituintes da cena: desde a forma de

manipulação dos objetos/bonecos, o material de que são feitos, qual o diálogo entre as estruturas necessárias e o universo espetacular, onde estarão os atores, até que distância e de que ângulo o espectador se relacionará com o espetáculo. É importante levar em consideração nessas escolhas, que todos os elementos abriguem o discurso da encenação. Nos espetáculos de Philippe Genty pode-se visualizar esse amálgama, onde se percebe uma grande inter-relação entre cenografia, bonecos e atores. Podendo analisar sua cenografia além de apenas um componente do espetáculo, mas como um elemento vivo, como um personagem que é manipulado. Uma imagem única que é dotada de significação e transformada. Já nas montagens da *Pivete Cia de Arte*, as soluções encontradas pelo cenógrafo Alfredo Gomes Filho são pensadas a partir da ocultação do corpo do ator. No entanto, os dispositivos criados pautam-se na noção de que a cenografia também deve ser animada, para não romper com a dinâmica da totalidade da montagem.

A poética de Philippe Genty no espetáculo *Voyageurs Immobiles*

Philippe Genty é um diretor, autor e pesquisador Francês que cria espetáculos e cenas de teatro de animação baseado em formas e bonecos de variados tamanhos buscando atingir o imaginário do espectador. Sua companhia de teatro a “*Compagnie Philippe Genty*” é referência na área de animação e mistura em seus espetáculos animação, teatro, dança, mimo, jogos de luz, música e sons. Segundo Genty (2008), as formas animadas podem se relacionar com o espectador de forma subjetiva e interior. Apoiado na interpretação dos sonhos de Sigmund Freud, o autor percebe o poder do objeto em ação para criar imagens que são lidas de formas particulares por cada indivíduo. Para entender a cenografia em seus trabalhos é importante perceber a potência transformadora que a matéria possui sobre o humano. O espaço proposto por ele é mutável, como um portal que convida o espectador a sonhar. “A matéria e o objeto desviados de sua função habitual, o títere ou o manequim confrontados com os atores vão se valorizar mutuamente, como se o inerte desse ainda mais vida ao que é vivo, e *vice-versa*.” (GENTY, 2008 p. 135)

Partindo desse pensamento, em seus espetáculos, bonecos, atores e cenografia se fundem em uma mistura que fala tanto, ou mais, ao subconsciente do espectador que a seu consciente. Os elementos da cena se encontram tão mesclados e possuem uma linha tão tênue entre material e humano que todo o espetáculo parece pulsar.

Em uma cena de *Voyageurs Immobiles* [Viajantes Imóveis] o palco está tomado por um tecido que se move como o oceano, sete atores aparecem à deriva em uma caixa. Um a um eles vão sumindo para dentro da caixa logo após um ator cobrir-lhes a cabeça com uma caixa

de papelão. Quando esse está sozinho na cena os outros voltam com a caixa sobre a cabeça fechada e abrem revelando uma máscara com as feições do ator que estava só. A cena se desenvolve até que este ator também aparece com uma caixa na cabeça, criando no espectador uma ideia de que todos são máscaras. A despersonificação do ator a partir da imagem repetida de seu rosto o funde com a cenografia formando um quadro onde cada imagem carrega seu significado, mesmo o ator que não encontra-se mascarado. Seria simplório pensar que trata-se de cenografia apenas o tecido/oceano e a caixa à deriva, dando a cenografia papel secundário de plano de fundo da cena. O que se vê na cena descrita é a apropriação de Genty da imagem do rosto do ator e sua reprodução, ele consegue colocar como elemento de cena o próprio ator fundindo-o com o inerte.

Borges ao falar da relação entre ator, objeto e espaço no Teatro de Animação cita que:

Os processos combinatórios entre o corpo dos atores, os objetos e o espaço, visam a articulação de significações num sistema semiológico ampliado, caracterizado por desdobramentos que sublinham a manifestação de presenças múltiplas geradas através de cruzamentos. (BORGES, 2013, p.221)

Com esse pensamento, reforça-se o entendimento amplo de cenografia que a cena citada possui. Uma das possibilidades de modos operativos entre ator e objeto, neste caso uma máscara, que Borges (2013) aponta é a fusão de ambos criando um ser híbrido construído a partir de associações. As máscaras na cena de *Voyageurs Immobiles*, despersonificam e fundem os corpos, dando a eles a mesma potência imagética. O ator, mesmo desmascarado, se torna parte dessa massa e, pode portanto, ser visto como elemento e não persona.

Outra característica da cenografia nos espetáculos de Genty é a utilização de um dispositivo cênico que possibilite uma constante mudança do espaço. Borges (2013) ao analisar as possibilidades de dispositivos cênicos no Teatro de Animação conceitua quatro tipos encontrados em sua pesquisa: estático, instável, desdobrável e camuflado. Philippe Genty, no espetáculo analisado, utiliza, o que Borges classifica como dispositivo cênico camuflado. Ele constrói um aparato com o objetivo de camuflar trucagens e criar mecanismos para transformar o espaço magicamente. Para ele, o palco não tem entradas e saídas laterais, os atores aparecem e desaparecem da imagem. Essas possibilidades transportam o espectador a um universo como o do sonho. O palco, que por vezes está lotado de elementos, logo em seguida é visto quase vazio.

Em outra cena, através do efeito da iluminação, o espectador é conduzido de um oceano, onde uma personagem está à deriva, para o interior de quatro caixas de transporte empilhadas. Cada caixa dessas, iluminadas de seu interior, tem um bebê formado pela cabeça

do ator e um corpo-miniatura manipulado. A cena transcorre até que as caixas se separam como se caíssem na água e passam a navegar pelo oceano. Escuta-se sons de aves na trilha sonora indicando que as caixas estão se aproximando da terra, até que somem junto com o tecido que formava o mar e surge um deserto de papel tomando todo o palco por onde passa um caminhão sem nenhum manipulador aparente.

Essa transformação e transição de imagens não representa, para Genty (2008), uma abstração da realidade, mas sim uma forma de confrontar o inconsciente com o cotidiano. Como em um sonho que mudamos de um lugar ao outro sem explicação lógica, as imagens apresentadas em seus espetáculos se metamorfoseiam, se mesclam, se desdobram para dialogar com o subconsciente do espectador. Por isso Genty se serve de imagens que carregam múltiplos sentidos, afim de suscitar uma viagem interior mais profunda, onde o espectador confronte suas angústias, medos e desejos com a realidade (GENTY, 2008).

É interessante pensar como a multiplicidade de imagens presente no espetáculo influencia a atuação dos atores, criando-se possibilidades espaciais que modificam e provocam seus corpos, tendo como reflexo diversas formas de interpretação. Em uma cena como a dos bebês, o espaço cênico se reduz ao interior das quatro caixas, e a interpretação se condensa a esse espaço. Em outro momento, ao colocar seis corpos dentro de uma única caixa, na cena das máscaras, a proximidade dos atores gera uma corporeidade específica que se modificaria em um espaço mais amplo. Com isso se torna evidente como o espaço proposto, em seus espetáculos, determina a ação dos atores. Genty, analisando sua trajetória, conta que ao se ater ao discurso dos materiais pode potencializar seus espetáculos:

Bem no início das nossas criações, eu tinha tendência a querer ditar tudo, a impor. O espantoso é que são os materiais, os objetos, as marionetes que vão me ensinar a escutar. Eu descobria que, ao obrigá-los a fazer o que estava escrito, eles saíam empobrecidos. Em compensação, se nos púnhamos à sua escuta, eles nos conduziam a descobertas assombrosas, revelando-nos coisas enterradas dentro de nós mesmos. (GENTY, 2008, p.141)

Entender o material como parte constituinte do discurso do espetáculo é percebê-lo como fonte criativa em diálogo com o humano, e não apenas a serviço dele. Por entender dessa forma, Genty não se preocupa, em sua encenação, com a ocultação dos manipuladores, e o que gera sentido é a fusão entre o animado e o inanimado. Ao assumir a presença do manipulador, esta é mesclada com a do objeto como um duplo, entendendo que o ator age e interage com o boneco ao manipulá-lo.

Em outra cena onde aparece um grupo de personagens correndo no deserto, um deles é um boneco. Os atores manipuladores formam um coro com ele, reforçando sua ação enquanto ele se transforma. A imagem é formada pelo grupo, assumindo a coexistência de atores e boneco. Esta se transforma pela ação. Ao modificar o corpo do boneco cria-se a ideia de evolução, transformação, passagem de tempo. O que gera a leitura do espectador é o todo, como uma paisagem que se modifica. Portanto é o conjunto de fatores integrantes da cena, boneco, atores, figurino, ambientação e iluminação que formam a imagem final a ser decodificada pelo subconsciente do espectador.

Este conjunto de imagens em transformação forma a cenografia dos espetáculos de Philippe Genty, não havendo assim, a necessidade de construção de áreas por onde o ator possa agir oculto sobre os objetos. Ao assumir a presença do ator, Genty dá a ele a mesma importância do boneco, associando-os como parte integrante da cena.

Pivete Cia de Arte: Alfredo Gomes Filho e o espaço em movimento

A *Pivete Cia de Arte* é uma companhia de Teatro de Bonecos da cidade de Curitiba que direciona sua pesquisa para o Teatro realista com bonecos. O grupo é formado por artistas que em 1996 se reuniram com o intuito de formar um trabalho voltado para o desenvolvimento de técnicas para o Teatro de Animação. Esta pesquisa se pauta no desenvolvimento de novos conceitos de construção de elementos cenográficos e da utilização de materiais na confecção dos objetos.

As suas montagens passam por uma pesquisa de pelo menos um ano, nos quesitos referentes à linguagem de manipulação, a estética do espetáculo e do tema a ser abordado. É interessante salientar que em sua cenografia, sempre dinâmica, a companhia busca inspiração na própria cidade de Curitiba, reinventando-a através da reprodução de edifícios.

Isso se torna possível porque a *Pivete* conta com um cenógrafo permanente em sua equipe de trabalho. Alfredo Gomes Filho desenvolve, em sua pesquisa, as diversas áreas do conhecimento referentes à cenografia e suas linguagens. O cenógrafo traz em seu currículo grandes projetos cenográficos, na área museográfica, teatral, de eventos e de arquitetura cênica, com a construção de maquinaria e vestimenta cênica.

O primeiro espetáculo da companhia, *CWB Número Zero* (1999), descreve a trajetória de um grupo de jovens desajustados a partir de um roubo mal sucedido a uma loja de conveniências. É a história de quatro adolescentes que tentam a sobrevivência nas ruas de uma grande cidade. A construção do roteiro foi baseada em histórias reais extraídos do trabalho realizado pela companhia com crianças de rua na cidade de Curitiba, usando como

metáfora para a narrativa as aventuras dos garotos da terra do nunca. Em sua cenografia, buscaram trabalhar com elementos tridimensionais e com a ocupação de espaços e planos, o que resultou em uma dinâmica de representação cenográfica. A cidade de Curitiba ficou nas entrelinhas, com alguns de seus ícones, escolhido por "relações afetivas" pelos componentes do grupo.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Gomes Filho (2014) explicou como organizou as mudanças cenográficas com influência em histórias em quadrinho e no cinema. A movimentação das estruturas, como as paredes dos prédios, criou novos espaços onde se varia a escala de todos os elementos funcionando como um quadro ou equivalente ao zoom de uma câmera. O prédio abandonado, representando o real, situado no marco zero de Curitiba e onde desenrola-se toda a trama, transforma-se no velho elevador onde os quatro jovens vivem o momento anterior a invasão da polícia. Esta cena, em preto e branco, possui uma escala maior, quebrando os padrões da cenografia geral do espetáculo.

O cenógrafo salientou ainda a importância da busca de conhecimentos que agreguem possibilidades para resolver “problemas” propostos pela dramaturgia. Em *CWB Número Zero*, Beto Lanza, diretor do espetáculo, pediu que construísse uma estrutura de um prédio a ser demolido em cena. A partir daí, Gomes Filho buscou em seus conhecimentos coisas do cotidiano, do mercado, que pudessem reproduzir o efeito desejado. Segundo ele a busca é de coisas existentes para adapta-las, pois pouco se cria do zero. Chegou a um mecanismo onde, ao acionar uma traquitana, o prédio descia e em cima dele estava outro prédio em ruínas, que em conjunto com do efeito da iluminação, dava ao espectador a impressão da demolição. Em sua busca pelo efeito mais próximo da realidade, ele hoje, diz que teria acrescentado fumaça a “demolição” tornando-a ainda mais realista.

Em seu segundo espetáculo *Alice no País das Maravilhas* (2005) a *Pivete Cia de Arte* propôs um espaço mais inusitado, o grupo estava desenvolvendo o que convencionaram como Teatro de Intervenção. Segundo seu pensamento, o termo foi adotado arbitrariamente em diálogo com a expressão manipulação direta, por entender que:

Cada artista (indivíduo) interage com sua criação (objeto) a partir da ideia de que a sua ânsima é que deflagra o fenômeno teatral, ou seja, cada gesto posto em cena é necessariamente o resultado da interferência de um ou mais corpos animados em outro a ser permeado de vida (ainda que efêmera). Isto se aplica aos bonecos, aos cenários, ao roteiro, à música, e assim por diante. (PIVETE, 2014).

O Grupo queria transformar o espaço por onde passasse, construindo rapidamente uma estrutura que tivesse as possibilidades cenográficas de um teatro e que pudesse ser desmontado com a mesma velocidade, dando ao espetáculo um caráter efêmero. Nessa montagem criou-se um espaço inflável no formato de meia garrafa, que simulava uma caixa preta. É interessante compreender que, ao se surpreender, em meio ao dia a dia da cidade, com a estrutura gigante, o espectador já embarca no universo do espetáculo, sendo umas das pessoas que entram no inflável ou não. Ao deparar com o elemento, o espectador já está em contato com parte da cenografia. Seu formato e presença são providos de discurso, e criam uma expectativa de o que há dentro dele.

O espetáculo contou as aventuras de uma adolescente às voltas com a descoberta dos seus desejos. O roteiro da peça tem como base a fuga de uma garota que, em conflito com o tédio da vida cotidiana, resolve transformar sua realidade num divertido e arriscado jogo de inversão de papéis.

A partir da obra de Lewis Carroll, recriou-se espaços onde Alice se depara com os seus "desejos". Esses ambientes surgem e se transformam dentro da estrutura do inflável. Mais uma vez, o grupo utilizou-se da estética realista, porém Gomes Filho (2014) revela que utilizou um aparato diferente do primeiro espetáculo no que concerne a ocultação dos manipuladores. Segundo ele, a técnica de manipulação direta tem como estrutura base o balcão, porém era preciso abrir espaço para que o manipulador transitasse pela cenografia e se mantivesse oculto. Foi levado em conta o ângulo da iluminação, sua incidência e intensidade, o figurino dos atores e sobre tudo o espaço que estes ocupariam. No espetáculo em questão, para que os atores consigam acessar os objetos a serem manipulados, as paredes eram móveis. Elas apresentavam o espaço, convencionando para o espectador sua existência, que permanece em seu imaginário, e depois retiradas para que os manipuladores pudessem agir.

A movimentação da cenografia é ainda mais dinâmica nesse espetáculo. O inflável que era utilizado tinha cerca de 10 metros quadrados e possuía paredes falsas na parte interior para permitir a movimentação e ocultação dos atores entre elas e as paredes reais do inflável. Também nesses corredores ficava toda a cenografia que entrava e saía diante do público. O cenário não é estático, há cenas aéreas, nas laterais e à frente. O espaço cênico inicia vazio e vai se transformando no decorrer das ações. Para Gomes Filho, o cenário também deve ser entendido como um objeto a ser manipulado, transformado pelo ator.

Atualmente (final de 2014) o grupo trabalha em um projeto que já tem 10 anos de pesquisa e que olha para uma Curitiba do futuro. A idealização da cenografia partiu de um prédio da cidade, onde o grupo acredita que poderá vir a ter uma estação de metrô. Para este

espetáculo, que ainda está em processo, Gomes Filho (2014) está construindo uma estrutura que mescla a ideia dos espetáculos anteriores. Assim como em *CWB Número Zero*, o plano de fundo é a cidade de Curitiba, que será mais uma vez reconstruída pelo grupo, escolhendo pontos que lhe sirvam de dramaturgia. As estruturas serão móveis possibilitando a criação de espaços em transformação se servindo mais uma vez das linguagens do cinema e das histórias em quadrinhos para a criação de quadros e *zooms*. Porém dessa vez o público, ao entrar no espaço de representação, se deparará com apenas um balcão, e toda a cenografia será construída em cena, assim como em *Alice no País das Maravilhas*, os espaços se constituirão diante do espectador.

A estrutura que está sendo construída, é ainda mais dinâmica que as anteriores e reforça o pensamento do cenógrafo. Para ele, a cenografia não deve apenas adornar, mas sim compor o espaço em benefício da cena. Deve transformar, movimentar, criar possibilidades de mudanças de olhar para o espectador. Ela deve ser animada com a mesma importância dada aos bonecos, pois ela é parte constituinte da animação.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo a transformação do espaço recorrente nos espetáculos analisados, é importante salientar algumas especificidades de cada caso, sem o intuito de apontar como deve-se conceber a cenografia para o Teatro de Bonecos, ou mesmo de afirmar que estas são as únicas formas possíveis.

A cenografia nos espetáculos de Philippe Genty possui um caráter de imagem total, e portanto ela é, em consonância com os demais elementos, um todo em transformação. Ela pode assumir o papel de personagem na dramaturgia proposta. Não trata-se de um lugar específico que o ator habita, mas sim de uma imagem que busca falar ao subconsciente, sua transformação e manipulação é feita de forma que o espectador se veja imerso em um universo onírico, em que ele reconhece elementos que dialogam com sua psique.

Já a cenografia de Alfredo Gomes Filho, transforma-se mas mantém o caráter de espaço que os personagens habitam. O “onde” é evidente, e este se transforma em outros lugares, porém sempre com o caráter de ambiente. Reforçado pela utilização da cidade de Curitiba como plano de fundo de seus espetáculos, sua fidelidade com o real se dá de tal forma que o espectador é capaz de reconhecer a cidade. Os elementos em escala facilitam ainda mais esse entendimento, e suas transformações, nos espetáculos da *Pivete Cia de Arte*, surgem como forma de dinamização da cena, criando novos ângulos de visão para o espectador. O mesmo lugar é visto por ângulos diferentes, de mais perto ou mais longe, porém mantendo a identidade do lugar.

Outro ponto de análise interessante entre os autores é da perspectiva do espaço que o ator ocupa. Para Genty sua presença está em diálogo com a cena, assumindo-o como agente, onde anima e é reanimado pelos demais elementos presentes. Porém, o ator surge e desaparece dentro da imagem, não utilizando entradas e saídas do palco. Já Gomes Filho, devido ao caráter realista de sua cenografia, oculta a presença dos atores, afim de reforçar o universo ficcional proposto por ele. A partir desses pensamentos, ambos têm de resolver, em sua cenografia, elementos que possibilitem estes efeitos. Portanto constroem pontes de aproximação com figurino e iluminação, afim de conseguir atingir seu objetivo. É importante salientar que eles entendem a importância da cenografia abrigar o discurso da encenação, reforçando-o em seus espetáculos.

Segundo Anzolin (2010), a cenografia é o conjunto de elementos que compõem o espaço de uma cena, e por tanto deve ser pensada em consonância com as questões

dramatúrgicas, sob pena de se apresentar enquanto elemento alegórico, desviando assim a atenção do espectador do que realmente importa. É importante entendê-la portanto, como parte integrante da dramaturgia, para potencializar seu discurso e criar possibilidades de diálogo com o espectador.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. 3ª edição.

ANZOLIN, Osvaldo. *Espaço e Cenografia no Teatro de Animação*. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2010. Ano 6, Nº 7.

BORGES, Paulo César Balardim. *Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço*. Florianópolis, UDESC/CEART, 2013, 395 p., Tese (Doutorado em Teatro).

GENTY, Philippe. Uma viagem entre percepção, forte impressão e interpretação. *Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Trad. José Ronaldo Faleiro. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2008. Ano 4, Nº 5.

GOMES FILHO, Alfredo. *Trajetória da Pivete Cia de Arte*. Curitiba, 6 set. 2014. Entrevista concedida aos pesquisadores Amabilis de Jesus da Silva e Marcos Araujo de Oliveira.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIVETE Cia de Arte. Site oficial da Cia. Disponível em: <<http://pivete-ciadearte.br.tripod.com/aliceapresentacao.htm>>. Acessado em: 07/09/2014.

SOUZA, Juliano Valdir. *O cinema como possibilidade cenográfica para o Teatro de Bonecos*. Florianópolis, UDESC/CEART, 2010, 73p, Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas).