

## REFLEXÕES SOBRE OS TIPOS DE CENOGRAFIA TEATRAL

Sergio Ricardo Lessa Ortiz<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo trata da exposição e reflexão sobre os tipos de cenografia teatral realizados a partir da análise do texto **Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos**, escrito por Antônio Campelo Netto, com a contribuição e revisão do professor e pesquisador Fausto Viana. Aborda questões sobre uma revisão acerca da possibilidade de categorização dos diversos tipos de cenários produzidos até o presente momento, permitindo que haja a possibilidade de maior aprofundamento sobre as categorias apresentadas a seguir em pesquisas futuras, bem como no aprendizado sobre cenografia teatral.

**Palavras-chave:** cenografia; espaço de representação; arquitetura teatral.

### ABSTRACT

This article deals with the exhibition and reflection on the types of theatrical set design based on the analysis of the text **Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos**, written by Antônio Campelo Netto, with the contribution and review by professor and researcher Fausto Viana. It addresses questions about a possible review about the categorization of the various types of scenarios produced until nowadays, allowing the possibility of further research as well as exploring the categories presented below, in addition to contribute to learning about theatrical scenography.

**Keywords:** set design; acting space; theater architecture.

<sup>1</sup> Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo e mestrado e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo. É sócio do escritório SLH Arquitetos Associados, com atuação destacada em arquitetura, paisagismo e urbanismo. Professor e coordenador no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo na graduação em Arquitetura e Urbanismo e na coordenação de cursos de pós-graduação nas áreas de cenografia, design de interiores e direção de arte. Integrou o Corpo Curatorial da 15ª Quadrienal de Praga de Design do Espaço e da Performance (2023), premiada com Best Teamwork. Atua como avaliador e parecerista em políticas públicas culturais e educacionais.

O cenógrafo brasileiro Cyro del Nero (2009), em seu livro *Máquina para os deuses*, afirma que cenografia é a arte de organizar plasticamente o espaço de atuação dos atores, bem como também está envolvida na configuração interna do edifício teatral. A palavra cenografia deriva do termo *skenographein* que, literalmente, significa pintura na fachada da *skéné* – inicialmente era uma tenda utilizada pelos atores para trocar seus trajes de cena e, posteriormente, se tornou uma construção atrás do palco com três portas que permitiam a entrada e saída dos atores durante a cena.

De acordo com o arquiteto romano Vitrúvio (1999 *apud* DEL NERO, 2009), na época Antiga existiam apenas três tipos de cenários: os trágicos, os cômicos e os satíricos. Cada um deles era elaborado diferentemente dos demais, de acordo com as necessidades da encenação. Assim, o cenário trágico é construído com colunas, pedimentos, estátuas e outros elementos que pertencem ao palácio real. As cenas cômicas retratam casas particulares e longas salas com janelas, como nas casas reais. Cenas satíricas são decoradas com árvores, grutas, colinas e outros elementos rústicos, à maneira de uma paisagem pintada (DEL NERO, 2009, p. 143).

Pavis (2011) expõe que a cenografia recebeu diversas atribuições ao longo do tempo. Foi, para os gregos, a arte de adornar o teatro e a decoração com pinturas que cobriam a área de troca dos trajes dos atores da época. Durante o Renascimento, tornou-se a técnica de conferir profundidade aos olhos dos espectadores por meio do desenho e pintura de um telão de fundo do palco, em perspectiva. O cenário, naquele momento um telão de fundo, em geral ilusionista, contextualizava o espaço cênico em um determinado tempo e espaço. Por um tempo significativo se limitou a uma imagem visual e ilustração sugerida pelo texto.

Desde o início do século XX, período vinculado ao Movimento Moderno, o cenário não apenas se libertou de sua função mimética, mas também se tornou a ciência e a arte de organizar o palco e o espaço teatral. De modo a ocupar a totalidade do espaço, e configurar uma definição em três dimensões, explorava tanto as volumetrias possíveis quanto os vazios significativos. E assim, deixou de ser apenas uma arte pictórica da tela pintada.

Passou, então, a seguir novos princípios, tais como: a escolha de uma forma, ou de um material básico; a busca por um ritmo ou mesmo de um elemento estruturador, servindo como interpenetração visual dos materiais humanos e plásticos exibidos durante a atuação. De acordo com Pavis (2011), a mudança de função da cenografia, ao longo do tempo, esteve vinculada à evolução da dramaturgia. Neste processo, durante algum tempo, esperava-se que o cenário

materializasse as ideias do texto de modo a conferir verossimilhança.

Nos tempos atuais, conceber uma proposta cenográfica não significa mais realizar uma ilustração ideal da realidade; permite-se, no entanto, que atue como dispositivo próprio “para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto” (PAVIS, 2011, p. 45). Assume, então, o resultado de uma concepção semiológica da encenação, responsável pela composição entre os diferentes materiais cênicos, adquirindo interdependência dos demais sistemas da encenação, em particular da imagem e do texto.

Desenvolver uma proposta de cenário é, portanto, estabelecer uma relação correspondente entre o espaço idealizado pelo texto e aquele apresentado no palco. O cenógrafo, responsável pela proposta dos cenários, precisa levar em conta as características do espaço teatral em que será apresentado o espetáculo, principalmente para identificar as configurações do palco, a relação palco-plateia, além da inserção do público na construção teatral, bem como os acessos para a área de atuação e do edifício teatral.

Em qualquer proposta de cenografia, o ideal é que ela seja adequada à concepção do espetáculo. O bom resultado está tanto em ser perfeitamente integrado à proposta central da encenação quanto na inventividade e no uso adequado dos elementos e materiais propostos. O cenógrafo deve se utilizar de elementos como cor, luz, formas, volumes, texturas e linhas para alterar o espaço e transmitir a mensagem desejada.

Em alguns casos, quando há uma supervalorização da cenografia em detrimento dos demais componentes da encenação, em que se ressaltam os volumes e as cores do cenário, com o pretexto de ser uma pesquisa formal, pode haver indícios de que o cenógrafo esteja se desviando do trabalho global da encenação para o seu próprio benefício, fator que efetivamente não resulta em uma proposta adequada para a encenação.

Mesmo com uma ampla variedade de pesquisas contemporâneas sobre cenografia, Pavis (2011, p. 45-46) enuncia algumas tendências nas propostas recentes, dentre as quais vale destacar:

- Romper a frontalidade e a caixa italiana, de modo a abrir o palco para a plateia e para os olhares, e aproximar o espectador da ação, uma vez que o palco italiano é sentido como anacrônico ou hierarquizado e baseado numa percepção distante e ilusionista [...].

- Abrir o espaço e multiplicar os pontos de vista para relativizar a percepção unitária e fixa, repartindo o público em volta e às vezes dentro do acontecimento teatral.
- Arrumar a cenografia em função das necessidades do ator e para um projeto dramático específico.
- Reestruturar o cenário, levando-o a se basear alternadamente no espaço, no objeto, no figurino, termos que superam a visão congelada de uma superfície a ser revestida.
- Desmaterializar a cenografia: graças ao emprego de materiais leves e facilmente deslocáveis, o palco é usado como acessório de “prolongamento” do ator. A luz e os refletores esculpem na escuridão qualquer lugar ou atmosfera.

Sendo assim, a cenografia deixa de ser um elemento estático tal como era concebido anteriormente, e passa a ser um elemento dinâmico, parte significativa da representação teatral. Em *O Espaço da Tragédia*, Motta (2011) afirma que a cenografia é uma arte em constante processo de redefinição. Não exclusivamente por necessidade de ajustes na forma de estabelecer a comunicação, que implica diretamente uma adaptação das questões estéticas, mas também decorrente do aprimoramento e surgimento de novos materiais, de novas tecnologias, de novas proposições visuais resultantes de conjecturas e reflexões das artes plásticas, da arquitetura e do urbanismo.

Conforme explicita o cenógrafo italiano Gianni Ratto (1999), a cenografia se manifestará sempre como uma arte integrada, que embora dialogue com outras artes, técnicas e tecnologias, manterá sempre identidade própria. Em *Antitrato de Cenografia*, Ratto (1999) complementa que a verdadeira cenografia é resultante da presença do ator vestido com seus trajes. Para ele, a movimentação do corpo do ator em cena, nas áreas de sua marcação, cria constantes alterações espaciais que não podem ser desconsideradas na composição cenográfica.

Na realidade, a movimentação de um dos atores faz com que os demais se alterem na sequência. Essa soma de ações dos atores em cena estabelece uma relação com a arquitetura cenográfica que não necessariamente é visível aos olhos dos espectadores, mas que é devidamente perceptível de modo sensorial tanto pela plateia quanto no desenho e na estrutura dramática do texto. Ratto (1999) também destaca a importância da iluminação na composição cenográfica, indicando que ela é responsável por estabelecer as tensões necessárias à leitura do espetáculo.

Reafirmando as ideias expostas pelo cenógrafo italiano, Cyro del Nero (2008) adverte que a cenografia deve estabelecer uma relação harmônica entre a tridimensionalidade de sua proposição e o volume do corpo do ator, pois ambos são perceptíveis durante a ação teatral. Para del Nero (2008), é a arte que deve ser integrada às palavras elaboradas pelo dramaturgo, aos conceitos pensados pela direção e à movimentação do ator, que, em última instância, é o responsável pela transmissão da mensagem.

Assim, o cenógrafo não deve ornamentar o palco, mas projetar as intenções pretendidas pela montagem, organizando plasticamente o local de representação. É fundamental que sua solução corresponda à configuração da edificação teatral, podendo inclusive se tornar um partido criativo para a proposta apresentada. Peter Brook sugere que os cenários jamais deveriam ser abolidos, mas deveriam estabelecer uma ligação entre a proposta cenográfica e o espaço teatral. Ao produzir o espaço da ficção, que transita entre a imaginação e a realidade concreta, a cenografia se torna o elemento indispensável da comunicação do teatro, pois cria um sistema visual composto por imagens tridimensionais que interferem diretamente na compreensão da peça.

Com a passagem do Movimento Moderno para as experimentações pós-modernas, é importante destacar os impactos que a evolução da tecnologia e da ciência imprimiram nas relações sociais e, conseqüentemente, na encenação. Neste contexto, é perceptível a mudança de sensibilidade das pessoas, uma aceleração exacerbada do tempo, uma valorização das diferenças culturais ideológicas, a implementação do hibridismo e uma movimentação dual entre a ruptura com as identidades em choque e a afirmação das identidades em função do processo de globalização.

Baseado nesse contexto, vale ressaltar que as práticas artísticas surgidas a partir das décadas de 1950 e 1960 negam o processo de mercantilização das obras, e passam a valorizar o acaso, os processos, o aqui e agora, a não repetição. Em alguns casos existe uma fusão de linguagens técnicas que tornam difíceis de se estabelecer os limites entre as diferentes propostas artísticas, proporcionando, assim, que o hibridismo sobressaia como uma possível identidade artística pós-moderna.

Algumas das manifestações artísticas que simbolizam exatamente o momento supramencionado são as performances, os *happenings*, as instalações, as intervenções urbanas e as videoinstalações, pois são resultados dessa experiência de fusão artística. Tais

experimentações passam por novos modos de compreensão tanto do fazer como da recepção artística, acrescidas por uma compressão espaço-temporal, que se adequam ao surgimento dessa nova sensibilidade.

Destaca-se, também, que, a partir dessa conjuntura, as artes cênicas passam por mudanças robustas tanto no que concerne a sua estrutura espacial quanto na maneira de construção das imagens de cena. De acordo com Motta (2011), é possível verificar que muitas das características presentes nas distintas manifestações teatrais da pós-modernidade têm suas origens no Movimento Moderno.

Tal ruptura ocorreu a partir dos anos de 1950 e alterou, substancialmente, o conceito de teatro, fundamentado na tradição grega clássica, fato este que implicou na apropriação de novas matrizes estilísticas e imagísticas. Contudo, houve um conjunto de explorações filosóficas e reformulações críticas que identificou, nas tradições teatrais do Oriente e do Ocidente, o conceito de teatralidade que permitiu a permanência de elementos primordiais para o desenvolvimento da montagem teatral.

Sobre teatralidade, Pavis (2011, p. 372) a define como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. Segundo Lehmann (2007), este conceito abrange todas as manifestações teatrais, inclusive as ideias de performance mencionadas anteriormente. A ressalva que existe na primeira abordagem é a desvantagem de se compreender essa definição como um traço idealista, remetendo à especificidade do teatro puro. De acordo com Motta (2011), nesse movimento, a ideia de representação é superada e reformulada, de modo que se estabelece uma crise desse conceito na raiz do teatro e da cenografia pós-modernos.

Segundo autores como Teixeira Coelho e Steven Connor, por exemplo, por estarem essencialmente vinculadas à ideia de superação da representação, as teorias estéticas de Artaud constituíram a base para a afirmação de uma estética pós-moderna: elas anunciam a valorização da obra como processo, em detrimento do fechamento e acabamento da obra; privilegiam a ideia de apresentação, em oposição à tendência representativa ou mimética que caracterizou o teatro ocidental desde sua origem; afirmam a multiplicidade de eventos visuais e auditivos, isto é, a proliferação e a superposição de signos em contradição. Dissolvem a ideia da obra de arte unificada. Rompem com o princípio da identidade, de modo a relativizar o sentido da obra, o que implica uma valorização da singularidade dos receptores, isto é, o papel decisivo que estes

exercem para a construção do sentido da obra. Por fim, as teorias de Artaud propõem a atualização do mito ou do texto clássico (MOTTA, 2011, p. 68-69).

### **Tipos de cenografia**

Se o espaço cênico é determinado pelo tipo de cenografia e pela visualização que o encenador faz em sua leitura para o espaço dramático, o cenógrafo e o encenador têm uma grande margem de liberdade para moldá-lo da forma como acreditam ser a mais adequada. Pavis (2011) estabelece algumas funções dramatúrgicas da cenografia, importantes para auxiliar na compreensão dos tipos e formas de produção cenográfica, a saber:

- Ilustração e figuração de elementos do universo dramático – trata-se de uma estilização, ou uma escolha pertinente de signos. Varia entre uma abordagem naturalista em que a decoração é uma descrição continua e reprodutiva de elementos pré-existentes dispostos de maneira mimética, até uma simples evocação de alguns traços pertinentes do que precisa ser apresentado em cena.
- Construção e modificações sem restrições do palco, que passa a ser compreendido como local de representação. Nesse caso, não se trata mais de uma representação que tenta reproduzir a realidade, mas apresenta um conjunto de construções, passagens e planos que estabelecem uma base para que os atores construam sua partitura cênica. Desse modo, é possível que os atores construam os lugares e os momentos da ação a partir do seu espaço gestual.
- Subjetivação do palco, que passa a ser compreendido em função de cores, luzes e impressões de realidade e não em função de linhas e massas. Assim, sugere ao público uma atmosfera onírica ou fantasiosa do palco (PAVIS, 2011).

Vale ressaltar que cada estética cenográfica corresponde a uma concepção espacial que, de alguma maneira, segue uma das diretrizes expostas anteriormente. Assim, para que seja possível compreender as diferentes tipologias cenográficas apresentadas nessa pesquisa, considerou-se a sua relação direta com a sua proposição espacial, além dos elementos que a compõem.

Parte-se da classificação elaborada pelo cenógrafo e professor Antônio Heráclito Carneiro Campelo Neto, revisada e organizada pelo professor Fausto Viana, porém, trazendo



alguns complementos e reflexões sobre a classificação exposta anteriormente, como forma de atualização do material exposto. Trata-se de um primeiro levantamento de ideias, a partir da reflexão proposta por Campello Neto. Sendo assim, não se pretende esgotar o assunto neste documento, mas apontar uma possível reflexão sobre a classificação da cenografia teatral exposta anteriormente.

Tabela 1 – Estilos de cenografia

<b>ESTILOS DE CENOGRRAFIA</b>	<b>MATERIALIZADO*</b>	REALISMO ou ILUSIONISMO	I. Realismo (propriamente dito); II. Naturalismo; III. Pictórico*; IV. Tecnológico (técnica de imagem)*.
			Realismo Simplificado: V. Realismo atmosférico*; VI. Realismo simbólico;
		NÃO REALISMO ou NÃO ILUSIONISMO	VII. Trágica*; VIII. Épica*; IX. Teatralismo; X. Formalismo; XI. Construtivismo; XII. Expressionismo; XIII. Abstracionismo*; XIV. Fantasia*; XV. Simbolismo; XVI. Kitsch (Sucata); XVII. Performática*; XVIII. Pictórico*; XIX. Tecnológico (técnica de imagem)*.



	<b>NÃO MATERIALIZADO*</b>	REALISMO ou NÃO REALISMO*	XX. Sonora*; XXI. Verbal*; XXII. Virtual*; XXIII. Holográfica*.
--	-------------------------------	---------------------------------	--

Fonte: Viana; Campello Neto (2010, p. 147).

Obs.: (\*) - itens que foram ajustados ou acrescentados pelo autor.

A divisão proposta por Viana e Campello Neto (2010) parte do pressuposto da materialização do cenário. Contudo, Pavis (2011) evidencia a possibilidade da não construção física dos cenários, ressaltando a cenografia sonora e verbal. Fausto Viana (2010) adverte que Campello Netto não viveu para ver a cenografia virtual nem holográfica. Desse modo, propõe-se a ampliação da classificação anterior com o item materialização, ou não, espacial da cenografia, uma vez que os cenários descritos não necessariamente precisam ser construídos.

A partir da compreensão desta divisão, verificam-se duas possibilidades entre as propostas de cenários: a reprodução da realidade tal qual a conhecemos, que estabelece o efeito de ilusão, descrita anteriormente com o teatro naturalista; e os cenários que não tentam estabelecer essa ligação com os elementos da vida real. É relevante salientar que foram realizadas algumas alterações na proposta de Viana e Campello Neto (2010), tais como:

a. Retirada das classificações:

- Estilismo: este conceito não foi relacionado por Viana e Campello Neto e também não possui nenhuma outra referência em nenhum teórico das Artes Cênicas.
- Naturalismo como estilo cenográfico não realista: como o naturalismo trata da representação exata e fotográfica da realidade, não seria possível a realização do naturalismo como elemento não realista.

b. Acréscimo das seguintes classificações (explicadas a seguir):

- Fantasia;
- Pictórico (que pode ser tanto realista como não realista);
- Tecnológico (que pode ser tanto realista como não realista);
- Abstracionismo;
- Trágica;

- Épica;
- Performática;
- Sonora;
- Verbal;
- Virtual;
- Holográfica.

c. Ajuste do termo:

- Realismo impressionista para Realismo atmosférico, uma vez que o primeiro termo não é apontado nas definições expostas pelo professor. Além disso, o termo “impressionismo”, segundo Wilson (1996), indica que se trata de um estilo de pintura que teve repercussão no final do século XIX e enfatiza a impressão que os objetos e cenas imprimiam nos pintores. Em relação ao teatro, o termo é aplicado às peças de Tchekhov, que se referem às impressões causadas.
- Sucata – *Kistch* para *Kitsch* (Sucata), que trata de corrigir a grafia do termo de origem alemã geralmente utilizado para designar a categoria de objetos comuns, que copiam referências da cultura erudita, mas sem atingir a qualidade do modelo original, que provavelmente na época de um dos autores – Campello Neto – era marcada pelo reaproveitamento de materiais descartados colocados em cena.

Dessa maneira, chegou-se a 22 formas distintas de expressão da cenografia teatral. Dentre as indicações apontadas por Viana e Campello Neto, é possível compreender as indicações do seguinte modo:

- REALISMO: aspecto real. A cenografia é trabalhada com detalhes isolados, de maneira a obter uma composição visualmente equilibrada, dando a impressão de determinado lugar.
- NATURALISMO: ilusão fotográfica. Procura reconstruir, nos mínimos detalhes, a realidade no palco.
- REALISMO ATMOSFÉRICO: através de objetos, associações, sugestões, tenta-se criar a atmosfera de um certo local.

- **REALISMO SIMBÓLICO:** vários detalhes associativos são usados para sugerir ou estimular. Por exemplo: uma cadeira e uma mesa em frente a uma cortina, ou um belo galho para sugerir a árvore.
- **SIMBOLISMO:** uso de símbolos em objetos de cena. Colocação de tudo em cicloramas ou rotundas (cortina em semicírculos no fundo e partes de cortinas em faixas retas, colocadas nos lugares dos bastidores). Sugestões de elementos, detalhes de construção cenográfica. Mistério. [O espaço simbolista desmaterializa o lugar, estiliza-o como universo subjetivo ou onírico].
- **EXPRESSIONISMO:** distorção deliberada da realidade. Exagero e alegoria. Iluminação irreal. [O espaço expressionista se modela em locais parabólicos (prisão, rua, hospício, cidade etc.). Atesta a profunda crise que dilacera a consciência ideológica e estética].
- **ABSTRACIONISMO:** sem relação direta com o mundo real, todo o trabalho da composição da cenografia era realizado para obter uma combinação de elementos cênicos, linhas e cores para expressar um clima determinado.
- **CONSTRUTIVISMO:** mecanização da sociedade. Deixa exposto o sistema de construção do cenário: escadas, engrenagens, ferro velho, ou melhor, sucata, metais e tubos. Esta linha teatral é marcada pelo geometrismo.
- **FORMALISMO:** área de ação cênica despojada. Formas – planos diversos. Plataformas – o mínimo de objetos de cena.
- **FANTASIA:** concepção fantástica irreal. Ficção científica. Fábula. Conto de fadas. Imaginação. Sempre com o intuito de estimular o observador mediante o emprego de vários materiais e texturas trabalhados de maneira mais sensorial. [Criada pela fantasia ou pela ordem do imaginário, que contém elementos inexplicáveis ou incompatíveis com as leis da natureza, geralmente compreendida de maneira subjetiva] (VIANA; CAMPELO NETTO, 2010, p. 148).

Sobre as demais classificações acrescidas ou complementadas pelo autor:

- **PICTÓRICO** – de acordo com Fausto Vianna e Campello Neto (2010), há registros da utilização da técnica de telões pintados para representação da cenografia desde o teatro grego, para representar painéis marinhos ou campestres, sobretudo na comédia clássica

e nos dramas satíricos. No Renascimento houve uma retomada dessa técnica cenográfica, contudo utilizou-se o recurso da perspectiva, conferindo, assim, uma noção de profundidade em cena. Geralmente, nos cenários que reproduziam as casas de uma cidade, elas eram pintadas em escala real, e diminuía à medida em que se afastavam do espectador. Assim, os atores não deveriam permanecer próximos ao telão no fundo do palco. Tais telões tinham por princípio criar cenários ilusionistas que compunham a montagem de maneira espetacular, porém, podiam ser utilizados, também, em composições não realistas. Além disso, foram bastante utilizados em óperas e espetáculos de dança, até que passaram a ser questionados devido aos avanços tecnológicos e à descoberta da energia elétrica.

- **TECNOLÓGICO** – refere-se aos cenários adeptos às novas tecnologias, acolhendo novas mídias e procedimentos técnicos como forma de estabelecer a comunicação com a sociedade. Esta interação da cena com recursos tecnológicos ficou convencionada de “técnica de imagem” por Souza e Silva (2010). Trata-se do registro do real ou de elemento visual não referencial, que é pré-gravado ou realizado ao vivo, reproduzido sobre a cena por meio de projeção em telas, ou com uso de monitores ou outros tipos de suporte. Assim como o pictórico, os cenários tecnológicos podem reproduzir ou não a realidade, de modo a promover o efeito de ilusão. Um dos principais encenadores contemporâneos a utilizar esse tipo de técnica é o canadense Robert Lepage, que a emprega a serviço de construir o imaginário da cena, e assim passou a reinventar as relações existentes entre o jogo do ator, o espaço e o tempo, promovendo novos modelos perceptivos de recepção.
- **TRÁGICA** – segundo Pavis (2011), o espaço da tragédia clássica se destaca pela ausência, uma vez que se configura como um lugar neutro, de passagem, que fornece suporte intelectual e moral para a personagem, porém não caracteriza o ambiente. É um local abstrato e simbólico em que tudo significa e qualquer caracterização é supérflua.
- **ÉPICA** – um dos pressupostos deste tipo de teatro é o efeito de distanciamento por parte do espectador. A cenografia geralmente expõe toda a sua estrutura técnica, deixando claro que se trata de teatro, e não da realidade. Evita-se, portanto, proporcionar o envolvimento do ator e do espectador na trama, com o intuito de provocar a reflexão e

de despertar uma visão crítica do que se passa, sem levar ao desfecho dramático e natural.

- **TEATRALISMO** – um estilo de produção e de composição que enfatiza a teatralidade *per se*. Menos um movimento coerente do que uma qualidade encontrada no trabalho de inúmeros artistas revoltados contra o Realismo. Este gênero admite o artifício de uma “realidade de palco” ao tempo que se utiliza de elementos tomados livremente ao circo, aos musicais e a entretenimentos similares (WILSON, 1996).
- **KITSCH** – caracteriza-se pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista. Frequentemente faz uso de estereótipos e chavões inautênticos. Coloca-se em questionamento o padrão estético deste tipo de seleção. Provavelmente, Viana e Campello Neto (2010) colocaram a utilização de sucata como um estilo *Kitsch*, pois muitos tipos de cenário executados na época eram desenvolvidos com esse tipo de material sem qualquer reflexão estética.
- **PERFORMÁTICA** – a performance busca promover uma alteração nas estruturas tradicionais do teatro de modo a romper com os padrões de encenação do teatro ocidental, fazendo com que o público possa estar mais envolvido com o espetáculo e com a transmissão da mensagem. Desmonta a estrutura ilusionista realista configurada pela caixa cênica. Questiona o papel passivo do espectador. Coloca o público dentro do local em que ocorre a ação, de modo a estimular a sua participação ativa na atuação cênica. Assim, remove definitivamente a separação entre o lugar da realidade e do público, e o espaço ficcional em que os atores desenvolvem a encenação. O espaço da encenação e a arquitetura cênica começam a utilizar espaços não convencionais e alternativos, e compreender os novos espaços cênicos, pois não se enquadravam mais nos antigos modelos. O espaço torna-se parte significativa da encenação. A cenografia performativa, por sua vez, trabalha de modo bastante semelhante ao conceito de instalação, porém é parte integrante da encenação. Geralmente é composta por um conjunto efêmero de materiais cênicos sonoros e visuais que estabelecem sensações, informações e situações apresentadas ao público, e concretiza-se no momento em que se relaciona com os outros elementos disponíveis para utilização do performer.

- **SONORA** – sugerido através de sons durante a realização da peça. Utiliza-se da técnica radiofônica para a sua composição e pode substituir atualmente o cenário realista e naturalista.
- **VERBAL** – demonstrado por meio dos comentários dos personagens, ao invés de composto fisicamente. De acordo com Pavis (2011), a técnica do cenário verbal só é possível em virtude de uma convenção aceita pelo espectador, que imagina o espaço cênico descrito, e o transforma imediatamente, assim que há uma nova descrição do espaço cênico.
- **VIRTUAL** – composto pela inclusão de objetos virtuais na cena. Com um ensaio prévio, pode criar a ilusão de que o ator está interagindo com tais elementos. Dependendo da técnica utilizada, pode interagir com os objetos, projetar sombras, como se fosse um objeto real. Essa simulação da realidade é possível com a implementação de sensores instalados nas lentes e nas câmeras que fazem a projeção dos objetos de cena.
- **HOLOGRÁFICO** – é produzido com hologramas, que são essencialmente imagens criadas com a luz. Para que seja expresso, utiliza-se um suporte fotossensível, uma placa de vidro ou uma película emulsionada, em que a informação que a luz contém fica ali gravada, e permanece invisível, até que novamente haja a incidência de uma luz num ângulo apropriado, que revela novamente a imagem registada no holograma. Com as técnicas atuais, a imagem holográfica pode flutuar, quer à frente, quer atrás, do plano do holograma. Vale ressaltar que as imagens holográficas não podem ser traduzidas por meio de outras linguagens, tais como uma fotografia ou um filme, pois isso elimina a sua peculiaridade – que pode ser vista e sentida a partir da presença indireta dos elementos reproduzidos por meio do suporte holográfico.

Há ainda duas outras classificações apresentadas por Viana e Campello Neto (2010) que, a princípio, não foram acrescentadas diretamente no quadro de estilos de cenografia apresentado neste artigo. Todavia, tais classificações são apresentadas aqui de modo que se tenha um levantamento mais completo das tipologias teatrais, a saber:

- **NEUTRO:** Não representacional. Planos indefinidos. Ciclorama infinito. Nudez. Iluminação uniforme. A cor cinza é muito utilizada para criar uma atmosfera impessoal.

- **ESQUELETOS:** estruturas trabalhadas com a intenção de obter efeitos decorativos. Prevalência de linhas geométricas. Iluminação que projeta sombras dos desenhos das combinações das estruturas (VIANA; CAMPELO NETTO, 2010, p. 149).

Tendo em vista as diferentes categorias e tipos de cenografia apresentados anteriormente, é possível que haja um desdobramento de mais pesquisas relacionadas com a área de cenografia. Trata-se, então, de um ponto de partida para que seja possível uma maior reflexão sobre as distintas formas de manifestação espacial sobre o espaço de representação dos espetáculos teatrais.

## REFERÊNCIAS

- HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia: na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: Cnpq, 2011.
- NERO, Cyro del. **Cenografia: uma breve visita**. São Paulo: Claridade, 2008.
- NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Senac, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RATTO, Giani. **Antitratado de cenografia**. São Paulo: Senac, 1999.
- SILVA, Marta Isaacson de Souza. Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 16, p. 63-73, dez. 2010. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26980>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- VIANA, Fausto Roberto P.; CAMPELO NETO, Antonio Heráclito C. **Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos**. São Paulo: Fausto Viana, 2010.
- WILSON, E. Principais formas e movimentos teatrais. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 144, p. 14-23, jan./mar., 1996. Disponível em: [http://otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS\\_DE\\_TEATRO\\_NUM\\_144.pdf](http://otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NUM_144.pdf). Acesso em: 10 fev. 2023.