

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
ARQUITETURA E URBANISMO**

**Luiza Marcato Camargo de Sousa
Orientador: Prof. Me. Arq. Sérgio Ricardo Lessa Ortiz**

**AS CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS DA CENOGRAFIA PROPOSTA POR
ARQUITETOS E OUTROS ARTISTAS:**

ESTUDO DE CASO ENTRE JOSÉ CARLOS SERRONI E GABRIEL VILLELA

RESUMO

Ao comparar o projeto de cenografia dos espetáculos Estado de Sítio (2018) assinado por José Carlos Serroni e A Tempestade (2015) assinado por Gabriel Villela, é possível entender semelhanças e diferenças na composição e construção do cenário. Essas características estão ligadas ao diferenciado processo de entendimento da cena e do texto entre um arquiteto e um cenógrafo diretor. Essa pesquisa procura pontuar essas convergências e divergências a partir do estudo de caso das obras citadas, levando em consideração as características simbolistas de ambos os textos e ambos os profissionais.

Palavras-chave: Arquitetura. Cenografia. Figurino.

ABSTRACT

By comparing the set design project of the spectacles "Estado de Sítio" (2018) signed by José Carlos Serroni and "A Tempestade" (2015) signed by Gabriel Villela, is possible to understand similarities and differences in the composition and construction of the scene. These characteristics are linked to the different process of understanding the scene and the text between an architect and a director set designer. This research seeks to punctuate these convergences and divergences from the case study of the works cited, taking into account the symbolist characteristics of both texts and both professionals.

Keywords: Architecture. Set Design. Costume Design.

INTRODUÇÃO

Se aprende na academia que um bom projeto arquitetônico deve considerar a relação entre a forma e função, tal conceito tem como base as propostas iniciais de Vitruvius.

De início, Vitruvius percebe na arquitetura três aspectos: a solidez, a utilidade e a beleza, dando, assim, importância maior ao lado prático ou técnico, deixando o artístico propriamente dito por último. (LEMOS, 1981, p.23).

Dessa maneira, para uma construção ser considerada arquitetura ela deve oferecer função, forma e materialidade, ambas estão diretamente ligadas ao seu tempo e à cultura ao qual pertence, por consequência, pode haver perda de conceito arquitetônico quando a construção é isolada desses fatores intrínsecos.

Seria possível relacionar o conceito de arquitetura e arquitetura cênica? De acordo com Ratto (2001) a cenografia é um espaço previamente selecionado para que se desenvolva o drama almejado pelo público. Seja um palco com construções e objetos cênicos, um espaço no meio urbano ocupado ou em um não-espaço, a cenografia quando tirada do contexto da performance deixa de ser arquitetura cênica. Do mesmo modo, o traje de cena, de acordo com Fausto Viana (2015) e Dalmir Rogério (2015), também está diretamente relacionado com a figura dramática e o espetáculo. Tendo como base Viana e Pereira (2015) pode-se afirmar que o figurino e o cenário, naturalmente, são os primeiros componentes que envolvem os espectadores, dessa forma, é substancial para a caracterização do ator em sua personagem e do cenário em sua época ou simbologia. São unidades que intercomunicam o ator e o espectador, o palco e a plateia, o objetivo é transmitir ao público estados emocionais através da combinação de linhas, manchas luminosas, cores e formas. Ambos elementos visuais, buscam transmitir aos espectadores sensações, percepções e proposições presentes no texto e na performance dos atores, interligando símbolos, cores, texturas e referências.

O espetáculo é feito do todo da encenação – nada funciona de forma independente: as diferentes partes do espetáculo devem interagir entre si, levando ao espectador uma obra de arte completa, coesa, capaz de atingir os objetivos da representação (VIANA, 2010, p.27).

Nesse trecho, Viana aponta a importância dessa interação que se mostra de distintas maneiras, dependendo do contexto histórico e cultural, da interpretação da obra e em como os profissionais envolvidos trabalham a proposta. Ao analisar a montagem de Villela (2018) para o texto de Albert Camus (1948), Estado de Sítio, deve-se entender o contexto social, político e econômico da sociedade brasileira no período que antecede sua estreia, a partir desse

entendimento pode-se traçar o simbolismo aplicado em elementos que compõem a cenografia e o figurino.

1. RELAÇÕES PROFISSIONAIS

1.1 As raízes de Gabriel Villela

O diretor, cenógrafo e figurinista Antônio Gabriel Santana Villela nasceu em 1958 em Carmo do Rio Claro, Minas Gerais. Formou-se em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e estreou em 1989 com o espetáculo "Você Vai Ver o Que Você Vai Ver" de Raymond Queneau. Em 1990 recebeu Apetesp de melhor cenografia com o espetáculo "Vem buscar-me que ainda sou teu" de C. A. Soffredini. Era apegado aos palcos do Sesc e colaborou com diversos grupos, entre eles o Circo Grafitti e Boi Voador. Em 1992 criou relação com o grupo Galpão, onde produziu a versão adaptada da obra clássica de William Shakespeare, Romeu e Julieta, que por sua vez ganhou o Brasil e a Europa. É válido ressaltar que Villela não pertencia ao grupo Galpão, mas criou relações de trabalho que se mostram importantes para sua história. Ao trabalhar com o grupo O Boi Voador dirigindo o espetáculo "O Concílio do amor" (1989), de Oscar Pinizza, passou a se concentrar mais na direção e no figurino.

Como citado na obra Imaginai! o teatro de Gabriel Villela (2017) é carregado de um conceito muito particular, uma teatralidade repleta de simbolismo. Suas obras brincam com o imaginário brasileiro, se utilizando da cultura interiorana, abordando principalmente festas populares, elementos circenses, procissões e bordados. Sua estética se estabeleceu de forma poética a partir dessa característica barroca, mas sem torna-la uma linguagem, apenas utilizando-a como forma de suporte para seus espetáculos, criando um novo olhar para a poética do barroco.

Seu grande apreço pelos clássicos, que alterna os contemporâneos, seus cenários, seus figurinos, sua visão cênica nos transporta a um universo sensorialmente rico e, acima de tudo, capaz de voltar nossos olhares a nós mesmos e aos outros, às similitudes e diferenças que nos continuam e nos movem. (NETO; AUDI, 2017, p.9).

Segundo Villela, a criação começa pelo cenário e figurino, usando a roupa para ligar o homem à evolução. Sua pesquisa começa antes da primeira leitura do texto com o elenco, englobando estética, apelo visual, referências históricas e teoria.

1.2 A arte e as técnicas de José Carlos Serroni

Arquiteto, artista, cenógrafo e figurinista, José Carlos Serroni nasceu em São José do Rio Preto em 1950. Se formou arquiteto urbanista na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1977, onde produziu uma tese de Graduação Interdisciplinar em Cenografia e Arquitetura de Edifícios Teatrais. No período de 1977 a 1982, foi cenógrafo, figurinista e um dos coordenadores do Departamento de Cenografia e Arte Rádio e televisão Cultura de São Paulo, onde projetou cenários para programas televisivos como “Telecurso 2º grau” (1986). Realizou projetos e consultorias para edifícios teatrais, participou do Novo Teatro Oficina, reformas dos Teatros Paulo Eiró e Artur Azevedo, diversos Teatros do SESC, reforma do Teatro São Pedro, Teatro do Colégio Santa Cruz, Teatros dos Centros Educacionais unificados da Prefeitura de São Paulo entre outros espaços teatrais.

Por 10 anos (1987 a 1997), coordenou o C.P.T. (Centro de Pesquisa Teatral) do SESC, com a direção de Antunes Filho, onde ofereciam anualmente cursos de cenografia. Além de lecionar, projetou quase todos os cenários e figurinos das montagens do C.P.T. Entretanto, divergências criativas e pessoais com o diretor levaram Serroni a se afastar do grupo. Inspirado pela possibilidade de ensinar os atributos técnicos necessários no teatro, Serroni inaugura o Espaço Cenográfico em 1998. Reunindo em seu ateliê e acervo diversas atividades relacionadas à cenografia e arquitetura cênica, todas as atividades abertas ao público. Juntou com materiais próprios uma biblioteca especializada, com maquetes, desenhos, livros e fotografias de montagens teatrais. Infelizmente, o Espaço Cenográfico fechou suas portas por falta de incentivo econômico. Atualmente, Serroni participa do grupo SP Escola de Teatro, é coordenador dos cursos de Cenografia e Figurino e Técnicas de Palco, está no projeto desde seu início. Em seu livro, “Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo” (2013), Serroni reúne escritos, imagens e memórias fundamentais da história da cenografia brasileira, além de sua experiência de quarenta anos na área. Essa obra ganhou o Prêmio Jabuti 2014 na categoria Artes e Fotografia. Seu novo projeto literário envolve a história dos figurinos do Teatro Popular do Sesi.

Na Quadrienal de Cenografia, Indumentária e Arquitetura Teatral de Praga do ano de 1987, Serroni recebeu menção honrosa do júri internacional. Seu trabalho combinava arte latina tradicional com o teatro moderno. Uma de suas características profissionais é usar elementos artesanais em espetáculos, transitando entre elementos tradicionais e modernos dentro do mesmo projeto, característica que também é possível ver na obra “Estado de Sítio” (2018) dirigido por Gabriel Villela. Serroni também costuma utilizar elementos cênicos que aliviam o naturalismo ou o realismo de seus projetos, normalmente substituindo cores reais por cores

gráficas, planos livres e econômicos, e então, os elementos artesanais devolvem a humanidade para suas obras.

1.3 A parceria entre Serroni e Villela

A primeira montagem de Gabriel vista por Serroni foi em um festival de teatro amador no SESC Anchieta, onde Serroni participava do júri. A montagem de “A Falecida” (1994) de Nelson Rodrigues com direção de Gabriel Villela chamou a atenção de Serroni, entre outros pontos, pela cenografia que fugia do realismo. Posteriormente Serroni acompanhou o direcionamento e a dedicação de Villela ao figurino e à direção.

Ambos profissionais procuram fugir da construção realista tanto na construção do cenário quanto no figurino, procuram caminhar pelo simbolismo e oferecer ao espectador a experiência de reflexão sobre a obra. A escolha por dois profissionais com formação acadêmica diferente, mas com processos de criação e poética parecidos ajudará a eliminar algumas variantes divergentes da pesquisa, proporcionando melhor direcionamento. Ao escolher dois profissionais que buscam afastamento do realismo, por exemplo, é possível evitar semelhanças e diferenças vindas da linguagem.

Serroni trabalha o espaço cenográfico com maior preocupação com a infra-estrutura e a iluminação, o sistema construtivo e como a montagem reage perante as variantes da iluminação e da performance do atores, a formação em arquitetura lhe permite uma leitura do espaço e uso do mesmo de forma diferente, assim seus projetos trabalham com essa estrutura se preocupando menos com a ambientação e mais com a definição do espaço e seu uso em cena. Enquanto Villela carrega um olhar diferente, trata o espaço não como construtivo, mas como composição artística, se preocupando com a ambientação e a transmissão de uma ideia ou símbolo, além de integrar ainda mais os projetos de cenário com os de figurino. Mesmo com olhares acadêmicos diferentes, ambos profissionais promovem excelência em seus projetos, harmonizando todos os elementos que compõem o espetáculo artística e tecnicamente.

2. AS ALEGORIAS DE “ESTADO DE SÍTIO” (2018)

1.1 Resumo e enredo

A montagem “Estado de Sítio”, que estreou no Sesc Vila Mariana em novembro de 2018, se inspira na obra de Albert Camus, a peça permeia a ideia do medo, o que ele provoca e como a

falta do amor contribui para esse declínio da sociedade. Um texto que apresenta a situação espanhola do século passado na ditadura de Franco. Com o apoio do partido fascista, da igreja e de uma parte da população, Francisco Franco chega ao poder com um golpe militar em 1931, cerca de cinco anos após a proclamação da República da Espanha.

Camus, um amante de símbolos, substituiu o partido fascista e o ditador pela Peste. A cidade recebe a notícia que a Peste cairá em forma de cometa e trará a discórdia, a vinda do cometa e o medo da população, facilita a aceitação de regras governamentais incômodas. Todavia a igreja e o governo não acreditam nas previsões, mas quando as primeiras vítimas aparecem o caos se instala. Villela estabelece uma relação com a situação política brasileira das eleições, assim como Camus fez no original, o povo sofre com a situação de massa e a perda de direitos sendo forçado a se calar, com um pano embebido em vinagre, como o texto sugere. É importante citar que, de acordo com J.C. Serroni, tanto para Villela como Camus, os símbolos são muito importantes.

‘Estado de Sítio’, de A. Camus, é uma obra cheia de metáforas. É uma alegoria da ocupação, da ditadura, do arbítrio e do totalitarismo. Diria, uma peça simbolista. E se falamos em símbolos, em metáforas, em alegorias em mitos, estamos falando do teatro de Gabriel Villela. (SERRONI, 2018. p.9)

A Peste, encenada por Elias Andreato institui um governo totalitário, em que a ameaça é garantia de subordinação. O figurino proposto por Villela (assim como o proposto por Camus) não se trata de um uniforme militar ou com referência a um ditador específico, o objetivo é generalizar a Peste como qualquer figura centralizadora. Em qualquer sistema totalitário, a população deve se opor para garantir a volta da liberdade. Essa população é representada por Diego e Vitória que se rebelam contra a tirania. A Secretária, é a Morte, personagem que pertencente ao sistema e acaba seguindo seu papel em meio ao caos. A igreja, representada pelo Padre, se mostra covarde sendo o primeiro a fugir da cidade, o rei, representado pelo Governador é amaldiçoado, o poder judiciário que é representado pelo Juiz, a ironia e o existencialismo representados pelo Nada, entre outros símbolos.

1.2 Contexto histórico

Camus (1948) deposita em sua obra um forte contexto político que também é possível verificar na montagem de Villela, refletindo as intervenções políticas e militares que se desencadeiam no Brasil, principalmente entre os anos de 2017 e 2018. A prisão do ex-presidente Lula expedida pelo juiz federal Sérgio Moro, comandante das ações penais da Operação Lava Jato, as turbulentas eleições presidenciais, tendo no segundo turno dois

candidatos com propostas e históricos antagônicos. O assassinato da vereadora Marielle Franco do PSOL, que foi executada a tiros quatro dias depois de denunciar uma ação de violência policial, tendo o ministro da Segurança Pública, Raul Jungmann, declarado ter certeza do envolvimento de pessoas poderosas nas mortes da vereadora. Dessa forma, atenta-se a uma ambientação parecida com a proposta na obra “Estado de Sítio”, conflitos políticos e crimes diretamente ligados a eles. Uma situação política efervescente com lado antagônicos e personas ativas e contrárias ao novo processo político, causando à população brasileira sentimentos de medo, ansiedade e insegurança sobre o futuro.

1.3 Análise cenográfica e as relações com o figurino

A cenografia desenhada por J.C. Serroni, reforça o sentimento que o expectador é bombardeado pelo medo e a desorientação, desde antes da peça começar, uma enorme e negra estrela de Davi emaranhada é posta em uma cortina branca, com a presença de escritos em português e espanhol, remetendo às obras de Arthur Bispo do Rosário, mostrada na Figura 1, além de uma latrina (balde metálico) em destaque no centro, podendo ser uma crítica aos costumes de cultivar os dejetos da sociedade. Arthur Bispo do Rosário é uma das influências na composição do trabalho por sua discussão sobre o pensamento nas coletividades humanas, no preconceito e no processo de insanidade e como esse fator é abordado no Brasil. Essa influência é vista na ressignificação de objetos do dia a dia, abordados na cenografia e no traje de cena, além da alusão aos bordados e escritos na obra de Rosário, no pano de cena representado por pintura, comparação visível nas figuras 3 e 4.

Figura 1 – Abertura



Foto: Deolinda Vilhena (2018).

Figura 2 – contraste entre claro e escuro



Foto: Deolinda Vilhena (2018).

Figura 3 – Manto da Apresentação



Figura 4 – Detalhamento do pano de cena



Foto: IPHAN

Foto: João Caldas Filho (2018)

A cenografia conta com elementos viscerais para simbolizar a peste, o mal, a aridez e o autoritarismo do governo, itens muito presentes em cena, principalmente na estrutura superior que forma uma massa, como uma coroa de espinhos, repleta de armadilhas e insetos, essa nuvem de devastação e desgosto representa a pressão sobre o povo, como mostrado na faixa superior da Figura 2. A peste infecta tudo na cidade, dessa forma, cada objeto de cena está impregnado pela praga, se tornando evidentes através das metáforas de manchas, sujeira, emaranhado de linhas, galhos e flores secas. A cenografia se preocupa em reforçar a sensação de claro e escuro presente no figurino, o fundo pálido ressalta as figuras escuras dos atores, como mostra a Figura 2 e na Figura 5, além das cores neutras ajudarem na reverberação do simbolismo das outras cores presentes no espetáculo. A leveza do cenário contrapõe o peso dos figurinos, balanceando o aspecto plástico da cena, principalmente pela névoa negra e pesada que fica suspensa durante a peça. Auxiliando no equilíbrio de enquadramento da cena, os atores com figurinos pesados se apresentam no plano baixo, o cenário leve e neutro no plano médio e no plano alto a névoa de espinhos e arapucas. Serroni oferece um cenário dinâmico, móvel e que faz uso de diferentes planos e alturas, os atores reorganizam o *layout* com o decorrer da obra, oferecendo novos caminhos e espaços para a luz e sombra, a figura 5 mostra uma das configurações de planos de alturas e seu uso pelos atores, essa dinamicidade perdura por todo o espetáculo.

Figura 5 – Uso de diferentes planos



Foto: Autor desconhecido (2018)

Nota-se a possível relação e inspiração no festival típico mexicano *Día de Los Muertos*, celebração de origem indígena de muito antes da colonização espanhola. O festival celebra os ancestrais mortos que, segundo a tradição, retornam ao plano dos vivos do dia 31 de outubro ao dia 2 de novembro. Uma das principais características culturais é a presença de adornos figurativos, ossos e caveiras, além da tradição de pintura facial imitando caveiras, muito semelhante com a relação criada em Estado de Sítio, semelhança que pode-se observar nas Figuras 6 e 7, em que a maquiagem com fundo branco e marcada aos ossos cria alusão a volta

dos mortos. Além da maquiagem semelhante a caveiras, é comum a composição dos trajes de folguedo do festival em camadas pesadas de tecido, o que também é visto na peça de Villela na sobreposição de tecidos como nas túnicas coloridas e pretas das alegorias. No *día de los muertos* também é comum a mescla de cores vivas com o preto na construção do traje.

Figura 6 – Maquiagem usada no espetáculo Estado de Sítio (2018)



Foto: João Caldas Filho (2018)

Figura 7 – Maquiagem tipicamente usada em comemorações do *Día de Los Muerto*



Foto: Arquivo EL UNIVERSAL (Colômbia, 2014)

Os trajes de cena levam diversos tons de preto e cinza e as pinturas faciais melancólicas mostram o povo sofredor. As contraposições dos trajes promovem o claro e escuro, bem e mal. Há pontuais itens coloridos que refletem as alegorias e o simbolismo, as luvas e o traje vermelho e dourado coberto pelo manto negro da Peste, as luvas e traje dourados e verde esmeralda da Morte, itens observados na Figura 6, faz o espectador criar afeição pelas personagens.

“O movimento do vermelho não tem direção, parece mais um borbulhar em si mesmo, daí Kandinsky ver nessa cor uma imensa e irresistível potência.” (MILLER BARROS, 2006. p. 194).

A túnica vermelha com inspiração nos trajes da realeza chinesa agregada a personagem Peste, nos leva a refletir sobre o poder e força potencial desse ser, o simbolismo que essa cor traz para o contexto histórico da peça e do Brasil, revela uma figura confiante, ardente e agitada. O vermelho, ao se misturar com o preto, torna-se mortiço, reduzindo sua força ao mínimo, evidenciando, dessa forma, a relação à túnica negra por cima da vermelha, vestindo a alegoria. Ao lado da Peste, na Figura 8 e 9, está a Morte, alegoria que também utiliza uma túnica inspirada nas vestes reais chinesas, desta vez, verde, coberta por outra túnica preta. Segundo Miller Barros, em seu texto “A cor no processo criativo: Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe” (2006) o verde carrega a esperança da sobrevivência e é a cor da imortalidade, ironicamente carregada pela Morte durante a peça. Para os chineses, a cor vermelha representa o padrão mais alto de excelência, enquanto o verde representa a cor do sangue dos dragões chineses. Na simbologia, o verde e o vermelho são complementares, assim como na peça, onde a Morte complementa a Peste, sua secretária.

Figura 8 – Alegorias Coloridas



Foto: Andréia Machado (2018)

Figura 9 - A Peste e a Morte



Foto: Andréia Machado (2018)

3. O SIMBOLISMO DE “A TEMPESTADE” (2015)

1.1 Resumo e enredo

Em 21 de outubro de 2015, Gabriel Villela estreia a adaptação de “A Tempestade” (2015), com texto original de William Shakespeare (1623). Considerada uma das últimas obras de Shakespeare, o espetáculo é dividido em importantes pontos de simbolismo e significação: Amor, Poderio, perdão e comédia. Próspero e sua filha Miranda são abandonados no mar como parte do plano de usurpação arquitetado por Augusto, mas eles encontram refúgio em uma ilha tropical, onde vive Calibã, um ser mágico que aprende o idioma de Próspero e se torna seu escravo. Nesse eixo, chega-se a uma comparação com o sistema colonial que intercorre a montagem de Shakespeare, discussão que Villela resgata em 2015. Trata-se de um sistema de invasão de território, ao qual o dominador recém-chegado a novas terras escravista os nativos (Calibã) e impõe sua cultura, no texto representado pelo idioma.

Anos depois, acompanha-se o Rei de Nápoles (Alonso), seu filho Príncipe Ferdinando, seu irmão Sebastião, seu irmão usurpador Antônio e sua tripulação. Todos voltavam de uma viagem à África após casar a filha de Alonso com um rei. Então Próspero, em seu desejo de vingança, envia uma terrível tempestade mágica que os naufraga. A tempestade foi enviada com a ajuda de Ariel, o espírito do ar que passa a servir Próspero sob uma falsa promessa de liberdade. Próspero usa de psicologia-reversa para convencer Ariel a realizar trabalhos para ele e assim alcançar o direito à liberdade.

No mar, Ferdinando é afastado dos nobres pelas ondas. Alonso, Sebastião e Antônio conseguem se salvar do naufrágio em uma ilha, lá eles passam a sofrer por truques e artimanhas lançados por Ariel, mas acabavam distraídos pelo bêbado despenseiro Estefânio que salvou a bebida do navio. Estefânio é responsável pelo eixo cômico da obra. Embebeda o bobo da corte Trínculo e o servo Calibã que encontra os náufragos posteriormente. Durante a bebedeira, Estefânio, Trínculo e Calibã decidem um plano de morte a Próspero para se

tornarem os senhores da ilha. Em meio a isso, Antônio influencia Sebastião a matar Alonso para tomar o reinado de Nápoles, da mesma forma que fez com Próspero, mas esse plano falha graças a Ariel. Posteriormente, Alonso e os outros nobres caem em uma armadilha de Próspero. O feiticeiro organiza um banquete fantasma, com a intenção de aparecer e depois desaparecer diante dos olhos de Alonso e seus homens. Depois, Ariel apareceria como um anjo, anunciando que o naufrágio era um castigo a Alonso, Antônio e Sebastião pela traição a Próspero. Vendo os homens se assustarem, Próspero os aprisiona.

Depois de vagar sozinho no mar, Ferdinando encontra a ilha tropical acreditando estar morto. Ao vagar pela ilha sofre influência de Ariel que o guia até Miranda. Ao vê-la, o príncipe se apaixona imediatamente. O amor à primeira vista faz parte do plano de vingança de Próspero, inicialmente ele finge se opor à união, mas depois dá consentimento a união. Perante essa decisão, o feiticeiro se sente mal por aprisionar os homens, assim, pede que Ariel os traga do confinamento para um feitiço final. Ao revelar sua identidade, seus planos e sua vivacidade, Alonso implora por desculpas e fica muito feliz por Ferdinando estar vivo e apaixonado. Próspero propõe que todos voltem a Milão e comemorem o casamento, assim o navio do rei é magicamente reparado e pede que o público o liberte com aplausos.

1.2 Análise cenográfica e as relações com o figurino

A montagem aconteceu no espaço ligado ao teatro universitário TUCA, dispondo de 300 lugares em arena, aspecto aproveitada por Villela, onde o espaço cenográfico se configura em círculo. Inicia-se com quase todos atores em cena, sentados em roda sobre um tapete, cantando a abertura da peça usando jarros de barro que alteram suas vozes, dando impressão de distanciamento, aproximação e eco. Nas trocas de cena, os próprios atores movimentam objetos cenográficos reconfigurando o espaço, característica também vista em “Estado de Sítio” (20018). Próspero não está em roda com os outros personagens, mas sobre uma cama com dossel (Figura 10 e em detalhe, junto a Próspero na figura 13) onde o véu é substituído por elementos translúcidos pendurados com ajuda de cordas aparentemente vindas de redes de pesca ou de uso naval, representando seu naufrágio anterior, além de pequenos guarda-chuvas decorados. Enquanto os outros personagens cantam, Próspero começa a invocar a tempestade mágica que atinge a embarcação de seu antagonista.

Ele usa um cajado mágico, um grande galho de árvore seco, retirado da represa Carmo do Rio Claro, em Minas Gerais. Esse objeto cênico representa o peso da magia da natureza,

caracterizando aquela personagem como próximo a ambos, além de remeter o regionalismo característico das obras de Villela, outro elemento que carrega o regionalismo são as quatro sombrinhas acima da cama onde fica Próspero, apesar de ricamente adornadas ao estilo barroco nos remete as sombrinhas usadas nas apresentações de frevo, além de carregar a ideia de proteção à tempestade. Sob os pés da cama de madeira, assim como de outros itens da cenografia, é possível ver bacias antigas como proteção à água, equivalendo-se a proteção improvisada por algumas famílias durante enchentes que invadem suas casas, as bacias também promovem a sensação de flutuação aos móveis presentes em cena.

Figura 10 – Cama com dossel



Foto: João Caldas Filho (2015)

Figura 11- Alegoria da Tempestade



Foto: João Caldas Filho (2015)

A cenografia mostra para o público o mar e a terra, há detalhes simbólicos que permitem essa interpretação como os tapete sob a cama, o tapete onde os atores iniciam a montagem, o efeito tremulo da luz azul que acompanha a peça quase integralmente e o fino véu azul junto ao navio. Ambos tapetes representam a terra firme, abriga um conjunto de almofadas e de vasos de barro. Miranda já adulta, não possui lembranças de sua vida antes da ilha, a personagem quase não sai da segurança do tapete, não se lembra de como foi estar no mar e se mantém em terra. A iluminação oferece o balanço das ondas ao tremular e o véu traz a tempestade e o mar revoltoso. Na figura 11 pode-se ver os atores controlando o barco e o véu em uma performance que extrapola a terra seca (tapete inicial) e adentra ao mar. A transparência do tecido é essencial para o efeito visual de tempestade mágica, como brumas. O contraste de escala entre os atores e o objeto cênico remete a posição de Deus, uma visão divina, como se ambos personagens fossem superiores aos acontecimentos, onipresentes e com o poder da decisão, da vida ou da morte.

Figura 12 – Abertura

Figura 13 – Os enamorados



Foto: imagem retirada do vídeo do espetáculo
www.youtube.com/watch?v=1yEvK06ihSs&t=132s



Foto: imagem retirada do vídeo do espetáculo
www.youtube.com/watch?v=gcVSNXW-Nxl

O cenário se mostra estático, não há grande movimentação de massas e objetos pelos atores durante o espetáculo, apesar do deslocamento da mesa, oposta à cama de Próspero, da periferia da arena para o centro, como é possível ver comparando as figuras 12 e 13. Além de estático, o projeto não explora muito os planos de alturas utilizando o mobiliário, mas trabalha o plano de ação dos atores em seu processo de construção da cena. Para essa montagem, o mobiliário presente não é simples, carregando o cenário com detalhamento muito visto na composição de figurino de Villela.

Figura 14 – Ariel



Foto: João Caldas Filho (2015)

Figura 15 – Próspero e a cama



Foto: João Caldas Filho (2015)

No decorrer das cenas, o público é apresentado a Ariel, um ser místico que carrega grandes asas brancas e apesar de sua complexidade como personagem, a figura de Ariel continua leve e espiritual, deixando um registro sensorial na cena, isso se deve em partes pelo uso da cor branca e pelo traje com menos adereços que os outros personagens, como é possível identificar analisando as Figuras 14 e 15, já a luz branca que acompanha o personagem, oferece ao público a sensação de espiritualidade e iluminação. Em contra ponto, Próspero usa um figurino pesado, o uso de tecido aveludado e em várias camadas aponta um personagem pesado, tanto pelos sentimentos de vingança e pelo conhecimento quanto pela idade de posteriormente pelo sentimento de culpa e perdão. Sua origem nobre e antigo poder econômico são representados pelas peças douradas e bem detalhadas, tanto na roupa quanto nos adornos na cama, o dourado também complementa o amarelo que possui peso simbólico para o personagem, como analisa-se o estudo sobre cores de Miller Barros (2006).

O movimento irradiante do amarelo é excêntrico e representa, nas palavras do próprio artista: "um salto para além de todo limite, a dispersão da força em torno de si mesma" (MILLER BARROS, 2006. p. 185).

No mesmo estudo de Miller Barros (2006), observa-se como a cor do figurino de Próspero e a de Ariel interagem entre si. Quando Ariel é apresentado para o público é possível ver a força tomada pelas cores juntas, o branco de Ariel intensifica a excentricidade de Próspero, mas ainda assim, amarelo se mostra uma cor sem profundidade que pede significado junto ao preto, e ainda representa a terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação a comparação entre os projetos assinados por J.C. Serroni e por Gabriel Villea é possível pontuar semelhanças e diferenças. Como semelhança levanta-se questões como a relação da arquitetura cênica com o traje de cena, em ambos os processos há a harmonia entre os projetos, elementos de ligação entre traje de cenário e composição artística da plasticidade da cena, ambos profissionais procuram produzir a cenografia durante o processo de construção do figurino e o processo de construção dos personagens pelos atores. A metodologia de pesquisa também é um fator convergente, ambos profissionais usam dos ensaios dos atores, da ideia do texto, do contexto social, político e econômico da época, como fonte de pesquisa, assim como ambos geram de fato um projeto de cenografia, onde são feitas pesquisas, rascunhos de partido, desenhos para cenário e figurino, desenhos para a produção do projeto e maquetes.

Quanto às divergências, atenta-se para a forma como cada profissional trabalha o espaço de cena. A formação em arquitetura de Serroni permite que seu trabalho tenha maior leitura de espaço, uso e sistema construtivo. Ele propõe a interação entre uso do espaço pelo ator e a estética vista pelo espectador, assim, o cenário se constrói e se modifica partindo das necessidades do texto e dos atores, e dentro dessa construção ele adiciona o simbolismo. Enquanto Villela parte da intenção de ambientação, preocupando-se em delimitar o espaço cênico (como é identificável na disposição dos móveis nas figuras 12 e 13) e expandir o detalhamento e simbolismo do figurino e do texto para o cenário. Serroni também trabalha com mais sobreposição de planos, uso de massas e volumes palpáveis, principalmente com a elevação de partes do mobiliário, enquanto Villela trabalha mais o desenvolvimento da cena teatral e a concentração de massas e volumes é mais resguardada ao figurino.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, J. **Cenograficamente: da cenografia ao figurino**. São Paulo, SESC, 2015.
- CHING, F.D.K. **Arquitetura. Forma, Espaço e Ordem**. Trad. Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo, Martins Fontes, 2016.
- DENNA, J. **Tudo sobre arquitetura**. São Paulo, Editora Sextante, 2015.
- HIRSCH, D.; MARCOLINI, M. **Cenografia Casa Caucaia: Cenografia inteligente**. São Paulo, Martins Fontes, 2015.
- HOLT, M. **Costume and Make-up**. London: Phaidon, 2001.
- HOWARD, P. **O que é cenografia ?**. São Paulo: SESC, 2015.
- LEMOS, CARLOS A.C. **O que é arquitetura**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.
- MILLER BARROS L.R. **A cor no processo criativo: Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: SENAC, 2006.
- MUNIZ, R. **Vestindo os Nus – O Figurino em Cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- NETO, D. C.; AUDI, R.. **Imaginai! O teatro de Gabriel Villela**. São Paulo: edição Sesc São Paulo, 2017.
- RATTO, G. **Antitratado de Cenografia**. São Paulo: SENAC, 2001.
- SERRONI, J.C. **Estado de Sítio [folheto]**. São Paulo: SESC, 2018.
- SERRONI, J.C. **Cenografia Brasileira: Notas de um cenógrafo**. São Paulo: SESC, 2013.
- SHAKESPEARE, W. **A Tempestade**. Trad. Beatriz Viégas, Porto Alegre: L & PM, 2002.
- VIANA, F. **Figurino Teatral as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VIANA, F.; PEREIRA, D.R. **Figurinos e Cenografia para Iniciantes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.