

CENOGRAFIA PARA DANÇA:

UMA VISUALIDADE POSSÍVEL PARA AS ESCOLAS DE DANÇA BRASILEIRAS

NISIANE MADALOZZO¹

RESUMO

O espaço cênico para dança em companhias amadoras frequentemente recebe um tratamento cenográfico bastante semelhante ao utilizado em montagens teatrais. Este estudo é um artigo em que as possibilidades para a visualidade cênica da dança são estudadas, visando compreender quais os elementos cênicos mais adequados para utilizar no caso de *performances* de dança e buscando alternativas para a criação de uma estética interessante mesmo em casos com recursos limitados para a cenografia. Através de uma análise histórica da cenografia para dança, estudos de caso contemporâneos e aproximação com o caso real de uma cidade média brasileira, a autora procura propor alternativas para que seja viável que a visualidade cênica da dança seja elaborada e produzida de forma a valorizar a *performance*.

Palavras-chave: Cenografia. Dança. Visualidade cênica. Escolas de ballet. Brasil.

ABSTRACT

The scenic space for dance in amateur companies frequently receives a scenographic treatment similar to the one used for theatrical performances. This study is an article where the possibilities for dance visuality are studied, aiming to comprehend which the most adequate scenical elements are in dance performances and searching for alternatives for the creation of interesting aesthetics even in cases of limited resources for scenography. Through a historical analysis of dance scenography, contemporary cases and the experience with the real case of an average Brazilian city, the author proposes alternatives for elaborating and producing dance visuality in such a way as to value dance performance.

Keywords: Scenography. Dance. Visuality. Ballet school. Brazil.

INTRODUÇÃO

¹ Aluna do Curso de Pós-Graduação em Cenografia e Figurinos do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo; graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (2011) e atuante na área de cenografia e figurinos para dança. nmadalozzo@gmail.com

As *performances* de dança em companhias amadoras frequentemente têm uma composição cenográfica que segue as mesmas características da cenografia para qualquer montagem de teatro amador. Observando a predileção do uso de cenário apenas no fundo do palco, sem procurar explorar outras possibilidades, a autora se viu diante de uma questão: como criar uma visualidade cênica mais interessante para espetáculos de dança em companhias amadoras, mesmo com todas as limitantes impostas a essa categoria de espetáculo?

Esse trabalho tem por principais objetivos identificar quais são os elementos que diferenciam a visualidade cênica para dança da visualidade praticada em outras modalidades e descobrir quais recursos são adequados para as especificidades da dança. Observando a grande exploração de recursos realizada em companhias profissionais e de grande porte, procura-se apresentar essas diferentes possibilidades de uso do espaço cênico, de forma ainda coerente com as limitantes impostas às escolas e companhias de dança com uma situação de recursos, tempo e equipe de criação limitados. Pretende-se, com este trabalho, inspirar e guiar criações práticas em que o encenador tem uma visão diferente do espaço cênico, além de fomentar o desenvolvimento de outros trabalhos acadêmicos com essa temática.

Primeiramente, são expostos alguns conceitos em relação à cenografia e à composição do espaço cênico para a dança. Um breve histórico do ballet clássico é apresentado, atrelado à evolução do pensamento cenográfico para dança ao longo do tempo. Em seguida, são apresentados estudos de caso de companhias contemporâneas com uma visualidade cênica interessante, e, no final, os primeiros esboços para uma criação cenográfica para companhia de pequeno porte são expostos, procurando incorporar no processo de uma academia típica das cidades médias brasileiras a riqueza estética observada nas grandes companhias.

1. A VISUALIDADE CÊNICA DA DANÇA

A *performance* de dança é uma categoria de encenação essencialmente conectada ao corpo humano e às suas possibilidades estéticas. Ao compor a visualidade cênica para esse tipo de espetáculo, cenário, figurinos, adereços, luz e todos os demais elementos cenográficos devem ser elaborados de forma a centralizar as atenções na figura humana e sua movimentação, pois é esse o elemento responsável pela condução da narrativa.

O espaço cênico determina de que forma essa narrativa é apresentada pelos atores e apreendida pela plateia. Baseando-se na definição do Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2008), é possível conceituar espaço cênico como o espaço concretamente perceptível pelo público nas cenas apresentadas. Trata-se, portanto, do espaço da cena somado ao espaço da plateia. Uma composição

de espaço cênico mais livre, por exemplo, pode ajudar o público a se inserir na narrativa, participando livremente da encenação. Um espaço cênico mais formal pode modificar a recepção por parte da plateia.

Um lugar, não necessariamente o edifício teatral, pode e deve assumir os valores dramaticamente potenciais que contém e provoca ao receber determinado espetáculo: transforma-se em espaço cênico na medida em que ocorre a encenação. A cenografia, algumas vezes, pode ajudar a modificar um espaço cênico, mas outras vezes não altera a relação cena-plateia. São definições do cenógrafo e de outros profissionais que determinam o papel da cenografia num espetáculo.

Compreende-se, aqui, que o termo ‘cenografia’ resume em si toda a visualidade pensada pelos diversos ‘homens de teatro’ (encenador, diretor, coreógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista) para um determinado espetáculo de dança, justamente por julgar necessário abranger numa só linguagem os diversos dispositivos formadores da cena teatral. Utilizam-se, portanto, neste artigo, os termos *cenografia* e *visualidade cênica* de forma intercambiável, com uma significação que soma todos os elementos presentes no espaço cênico e visualizados pelo espectador. Como coloca Gianni Ratto em seu Antitratado de Cenografia (p.112, 1999), é necessário nunca perder de vista os valores espaciais que comandam a visualidade do espetáculo, e é a partir dessa coerência entre os diversos elementos cenográficos que se apresenta este trabalho.

1.1 O papel da cenografia para a dança

“E o ator, o diretor, a cenografia, o figurino em tudo isso? Parece-me indispensável distinguir a crônica da história. [...] essas personagens chamadas diretor, ator, cenógrafo, figurinista, iluminador, músico, etc. são os componentes de uma crônica que muito tempo depois de suas existências passará a ser História” (RATTO, 1999, p.115).

A composição do espaço cênico causa um grande impacto visual no momento em que uma peça ou espetáculo começa. A primeira impressão desse espetáculo vem justamente da forma como cada cena é composta. A cenografia estabelece o clima, o ambiente psicológico para o desenvolvimento do tema. Todos os elementos concretos da cena – sejam visuais, sonoros, textuais – contribuem com mais ou menos evidência para levar o espectador a outro mundo possível, diferente daquele em que ele se encontra.

O cenógrafo, na definição de Ratto (1999, p.22), é “um colaborador que coloca à disposição do espetáculo sua criatividade, sua cultura e sua personalidade”. É papel do cenógrafo (e de todos os demais homens de teatro responsáveis pela composição da cena final) convencer o espectador de

uma verdade transitória, vivida apenas no momento dramático do espetáculo e totalmente dissociada de nossa concretude física. A melhor forma de fazer isso é acessando os sentimentos e a memórias do público: obtém-se, assim, a adesão coletiva necessária para o acontecimento de uma narrativa paralela à realidade exterior. A cenografia deve enriquecer a leitura do espetáculo, levando cada espectador a interpretá-la de uma forma diferente, incorporando metáforas e significações distintas conforme sejam variadas as vivências de cada indivíduo na plateia.

O espectador tem uma capacidade de intuição que lhe permite ir além da visualidade proposta pelo espetáculo que está sendo apresentado. O comportamento desse espectador é equivalente ao de um leitor que, seguindo as descrições literárias de um romance ou de um conto, imagina e “vê” o que está sendo narrado como se os lugares e os espaços nos quais as personagens estão agindo estivessem à sua frente (RATTO, 1999, p.24). Assim, se o espectador embarca criativamente na história, participando na composição de imagens que vão além daquelas que são visualmente mostradas, conclui-se que a cenografia se completa com a ação no tempo – com a exibição do espetáculo, passará a ocupar não apenas o espaço cênico, mas a se expandir para dentro da mente de cada espectador, onde se transformará de maneira individual, ganhando significações complexas e variadas conforme a experiência do indivíduo seja tocada, sugerindo diversos significados a uma determinada encenação.

Especificamente no caso da dança, a cenografia tem o papel de “localizar, elucidar e identificar espacialmente a ação, [...] enfatizando o tema, o enredo e o ambiente emocional”, segundo as ideias de Eliana Rodrigues Silva (2007, p.4), coreógrafa brasileira. Para a autora, o *design* apropriado de cena deve enfatizar a ação: a relação entre os bailarinos e também destes com o espaço ao seu redor deve ser tratada de forma bastante importante, pois uma cenografia apropriada valorizará a ação realizada no espaço. Sem dúvida, uma abordagem visual harmônica é fundamental para que um espetáculo desperte interesse do público. Além disso, a cenografia deve estar de acordo com as decisões do coreógrafo do grupo – que, por sua vez, não deve considerar apenas o desenho do corpo dos dançarinos e dos grupos no espaço, mas também o desenho ou a forma do próprio espaço. Se a criação da coreografia e da cenografia ocorrer de forma integrada, o resultado final será interessante, tocando o espectador com mais intensidade.

1.2 A evolução histórica da visualidade cênica para dança

Apresenta-se aqui um breve histórico do *ballet*, relacionando a evolução coreográfica (do clássico ao contemporâneo) à evolução cenográfica praticada. Demonstra-se, aqui, o início do *ballet* clássico (mais tarde ampliado para as novas formas de *ballet* – moderno, contemporâneo, de rua etc) como elemento novo nas encenações teatrais, e essa demonstração permite-nos compreender

por que, em inícios de século XXI, boa parte das companhias de dança brasileiras continuam utilizando uma visualidade cênica previsível.

No século XVI, começaram a surgir algumas peças teatrais com interlúdios de dança, que foram os precursores dos *ballets* narrativos do Rei Luís XIV, o Rei Sol, conhecido por ter originado o que hoje se conhece por *ballet* clássico. Os *ballets* narrativos tiveram seu início com o objetivo de alçar a dança à categoria de Belas-Artes. Cenários grandiosos eram construídos para que essa modalidade de arte adquirisse legitimidade – conseguida graças à interação entre dança, artes visuais, teatro e poesia, como nos conta a pesquisadora de dança Daniella Aguiar (2009, p.4).

No século XVIII, os cenários utilizados nos *Ballets de Cour* tentavam imitar a natureza. Nesses *ballets*, a narrativa era feita através de interlúdios recitativos intercalados com trechos de dança. Na figura 1 abaixo, representa-se o *Ballet Comique de la Reine*, considerado o primeiro *Ballet de Cour*, encenado em 1581 na corte de Catarina de Médici, em Paris.



Figura 1: "*Ballet Comique de La Reine*", representado em 1581 na corte francesa. FONTE: <http://www.allposters.fr>

Mais tarde, esses *ballets*, já independentes da encenação tradicional recitativa, foram deslocados dos salões da corte para salas de teatro. A cenografia, inspirada conceitualmente e tecnicamente no teatro, tinha, nesse momento histórico, o papel meramente decorativo de criar ou reproduzir os lugares da ação. Nesse contexto, surge a colaboração com grandes artistas plásticos

do século XX como, por exemplo, Picasso, Matisse, De Chirico, Ernst e Miró. Silva (2007, p.5) descreve que, além desses gravuristas, compositores como Debussy, Satie e Ravel e dançarinos como Nijinsky e Danilova se agrupam em torno da criação dos *ballets*, com um resultado de grande qualidade artística. Pode-se observar, como exemplo, a produção de Pablo Picasso aliada à composição de Stravinsky para os *Ballets Russes* de Diaghilev, montados a partir de 1917 (figura 2). Os dois artistas eram paralelos em suas criações: ambos jovens e talentosos, colaboraram, em diversas montagens, com a obra de Diaghilev, tornando-a icônica, celebrada e apreciada por todo o século XX.

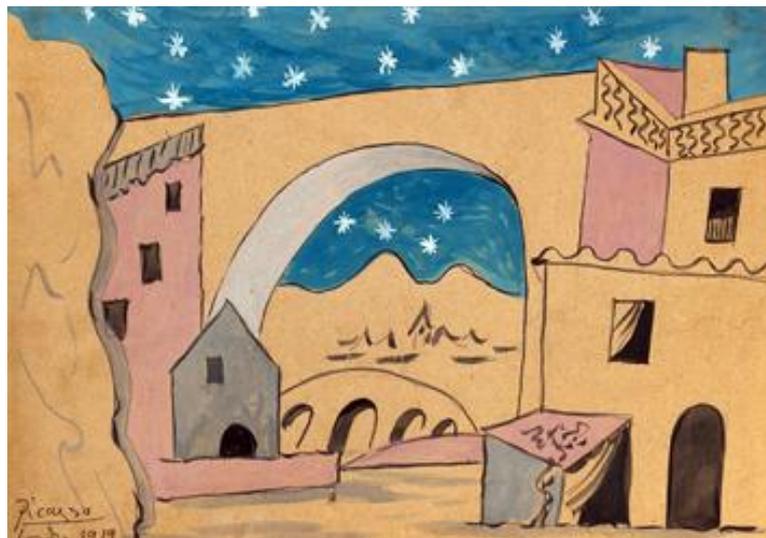


Figura 2: Painel pintado por Pablo Picasso em 1919 para compor cenário de “*Le Tricorne*”.

FONTE:

http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/exhibits/diaghilev/iconic_designs/32_3.cfm

Ainda em começos do século XX, alguns dos cenógrafos e encenadores passa a defender uma cenografia não mais essencialmente pictórica, como a praticada até então. A cenografia, agora escultural e simbólica, revela uma preocupação dos encenadores em tratar o espaço como “um jogo de volumes e de planos onde a tridimensionalidade não é mais fictícia (como na cenografia de painéis pintados, utilizada nas óperas), mas concreta, aceitando todo tipo de movimento e de composição de personagens”. A luz, nesse momento histórico, é uma nova possibilidade cenográfica que complementa dramaticamente a concepção do espetáculo a partir da popularização da iluminação elétrica. Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872-1966) são dois expoentes dessa nova forma de pensar a cenografia. Através de dispositivos mecânicos, criaram sistemas nos quais a pintura de fundo era substituída por formas escultóricas, rompendo com a estética anterior e trazendo à tona o que se confirmou, mais adiante, como a encenação do Teatro Moderno.

Appia considera que a cenografia deve incorporar em si a movimentação dos atores, a variação temporal da cena e, portanto, os conceitos de espacialidade e ritmo do espaço: a ideia da cenografia apenas se realiza quando trabalhada na cena pelos autores (ROLLEMBERG, 2012, p.11). Na concepção de Appia, existe uma hierarquia clara na composição da cena – e o corpo humano, ou seja, o ator ou bailarino, está no topo dessa hierarquia. Em seguida, vem a disposição geral da cena, que é traçada pela relação das linhas rígidas da cenografia em oposição à forma viva do ator, justificando os cenários extremamente racionais e sintéticos propostos pelo autor, ilustrados nas figuras 3 e 4 a seguir.



Figuras 3 e 4: modelo e desenho de Adolphe Appia para peças encenadas em 1909 e 1912.
FONTE: URSSI, 2006, p.46.

Assim como Appia, Gordon Craig enfatizou a qualidade plástica do corpo humano em relação ao cenário bidimensional e ao espaço cênico construído em volumes como arquitetura cênica. Por considerar o ator como um super marionete, Craig representava em seus desenhos e projetos os atores, gestos e *performances* como elementos gráficos. Seu pensamento, portanto, mesmo para peças que não envolviam *performances* de dança, levavam em conta e programavam a movimentação dos atores, considerando a interferência visual do ser humano na composição da cena proposta por ele, como descreve Nelson Urssi, pesquisador das artes cênicas (2006, p.48).

Nesse contexto, em que alguns encenadores passam a conceber o cenário como um corpo vivo no espaço e a dramaticidade e tecnicismo das cenas é bastante explorada com as possibilidades da luz elétrica, surgem experimentos como os de Isadora Duncan (1877-1927) e Loie Fuller (1862-1928) na dança moderna. A coreografia, nesse momento, passa a ser trabalhada de forma muito menos rígida e com mais liberdade de movimento que a permitida tradicionalmente no *ballet* clássico, e essa concepção se harmoniza com os novos sistemas propostos pelos encenadores. Nas

figuras 5 e 6, percebe-se a leveza e descompromisso proposto pelas vanguardistas Duncan e Fuller, especialmente considerando-se o grande contraste com a rigidez praticada até então nas danças clássicas, tanto em relação ao figurino e cabelo quanto nos movimentos de dança em si.



Figuras 5 e 6: As bailarinas modernas vanguardistas Isadora Duncan e Loie Fuller. FONTE: <http://www.isadoraduncan.org> e <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/221888/Loie-Fuller>

A partir dos anos 1960, as possibilidades de concepção cenográfica ampliam-se grandemente. Recursos audiovisuais, variedade de tecnologias para a construção dos cenários e especialmente a liberdade artística enriquecem a produção cenográfica do século XX. Surgem nessa época diversos experimentos em relação a espaços cênicos diferenciados, e até mesmo o tradicional palco italiano passa a receber inovações que tornam as cenas nele montadas menos repetitivas.

A luz, como comentado anteriormente, passa a ser empregada como elemento enriquecedor das cenas a partir da popularização tecnológica. Em *performances* de dança, é especialmente valorizada, por ser uma forma de composição que não reduz o espaço disponível para a dança. Silva (2007, p.10) comenta que o uso de luz, ao delimitar espaços e definir cenas com muita precisão, amplia visualmente o espaço coreográfico. Observa-se, desde então, o uso de animações e diversas outras tecnologias relacionadas à luz, com projeções nos elementos de cenário e também nos dançarinos, produzindo grande variedade de efeitos. Dois grandes encenadores do século XX incorporam à criação cenográfica a utilização de tecnologias novas com o objetivo de chegar a uma visualidade instigante: Josef Svoboda (1920-2002) e Robert Wilson (1941-).

Em diversos trabalhos de Svoboda, é evidente o uso de espelhos e de elementos cênicos cinéticos, presentes nas montagens de Hamlet (1959) e Romeu e Julieta (1963). Porém, é em La Traviata, ópera de Verdi de 1853, que uma das mais marcantes contribuições de Svoboda aparece. Na montagem de 1992, o encenador propõe o uso de um grande espelho como principal elemento

cênico (figura 7). As pessoas e outros elementos dispostos no piso, dessa forma, aparecem refletidos no fundo. A variação de angulação do espelho combinada com diferentes técnicas de iluminação cria um amplo range de possibilidades cênicas, ao permitir a reflexão de elementos no espelho ou a revelação de elementos atrás dele, em diferentes momentos da encenação. Usando a tecnologia e a mecânica de forma combinada, Svoboda consegue gerar uma cenografia muito rica através de uma ferramenta conceitualmente simples.



Figura 7: A abertura da montagem de Svoboda, em 1992, para a ópera La Traviata de Giuseppe Verdi. FONTE: <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-1399-1143-view-opera-profile-la-traviata-verdi.html>

Outro encenador com contribuições notáveis em relação ao uso da tecnologia relacionada à iluminação é Robert Wilson, reconhecido por seu trabalho com Philip Glass, “*Einstein on the Beach*”, originalmente encenado em 1976. A estreia mundial da nova versão dessa ópera ocorreu no *Le Corum* da cidade francesa de Montpellier em março de 2012, após ter sido reencenada em outros momentos nas últimas décadas do século XX. Trata-se de um espetáculo híbrido, que percorre as artes visuais e cênicas, em que não só a música e a *performance art* estão fundidas, mas todos os gêneros artísticos, em que as figuras linguísticas são insuficientes para transpor acontecimentos visuais (MATA, 2012). Ainda hoje é possível observar o testar dos limites da resistência e movimento corporal, da percepção e da tolerância do público, provocadas através de cada elemento (visual ou não) da encenação. Wilson diz que “*Einstein*” é hoje mais revolucionário do que foi em 1976 (figura 8).



Figura 8: cena da remontagem de “Einstein on the Beach”, encenado em 2012. FONTE: http://www.nytimes.com/2012/09/02/arts/music/einstein-on-the-beach-revival-at-bam-raises-questions.html?pagewanted=all&_r=0.

2. GRANDES COMPANHIAS DE DANÇA DA ATUALIDADE E SUA CENOGRAFIA

Em nossos dias, deve ser abolida a fronteira entre o teatro falado, o canto, a mímica, a *dança-teatro*, a dança etc. Por isso, pode-se dizer que cada jogo de ator, cada movimento de cena, cada organização de signos possui uma dimensão coreográfica. A coreografia abrange tanto os deslocamentos e a gestualidade dos atores, o *ritmo* da representação, a sincronização da palavra e do gesto, quanto a disposição dos atores no palco. A encenação deve estilizar os movimentos da vida cotidiana, tornando-os harmoniosos e legíveis, até que a encenação esteja, por assim dizer, “coreografada” (PAVIS, 2008, p.72).

São apresentados dois casos de três companhias que produzem uma visualidade cênica totalmente adaptada à realização de *performances* de dança. Foram selecionados, por sua evidente contribuição no que se refere à cenografia para *performances* coreografadas, o *Wuppertal* Dança-Teatro de Pina Bausch, o *Momix Dance Company* e a Companhia de Dança Deborah Colker.

2.1 Pina Bausch e o *Wuppertal* Dança-Teatro

Pina Bausch (1940-2009), através do repertório da companhia de Dança-Teatro *Wuppertal*, é um exemplo de transição entre a cena estritamente teatral e a *performance* coreografada de dança. As cenas, baseadas em histórias pessoais de cada dançarino, são narrativas genuínas reproduzidas em montagens e remontagens das encenações do grupo com a intenção de evocar associações e sentimentos nos dançarinos e nos espectadores de cada encenação, sempre diferente da anterior. Ciane Fernandes, estudiosa do tema, descreve, através uma experiência vivida por ela como espectadora, o processo contido nas obras de Bausch. Segundo a autora, “a história vivida ou inventada por alguém torna-se uma forma estética e é representada por diferentes dançarinos ou atores. Por meio de tais representações, eles questionam e transformam os vocabulários sobrepostos em seus corpos” (FERNANDES, 2000, P.49).

O exemplo de cena ilustrado abaixo serve como indicação da simplicidade da composição da cena e do pouco uso de elementos cenográficos por Bausch: O uso de objetos simples, baratos, cotidianos e mesmo dos corpos dos bailarinos como elementos de cenário é uma constante em diversos momentos de suas encenações. Na figura 9, na cena protagonizada por Jan Minarik em *Gebirge*, o ator sucessivamente enche balões de ar até que estourem, um por um. Num segundo momento, repete a ação de encher balões, mas dessa vez, ao invés de estourá-los, amarra cada um deles, que são utilizados na cena por outros bailarinos. A cena, como em muitos dos outros trabalhos de Pina Bausch, apoia-se em elementos simples para passar uma ideia complexa ao espectador.



Figura 9: uma das repetições da cena dos balões, em *Gebirge*, espetáculo da Wuppertal Dança-Teatro. FONTE:<http://www.wz-newsline.de/lokales/wuppertal/pina-bausch-auf-dem-gebirge-hat-man-ein-geschrei-gehoert-1.1302976>

2.2 Momix Dance Company

A *Momix Dance Company* se descreve como uma companhia de dançarinos ilusionistas, e realiza trabalhos muito ricos em relação à visualidade cênica perfeitamente conectada com a dança. Os figurinos criados para as *performances* assumem o papel de cenografia e se destacam em cena. Os elementos de cenário em geral são poucos, e a tecnologia é bastante utilizada, especialmente no que se refere à iluminação e sonorização, para valorizar ao máximo o corpo dos bailarinos.

Como ilustrado nas figuras abaixo, os figurinos e adereços criam formas e silhuetas inesperados e o corpo dos bailarinos ganha nova significação. Em *Lunar Sea* (figura 10), a atmosfera anti-gravitacional criada remete à fantasia da dança no ambiente lunar. A coreografia, integrada aos jogos de luz ao desenho do figurino, criam uma nova significação para o espaço da cena. Já na cena retirada de *Botanica* (figura 11), a referência clara a flores e elementos da natureza modifica a relação de escala do bailarino com o mundo.

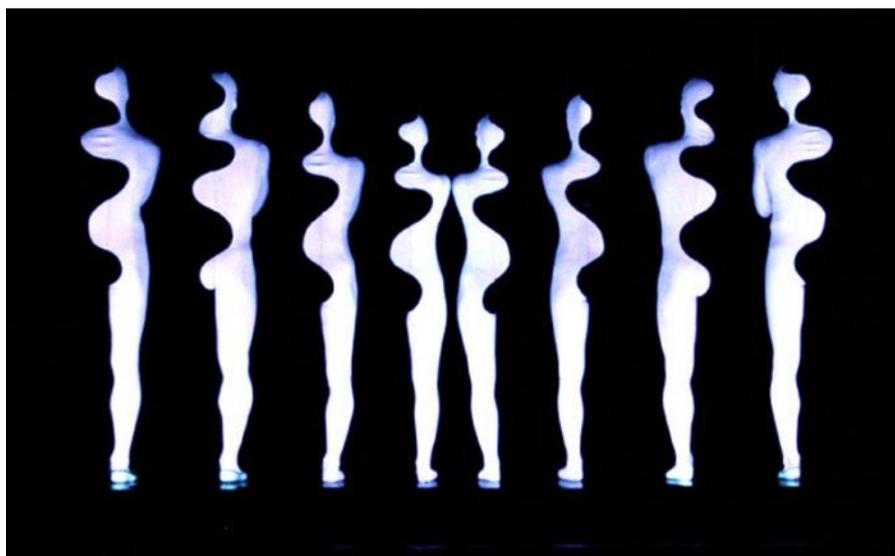


Figura 10: cena do espetáculo *Lunar Sea*, de Momix. A leitura da cenografia é conferida, em grande parte, aos figurinos. FONTE: www.momix.com.



Figura 11: cena do espetáculo *Botanica*, de Momix. A escala do bailarino muda conforme o enxergamos com outra significação. FONTE: www.momix.com.

2.3 Companhia de Dança Deborah Colker

Desde sua estreia, em 1944, a companhia tem criado cenários com a intenção de “elucidar e identificar visualmente a ação num ambiente que trará significado aos elementos dramáticos do trabalho escolhido, enfatizando assim o tema, o enredo, o conceito e o ambiente emocional”, segundo o próprio *website* da companhia nos informa.

O espetáculo MIX (figura 12), uma fusão dos primeiros espetáculos da companhia (*Velox* e *Vulcão*), realiza uma reflexão sobre o movimento esboçado em máquinas através de um elemento cenográfico inovador e da representação de um *ballet* vertical sobre a parede do fundo do palco. Trata-se de um jogo de espaço e ritmo bastante inusitado e que coloca em evidência o trabalho corporal rígido e preciso dos bailarinos.

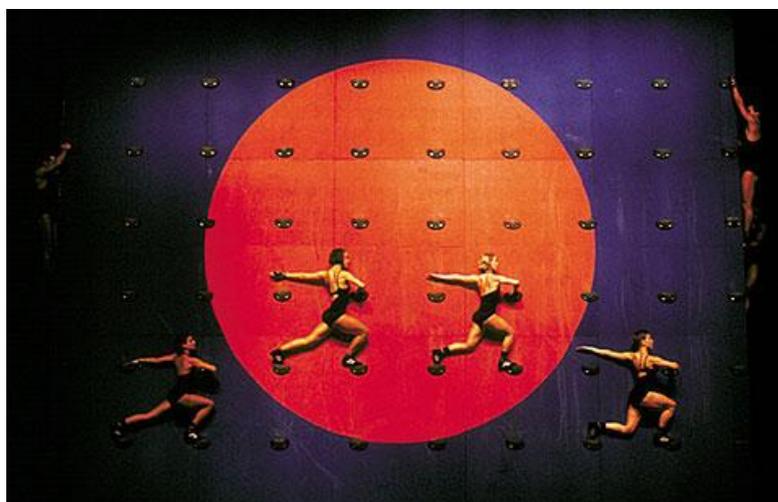


Figura 12: Cena do espetáculo MIX. FONTE: www.ciadeborahcolker.com.br.

O espetáculo '4 por 4' traz reflexões acerca das significações de elementos do dia-a-dia quando deslocados de seus contextos. O uso de elementos do cotidiano do espectador em situações diferentes das esperadas tem o objetivo de provocar reflexão – e, assim, entrar no imaginário do interlocutor e convidá-lo a compreender e intervir na representação, adicionando suas próprias significações. Na figura 13, o uso de um elemento comum em um local não usual cria expectativas ao longo da coreografia, que colabora, nos movimentos escolhidos, para esse efeito de tensão.



Figura 13: cena do espetáculo 4 por 4. FONTE: www.ciadeborahcolker.com.br.

Ao considerar a *performance* de dança um evento artístico propositivo e reflexivo, as possibilidades da cenografia aumentam, a partir do momento em que não mais se busca apenas o *décor* do espaço. Muitas vezes, porém, em escolas de dança e companhias menos consolidadas que as apresentadas acima, recursos limitados e tempo escasso acabam por limitar essas possibilidades da cenografia.

Ao iniciar uma produção de cenário para dança, é interessante mapear as características físicas do espaço cenográfico e, demarcando as dimensões aferidas no espaço de ensaio do grupo, participar ativamente da criação coreográfica, conforme as ideias de Laura Gröndahl (2012, p.3). Dessa forma, a relação entre a espacialidade do edifício teatral e a *performance* em si fica mais clara, mesmo em casos em que é impossível realizar os ensaios no local de apresentação. A criação do cenário pode ser iniciada a partir da observação do comportamento dos bailarinos durante os ensaios.

Gröndahl também sugere que o processo criativo experimental, com improvisação e participação coletiva, pode resultar em composições mais interessantes do que os cenários

planejados com antecedência e de forma imutável. É interessante relacionar essa ideia ao fato de que, em diversas companhias de pequeno porte e escolas de dança, a criação de toda a visualidade cênica, frequentemente, está nas mãos de poucas pessoas. Algumas vezes o cenário é realizado pelo próprio coreógrafo, ou desenhado por ele. Assim, existe uma possibilidade grande de adotar a técnica de compor o cenário a partir da coreografia e não o oposto, bem como se torna viável desenvolver a criação de cenário, figurino, coreografia, iluminação de forma conjunta e colaborativa. É a partir dessas ideias que é apresentado o estudo de caso a seguir.

3. UMA VISUALIDADE POSSÍVEL EM COMPANHIAS DE PEQUENO PORTE

3.1 A Academia de Ballet La Ballerina

Quando se trata da expressão artística através da dança, existe um padrão recorrente nas cidades brasileiras. Como identificado anteriormente, há alguns exemplos de grandes companhias, com recursos e estrutura muito adequados, mas a realidade da maioria das escolas e companhias é bastante diferente. Procura-se, neste trabalho, buscar alternativas para o desenvolvimento de uma visualidade cênica mais instigante, mesmo em situações com recursos, tempo e estrutura limitados - preocupação plausível ao perceber como esse tipo de grupo de dança é predominante nas cidades brasileiras. O caso da Academia de Ballet La Ballerina é apresentado com o objetivo de demonstrar a possibilidade real da criação de uma visualidade cênica mais interessante que a usualmente praticada em grupos amadores e com limitações de recursos e espaços. A autora propõe, através desse exemplo, a abertura do pensamento de encenadores e outros profissionais ligados às companhias de dança que se deparam com situações semelhantes à experimentada neste estudo de caso.

Através da aproximação da autora com alguns grupos do município de Ponta Grossa (320.000 habitantes), foi possível retratar a realidade da dança em cidades brasileiras médias. Aqui, quando se utiliza a expressão ‘companhia de dança de pequeno porte’, portanto, a autora faz referência a todas as escolas de dança e grupos profissionais que têm algumas características em comum. No caso de Ponta Grossa, a maioria dos grupos funciona de forma independente, sem iniciativas públicas relacionadas ou patrocínio constante. Muitas vezes, ao determinar as datas de espetáculos é que são escolhidos os profissionais relacionados à cenografia, ao figurino, aos adereços, etc. Frequentemente, cenário, figurino, iluminação são realizados sem a presença de um profissional especializado; algumas vezes os próprios alunos confeccionam e finalizam peças. Existe pouco

acervo de cenário, pois em geral os objetos de cena são alugados ou acabam descartados após a apresentação por não haver espaço para armazenamento. Quanto aos figurinos, na maior parte das vezes os integrantes do grupo adquirem as peças. Principalmente no caso das escolas, em que a rotatividade de alunos é grande, isso inviabiliza o reaproveitamento de figurinos de uma apresentação para a seguinte.

Na grande maioria dos espetáculos organizados pelos grupos entrevistados, são utilizados cenários em que apenas o fundo do palco é ocupado, por não haver um esforço real em subverter esse modelo e fazer experimentos. Além do estigma de que a melhor forma de garantir espaço livre para o bailarino é através do cenário como telão de fundo, outros fatores contribuem para que haja pouca experimentação em relação à ocupação do palco pelos objetos de cena. Um deles é a mitificação do ballet ‘clássico tradicional’: um respeito exagerado aos códigos rígidos provenientes dos ballets de repertório inibe companhias de técnica tipicamente clássica a utilizar outros métodos de trabalho, formas de encenação e estruturas de espetáculo. Um segundo aspecto importante em relação aos grupos de dança pontagrossenses é que, em quase todos os casos, o espaço de ensaios e aulas tem dimensões muito inferiores às do palco em que os espetáculos são normalmente apresentados. Em geral, o acesso dos integrantes dos grupos ao teatro acontece apenas na data das apresentações.

A La Ballerina Academia de Dança e Centro de Qualidade de Vida foi iniciada em 1987, com foco para a modalidade clássica da dança. Ao longo dos anos, novas modalidades (jazz, dança contemporânea, sapateado, dança de salão, etc) passaram a ser oferecidas, mas a grande maioria dos alunos participa das aulas de ballet clássico. Em 2012 foram incorporados outros serviços, relacionados a estética e qualidade de vida, como pilates, fisioterapia e tratamentos estéticos. A equipe de ballet clássico conta com 12 professores, e, dos 130 alunos, 117 são matriculados nas danças clássicas. A maioria dos alunos é de crianças e adolescentes de 3 a 16 anos, mas existe um número expressivo de adultos. A participação masculina no grupo de alunos é muito pequena.

Tradicionalmente, são realizadas duas apresentações principais por ano: um estúdio e concurso coreográfico aliado a um pequeno festival de inverno em julho, em que os alunos apresentam a evolução do trabalho de sala de aula, e um grande espetáculo em outubro, com remontagens de ballets de repertório ou criações próprias. Para esses espetáculos, quando são remontados ballets de repertório, frequentemente são contratados bailarinos profissionais para os papéis masculinos.

A criação do espetáculo apresentado em outubro começa sempre no início do ano letivo. Até 2011, a criação de coreografia, cenário, figurinos, adereços, trilha sonora, iluminação e comunicação visual (divulgação e libretos) era concentrada na diretoria da escola. Com a troca da diretoria em 2012, vêm sendo implantadas algumas mudanças, buscando formar uma equipe para descentralizar o processo de criação e agregar novas visões e pensamentos estéticos. No caso

apresentado abaixo, a equipe, montada em março de 2013 para começar os trabalhos referentes ao espetáculo de outubro de 2013, contou com dois cenógrafos, um figurinista, um músico para a elaboração de trilha sonora e cinco coreógrafos, além de equipe técnica de palco, confecção de figurinos, iluminação e sonoplastia contratada especificamente para a *performance*. Pela primeira vez, a criação foi descentralizada, possibilitando a cada profissional inserir seus próprios conhecimentos e aproveitar seu repertório criativo para compor os elementos de cena que estão sob sua responsabilidade.

Todas as mudanças em relação ao processo criativo foram produto de discussões entre a diretoria e a autora desse artigo, participante no processo como cenógrafa e figurinista dos espetáculos do grupo de dança. A receptividade do grupo para inovações, tanto em relação à composição da equipe quanto à proposta cenográfica para a montagem desse ano, foi fundamental: compreende-se, portanto, que este é um diferencial da academia em questão em relação aos demais grupos da cidade. A vontade de mudar e criar algo novo surgiu de dentro da academia, e não foi imposta pelo cenógrafo. A intenção de criar a cena coletivamente, integrando coreografia e cenografia, só funciona nesses termos, em que toda a equipe está disposta a repensar métodos e processos antes considerados imutáveis.

Outro aspecto que contribuiu positivamente para que houvesse uma mudança estética e conceitual nos espetáculos daqui para a frente é o espaço físico privilegiado com que a academia conta, especialmente levando em consideração o porte da cidade em que a La Ballerina está inserida. Além das salas de secretaria, diretoria, fisioterapia e estética, há duas salas de dança com piso de madeira, com acabamento e colchão de ar próprios para a prática do ballet. Uma das salas, com pé direito duplo e mezanino para a observação da composição coreográfica a distância, tem 170m² (figura 14). Com essa realidade, é possível marcar no piso da sala tanto a medida real do palco quanto as coxias, ciclorama, etc. Fica, portanto, mais fácil trabalhar com a forma de criação referenciada na seção anterior, em que as características do cenário vão sendo definidas em conjunto com a coreografia. Compreende-se que nem sempre é possível contar com essa facilidade relativa ao espaço físico.



Figura 14: o espaço de ensaios da Academia La Ballerina. FONTE: www.laballerina.com.br

Por outro lado, diversas das limitações vivenciadas em outros grupos de dança repetem-se nessa companhia. O acervo de cenário é praticamente inexistente, e há pouco espaço para manuseio e armazenamento das peças mesmo dentro do teatro em que os espetáculos são realizados na cidade. Além disso, como os alunos adquirem seus figurinos anualmente, não é possível reaproveitá-los. Os recursos também são limitados: toda a equipe contratada para a realização do espetáculo, as peças de cenário e diversos outros gastos são cobertos pela venda de ingressos e por patrocínios ocasionais de iniciativa privada.

Assim, na proposta para o ano de 2013, levou-se em conta o tipo de cenografia cabível para o público tradicional que assiste aos espetáculos, além de serem consideradas as possibilidades técnicas dominadas pelo corpo de alunos da escola, levando em conta que a grande maioria é de crianças e adolescentes ainda em formação. A abertura dos membros da escola para um processo diferente do que vem sendo realizado por 25 anos é muito importante, e justifica-se a apresentação do estudo de caso nesse trabalho com o objetivo de mostrar que, mesmo com limitações, é possível produzir uma visualidade cênica interessante e inovadora.

3.2 O espetáculo de fim de ano de 2013

O processo criativo do espetáculo de fim de ano de 2013, devido a uma conexão pessoal da autora com as diretoras da La Ballerina, foi uma experiência de criação coletiva desde a concepção da ideia central, em meados de 2012. Porém, a apresentação dos produtos abaixo tem por objetivo principal ilustrar ideias viáveis de realizar com todas as limitações já dispostas anteriormente. Ao final do artigo, estão inseridas algumas imagens de registro da performance apresentada em finais de outubro de 2013.

Em 2012, foi apresentada uma montagem do *ballet* de repertório ‘Dom Quixote’, que contou com os mesmos cenógrafos e figurinistas que compõe a equipe do espetáculo de 2013. O produto final do ano de 2012, bastante clássico, é ilustrado nas figuras 15 e 16 abaixo, e reflete o tipo de produção geralmente realizado ao encenar remontagens dos *ballets* de repertório. Ainda que haja liberdade criativa para adaptações coreográficas, musicais e mesmo no desenho de cenário e figurino, um sistema rígido de uso do palco é respeitado para que, na medida do possível, a intenção original desse tipo de *ballet* seja mantida.



Figuras 15 e 16: Cenas de Dom Quixote, montado em 2012 pela Academia La Ballerina.
FOTOS: Zeca Ricetti Fotografia.

Em geral, existe uma alternância entre a montagem de *ballets* de repertório e criações próprias, portanto o caso da encenação proposta em 2013 difere bastante da ilustrada acima. Tratando-se de uma montagem nova, não há regras específicas a seguir. Com a possibilidade de criação simultânea, já comentada anteriormente, foi possível ousar na forma de uso do palco e na visualidade final das cenas. O tema escolhido foi a China antiga – o período retratado vem da criação do mundo segundo a crença chinesa até o advento da China comunista.

A escolha do tema foi peça chave para a determinação do processo criativo. A cultura chinesa, estudada pelos diferentes membros da equipe, é extremamente ligada aos elementos da natureza, à dualidade entre luz e escuridão, à valorização do corpo humano e do equilíbrio do homem em todas as instâncias. O pensamento, permeado pela cultura chinesa, enriquecido através de pesquisa bibliográfica e pictórica e pelo trabalho de *brainstorm*, resultou em alguns fios condutores que conectam todos os profissionais envolvidos no processo, possibilitando a cada um deles contribuir com ideias coerentes para diferentes elementos de composição (cenografia, figurino, trilha sonora, coreografia).

Destaca-se, como estratégia para iniciar o processo criativo para dança, a necessidade de realizar intensas leituras e vivenciar ao máximo o objeto escolhido como tema da encenação. Assim como no teatro é possível criar a partir da leitura e exploração do texto teatral, no caso da *La Ballerina* foi uma escolha consciente iniciar o trabalho através de uma aproximação com a cultura chinesa. Outras possibilidades existem, mas essa é uma forma de trabalhar que garante a verossimilhança daquilo que se propõe no palco, além de dar à *performance* uma característica informativa e um papel educativo para o público.

Como resultado dessa primeira aproximação da equipe de criação com o tema, a cor foi escolhida como elemento conector da visualidade cênica. Foi estabelecido, assim, que figurino, cenário e luz respeitariam a mesma paleta de cores, que evolui ao longo do tempo e vai se alterando gradativamente para cada coreografia, ainda que essa regra não seja rígida e alguns pontos de cor se destaquem em alguns momentos da encenação. A escolha dos cores está conectada à tradição chinesa: cenas dramáticas são representadas por cores mais frias e escuras, enquanto a paleta de cores da figura 17 representa as escolhas para os momentos positivos e de exaltação da cultura chinesa, como o ano novo chinês representado como cena final da *performance*.



Figura 17: imagem conceitual representativa da paleta de cores escolhida para parte da encenação.
FONTE: www.chinatravel.ws

Personagens mitológicos representados em ilustrações chinesas foram usados como base para a criação de figurinos e adereços, além de guiarem a paleta básica de cores das coreografias. Alguns dos personagens estudados serão representados por bailarinos. Esse é o caso da deusa *Nü Wa*, na mitologia chinesa responsável pela criação dos seres humanos: a figura 18 serviu para definir as cores do figurino da bailarina que representa *Nü Wa* e também para determinar o uso de tons terrosos e referências à vegetação no figurino das outras bailarinas participantes dessa coreografia (os seres humanos criados por ela).



Figura 18: ilustrações de personagens da mitologia chinesa também serviram como base tanto para a criação de figurinos e adereços quanto para a escolha da paleta de cores de algumas coreografias. FONTE:tieba.baidu.com



Figura 19: figurinos típicos chineses foram usados como referência para a elaboração de adereços que fogem do sempre utilizado no ballet clássico. FONTE: www.chinatravel.ws



Figuras 20 e 21: figurinos executados para a deusa Nü Wa e as humanas. Fotografias: André Luiz Capóia.

Além desse uso da cor como conector da visualidade da cena, a fluidez foi uma característica presente em toda a encenação. Após a realização de *brainstorms*, a equipe de criação chegou à conclusão de que a fluidez é uma palavra-chave presente em diversos ensinamentos e costumes chineses. Os movimentos orgânicos das danças e artes marciais chinesas; o conceito de equilíbrio humano em suas relações com a natureza; a tranquilidade que, segundo Confúcio, o homem deve ter ao perceber a passagem do tempo – em todas essas referências, a fluidez é fundamental. Por isso, um sistema modular de cenário foi concebido, para que cada cena se compusesse e se alterasse aos poucos, combinada com mudanças sutis de iluminação. Os figurinos também foram desenhados com o objetivo de sugerir essa fluidez, com o uso de diversos tecidos leves e esvoaçantes coordenados com uma coreografia envolvente e sedutora na maior parte da *performance*.

A luz, além de possibilitar diversas dinâmicas interessantes no palco sem reduzir o espaço disponível para o bailarino, também tem uma significação própria para a cultura chinesa. O trabalho com o contraste entre luz e sombra e o uso da iluminação de forma diferente da tradicionalmente usada em *ballets* permitiu uma riqueza estética bastante diversificada. A proposta permite o uso das mesmas tecnologias de iluminação usuais, mas propõe um posicionamento de focos diferenciado,

de forma a permitir efeitos diferentes, como a iluminação lateral e a projeção de sombras em superfícies verticais (figura 22).

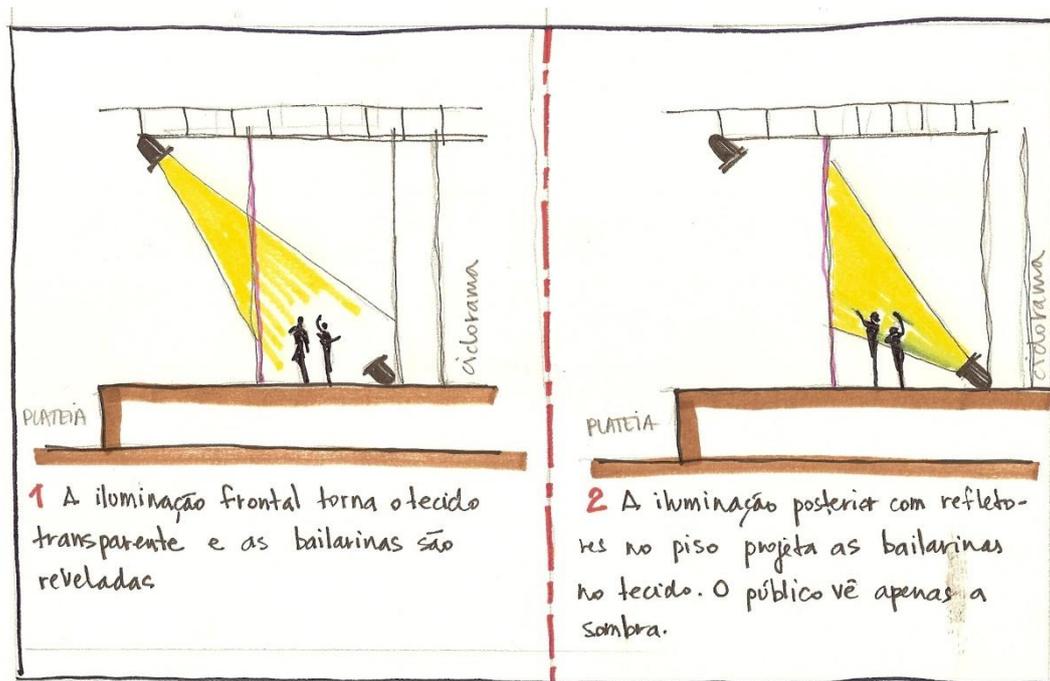


Figura 22: estudo para a cena em que é representada a bandeira chinesa. Cinco bailarinas têm sua silhueta projetada em um tecido vermelho disposto verticalmente. De acordo com o uso da luz frontal ou posterior, pode-se enxergar as bailarinas ou apenas sua sombra. FONTE: a autora.



Figura 23: Registro da cena em que a iluminação posterior foi aplicada. Fotos: André Luiz Capóia.

Assim como na escolha do sistema de iluminação levou-se em consideração a necessidade de otimizar recursos, os materiais utilizados nas peças de cenário também foram escolhidos de acordo com as possibilidades. Além de representarem baixo custo, os materiais escolhidos, como papelão e filmes retirados de fitas cassete, foram reutilizados. Os filmes, especialmente, são um resíduo raramente reaproveitado, e com a iluminação gerou um efeito estético muito interessante no palco. Já os blocos de papelão, usados em grande parte das cenas, foram criados para um trabalho de estudantes de arquitetura da Universidade Federal do Paraná (figura 24) e arrecadados posteriormente pela equipe de cenografia. Além do sistema modular permitir diferentes agrupamentos e efeitos ao longo de toda a *performance*, o que contribuiu para que houvesse coerência do início ao fim da encenação, é um material muito versátil e que poderá ser facilmente armazenado e utilizado em outras apresentações. Assim, a reutilização de materiais, além de reduzir custos, tem outra contrapartida: representa um destino para materiais que dificilmente seriam reutilizados e reduz a geração de lixo durante o processo de produção do cenário.



Figura 214 os blocos texturizados, adquiridos pela equipe de cenografia, em sua primeira utilização, no saguão da Universidade Federal do Paraná. FONTE: a autora.

Para viabilizar a utilização dos blocos e permitir a transição de cenas gradualmente como comentado anteriormente, estão sendo realizados estudos de pintura e revestimentos dos blocos, como esquematizado na figura 25:

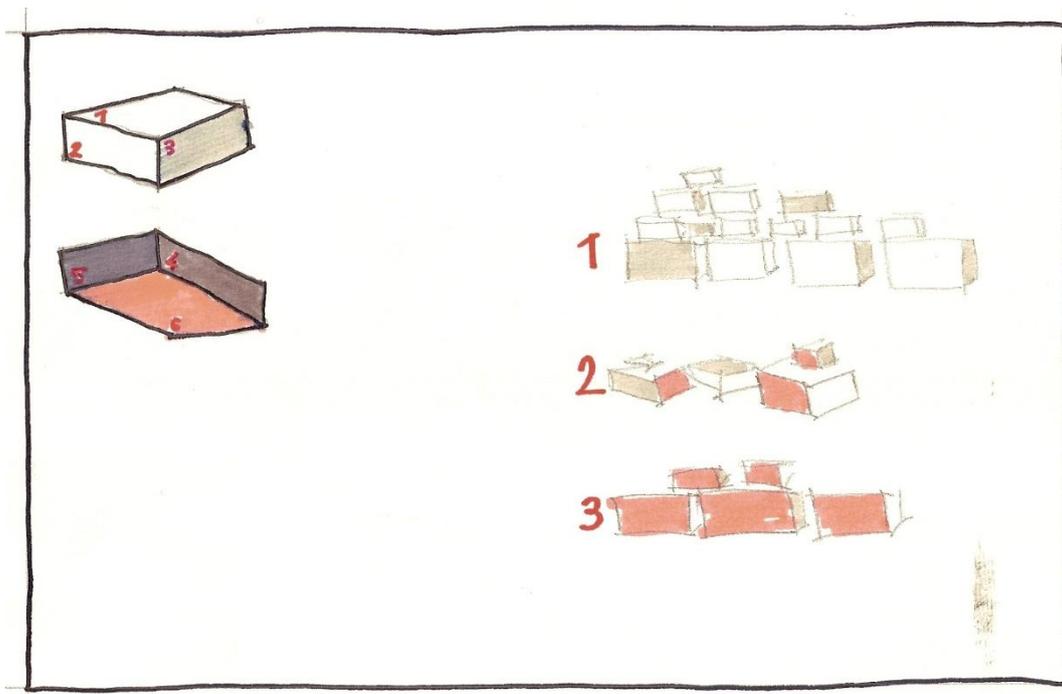


Figura 25: Pintura nos blocos para formar superfícies e volumes com coloração variada. FONTE: a autora.

Em uma das coreografias, em que os personagens são os seguidores de Buda, os blocos foram rearranjados para formar um rosto no fundo do palco. A composição desse rosto foi feita durante a coreografia. Os próprios bailarinos movimentaram os blocos para compor essa imagem em dado momento da música. Nas figuras 26, 27 e 28 é possível acompanhar parte do processo de criação dessa cena, através de croquis e maquetes feitos pela equipe de cenografia.

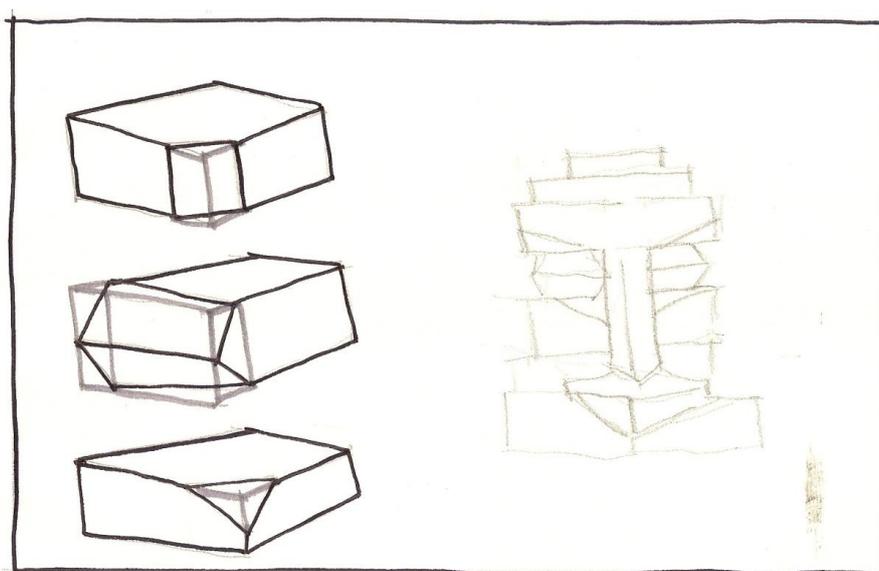


Figura 26: Alterações nos blocos para criar o rosto de Buda. FONTE: a autora, baseado em estudo volumétrico de Élio Chaves – equipe de cenografia.



Figura 27: Uso de ilustração e pedaços de isopor em estudo para a montagem do rosto de Buda com blocos re papelão. FONTE: Élio Chaves – equipe de cenografia.



Figura 28: Blocos formando o rosto de Buda. Resultado de iluminação em maquete de isopor. FONTE: Élio Chaves – equipe de cenografia.

Além dos materiais reutilizados, trabalhou-se muito com tecido nas propostas para cenário. Trata-se de um material relativamente barato e que pode facilmente ser utilizado em outras montagens. Além disso, considerando a estrutura oferecida pelo teatro em que a apresentação foi

realizada, a leveza do material viabiliza algumas composições que seria impossível executar com materiais pesados e rígidos como a madeira. Sistemas simples e mecânicos, como o uso de ventiladores e a movimentação de peças de cenário com rodízios pelas bailarinas e pela equipe técnica de palco são empregados de forma a oferecer dinamismo e surpresa à encenação sem encarecer a produção ou torná-la demasiado complexa para que seja realizada no espaço e nas condições existentes.

Na figura 29, está esquematizado o uso de tecido e de fitas VHS pendentes dos varões já presentes na estrutura do teatro onde será realizada a performance. Esse recurso foi utilizado na coreografia que representa os Mares e Florestas. As cores e formas escolhidas têm por objetivo remeter às semelhanças entre ambos os elementos da natureza. Os tecidos e fitas representam cipós que ocorrem no topo das florestas ou algas existentes nos mares. É proposta uma iluminação difusa que remete ao tipo de luz refletida no fundo do mar ou filtrada pelas folhas das árvores. São utilizadas cores coordenadas para os figurinos das duas bailarinas e para as coxias e tecidos pendentes. A luz valoriza as fitas VHS, dando uma impressão de brilho molhado aos elementos pendentes.



Figura 29: Estudo de cena para uma das coreografias. Tecido e filme VHS presos em varões, combinados com iluminação e fundo projetado, remetem às semelhanças entre mares e florestas.

FONTE: a autora.



Figura 30: Cena final. Além das tiras de tecido e filme VHS, também a iluminação e fumaça permitiram recriar os reflexos que possibilitaram assemelhar o palco aos mares e florestas.
Fotografias: André Luiz Capóia.

O uso da luz, como comentado anteriormente, foi utilizado tanto para valorizar determinados aspectos do cenário quanto para facilitar as trocas de cenário e coreografia. No caso ilustrado abaixo, pode-se dizer que boa parte do cenário é formada pelos próprios bailarinos. O esquema apresentado se refere a uma transição entre um duo, encenado apenas nos focos frontais do palco, e a coreografia que representa o exército de terracota de um dos maiores imperadores

chineses. Para que essa transição fosse imperceptível, optou-se pela entrada das bailarinas que representam os guerreiros enquanto o duo ainda é encenado. Com o apagar dos focos, a luz do fundo do palco vai sendo acendida gradativamente – e o exército é revelado aos poucos, com as bailarinas imóveis, como se sempre estivessem presentes na cena. Com o mesmo sistema de blackout, o casal deixa a cena silenciosamente e, logo depois, as luzes frontais são reacendidas (figura 31).

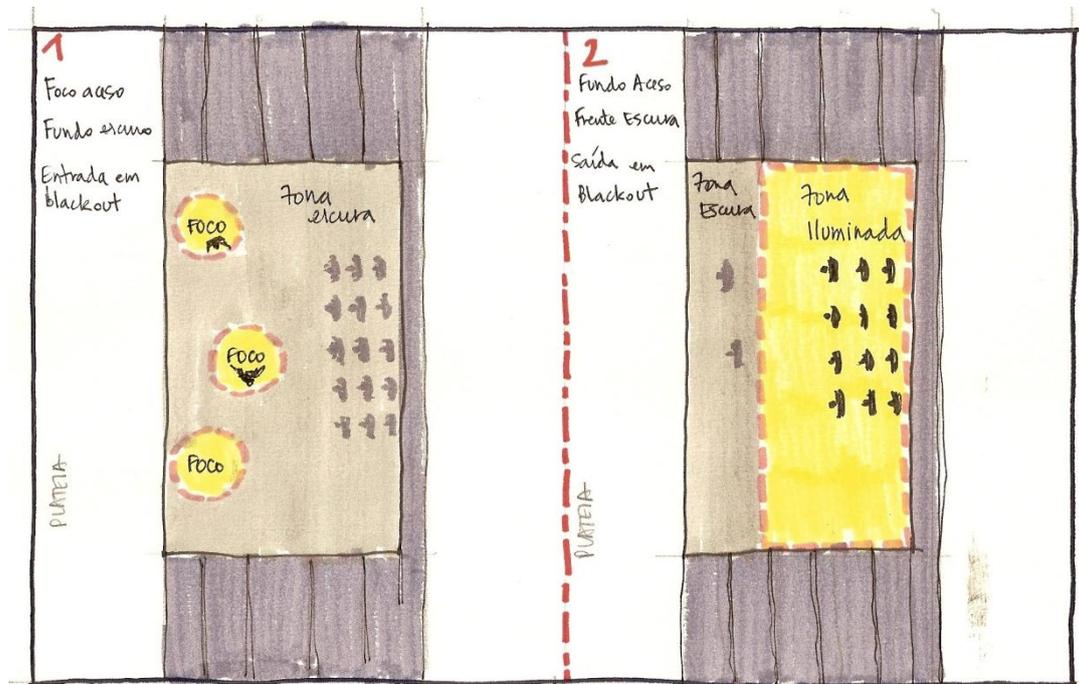


Figura 31: Esquema de iluminação para transição entre duas coreografias. FONTE: a autora.



Figura 32: Registro da cena final no primeiro momento do esquema de iluminação acima. No momento registrado, aparecem apenas os dois protagonistas, embora houvesse cerca de 30 bailarinos no fundo do palco, na área escura. Fotografia: Clebert Gustavo.

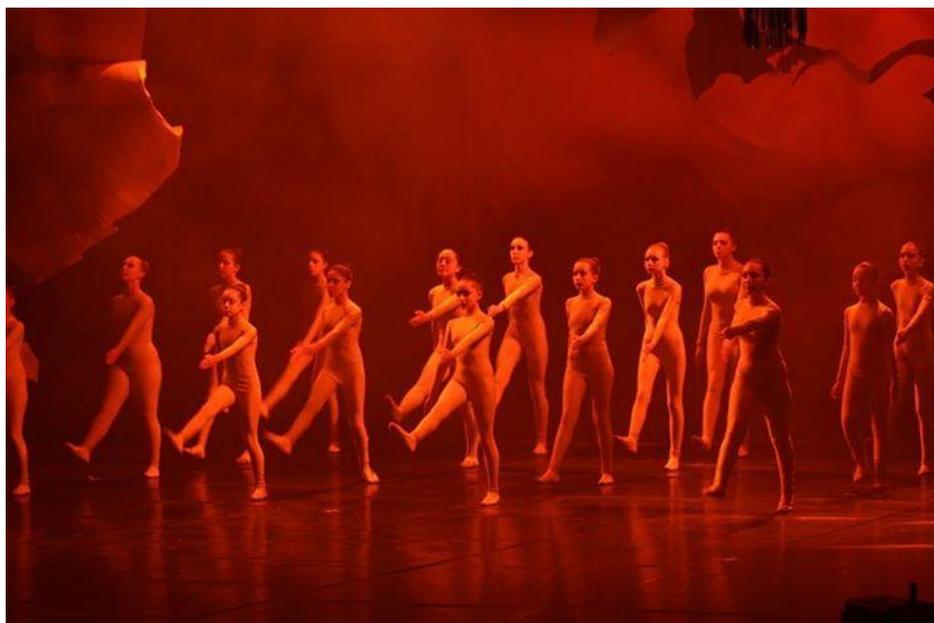


Figura 33: Registro da cena final no segundo momento do esquema de iluminação acima. Os personagens principais já deixaram o palco e agora os bailarinos que representam o exército de terracota ocupam todo o palco com luz. Fotografia: André Luiz Capóia.

Essa breve apresentação de idéias teve por objetivo demonstrar algumas das possibilidades que se apresentam para a criação de uma cenografia interessante mesmo com todas as limitações presentes na maior parte das companhias de dança brasileiras. O processo criativo com a possibilidade da criação coreográfica diretamente conectada ao cenário, trilha sonora e iluminação, permitiu a composição de cenas interessantes, instigantes e coerentes entre si. Nas imagens abaixo, outros momentos de visualidade interessante registrados na performance são apresentados.

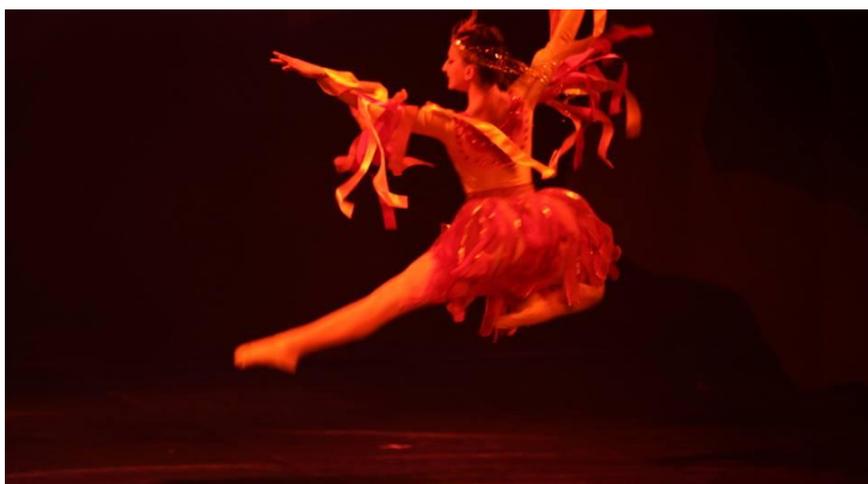


Figura 34: Registro fotográfico de palco com um dos figurinos de protagonistas: sol. Muitos dos efeitos cênicos foram devidos a figurinos interessantes, que causaram efeitos quando coordenados com a coreografia e a iluminação.. Fotografia: André Luiz Capóia.



Figura 35: Registro fotográfico de palco com um dos figurinos de protagonistas: vento. Muitos dos efeitos cênicos foram devidos a figurinos interessantes, que causaram efeitos quando coordenados com a coreografia e a iluminação.. Fotografia: André Luiz Capóia.



Figura 36: Registro da coreografia dos elementos da natureza, um dos momentos em que objetos de cena (props) foram usados como artifício para enriquecer a visualidade. Fotografia: André Luiz Capóia.

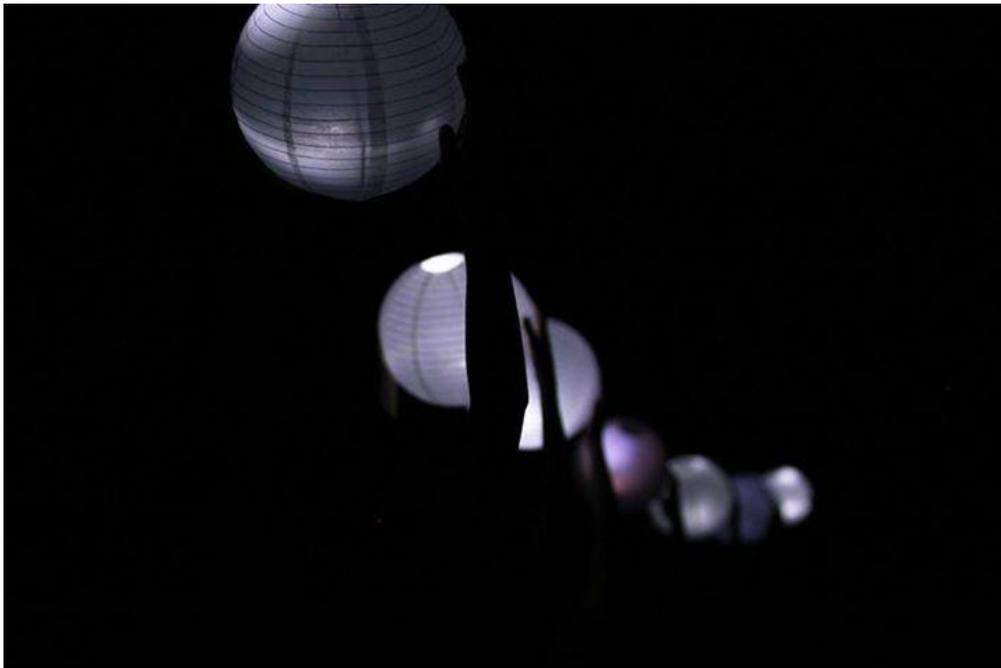


Figura 37: Ato final do espetáculo, com momentos em blackout, representando a celebração do ano novo chinês. Fotografia: André Luiz Capóia.



Figura 38: Representação das embarcações, utilizando figurino performático, props e iluminação com fumaça coordenada para representar um incêndio em uma frota de barcos chineses.. Fotografia: André Luiz Capóia.



Figura 39: O Rio Amarelo, importante rio da China, é representado com porções de tecido fino sobre as bailarinas. Fotografia: André Luiz Capóia.



Figura 40: O Rio Amarelo, importante rio da China, é representado com porções de tecido fino sobre as bailarinas. Fotografia: André Luiz Capóia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir o estudo proposto nesse artigo, pode-se afirmar que os objetivos propostos foram alcançados. Através de uma leitura histórica da evolução da cenografia para a dança, foi possível identificar diversas formas de trabalhar o espaço cênico ainda não totalmente incorporadas à realidade das companhias de dança de pequeno porte das cidades brasileiras.

Conclui-se que, ao demonstrar, através de um exemplo prático, soluções possíveis para resolver algumas das questões vividas em grande parte das escolas de dança brasileiras, a contribuição deste trabalho é visível. As imagens do produto final comprovam um enriquecimento na composição cênica, em comparação ao tradicionalismo (nem por isso menos belo) da performance do ano anterior. Um dos principais objetivos elencados no início deste trabalho era inspirar e guiar criações práticas dentro da realidade das companhias de dança brasileiras, e, através dos exemplos e ideias apresentados, é perceptível que existe espaço para que companhias com limitações desenvolvam suas criações sem prejuízo da qualidade ou da inovação da visualidade cênica desses espetáculos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella de. **Sobre perspectivas teóricas do espaço: dança e literatura**. 2009.

Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/dancacorpo/Daniella_de_Aguiar_-_Sobre_perspectivas_teoricas_do_espaco_danca_e_literatura.pdf> Acesso em 29 de março de 2013.

DEBORAH COLKER. **Website**. Disponível em: <<http://www.ciadeborahcolker.com.br/br/>> Acesso em 7 de abril de 2013.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

GRÖNDAHL, Laura. **Redefining Scenographic Strategies**. 2012. Disponível em: <<http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2012/10/lauraperpaper.pdf>> Acesso em 27 de março de 2013.

ISADORA DUNCAN. **Website**. Disponível em: <<http://www.isadoraduncan.org>> Acesso em 18 de maio de 2013.

MATA, Paulo A. da, FREY, Tales. **Einstein on the beach: um estudo semiótico em oposição ao textocentrismo**. 2012. Disponível em:

< <http://www.questaodecritica.com.br/2012/05/einstein-on-the-beach-um-estudo-semiotico-em-oposicao-ao-textocentrismo/> > Acesso em 2 de junho de 2013.

MOMIX. Website. Disponível em: <www.momix.com> Acesso em 10 de abril de 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia**. São Paulo: SENAC, 1999.

ROBERT WILSON. Website. Disponível em: <www.robertwilson.com> Acesso em 30 de maio de 2013.

ROLLEMBERG, Doris. **A cenografia além do espaço e do tempo: o teatro de dimensões adicionais**. 2012. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=115888> Acesso em 30 de março de 2013.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Encenação e cenografia para dança**. 2007. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/cenografia_para_danca.pdf> Acesso em 23 de março de 2013.

URSSI, Nelson. **A Linguagem Cenográfica**. Dissertação. 2006: USP.

RELAÇÃO DE FIGURAS

FIGURA

LEGENDA

- 1 "Ballet Comique de La Reine", representado em 1581
- 2 Painel pintado por Picasso em 1919 para "Le Tricorne"
- 3 Modelo de Adolphe Appia para peça encenada em 1909
- 4 Desenho de Adolphe Appia para peça encenada em 1912
- 5 A bailarina moderna Isadora Duncan
- 6 A bailarina moderna Loie Fuller
- 7 Cenário de Josef Svoboda para "La Traviata", em 1992
- 8 Cena de "Einstein on the Beach", de Robert Wilson, em 2012
- 9 Uma das cenas dos balões, em "Gebirge", da Wuppertal
- 10 Cena do espetáculo "Lunar Sea", de Momix
- 11 Cena do espetáculo "Botanica", de Momix
- 12 Cena do espetáculo "Mix", da cia Deborah Colker
- 13 Cena do espetáculo "4 por 4", da cia Deborah Colker
- 14 O espaço de ensaios da academia La Ballerina
- 15 Cena de Dom Quixote, montado pela La Ballerina em 2012
- 16 Cena de Dom Quixote, montado pela La Ballerina em 2012

- 17 Imagem conceitual para escolha da paleta de cores
- 18 Personagens da mitologia utilizados como inspiração
- 19 Figurinos e adereços tradicionais como inspiração
- 20 Registro de palco: figurino da deusa Nü Wa
- 21 Registro de palco: figurino das humanas
- 22 Estudo de iluminação para cena com projeção em tecido
- 23 Registro de palco: cena com projeção em tecido
- 24 Blocos reaproveitados pela equipe de cenografia
- 25 Estudo de pintura dos blocos de papelão
- 26 Estudo de recortes para alteração dos blocos
- 27 Ilustração e estudos com isopor
- 28 Maquete com isopor finalizada para estudo
- 29 Estudo de cena para coreografia 'Mares e Florestas'
- 30 Registro de palco: cena da coreografia 'Mares e Florestas'
- 31 Estudo de transição de coreografias com iluminação
- 32 Registro de palco: focos com área escura no fundo
- 33 Registro de palco: bailarinos revelados ao iluminar o palco todo
- 34 Registro de palco: figurino 'Sol'
- 35 Registro de palco: figurino 'Vento'
- 36 Registro de palco: figurinos 'Elementos da Natureza'
- 37 Registro de palco: blackout na coreografia 'Ano Novo Chinês'
- 38 Registro de palco: embarcações antes do incêndio
- 39 Registro de palco: coreografia 'Rio Amarelo'
- 40 Registro de palco: coreografia 'Rio Amarelo'