

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Mestrado

XV COLÓQUIO DO PPGAC
3 a 5 de Dezembro de 2012
(TEXTO COMPLETO)

Março 2013

MARCAS CONTEMPORÂNEAS NA CENOGRAFIA E ESPACIALIDADE CÊNICA DA CIA DOS ATORES

Nome da autora: Paula Vilela e Souza (Mestrado – CAPES)

Orientadora: Lidia Kosovski

LINHA PMC – Processos e Métodos da Criação Cênica

Novembro de 2012

Resumo

A presente dissertação pretenderá formular questões sobre a cenografia contemporânea, seus processos de criação e suas resultantes estéticas.

Falar de cenografia contemporânea implica em compreender sua trajetória, suas características e seus parâmetros de análise. A partir de exemplos da Cia dos Atores, iremos perceber que, muitas vezes, a configuração desta cenografia está atrelada de forma imbricada ao processo de criação das obras, não sendo um elemento anterior ou posterior ao texto, à construção do personagem ou à cena, mas sim um elemento em permanente metamorfose junto ao processo de elaboração e realização do espetáculo. Diante disso, iremos analisar como o percurso da criação modifica o lugar da cenografia e do cenógrafo dentro de um processo dito colaborativo, no qual podemos enquadrar os trabalhos da Cia dos Atores. Processo este já bastante teorizado a partir da relação entre dramaturgo, ator e diretor, no entanto, muito pouco desenvolvido a partir de um olhar sobre a construção cenográfica.

Neste estudo procuraremos construir as bases conceituais que nortearão o olhar lançado sobre a cenografia contemporânea e seus desdobramentos na produção realizada pela Cia. em análise. Além de avaliar quais ferramentas de análise são pertinentes para os novos processos da cena.

É a partir desses estreitamentos conceituais que procuraremos percorrer uma trajetória sobre as marcas contemporâneas na cenografia e espacialidade cênica na Cia dos Atores.

Introdução

Dizem que a paisagem mais extraordinária do mundo está situada no alto de uma escada caracol na torre da Vitória, em Chitor. Ao final desta escada existe um terraço circular de onde é possível admirar todo o horizonte.

No primeiro degrau desta escada, em estado letárgico, vive um ser extremamente sensível aos valores das almas humanas, o *A Bao a Qu*. Este ser só goza de consciência na medida em que um ser humano se aproxima com sua vibração, infundindo vida ao *Bao* e criando nele uma pequena luz interior. A partir do momento em que o ser humano sobe as escadas, o *Bao* agarra-lhe os calcanhares e o acompanha nesta empreitada. A cada degrau, sua coloração se intensifica e passa a irradiar uma luz cada vez mais brilhante. No entanto, o *Bao* só atinge a sua plenitude luminosa se o sujeito ao qual ele está agarrado gozar de um espírito evoluído. Caso contrário, ele fica paralisado, incompleto, com uma cor vacilante e indefinida. Porém, se o peregrino manifestar pureza de alma, o *Bao* adquire forma completa e uma viva cor azul. Sua realização é breve, no entanto. Durante o retorno do viajante, o *Bao* se desprende de seus calcanhares e desce rolando até o primeiro degrau, onde perde sua cor e seu brilho, enquanto aguarda um próximo aventureiro que lhe permita uma nova experiência. Dizem que durante todos esses séculos, apenas uma única vez o *A Bao a Qu* atingiu cor e brilho plenos.

O conto de Jorge Luis Borges, descrito acima e intitulado "*A Bao a Qu*"¹, serve como fonte de inspiração para a criação homônima do segundo espetáculo da Cia dos Atores, de 1990. A peça também trabalha a partir de alguns extratos do poema experimental de Mallarmé intitulado "Um lance de dados". Trechos do poema, como "todo pensamento emite um lance de dados" ou "um lance de dados jamais abolirá o acaso", inspiram o processo por revelar possibilidades em torno da criação. Dessa maneira, o espetáculo se desenvolve a partir da ideia de tentativa, risco, rascunhos, formas possíveis e mutantes, criando uma atmosfera de jogo, em que a obra discute o próprio fazer teatral, sua linguagem, suas fronteiras, suas possibilidades e limites.

No palco, um dos atores realiza o papel de Criador, enquanto os outros representam suas criaturas: os *A Bao a Qu*'s. O ambiente é rudimentar, cadeiras de ferro envelhecidas e enferrujadas, pneus que transitam soltos pelo palco – rolando de uma coxia a outra livremente - e tijolos como material para a configuração e o desmanche permanente de formas e esculturas a partir da ação das personagens. O criador está em busca da inspiração,

¹ O conto "A Bao a Qu" pertence à obra de Jorge Luis Borges intitulada "Livro dos seres imaginários".

na tentativa de conduzir suas criaturas, enquanto estas se deslocam e conversam em uma língua ininteligível. Os *Baos* entram e saem de cena trazendo tijolos, reposicionando cadeiras. Em determinados momentos, os mesmos reaparecem trajando figurinos mais elaborados e interpretando caricaturas de *gângsters*, episódios melodramáticos e personagens estrangeiras, travando pequenas cenas fragmentadas ao longo da peça. O Criador percorre o palco e transita por entre suas criaturas desenvolvendo partituras corporais e gestos que insinuam o desejo de orquestração e manipulação desses seres. No entanto, a possibilidade da criação de uma narrativa dá lugar a um panorama de tentativas e transformações inacabadas a partir da relação entre a mente do criador e das possibilidades encenadas por seus *Bao's*.

A cenografia, elaborada através de elementos que montam e desmontam a cena, se constitui em permanente movimento com o jogo do espetáculo. Os tijolos saltam de mão em mão, os pneus atravessam o palco de forma independente, causando estranhamento e a sensação de risco. As cadeiras são colocadas e tiradas de cena, empilhadas e reposicionadas permanentemente.

*“Um dia levei um pneu. O pneu entrou em cena e foi batizado com um nome próprio. Outros foram chegando e sendo batizados. Kike trouxe um enorme, de caminhão... A ideia de giro, deslocamento e improbabilidade de percurso dos pneus remetiam atores e público à sensação de imponderabilidade da vida. Os tijolos, idem. Cada tijolo arremessado era o risco de não ser pego, ou pior – o de pegar a cabeça de um; era a coluna que se formava em outro canto do palco. Arremesso no ar, queda, equilíbrio. Cada dia de um jeito. E aceitar cada dia de um jeito. O olho de quem faz cenário procura simulações, paralelos, possibilidades estéticas que traduzam o espírito do texto”.*²

É a partir dessa e de outras experiências teatrais da Cia dos Atores que a presente dissertação pretenderá formular questões sobre a cenografia contemporânea, seus processos de criação e suas resultantes estéticas.

Falar de cenografia contemporânea implica em compreender sua trajetória, suas características e seus parâmetros de análise. Além disso, a partir de exemplos da Cia dos Atores, iremos perceber que, muitas vezes, a configuração desta cenografia está atrelada de forma imbricada ao processo de criação das obras, não sendo um elemento anterior ou

² Texto de Drica Moraes intitulado “O espaço vazio (ou o branco do papel)”, do livro: **DIAZ, E.; CORDEIRO, F.; OLINTO, M.** (Org.). *Na companhia dos atores. Ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. P. 161-162.

posterior ao texto, à construção do personagem ou à cena, mas sim um elemento em permanente metamorfose junto ao processo de elaboração e realização do espetáculo. Diante disso, também iremos analisar como o percurso da criação modifica o lugar da cenografia e do cenógrafo dentro de um processo dito colaborativo, no qual podemos enquadrar os trabalhos da Cia dos Atores. Processo este já bastante teorizado a partir da relação entre dramaturgo, ator e diretor, no entanto, muito pouco desenvolvido a partir de um olhar sobre a construção cenográfica.

No primeiro capítulo deste estudo procuraremos construir as bases conceituais que nortearão o olhar lançado sobre a cenografia contemporânea e seus desdobramentos na produção realizada pela Cia. em análise. Além de avaliar quais ferramentas de análise são pertinentes para os novos processos da cena.

Iniciando a trajetória a partir da investigação sobre o teatro e a cenografia contemporâneos, devemos compreender a partir de que momento estes termos passam a ser utilizados, sobre quais práticas e em contraposição à quais correntes anteriores. Para tanto, contaremos com as análises realizadas por Arnold Aronson, que propõe alguns caminhos dentro deste campo teórico da passagem da cenografia moderna para a pós-moderna. Aronson (1992) constata a ausência de mecanismos teóricos suficientes que abranjam a cenografia moderna a fim de configurar um campo esclarecido sobre suas características nas diversas experiências teatrais. No entanto, o autor procura investigar recorrências artísticas que nos permitam apreender características de uma possível cenografia dita moderna. Da mesma maneira, ao se enveredar pelos caminhos de análise da cenografia contemporânea, Aronson (2011) procura aprofundar a investigação sobre a ausência de um campo consolidado em relação à crítica e à teoria da visualidade, e vasculha pistas desde as tradições antigas até os nossos dias que digam respeito à relação entre o teatro e a questão visual, e sobre a cenografia.

“E ainda, a espacialidade do palco é raramente citada por críticos ou teóricos do teatro. É como se o sentido ou a importância de uma tragédia Grega ou Elisabetana, um mistério medieval, o teatro Nô, uma farsa francesa ou uma grande ópera pudessem existir – pudessem ser analisados e entendidos – completamente separados do palco e do teatro para o qual foram compostos inicialmente, ou do ambiente teatral no qual estão sendo

experienciados no momento presente. (...) Ainda que o teatro seja, primeiro e principalmente, uma arte visual".³

O autor afirma que algumas características da abordagem na cenografia a partir dos anos 70 e 80 podem ser percebidas na Arquitetura Pós-Moderna. Partindo desta aproximação, iremos trazer para a discussão dois teóricos do campo da Arquitetura que possuem grande relevância no que diz respeito à análise crítica do Movimento Moderno, em defesa de um novo paradigma contemporâneo.

O olhar através da disciplina da Arquitetura torna-se essencial como auxílio ao campo da cenografia teatral, - que por vezes possui um vocabulário próprio restrito - por ser uma disciplina que possui ferramentas consolidadas sobre os aspectos que dizem respeito à visualidade, apropriação do espaço, cultura, sociedade e outras noções técnicas e práticas.

Robert Venturi publica em 1966 o livro intitulado "Complexidade e Contradição na Arquitetura"⁴. Com ele, o arquiteto e teórico abre caminho para uma discussão sobre a falência da Arquitetura Moderna diante de uma sociedade onde a complexidade e as contradições impossibilitam uma síntese totalizante da realidade. O teórico defende uma Arquitetura complexa, que corresponda às incoerências e contradições dos novos meios de produção e assimilação do universo social, cultural e tecnológico. "Uma Arquitetura fragmentada, equívoca, que inclua diversos níveis de significado, criando ambiguidade e tensão". (VENTURI, 1974:39).

Da mesma maneira, Charles Jencks⁵ irá combater a Arquitetura Moderna, formalista e univalente, em prol de uma Arquitetura Contemporânea, comunicativa e associada às complexidades de seu tempo. O autor, em seu livro intitulado "A linguagem da Arquitetura Pós-Moderna" formula alguns elementos relacionados aos modos de comunicação da Arquitetura e seus desdobramentos.

Ambos os autores poderão nos auxiliar na investigação sobre procedimentos teóricos e práticos relacionados à questões espaciais, à sociedade e também ao teatro e seu espaço cênico, desde suas referências modernas, até seus desdobramentos contemporâneos.

³ Tradução do autor: "And yet the spatiality of the stage is rarely addressed by critics or theater theorists. It is as if the meaning and import of a Greek or Elizabethan tragedy, a medieval mystery play, a Noh drama, a French farce, or a grand opera could exist – could be analyzed and understood – completely separate from the stage and theater for which it was initially composed, or from the theatrical environment in which it is being experienced at the present moment. (...) Yet theater is, first and foremost, a visual art". **ARONSON, A.** Looking into the abyss: essays on scenography. Michigan: The University of Michigan Press, 2011. P.1-2.

⁴ **VENTURI, R.** Complejidad y contradicción em la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

⁵ **JENCKS, C.** The language of post-modern architecture. London: Academy Editions, 1977.

Dentro do campo específico do teatro, a fim de acrescentar parâmetros para a discussão da cenografia e da cena contemporâneas, devemos levar em conta um dos pilares de sustentação dos novos processos teatrais: a relação encenação – espectador. Nesse sentido, iremos trazer a discussão de Jacques Rancière a respeito de uma necessidade de emancipação do espectador. Para Rancière⁶, o espectador deve deixar a condição passiva de mero observador de imagens capturadas, para passar a agir ativamente, confrontando o espetáculo como algo estranho a si, como um enigma que deve ser investigado.

A fim de acompanhar-nos nessa discussão sobre quem vê e o que vê, traremos para o estudo a autora Maaïke Bleeker, que tensiona questões sobre a visualidade e a maneira como a realidade deve ser percebida através de uma perspectiva cultural e histórica. Nesse sentido, a noção de que o que é visto é algo mediado por um espectador cujo olhar pressupõe um universo próprio impossível de ser diluído em uma plateia ideal que receba o espetáculo da maneira homogênea, - como o resultado buscado pelo paradigma moderno - será material para discutirmos os novos caminhos da encenação e suas aberturas em cena.

Patrice Pavis⁷, um dos grandes teóricos do teatro na busca por formular questões sobre a encenação e suas ferramentas de análise e Hans Thies Lehmann, com sua obra “Teatro Pós-dramático”⁸, nos ajudarão a formular novas maneiras de se pensar a encenação. Sem uma possibilidade de “interpretação sintetizadora” (LEHMANN, 2007: 30), buscaremos novos caminhos para nos aproximarmos da cenografia e da encenação contemporâneas. O uso do termo cenografia juntamente com cena, encenação e espetáculo contemporâneos é necessário a partir do pressuposto de que no teatro contemporâneo a cena ganhou autonomia e seus elementos já não participam de uma hierarquia advinda do texto colocado em prática através de elementos visuais, sonoros e através da ação dos atores. Para Pavis⁹, cenografia não se distingue mais da prática da encenação. Para ele, cenografar é escrever a cena por meio dos atores e com a atenção para o espectador. Cenografia, música e texto não se distinguem mais. Nesse sentido, buscaremos traçar um percurso através da cenografia contemporânea tendo em vista sua participação e integração ao conjunto da encenação.

Não devemos esquecer que toda essa trajetória depende da consolidação de alguns termos essenciais como encenação, cenografia, representação, dispositivo cênico, cenário, espetáculo, etc. Tais termos e seus usos implicam em noções de teatro advindas de contextos históricos e paradigmas diferentes. A utilização de um termo específico nos localiza

⁶ Tradução de Daniele Avila do artigo de Jacques Rancière sobre a condição do espectador no teatro. Artigo publicado originalmente em inglês na revista ArtForum de março de 2007.

⁷ PAVIS, P. (2010a), (2010b), (2011).

⁸ LEHMANN, H.T. (2007).

⁹ PAVIS, P. (2011).

no tempo e no espaço específico de uma dada maneira de ver o mundo, a arte do teatro e suas relações internas e com o espectador. Por isso, colocaremos alguns autores¹⁰ em diálogo a fim de calibrar e selecionar alguns termos específicos para nossa trajetória de pesquisa.

Na busca por aprofundar as possibilidades de análise da cenografia contemporânea, travaremos uma discussão sobre os limites da semiologia, procurando entender se ainda é possível pensar em seus desdobramentos para a encenação contemporânea. Nessa investida contaremos com Anne Ubersfeld e sua obra intitulada “Para ler o teatro”, a fim de confrontar seus parâmetros de análise ainda voltados para uma semiologia apoiada unicamente na narrativa textual. A autora compreende a dificuldade em se trabalhar com uma sistematização de signos que não podem ser previamente decifrados:

“Consequentemente, no teatro, o sentido não só não preexiste à representação, ao que é concretamente dito, mostrado, como também não se forma sem o espectador. Daí as insolúveis dificuldades de toda hermenêutica teatral: como decifrar um sentido que ainda não se produziu? O texto é da ordem do indecível: é a prática que constitui, constrói o sentido. Ler o teatro é simplesmente preparar as condições de produção desse sentido. É a tarefa do dramaturgo, do semiólogo, do diretor, do leitor, a sua, a nossa. E o irracionalismo está em se constatar que esse sentido, sempre precedente à nossa própria leitura, escapa em larga medida a uma formalização rigorosa”¹¹.

A fim de buscar novos caminhos para além da semiologia, Lehmann¹² e Pavis¹³ nos indicarão a possibilidade de um diálogo com o conceito de desconstrução de Jacques Derrida. Para Pavis, a encenação pós-moderna é desconstruída, e, ela mesma produz na sua desconstrução. Pavis questiona: “Este gesto pró e antiestruturalista não estará no fundo daquele da encenação que forma um sistema mais ou menos fechado ou aberto, orientado ou desorientado?”¹⁴.

¹⁰ Entre os autores escolhidos teremos: Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Arnold Aronson e Pamela Howard.

¹¹ **UBERSFELD, A.** Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010. P. 192.

¹² **LEHMANN, H.T.** (2005).

¹³ **PAVIS, P.** (2011).

¹⁴ **PAVIS, P.** (2011). P.204.

A partir da fricção desses conceitos, buscaremos entrar nos próximos capítulos munidos de uma nova sensibilidade para com a cena, para com a cenografia, seu processo, seu fazer, seu desfazer e refazer.

No segundo capítulo deste estudo buscaremos entrar em contato com a companhia teatral que será nosso objeto de análise a partir de sua estética teatral, sua busca por uma linguagem e seus espetáculos. Essa segunda etapa será então dedicada à Cia dos Atores, sendo que isso implica no desenvolvimento de um estudo sobre sua formação, a construção de uma linguagem e a consolidação de uma estética relevante.

No que diz respeito à formação da Cia, devemos iniciar nossa trajetória a partir de grupos antecessores que instauraram no Rio de Janeiro aquilo que posteriormente seria denominado e teorizado como *Processo Colaborativo* por ARAÚJO (2008). O entendimento desse procedimento de construção teatral é importante por ter relações diretas com a forma como se efetivará a linguagem e a construção visual e cenográfica de determinadas¹⁵ peças da Cia. Em linhas gerais, para além da aproximação deste termo com a expressão *criação coletiva* - no que diz respeito à estrutura coletivizada e diretrizes dialógicas -, podemos destacar que a diferença principal entre ambos os procedimentos reside no fato da *criação coletiva* ser uma estrutura sem funções pré-estabelecidas, onde todos efetuam todas as funções, e o *processo colaborativo* ser uma estrutura com todas as funções pré-estabelecidas e fixadas previamente.

O *processo colaborativo* é uma estrutura com diferentes funções, no entanto sua conformação é horizontalizada, não havendo domínio ou hierarquias fixas.

ARAÚJO (2008) destaca a possibilidade de predomínios dentro do grupo, no entanto, esse predomínio é dinâmico e flutuante, sendo que pode aparecer em uma das funções, em determinado momento do processo de criação, e depois, ser deslocado para outras funções em momentos diferentes do desenvolvimento da criação.

“No caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado as funções e ao momento em que o trabalho se encontra.”¹⁶

¹⁵ O termo “determinadas” foi utilizado no sentido de delimitar as peças em que a Cia dos Atores atua de forma integral, construindo também a cenografia. No entanto, algumas de suas peças contaram com a participação de cenógrafos externos ao grupo. A participação de profissionais de fora implica em outras análises e resultados, sendo que estes também serão investigados ao longo da presente dissertação.

¹⁶ ARAÚJO, A.C. A encenação no coletivo: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo. 2008 (Tese de doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008. P.61.

Grupos como “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, – que talvez seja um dos pioneiros em realizar no Rio de Janeiro, ainda que de forma inadvertida, uma dinâmica colaborativa dentro de sua Cia. - são de fundamental interesse para que possamos relacionar as origens dos procedimentos que a Cia. dos Atores irá estabelecer alguns anos mais tarde. Buscaremos traçar alguns paralelos entre as práticas realizadas pelo Asdrúbal com os processos desenvolvidos na Cia. dos Atores, procurando avaliar quais são as heranças deste teatro da década de 80 para a Cia. em estudo.

Ainda no segundo capítulo, iremos percorrer a trajetória da Cia. a fim de perceber o fio que conduz suas decisões estéticas e que vai aos poucos constituindo a linguagem do grupo. Para esta etapa serão analisados três espetáculos: “A Bao a Qu” (1990), “Melodrama” (1995) e “Ensaio.Hamlet”(2004). Os três espetáculos foram selecionados por representarem momentos diferentes dentro da trajetória da Cia., e por oferecerem pistas de como a linguagem do grupo se formou e se consolidou.

Em “A Bao a Qu” temos o início do grupo. O espetáculo explicita a procura por uma linguagem, a investigação de um fazer teatral posto em cena. Já “Melodrama” representou um dos processos de maior aprofundamento teórico e prático dentro da Cia. O estudo do gênero melodramático envolveu diversos profissionais e fez com que a Cia. ganhasse traquejo em como desenvolver e realizar uma linguagem possível. O espetáculo “Ensaio.Hamlet”, como o próprio nome indica, foi um trabalho que visou um mergulho nas possibilidades contemporâneas de um texto clássico. A Cia., já demonstrando bastante maturidade e autonomia, com uma linguagem definitivamente já constituída, apresenta neste trabalho recortes e abordagens possíveis sobre a obra shakespeariana.

A cenografia de “A Bao a Qu” foi realizada por Drica Moraes, da própria Cia., e pela cenógrafa Paula Joory. Em “Melodrama”, o grupo contou com a assinatura do cenógrafo Fernando Mello da Costa. Já “Ensaio.Hamlet” teve César Augusto, da própria Cia. e Marcos Chave, artista plástico, como cenógrafos do espetáculo.

O fato de haver peças onde algum integrante da Cia. participe da realização cenográfica, ao mesmo tempo em que há peças onde um cenógrafo externo é convidado para realizar um trabalho junto ao grupo, são ocorrências fundamentais que poderão ampliar nossa análise sobre a construção da cenografia e suas resultantes estéticas.

A Cia. dos Atores possui complexidades relevantes para a presente pesquisa por contar com uma trajetória vasta e sólida de espetáculos que procuram investigar o pensamento e as possibilidades do fazer teatral, seus limites e distensões. O fato de ser uma Cia. que trabalha em *processo colaborativo* - onde este define uma contaminação dos diversos participantes em todas as áreas, seja na direção, na atuação, na dramaturgia ou na cenografia,

sem que cada integrante perca a autonomia de sua função -, faz com que este objeto de análise se torne ainda mais rico para os diversos olhares sobre a construção da cenografia contemporânea.

A partir das análises e aproximações realizadas no segundo capítulo, através de um percurso por entre os espetáculos da Cia. dos Atores, entraremos no terceiro e último capítulo talvez com mais questionamentos e aberturas do que as questões iniciais que nos trouxeram à esta caminhada. O terceiro capítulo será uma tentativa de compreender como esses novos procedimentos recolocam a cenografia dentro do espetáculo e do seu próprio ofício.

No início deste texto descrevemos o *A Bao a Qu*, este ser que fica a espera de um novo viajante que o leve à possibilidade de crescimento e resplandecência. Termino esta introdução com algumas perguntas que pretendemos desenvolver no último capítulo deste trabalho: Não será a cenografia atual um *Bao a espera* destes sujeitos que o levem constantemente por uma escada em caracol? Seria equivocado dizer que na cenografia contemporânea nós devemos contar com esse auxílio, essa parceria de todos que carregam, deslocam, instauram e modificam a cenografia? Será que o *processo colaborativo* e a cenografia que se articula com o processo de criação dos atores, representam nos dias atuais um novo paradigma do fazer teatral?

O cenógrafo francês, Daniel Jeanneteau¹⁷ ousou dizer que “o espaço do teatro deveria ser uma emanção do corpo e do metal do ator. Não deveria existir antes dele”. (PAVIS, 2010:86)

Através desta formulação de Jeanneteau, devemos expandir a discussão sobre como algumas práticas contemporâneas, entre elas o *processo colaborativo*, podem nos trazer pistas de um novo olhar e uma nova dinâmica sobre a função da cenografia e do cenógrafo dentro da cena. Muitas vezes, a cenografia não participa dessas novas configurações e contaminações que percebemos na cena contemporânea, a partir da relação entre ator, diretor e dramaturgo. Diante de uma arte genuinamente visual, devemos nos debruçar sobre as questões que dizem respeito à cenografia teatral e suas possibilidades de concepção, contaminação e relação com os outros elementos teatrais. Para além da encenação concebida, também temos que considerar essa legião de *Baos*, individuais e infinitos em seus universos privados, que espreitam da platéia e que também são responsáveis por realizar o que acontece em cena. Assim como a luz irradiada no último degrau da escada caracol a partir da junção do

¹⁷ PAVIS, P. (2011).

Bao com seu companheiro viajante, qual será a cor que figurará desse encontro tão vasto de produções e percepções múltiplas e mutantes do palco, da cena, da cenografia e da grafia que traçamos dentro de nossas apreensões enquanto espectadores ativos?

É a partir dessas perguntas e estreitamentos conceituais que procuraremos percorrer uma trajetória sobre as marcas contemporâneas na cenografia e espacialidade cênica na Cia dos Atores.

Bibliografia

- **Lida**

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92p.

ARANTES, O. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edusp, 2000. 246 p.

ARCHER, M. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 237 p.

ARAÚJO, A.C. A encenação no coletivo: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo. 2008 (Tese de doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

ARAÚJO, A. A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. 221 p.

ARONSON, A. Cenografia Pós-Moderna. In: Cadernos de Teatro nº 130, 1992.

_____. Looking into the abyss: essays on scenography. The University of Michigan Press, 2005. 248 p.

BABLET, D. Les revolutions scéniques du XXe Siècle. Paris: XXe SIECLE. 1975. 385 p.

BLEEKER, M. Visuality in the theatre: the locus of looking. Palgrave Macmillan, 2008. 256 p.

CARLSON, M. Places of performance. The semiotics of theatre architecture. New York: Cornell University Press, 1989. 208p.

CONNOR, S. Cultura Pós-Moderna - introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 228 p.

CORDEIRO, F. Processos criativos da Cia dos Atores. 2004. (Dissertação de Mestrado). Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. 2004.

DIAZ, E.; CORDEIRO, F.; OLINTO, M. (Org.). Na companhia dos atores. Ensaaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. 388 p.

FERNANDES, S; AUDIO, R. (org.). Teatro da Vertigem – BR-3. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo (edusp), 2006. 152 p.

FERNANDES, S. Grupos teatrais – anos 70. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. "O Trombone do Asdrubal e as Atrações de Ornitorrinco". In: Diálogos Sobre Teatro. (org.) Armando Sergio da Silva. São Paulo: Edusp, 1992. 37-46 p.

FERNANDES, S. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010. 243 p.

FISCHER, S.R. Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

HARVEY, D. Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Ed. Loyola., 1992. 325 p.

HOLLANDA, H.B. Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 236 p.

HOWARD, P. What is scenography? Taylor & Francis e-Library, 2003. 134 p.

INGARDEN, R. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática. Porto Alegre: Globo, 1977. 83p.

JACOB, E.M. Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de Hamlet-Machine. In: LIMA, E.F.W. (Org.). Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008. 264 p.

JAMESON, F. Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Editora Ática, 2002. 425 p.

JENCKS, C. The language of Post-modern architecture. London: Academy Editions, 1978. 136 p.

KOSOVSKI, L. Comunicação e Espaço Cênico: um olhar sobre o palco. 1990. (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

KOSOVSKI, L. Comunicação e Teatralidade: do cubo cenográfico à cidade escavada. 2001. (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

KOSOVSKI, L. Espaço Urbano e Performance Teatral. O Percevejo, Rio de Janeiro, v.12, p.219-224, 2003.

- LEHMANN, H.T. Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.
- LIMA, E.F.W.; CARDOSO, R.J.B. Arquitetura e Teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzmparc. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010. 198 p.
- MACKINTOSH, I. La arquitectura, el actor y el público. Madrid: Arco Libros, 2000. 285p.
- MANTOVANI, Anna. Cenografia. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989. 96p.
- MORETTO, R.C. Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz. 2009. (Dissertação de Metrado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.
- NESTROVSKI, A. ARAÚJO, A. (org.) Teatro da Vertigem: Trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002. 360 p.
- ODDEY, Alison e WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, E.F.W. (Org.). Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008. 264 p.
- PAVIS, P. A análise dos Espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2010. 324 p.
- _____. A encenação contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2010. 420 p.
- _____. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011. 433 p.
- ROUBINE, J.J. A linguagem da encenação teatral 1880-1980. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. 198p. (tradução Yan Michalski).
- RYNGAERT, J.P. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 249 p.
- TODD, A. LECAT, J.G. The open circle: Peter Brook's theatre environments. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 262p.
- UBERSFELD, A. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010. 195 p.
- VENTURI, R. Aprendendo com Las Vegas. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 224 p.
- VENTURI, R. Complejidad y contradicción em la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. 234 p.