



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO E
SECRETARIA DA CULTURA APRESENTAM

PALESTRA PARA O PROFESSOR

CAIXA PRETA

março de 2012

Apresentação

A *Palestra para o Professor* foi desenvolvida pela **São Paulo Companhia de Dança** para aproximar educadores e professores do universo da dança, num diálogo direto que procura revelar o processo de construção dessa arte.

Esse encontro mostra como a dança pode ser usada como tema ou elemento de atividades educativas e de sensibilização tanto para o ensino regular quanto para as ações de arte-educação, educação inclusiva e ensino de artes.

Com este livreto vamos desvendar um pouco a importância dos elementos cênicos – cenário, iluminação, figurino, som – na composição de um balé. Ao lado da coreografia, esses elementos ajudam a nos transportar para o mundo dos sonhos, das fantasias e das ilusões concebidas pelos criadores. Essas informações podem ser utilizadas como subsídio para preparar a ida a um dos espetáculos da Companhia ou aos *Espectáculos Abertos para Estudantes*. Porque, já que o assunto é a cena, é bom lembrar: nada substitui a experiência de assistir a um balé ao vivo.

Sumário

CAIXA-PRETA apresenta brevemente qual a função de cada elemento cênico e sua relação com a obra; por Flávia Fontes Oliveira.

O PERCURSO DA CENOGRAFIA apresenta momentos pontuais e artistas decisivos na história do teatro; por Cyro del Nero.

GLOSSÁRIO ajuda a entender o que significam algumas expressões frequentes na montagem de um balé.

ATIVIDADES PARA A SALA DE AULA apresenta sugestões de dinâmicas para o uso do professor; por Marcio Junji Sono.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS apresenta textos consultados e/ou recomendados.

VÍDEO Caixa-Preta

Caixa-Preta

por Flávia Fontes Oliveira

Muitas pessoas já ouviram falar em caixa-preta como a central de armazenamento dos dados de navegação de uma aeronave, mas esse também é o nome comum da caixa cênica do palco italiano, suporte tradicional de encenação das artes cênicas, que, como a outra caixa-preta, guarda os mecanismos para que todas as ideias do coreógrafo ou do diretor cheguem ao público.

Esses dados completam a coreografia, criam sua imagem final. Sem o cenário, o figurino, o som e a iluminação provavelmente a obra teria outro resultado, outro sentido.

O palco italiano, que, como o nome diz, foi criado na Itália na época do Renascimento, geralmente é construído com uma infraestrutura para facilitar o trabalho de todos os artistas envolvidos na montagem: o cenógrafo, o iluminador, o figurinista, o músico, entre outros.

Apesar de hoje vários espaços cênicos serem usados para apresentar uma obra de dança, desde a rua até teatros alternativos, o mais comum ainda é vermos a dança nesse tipo de palco. E é sobre ele que vamos tratar aqui, para mostrar algumas das partes que compõem a montagem final de um balé.

O palco, passado e presente O teatro é, por excelência, o lugar do bailarino, o lugar onde ele expõe o que construiu nos ensaios, onde as criações ganham alma. É também ali que coreógrafos e bailarinos esperam tocar o público com sua arte. Esse espaço presente no nosso imaginário também remonta à tradição e à história das artes cênicas.

Na Grécia antiga nasceu a dramaturgia, ou seja, a arte de escrever especialmente para o teatro, da maneira como o teatro é feito hoje no Ocidente. Nos teatros gregos, artistas e espectadores ficavam ao ar livre, com a plateia em semi-círculo. Daí vem o nome anfiteatro – a partícula “anfí”, em do grego, indica meio círculo. O palco ficava no chão e os assentos iam subindo em degraus, formando o que chamamos de concha acústica. Apesar de o espaço ser geralmente grande, o som chegava até quem sentava na última fileira e o público via as cenas em perspectiva. As evoluções do coro

nas tragédias e comédias gregas eram dançadas.

No século XVI, na Inglaterra, consolidou-se o nomeado teatro elisabetano. Ele é chamado dessa forma porque grande parte de sua existência corresponde ao reinado da rainha Elisabete I, de 1558 a 1603. ● Sua estrutura física é a seguinte: o palco fica no fundo de um grande pátio. Contornando o pátio, ficam as galerias, que, naquele tempo, eram consideradas os lugares privilegiados, destinados aos convidados nobres. ●

Como já colocamos anteriormente, no Renascimento foi criado o formato de palco ainda muito usado e conhecido hoje, o chamado palco italiano. Esse palco trouxe uma grande evolução cênica, pois sua estrutura interna, invisível à plateia, é capaz de suportar o peso da iluminação, o mecanismo do cenário, as caixas de som.

É com ele, por exemplo, que os cenários ganham mobilidade e a luz pode ser direcionada para um ou outro bailarino. Quais os elementos encontrados nessa arquitetura teatral que a faz perdurar até os nossos dias?

Nesse teatro a plateia senta-se em frente ao palco e este é delimitado pela boca de cena, a estrutura que cria uma moldura para enquadrar a cena. Em geral, o palco é de madeira e feito em módulos, que podem ser retirados, per-

○
No filme

Shakespeare Apaixonado,
de John Madden, você pode vê
como eram as estruturas
desses teatros.

○
Cite alguns reis
e rainhas da Inglaterra

mitindo a entrada ou a saída de pessoas, de cenários e da maquinaria. Os diretores ou coreógrafos podem contar com isso para criar surpresas no espectador. Outra estrutura importante é o urdimento, que é feito de madeira ou vigas de metal presa ao teto, que permite a instalação dos dispositivos cênicos.

Quando estamos em um teatro nesses moldes, muitas vezes, não percebemos a quantidade de componentes técnicos para manter a sua estrutura. Para criar a divisão do espaço cênico, por exemplo, usam-se as “pernas”, as bambolinas e a rotunda. As pernas delimitam, na lateral, o palco e os bastidores (ou coxias), que é o local onde os bailarinos esperam entrar em cena e onde ficam os objetos cênicos.

As bambolinas ficam penduradas nas varas e ocultam o que está suspenso nelas, como os refletores e os cenários. Ao lado das “pernas”, elas compõem a moldura cênica. Enquanto as pernas têm um sentido vertical, as bambolinas têm um sentido horizontal.

No caso da dança, em particular, o chão ainda precisa de um revestimento especial, o linóleo – ideal para a dança porque ao mesmo tempo em que não é escorregadio permite o deslizamento quando a coreografia o exige, além de ser muito resistente.

Todos esses nomes podem soar muito estranhos em um primeiro momento. Como em muitas outras profissões, essas designações formam um vocabulário próprio, que são comuns no mundo da dança, do teatro e da ópera¹.

Esse tipo de palco e todas as suas implicações técnicas foram importantes na história da dança. Ele serviu para montagens românticas como *A Sílfi* (1832). Nesse balé, a bailarina voava no palco, carregada por cabos. Essa técnica colaborava com a idéia da obra, que junto com o *tutu* e as sapatilhas de ponta, apresentava a bailarina como um ser gracioso, etéreo e ágil.

No teatro italiano, pela primeira vez, as cortinas são usadas para esconder o cenário e os artistas. Dessa forma, o público não assiste à troca de cenários entre cenas. Entre um ato e outro, as cenas podem variar de um ambiente nobre a uma floresta, por exemplo.

Palco e plateia No teatro à italiana, de que estamos tratando aqui, o espaço da cena e do público é hierárquico. Ou seja, o centro é o lugar privilegiado, onde se desenrolam as ações e onde estão os melhores lugares.

1 - No fim do livreto, há um glossário com esses e outros nomes de aparatos técnicos presentes na estrutura arquitetônica de um teatro italiano.

No princípio, o espectador privilegiado era o rei. Era para ele que as apresentações precisavam ser perfeitas. A dança passou a ocupar esse tipo de teatro desde a metade do século XVII. Na Europa, a construção de teatros permanentes, que começa mais ou menos em meados do século XVI, se faz nos moldes italianos.

A visão frontal e a hierarquia do espaço foram marcantes para a história da dança. Elas impuseram regras para a composição coreográfica que resultaram em uma influência direta na técnica clássica.

A base do balé clássico, a posição *en dehors* (virados para fora) dos pés e das pernas, foi criada para que os bailarinos evitassem dar as costas ao monarca. Essa posição também facilitava os deslocamentos laterais e dava mais flexibilidade às pernas.

A caixa cênica foi exaustivamente reinventada ao longo do tempo, com diretores e coreógrafos repensando o uso do espaço e propondo mudanças. Mas especialmente com as obras do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009), já em meados do século XX, que algumas regras são definitivamente quebradas: ele abole a frontalidade da cena (tudo acontecendo de frente para o público), a hierarquia do espaço e os acontecimentos principais no centro.

Para Cunningham, o palco deve ser como o espaço da rua, onde a frente é a frente do dançarino; o ponto privilegiado é o lugar onde está cada bailarino. Assim acontecem várias ações simultâneas, com muitas direções e intenções. Além disso, ele também estabelece a independência completa entre música e dança. ●

A partir de meados do século XX, tem início um grande movimento de desteatralização da dança. Ou seja, dançarinos, *performances* e companhias passam a explorar outros espaços além do palco convencional: ruas, galerias, museus, telhados e até mesmo igrejas. Por outro lado, a ocupação do teatro também passa a ser vista de modo distinto: há criações que exploram a arquitetura do palco e usam as coxias abertas, pouco ou nenhum cenário, projeções tridimensionais, etc. Mais uma vez, como em toda obra de arte, a estrutura está a serviço da criatividade de cada criador para transformá-la e renová-la.

Se a dança apontou e absorveu todas essas mudanças na sua estrutura cênica, a relação com a plateia acompanhou esses passos. Hoje, não é estranho o público ficar em volta dos bailarinos, como se fossem obras de arte, subir no palco, andar pelo cenário ou ainda ser coadjuvante das apresentações.

○

Utilize vários espaços para montar a mesma cena ou dançar uma mesma sequência. O espaço altera a percepção de quem assiste?

O trabalho de estreia da **São Paulo Companhia de Dança**, *Polígono* (2008), de Alessio Silvestrin, é um exemplo de como o espaço cênico é reinventado. Na obra, ele democratiza o espaço do palco, dando igual importância para todos os pontos da cena. O uso de projeções de imagens em uma tela permite que até mesmo o espaço vertical seja ocupado.

Iluminação Como o cenário e o figurino, a iluminação ajuda a dar o “tom” do balé, a caracterizar a cena. A coreografia *Gnawa* (2005), de Nacho Duato, que a **São Paulo Companhia de Dança** tem em seu repertório, explora diversas intensidades de luz para revelar os movimentos dos bailarinos. A luz, nesse caso, também é um objeto cênico.

Ao lado da cenografia, do som e dos figurinos, a iluminação participa do produto final idealizado pelo cenógrafo ou diretor. Como os elementos, ela também tem uma longa jornada na história das artes cênicas. No teatro grego e romano, os espetáculos começavam com o nascer do sol e, às vezes, entravam pela noite. O sol e o fogo eram as principais fontes de iluminação.

Os fenícios, na Idade Média, inventaram as velas, o que permitiu que no século XVII surgissem os candelabros para clarear o palco e a plateia. Por volta de 1850, com a Revolu-

ção Industrial, a iluminação a gás chegou aos teatros de Londres e com ela, os artistas podiam regular intensidade da luz, simular e controlar os efeitos noturnos ou oníricos dela. Sem contar que ela oferecia mais estabilidade e nitidez. Foi uma grande inovação; contudo, essa iluminação produzia um cheiro ruim e muita fuligem, que sujava as paredes, tetos e cortinas. Ela ainda dava certa sonolência nas pessoas e havia o perigo constante de explosão e incêndios.

Essa transformação abriu as portas para outras práticas, a de descer as cortinas entre os atos para que o público não visse as mudanças mecânicas da cena e a de diminuir a luz da platéia enquanto as da cena subiam.

Uma nova revolução estava para acontecer com a invenção da primeira lâmpada, em 1879, pelo norte-americano Thomas Edison (1847-1931), e, com ela, a luz elétrica. No fim do século XIX, ela já era comum nos grandes teatros.

A bailarina Loïe Fuller (1862-1928) foi uma das primeiras artistas da dança a se apropriar das possibilidades dessa nova técnica e, por sua habilidade, chegou a ser chamada de “mágica da luz”. Com seu modo de dançar, ela serviu de inspiração para poetas e pintores da sua época. Por volta de 1890, ela experimentava um figurino e descobriu, por acaso, os efeitos que os projetores de luz causavam nessa vesti-



O que foi a Revolução Industrial?

**Como ela alterou nosso
modo de vida?**

menta. Quando dançava, Fuller aumentava seus braços com o uso de bastões, que cobria com esvoaçantes véus, e conseguia multiplicar os efeitos das formas com os movimentos e a projeção de luzes. ●

No século XX, o coreógrafo Alvin Nikolais (1910-1993) enriqueceu suas coreografias com o uso da luz para criar ilusões cênicas. Entre outros recursos, ele se valia de colagens, jogos de espelhos e projeções.

David Parsons foi outro criador que ficou conhecido por sua coreografia *Caught* (1982). Nela, um bailarino em cena se movimenta controlando a luz estroboscópica (luz intensa que pisca em ritmos diversos) e cria a ilusão de estar voando, dançando apenas no ar, brincando com a gravidade.

A iluminação também conta com recursos curiosos e específicos. Há uma grande variedade de refletores que precisam estar afinados com a direção da obra para valorizar, ampliar, criar atmosferas em uma cena².

Figurino O figurino é determinante na composição de uma

2 - No glossário há referências sobre alguns equipamentos usados pelos profissionais de iluminação.

○

Pesquise com seus alunos como foi a história da descoberta da luz. Com uma luminária, explore os efeitos da luz na roupa ou no corpo de um aluno.

coreografia: ela molda os corpos, expõe e acentua os movimentos, transforma o intérprete e, assim, participa da construção da cena. Com eles, os movimentos se modificam e ganham sua imagem final.

No começo da dança cênica como conhecemos hoje, nas cortes da Renascença, as danças eram feitas pelos nobres e elas serviam para ressaltar a força e a importância deles mesmos. Nesse tempo, as roupas de cena eram as mesmas da plateia, ou seja, eles usavam peças grandes e pesadas, perucas, sapatos de salto, etc.

Foi só depois da Revolução Francesa, em 1789, que as roupas femininas ficaram mais leves no palco e fora dele: os vestidos perderam suas armações e os sapatos deixaram de ser de salto.

Mas foi apenas no século XIX que a dança ganhou um figurino próprio, composto para reforçar a ideia do coreógrafo, e, assim, as roupas do cotidiano foram abandonadas em cena. A obra que apresenta essa mudança é *A Sílfide* (1832). Os *tutus* longos e as sapatilhas de ponta, elementos marcantes do figurino do balé, nascem nesse momento e serão associados como a roupa de bailarina até nossos dias. Se quiser uma prova, basta perguntas para uma pessoa qual a imagem que tem de uma bailarina, provavelmente, ela se-

lembrará dos *tutus* e das sapatilhas, como tão bem mostrou o pintor Edgar Degas (1834-1917).

O desenvolvimento dos figurinos da dança se valeu das conquistas da indústria têxtil, que passou por evoluções tecnológicas oferecendo fibras cada vez mais leves, maleáveis e resistentes. ●

A proliferação da dança no século XX também indica diferentes formas de entender o figurino. Balanchine (1904-1983), por exemplo, criador de *Serenade* (1935), dançado pela **São Paulo Companhia de Dança**, gostava de figurinos simples, que mostrassem os corpos dos bailarinos, para que o público pudesse observar todos os seus movimentos. Outro criador, Merce Cunningham, já usou o figurino para interferir nos movimentos. Ele coloca peças maiores ou menores do que os dançarinos para alterar a intensidade de cada passo.

A vestimenta reforça a identidade das personagens. Vira uma segunda pele, que prolonga a coreografia, dando diferentes formas ao movimento e à expressão.

○

Como o figurino influencia na dança? Qual a relação dele com a ideia do diretor?

Faça uma relação com o teatro.

Considerações sobre a cenografia

por Cyro del Nero³

“A Cenografia é a serva mais nobre do Teatro por sua humilde submissão aos poetas. Falar de Cenografia, contar sua história, é contar a história do Teatro, porque é o mesmo que contar a história dos poetas que ela serviu, dos comediantes que ela assistiu, dos edifícios que ela mobiliou”.

*[Louis Jouvet]*⁴

O espaço Qualquer espetáculo cria para si um palco que é o espaço dos atores, seja do teatro literário, seja do teatro lírico, seja da mímica, seja da *commedia dell'arte*, seja da dança. E a Cenografia abraça esse espaço e domina visualmente seus aspectos em todos os tipos de representação. A Cenografia está também envolvida com a plasticidade do edifício teatral, que pode ser fundamental para o partido criativo a ser tomado pelo espetáculo.

3 - Cyro del Nero (1931-2010) foi cenógrafo e professor titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

4 - Ator e diretor francês (1887-1951).

Mesmo a cidade (comunidade) e, muitas vezes, a elevação cultural de um público emprestam clima e conteúdo espiritual ao espetáculo.

Os serviços teatrais e o próprio teatro nasceram de uma comemoração em um espaço cotidiano, transformado pela inspiração e disposição de um autor, de um primitivo figurinista e de um cenógrafo solicitado.

A *orquestra* - “local onde se dança” - grega nasceu com a festa do *komos*, - origem da Comédia – entre os dóricos, talvez antes da Tragédia. Nasceu na forma da eira dos bois, um círculo de terra batida, uma arena ao redor da qual o povo das pequenas vilas gregas cercava a dança festiva. Era a comemoração do plantio ou da colheita.

O primeiro cenógrafo foi alguém convidado a decorar a festa, a enfeitar as vestes e a criar as máscaras e os adereços.

Origens Cenografia tem uma etimologia grega: *SKÊNÊGRAPHEIN*, que significou uma perspectiva pintada em forma de mural na fachada da *SKÊNÊ*. *SKÊNÊ* era uma tenda usada pelos atores para trocarem seus costumes, que mais tarde se transformou em uma construção com três portas - atrás de um pequeno palco - para entrada e saída deles. A decoração desses murais ilustrativos da ação era constitu-

ída de paisagens urbanas, florestas, portos, cavernas e surgiu pela primeira vez, segundo Aristóteles, por solicitação de Sófocles.

Sófocles precisava de uma referência de Tebas para a peça *Édipo, Rei*. Quando então nasce uma pintura representativa do local da ação. ●

A caixa cênica Com o aparecimento da luz elétrica e o gênio de Adolphe Appia⁵ (1862-1928), entre os séculos XIX e XX, houve uma definitiva revolução no papel da Cenografia. Appia, o profeta de uma nova Cenografia, foi o primeiro cenógrafo que imaginou um espaço teatral alternativo, embora tenha usado - em suas raras produções -, somente a caixa cênica italiana do século XVII, definida por Niccolo Sabbatini.

A caixa cênica italiana ficou caracterizada como um espaço a serviço exclusivo da Cenografia tradicional, apesar de nunca ter perdido a rica conveniência de seus meios e o conforto de seus auditórios. ●

5 - Teórico suíço e pioneiro na cenografia moderna. Ficou conhecido por seu trabalho com as óperas de Richard Wagner (1813-1883)

No mapa, onde a Grécia está localizada? Cite algumas das tragédias gregas.

Como o cenário pode ajudar a compor uma obra? Como criar um ambiente?

CAIXA CÊNICA

Niccolo Sabbattini (1574-1654) - Este italiano, gigante da história da caixa cênica, criou um compêndio chamado PRÁTICA PARA FABRICAR CENAS E MÁQUINAS DE TEATRO. Nessa obra eterna ele formulou e diagramou todos os usos possíveis de uma caixa cênica, sobretudo com as manobras celestes do urdimento teatral.

Além de cenógrafo, ele foi um inventivo iluminador e criador de sofisticados efeitos visuais e sonoros.

Depois da criação final de Sabbattini em 1628, não importa qual espaço se dedique ao espetáculo cenográfico teatral, nele sempre há uma nostalgia do palco histórico daquele *ingeniere* italiano.

Local onde se dança Coreografia é palavra originária do espaço circular do Teatro grego que se chamava orquestra, local onde se dança. Lá evoluía o Coro da Comédia e da Trágédia. Chegaram a ser dezoito coreutas liderados por um Corifeu. E o som era do ditirambo, hino a Dioniso.

Na dança o espaço cenográfico é dedicado ao dionisíaco em sua forma mais lúdica e cinética. A maior parte do espaço da cena é dedicada à Coreografia e, portanto, o cenógrafo supõe no primeiro instante, que não lhe sobra espaço. Pois,

aparentemente, não lhe sobrou espaço.

Mas afinal temos infinitos recursos para vestir o palco e ainda um urdimento que pode transformar cenas através de manobras aéreas. Há mesmo balés com personagens que voam. E um horizonte, um ciclorama, que pode ser mágico como no balé *Rodeo*⁶.

Há outras solicitações nos espetáculos de balé, de temas e roteiros coreográficos que nos exigem *mutações* e complementações cenográficas inusitadas e variadas. A suíte *O Quebra-Nozes* (1891), com música de Tchaikovsky (1840-1893) e coreografia de Marius Petipa (1818-1910), o balé *Petrushka* (1911), de Michel Fokine (1880-1942), com música de Stravinsky (1882-1971), e várias outras obras, exigem soluções que atendam a tradição da encenação da obra – o que no balé é mais constantemente observado.

As entradas e saídas - que no teatro se chamam embarques e desembarques - ocupam um espaço maior e mais privilegiado para as ações desenvoltas e largas dos coros e solistas do balé.

6 - *Rodeo* é um balé de Agnes de Mille que estreou em 1958 pelo American Ballet Theater

O grande teatro do mundo Sendo uma forma cultivada durante vinte e seis séculos nas artes cênicas, a Cenografia também será sempre usada fora do teatro. Estamos numa sociedade de *performances*, dentro da qual nada pode ser imaginado, criado e realizado sem que seja em termos de espetáculo, o que faz da Cenografia uma antiga e nova mídia. A Cenografia é hoje uma dramaturgia do espaço e para o cenógrafo todo espaço é palco.

Um dos momentos sagrados para mim tem sido o da chegada da cenografia para a montagem no palco, diante dos atores ou bailarinos, no intervalo de seus ensaios. Eles que até então construíram o tempo do espetáculo, agora viam chegar o espaço do espetáculo e atônitos, curiosos, surpresos, reconheciam que uma arte muito anterior mesmo aos textos gregos, humilde no serviço dos poetas, saía dos séculos para emprestar uma nova comoção.

Glossário de termos do Teatro

Aqui você encontra breves explicações sobre termos técnicos e conceitos mencionados neste livreto.

ACÚSTICA Nas artes cênicas, refere-se à qualidade da propagação do som na sala de espetáculo. Este quesito é objeto de cuidadosos estudos anteriores à construção do teatro, já que a solução de problemas acústicos costuma ser cara.

AFINAÇÃO Na cenotécnica, refere-se aos ajustes de iluminação ou de peças de vestimenta cênica para regulação de altura e distância.

ALÇAPÃO Abertura no piso do palco, oculta aos olhos dos espectadores, para encenar efeitos de aparição e desaparecimento de bailarinos, atores ou objetos.

AMARRAÇÃO É a fixação final do cenário. Depois de construído, ele precisa ser fixado com sarrafos, esquadros, mãos-francesas etc.

ARARA Estrutura de madeira ou metal, onde se colocam os cabides com os figurinos do espetáculo, geralmente nos camarins ou espaços posteriores do palco.

BAMBOLINAS Faixas de pano normalmente pretas que, suspensas horizontalmente em varas no topo do palco, escondem o urdimento e outros equipamentos colocados sobre a cena. Elas dão o acabamento do palco, mostrando apenas o que interessa à obra. Ajudam a criar a ilusão de que a cena precisa.

BASTIDOR Bastidor é uma designação geral para um suporte ou armação, que pode tanto sustentar tecidos quanto elementos do equipamento elétrico ou eletrônico. No plural, é um nome popular para coxia.

BOCA-DE-CENA Abertura frontal do palco que delimita a altura e a largura da cena.

CAIXA CÊNICA É, como o nome entrega, o cubo em que se opera a magia: a caixa onde se situam todas as estruturas do palco e os mecanismos cênicos – nossa caixa-preta.

CAMAREIRA Encarrega-se da conservação das peças de vestuário utilizadas no espetáculo. Auxilia os bailarinos, os atores, os cantores de ópera e os figurantes a vestirem as indumentárias cênicas, organiza o guarda-roupa e embala os figurinos em caso de viagem.

CAMARIM Dependência onde os bailarinos e os atores se vestem e se maquam.

CENÁRIO Conjunto dos diversos materiais e efeitos cênicos (telões, móveis, adereços, luzes, formas, cores, etc) que criam o ambiente onde ocorre ação dramática.

CENOGRAFIA Arte e técnica de criar, projetar e dirigir a execução de cenários para espetáculos de dança, teatro, cinema, televisão, concertos, exposições e eventos.

CENÓGRAFO Aquele que idealiza o espaço cênico. Cria, desenha, acompanha e orienta a montagem do projeto cenográfico.

CENOTÉCNICO Aquele que domina a técnica de executar e fazer funcionar cenários e demais dispositivos cênicos.

CICLORAMA Grande tela geralmente em cor clara, uma espécie de cortina esticada, situada no fundo da cena e sobre a qual se lançam as tonalidades luminosas que se deseja obter ou mesmo projeções de vídeo.

CONTRA-REGRA Profissional encarregado de cuidar dos cenários e objetos de cena, indicar as entradas e saídas dos atores, dirigir as movimentações dos maquinismos cênicos, distribuir horários e informes.

CORTINA Peça, geralmente em tecido, que resguarda o palco. Também chamada em teatro de “pano-de-boca”, pode ser aberta vertical ou horizontalmente.

COXIA Parte da caixa do teatro localizada nas laterais e fundo do palco, destinada ao trânsito de atores e bailarinos nas entradas e nas saídas de cena, assim como dos operários que executam as mudanças do cenário. Também chamada de bastidores.

DESENHISTA DE LUZ Arista responsável por criar a iluminação do espetáculo, normalmente em parceria com o diretor.

DIMMERS Equipamento-chave do sistema de iluminação cênica que possibilita o controle da intensidade dos refletores e seu acender e apagar.

FIGURINISTA Aquele que cria, orienta e acompanha a feitura dos trajes para um espetáculo teatral. Deve possuir conhecimentos básicos de desenho, moda, estilo e costura.

FOSSO DE ORQUESTRA Espaço localizado na frente do palco, em nível mais baixo, destinado ao posicionamento da orquestra. Muito comum em teatros que abrigam óperas ou grandes musicais.

FOSSO DE PALCO Espaço localizado sob o palco, acessível por meio de aberturas ou alçapões, onde são instalados equipamentos para efeitos de fuga ou aparição em cena.

LUMINADOR Aquele que opera a luz do espetáculo teatral, também chamado de técnico de luz. Executa o projeto criado pelo desenhista de luz.

LINÓLEO Espécie de tecido grosso e impermeável, feito de fibras naturais revestidas, que recobre o piso de palcos e salas de dança. O linóleo é o material ideal para a dança porque ao mesmo tempo em que não é escorregadio permite o deslizamento quando a coreografia o exige, além de ser muito resistente.

MAQUINÁRIA Toda a estrutura dos maquinismos cênicos de palco de teatro. Varas manuais, contrapesadas ou elétricas, elevadores, alçapões, quarteladas, manobras, pontes etc.

PALCO Em teatro é o espaço destinado às representações. Em geral, são tablados ou estrados de madeira que podem ser fixos, giratórios ou transportáveis. Esses assumem as mais variadas formas e localizações em função da platéia, que pode-se situar à frente dele, ou circundá-lo por dois ou mais lados. Há diversos tipos de palco que foram surgindo ao longo da história.

PALCO ELIZABETANO Também chamado de palco isabelino, é aquele que tem o proscênio prolongado, com um segundo plano (muitas vezes oculto) onde existem algumas aberturas, tipo janela. Apareceu na Inglaterra, no período de Shakespeare; por isso é também chamado de palco à inglesa.

PALCO DE ARENA Situa-se no centro da plateia, rodeado pelos assentos dos espectadores. Em geral os teatros de arena são maiores e o público apresenta uma relação mais próxima com a cena, pois está, de certa forma, dentro dela. O formato de arena permite que se vejam as melhor as nuances das expressões e gestos dos atores, mas tem maiores limitações de cenários, porque não tem fundo.

PALCO ITALIANO É o mais conhecido e utilizado dos palcos modernos. Nele só é possível ao público assistir ao espetáculo pela frente. Retangular e situado em plano acima da plateia, tem uma cortina que é fechada para mudança de cenário, intervalo ou final da apresentação.

PALCO SEMI-ARENA Em geral é constituído de uma plataforma que avança pela plateia e aproxima o espectador do ator. Como a plateia circula parcialmente o palco, o cenário deve conter menos elementos. Em geral não tem cortinas.

PASSARELA Em teatro, são geralmente construídas em estrutura metálica e posicionadas próximas do forro da plateia, para acesso aos equipamentos e varas de iluminação.

PERNA Espécie de cortina que vai do urdimento ao chão, delimitando horizontalmente as laterais do espaço cênico.

PLATEIA Local onde o público assiste à apresentação. Uma plateia bem projetada deve permitir que todos vejam e ouçam o que acontece no palco sem dificuldade.

PROSCÊNIO A frente do palco. Um avanço, normalmente em curva, que avança para a plateia. Algumas vezes é móvel, principalmente quando também abriga o fosso de orquestra, podendo subir e descer.

REFLETORES Equipamentos para iluminação cênica, montados em varas, tripés ou posicionados no chão. Existem diversos tipos de refletores. Cada um serve a um propósito específico e apresenta características diferenciadas de facho, intensidade, definição de borda e alcance. Exemplos: PC, Fresnel, Elipsoidal, Par.

RIBALTA Parte mais frontal do proscênio, limite do palco e plateia. Luzes da ribalta são aquelas dispostas nessa área, ocultas do público por um anteparo horizontal.

ROTUNDA Pano de fundo, normalmente em flanela, feltro ou veludo, que delimita a profundidade do espaço cênico.

URDIMENTO Armação de madeira ou ferro, construída ao longo do teto do palco, para permitir a instalação de máquinas ou dispositivos cênicos. Na realidade, é o esqueleto do palco – a “alma” dessa caixa de mágicas.

VARA Cano, geralmente metálico, utilizado para fixação de equipamento de iluminação suspensos ou outras peças cênicas.

ATIVIDADES PARA A SALA DE AULA

[por Marcio Junji Sono]

Sugerimos a seguir exercícios que esclarecem a maneira como cada elemento da cena tem uma relação direta com a ação do bailarino e as intenções do espetáculo.

[ATIVIDADES 1, 2, 3 E 4] CONSTRUINDO O ESPAÇO CÊNICO

1. Preparando a cena

> **OBJETIVO** perceber como se compõe o espaço cênico a partir da disposição de elementos (com luzes, objetos, posicionamento da cena).

> **PROCEDIMENTOS** proponha aos grupos que, a partir de elementos simples, criem várias opções de espaço cênico: uma sala de estar, um espaço de rua. Este exercício pode ser feito pela construção de maquetes (algo simples, usando como base cadernos abertos em L ou caixas de sapato, de acordo com a disponibilidade de objetos na sala) ou criando a cena no próprio local, usando pessoas e objetos disponíveis. Peça que criem cenários para cenas diversas (uma cena romântica, por exemplo) e expliquem como o fizeram. Procure instigar os alunos a variar o ponto de vista do espectador (sentados em círculo, todos em um mesmo lado da sala etc.) e comente o quanto a relação do público com a cena modifica a própria construção e entendimento do espetáculo.

2. A luz em cena

- > OBJETIVO por meio de aparatos simples, mostrar como a luz modifica o espaço da cena.
- > PROCEDIMENTOS com fontes luminosas como lanternas, velas, lentes, e celofanes coloridos, convide os estudantes a experimentarem diversas possibilidades de ângulos, intensidades, cores e posicionamentos da luz sobre a maquete construída anteriormente. Peça que criem a iluminação da cena cujo cenário haviam feito. Eles podem sugerir mais de uma opção, podendo explicar o que lhes sugere cada possibilidade experimentada e como lhes parece que o público perceberia o espetáculo em cada situação.

3. Compreender a cena

- > OBJETIVO depois de exercitar sua própria capacidade de criar espaços, levar o estudante a interpretar, “ler”, a criação alheia.
- > PROCEDIMENTOS peça a cada grupo para escolher uma cena do experimento anterior a seus colegas, mas sem mencionar o tema da cena (por exemplo: um cenário com objetos incomodamente empilhados, luz vermelha e sombras fantasmagóricas, que os alunos nomeiem como, por exemplo, uma “cena de tensão” – mas, sem dizer esse nome aos colegas). Depois, instigue os grupos a falar sobre qual o que desperta neles a criação do outro: qual foi a sensação que tiveram ao ver a criação do outro? A cena aponta uma história? Se a luz não estivesse presente, como a cena ficaria? O que mudaria se trocássemos algum(ns) elemento(s)?

4. Imaginar a cena

- > OBJETIVO permitir exercícios livres de elaboração cenográfica.
- > PROCEDIMENTOS apresente à classe textos com histórias simples. Peça que façam um esboço (pode ser um desenho, uma maquete ou mesmo uma descrição por escrito) de como eles criariam o espaço cênico para a história. Peça-lhes o máximo de detalhe: objetos, disposição espacial, figurinos, luz, comentários sobre a circulação das pessoas em cena etc.

[ATIVIDADES 5 E 6] CORPO E ESPAÇO

5. Corpo de baile

- > OBJETIVO compreender como a dinâmica da dança tem sempre relação com o espaço em que acontece.
- > PREPARAÇÃO reúna seus alunos em local amplo e tenha à disposição objetos que sirvam como obstáculos, como cadeiras e mesas.
- > PROCEDIMENTOS ensaie com os alunos movimentos simples (por exemplo: caminhadas com passos largos, passos miúdos, elevando o braço, caminhadas em linha reta, sinuosas, pequenos giros) de preferência criadas em colaboração com eles, e delimite o espaço onde essa coreografia é dançada. Procure fazer com que se torne natural e prazeroso para eles executar aqueles movimentos. A seguir, introduza obstáculos e peça que executem novamente. Aumente a dificuldade, introduzindo mais

obstáculos, gradativamente. A coreografia se altera? Torna-se mais difícil, menos natural? Proponha que os alunos recrie a coreografia a partir do novo cenário, agora cheio de obstáculos. A introdução desses objetos provoca a criatividade do dançarino? Como?

6. O solista sou eu

> OBJETIVO exercício mais individualizado sobre a dança e o espaço, despertando a percepção para a forma que os movimentos se organizam em função do cenário. E o quanto o cenário estimula ou inibe a dança.

> PROCEDIMENTOS divida o grupo em dois (A e B). Peça que o grupo A disponha objetos no espaço, criando um cenário, evitando que o grupo B veja. Depois, peça que cada pessoa do grupo B entre dançando no local. Em seguida reveze os grupos. Estimule-os a pensar nos objetos não exclusivamente como obstáculos, mas como elementos de criação.

[ATIVIDADES 7] AS PARTES E O TODO

> OBJETIVO entender como cenários, figurinos, iluminação e ângulos da cena são elementos fundamentais para contar uma história.

> PROCEDIMENTOS apresente trechos marcantes de filmes ambientados nos mais diversos tempos e lugares. Em seguida, peça que os alunos observem e comentem o modo como cada elemento da cena concorre para criar seu sentido.

BIBLIOGRAFIA

- BERTHOLD, Margot. HISTORIA MUNDIAL DO TEATRO. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOGÉA, Inês. CONTOS DO BALÉ. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRYSON, Bill. SHAKESPEARE - O MUNDO E UM PALCO. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DEL NERO, Cyro. CENOGRAFIA, UMA BREVE VISITA. São Paulo: Claridade. 2008.
- FONSECA, Romulo Jose Avelar. O AVESSO DA CENA, NOTAS SOBRE PRODUÇÃO E GESTÃO CULTURAL. Belo Horizonte.
- MAGALDI, Sabato; VARGAS, Maria Thereza. CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO. São Paulo: Senac, 2001.
- _____. INICIAÇÃO AO TEATRO. São Paulo: Ática, 1998.
- QUILICI, Cassiano Sydow. ANTONIN ARTAUD - TEATRO E RITUAL. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA

direção artística: Iracity Cardoso | Inês Bogéa

Foi criada em janeiro de 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo. Seu repertório contempla remontagens de obras clássicas e modernas, além de peças inéditas, criadas especificamente para o seu corpo de bailarinos. A Companhia é um lugar de encontro dos mais diversos artistas - como fotógrafos, professores convidados, remontadores, escritores, artistas plásticos, cartunistas, músicos, figurinistas, e outros – para que se possa pensar em um projeto brasileiro de dança.

DIFUSÃO DA DANÇA

A produção e circulação de espetáculos é o núcleo principal do seu trabalho. Desde sua criação a São Paulo produziu dezessete obras, sendo dez remontagens (*Les Noces*, de Bronislava Nijinska; *Serenade*, *Tchaikovsky Pas de Deux* e *Theme and Variations*, de George Balanchine; *Gnawa*, de Nacho Duato; *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Marie Chouinard; *Sechs Tänze*, de Jíri Kilián; *Legend*, de John Cranko, *Supernova*, de Marco Goecke e *Ballet 101*, de Eric Gauthier) e outras sete obras inéditas (*Polígono*, do italiano Alessio Silvestrin; *Ballo*, de Ricardo Scheir; *Entreato*, de Paulo Caldas; *Passanoite*, de Daniela Cardim; *Os Duplos*, de Maurício de Oliveira, *Inquieto*, de Henrique Rodovalho e *Bachiana nº 1*, de Rodrigo

Pederneiras). A Companhia se apresenta em São Paulo, cidades do interior do Estado, capitais brasileiras e exterior.

PROGRAMAS EDUCATIVOS E DE FORMAÇÃO DE PLATEIA

Suas atividades se completam com ações educativas e de formação de plateia. 1. *Palestra para o Professor* contextualiza a dança nas diferentes disciplinas do ensino regular e instiga o professor do ensino formal e não-formal a realizar algumas experiências sensoriais levando a perceber a ação do corpo nas diferentes atividades em sala de aula. 2. *Espetáculos Abertos para Estudantes*, nos quais se apresentam trechos dos espetáculos e parte do processo coreográfico em vídeo, além de os estudantes receberem folhetos informativos com ilustrações de cartunistas. 3. *Oficinas para Bailarinos*, que são ministradas pelos professores e ensaiadores da São Paulo Companhia de Dança já atendeu mais de 40 mil estudantes em seus projetos.

REGISTRO E MEMÓRIA DA DANÇA

Na área de registro de memória, produzimos a série de documentários *Figuras da Dança* na qual personalidades da dança brasileira contam a sua história em um depoimento público. A série é exibida na TV Cultura e distribuída para bibliotecas e universidades. Desde seu surgimento a São Paulo Companhia de Dança já produziu 27 documentários (*Figuras da Dança; Canteiro de Obras; Palestra para o Professor*) e 3 livros de ensaios.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin
Governador do Estado

Andrea Matarazzo
Secretário de Estado da Cultura

Maria Thereza Bosi
*Coordenadora da Unidade de Fomento
e Difusão de Produção*



APOIO

EXECUÇÃO

REALIZAÇÃO



Organização Social de Cultura
ASSOCIAÇÃO PRO-DANÇA



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA

