



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA

Corpo a o Corpo COM O PROFESSOR

Caixa preta

fevereiro de 2009

Apresentação

Este material foi desenvolvido pela **São Paulo Companhia de Dança** para aproximar o público, de qualquer idade, do universo da dança, num corpo-a-corpo que procura revelar o processo de construção do espetáculo: desde a preparação de seus bailarinos, os ensaios que antecedem as montagens, até as implicações técnicas e artísticas que essas etapas envolvem.

Neste primeiro *Corpo-a-corpo com o Professor* do ano, 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.

As duas novas obras da **São Paulo Companhia de Dança** – uma companhia que se propõe a trabalhar o repertório da dança num espectro amplo, que vai do século XIX ao XXI – *Gnawa*, de Nacho Duato, e *Ballo*, de Ricardo Scheir, dialogam

de diferentes formas com esses recursos e mostram como cada artista usa a tradição e a novidade de acordo com seu tema ou sua inspiração.

Além deste livreto e das sugestões de trabalho com os alunos, este material traz um vídeo com imagens que ajudam a entender esse universo encantador que é o palco, seus variados e curiosos elementos, e a relação dos bailarinos com a platéia. Também mostramos aqui como esse espaço é multidisciplinar, pois reúne profissionais com diferentes formações e qualificações. Estas informações podem ser utilizadas como subsídio para preparar a ida a um espetáculo da Companhia ou aos ensaios abertos do programa *Corpo-a-Corpo*. Porque, já que o assunto é a cena, é bom lembrar: nada substitui a experiência de assistir ao vivo um balé.



CORTINA DESENHADA POR PICASSO PARA O BALÉ PARADE, 1917

Organizamos o material da seguinte maneira:

CAIXA-PRETA apresenta brevemente qual a função de cada elemento cênico e sua relação com a obra.

O PERCURSO DA CENOGRAFIA apresenta momentos pontuais e artistas decisivos na história do teatro.

O 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: textos consultados e/ou recomendados.

VÍDEO *Caixa-Preta* (anexo)



Caixa-Preta

por Fl via 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 idéias do coreógrafo ou do diretor cheguem ao público.

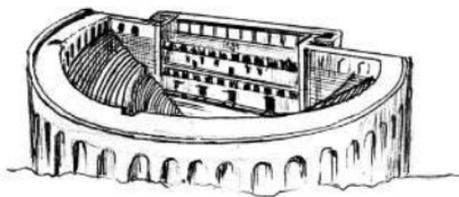
Esses dados completam a coreografia, criam sua imagem final. Sem o cenário, o figurino, o som e a iluminação provavelmente a obra teria outro resultado, outro sentido.

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 semicírculo. Daí vem o nome anfiteatro – a partícula “anfi” em 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



TEATRO GREGO

nas tragédias e comédias gregas eram dançadas.

No século XVI, na Inglaterra, consolidou-se o nomeado teatro elizabetano. Ele é chamado dessa forma porque grande parte de sua existência corresponde ao reinado da **rainha Elizabete 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 platéia, 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 dessa arquitetura teatral para que ela perdure até os nossos dias?



TEATRO ELIZABETANO

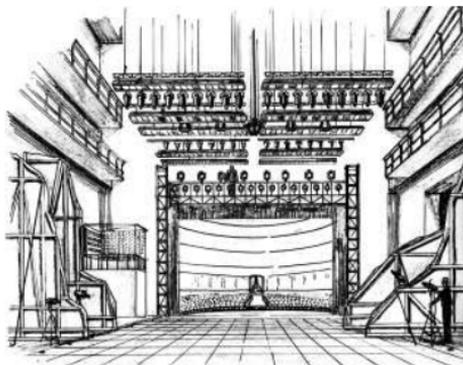
Cite alguns reis e rainhas da Inglaterra.

No filme *Sheakespeare apaixonado*, de John Madden, você pode ver como eram as estruturas desses teatros

Nesse teatro a platéia 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, permitindo 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 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 para 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.



VISTA DE UMA IMPLANTAÇÃO DE ILUMINAÇÃO

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.

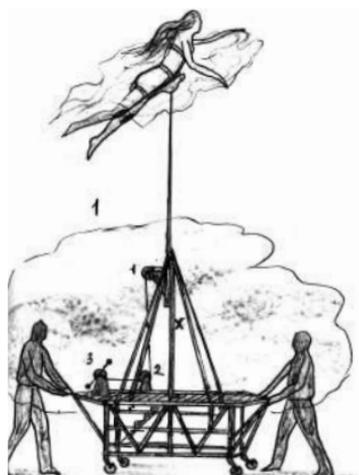


TEATRO DA ÓPERA DE PARIS, 1831

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 ópera.¹

Esse tipo de palco e todas as suas implicações técnicas foram importantes na história da dança. Ele serviu para montagens românticas como *A Sílfide* (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.

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



MAQUINÁRIO PARA O VOO DA BAILARINA

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 as cenas. Entre um ato e outro, as cenas podem variar um ambiente nobre ou 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.

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.

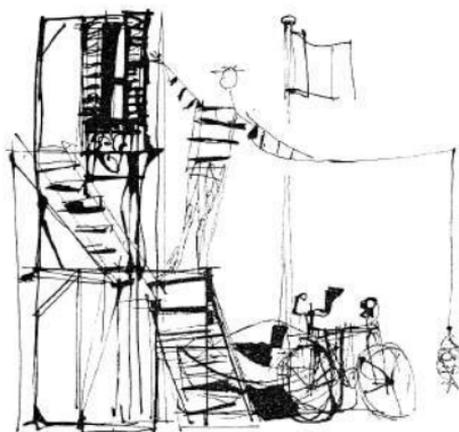
A base do balé clássico, a posição *en dehors* (virados para fora) dos pés e das pernas, foi criada para que os bailarinos evitassem dar as costas ao monarca. Essa posição também facilitava os deslocamentos laterais e dava mais flexibilidade às pernas.

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), 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 com 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



CENA DE PERFORMANCE DE CUNNINGHAM/REPRODUÇÃO



ESQUETE PARA BALLABILE

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 *des-*

teatralização 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

●

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

volta dos bailarinos, como se fossem obras de arte, subir no palco, andar pelo cenário ou ainda ser coadjuvante das apresentações.

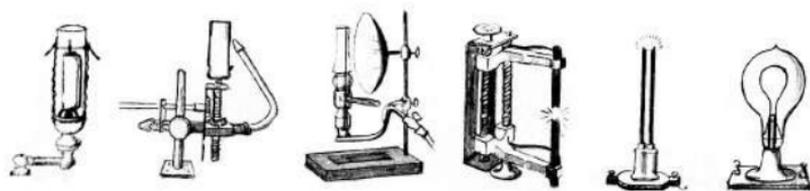
O trabalho de estreia da **São Paulo Companhia de Dança**, *Polígono*, de Alessio Silvestrin, é um exemplo de como o espaço cênico é reinventado. Na obra, ele democratiza o espaço do palco, dando igual importância para todos os pontos da cena. O uso de projeções de imagens em uma tela permite que até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



CENA DE POLÍGONO

Iluminação O cenário, o figurino e a iluminação ajudam a dar o “tom” do balé e a caracterizar a cena. A coreografia *Gnawa*, de Nacho Duato, que a **São Paulo Companhia de Dança** estreia em março deste ano, 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 coreógrafo ou diretor. Como os outros elementos, ela também tem uma



SUPORTES DE ILUMINAÇÃO

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 Revolução Industrial ●, a iluminação a gás chegou aos teatros de Londres e com ela, os artistas podiam regular intensidade da luz, simular e controlar seus 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



**O que foi a
Revolução Industrial?
Como ela alterou nosso
modo de vida?**

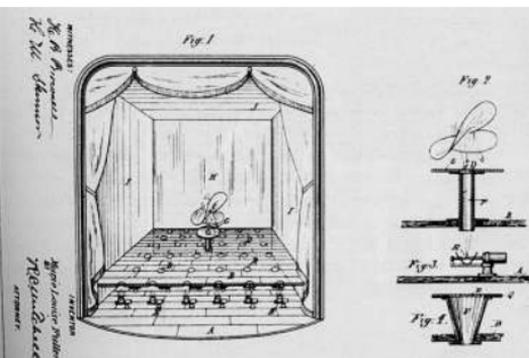
visse as mudanças mecânicas da cena e a de diminuir a luz da plateia enquanto as da cena subiam.

Uma nova revolução estava para acontecer com a invenção da primeira lâmpada, em 1879, pelo norte-americano Thomas Edson (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 o figurino e descobriu, por acaso, os efeitos que os projetores de luz causavam nessa vestimenta. 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 das luzes. ●

No século XX, o coreógrafo Alvin Nikolais (1910-1993) enriqueceu suas coreografias com o



DESENHO DE ILUMINAÇÃO DE UM TEATRO

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.

uso da luz para criar ilusões cênicas. Entre outros recursos, ele se valia de colagens, jogos de espelhos e projeções.

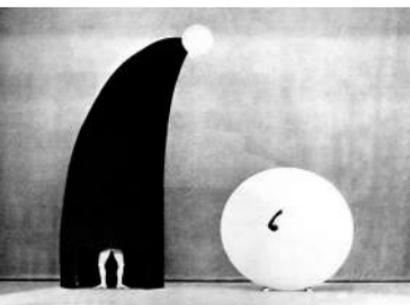
David Parsons foi outro criador que ficou conhecido por sua coreografia *Caught* (1982). Nela, um bailarino em cena se movimenta controlando a luz estroboscópica (luz intensa que pisca em ritmos diversos) e cria a ilusão de estar voando, dançando apenas no ar, brincando com a gravidade.

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 cena.²

Figurino O figurino é determinante na composição de uma 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

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



CENÁRIO DE JUAN MIRÓ PARA O BALÉ *jeu d'enfants*, DE 1932

da platéia, ou seja, 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 *La Sylphide*, (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 perguntar 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).



CARTAZ DE JEAN COCTEAU PARA O BALÉ *le jeune homme et la mort* / REPRODUÇÃO

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. ●

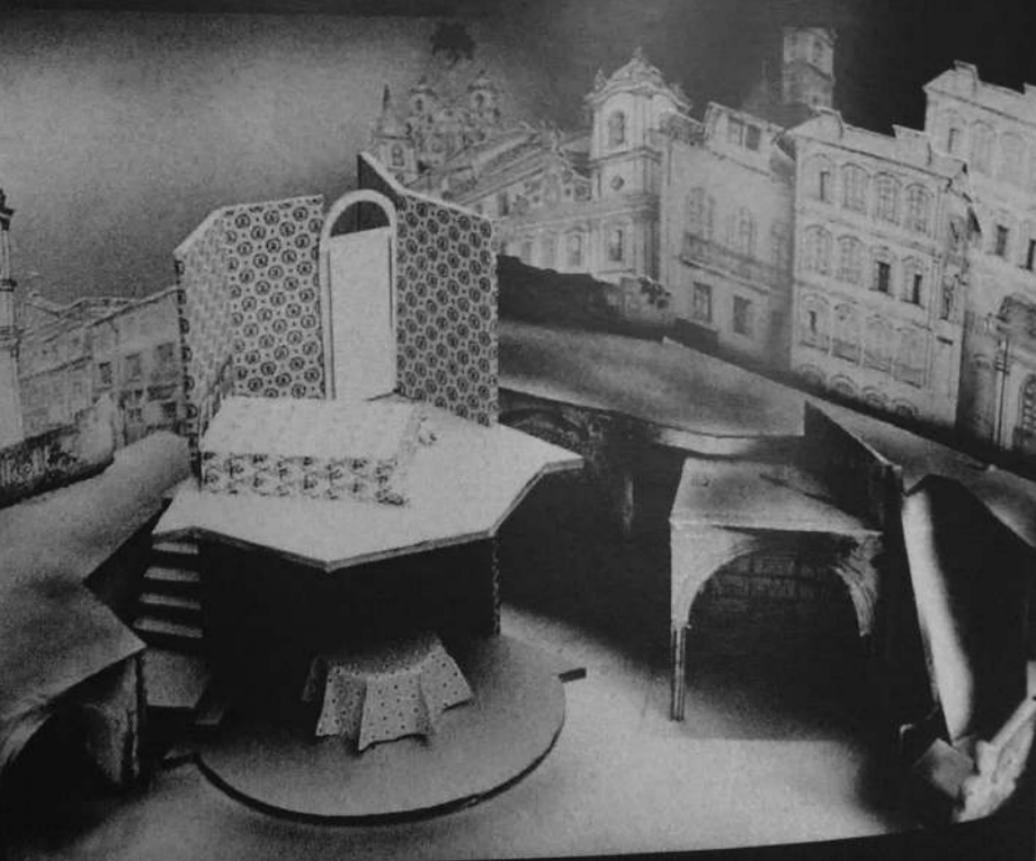
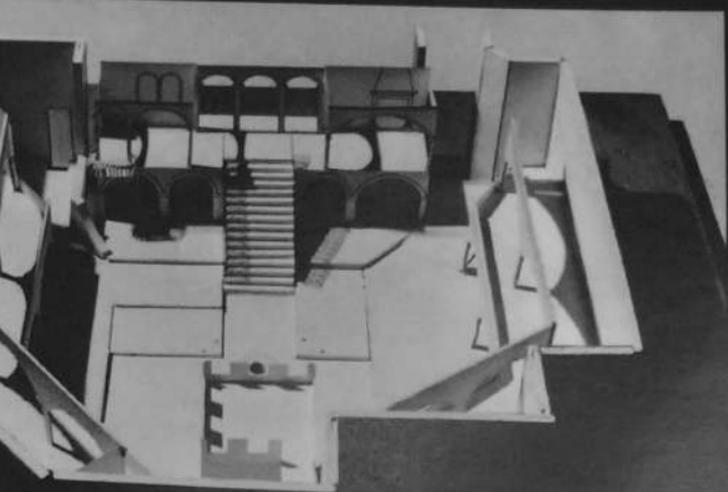
A proliferação da dança no século XX também indica diferentes formas de entender o figurino. Balanchine (1904-1983), por exemplo, criador de *Serenade*, dançado pela **São Paulo Companhia de Dança**, gostava de figurinos simples, que mostrassem os corpos dos bailarinos, para que o público pudesse observar 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 idéia do diretor?
Faça uma relação com o teatro.**





Considerações sobre a cenografia

por *Cyro del Nero*³

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, 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. Cenógrafo e professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

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.

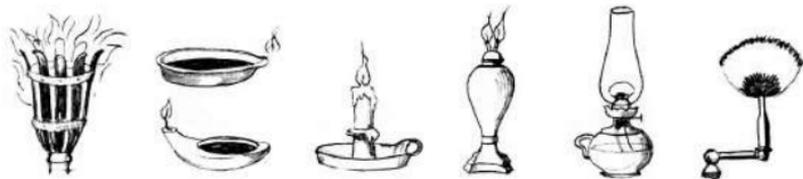
Os serviços teatrais e o próprio teatro nasceram de uma comemoração em um espaço cotidiano, transformado pela inspiração e disposição de um autor, de um primitivo figurinista e de um cenógrafo solicitado.

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: *SK N - GRAPHEIN**. Significou uma perspectiva pintada em forma de mural na fachada da *SK N*. *SK N* 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 cons-



tituída 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 Sabbattini.

A caixa cênica italiana ficou caracterizada como um espaço a serviço exclusivo da Cenografia tradicional, apesar

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.**

de nunca ter perdido a rica conveniência de seus meios e o conforto de seus auditórios. ●

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 Tragédia. Chegaram a ser dezoito coreutas liderados por um Corifeu. E o som era do ditirambo, hino a Dioniso.



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



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 suite *O Quebra-Nozes*, com música de Tchaikovsky (1840-1893) e coreografia de Marius Petipa (1818-1910), o balé *Petrushka*, de Michel Fokine (1880-1942), com música de Stravinsky (1882-1971), e várias outras obras,

⁶ *Rodeo* um balé de Agnes de Mille, estreou em 1958, para o American Ballet Theater



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.

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 regulagem de alturas e distâncias.

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 Dependências 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 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 Artista 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.

ILUMINADOR 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. Estes assumem as mais variadas formas e localizações em função da plateia, que pode-se situar-se na 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 prosênio 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 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 fim de 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 com estrutura metálica e posicionadas próximas do forro da plateia, para acesso a equipamentos e varas de iluminação.

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

PLATEIA Local de 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 fecho, intensidade, definição de borda e alcance. Exemplos: PC, Fresnel, Elipsoidal, Par.

RIBALTA Parte mais frontal do prosscênio, 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 equipamentos de iluminação suspensos ou outras peças cênicas.



ATIVIDADES PARA A SALA DE AULA

[por Marcio Junji Sono]

Sugerimos a seguir exercícios que esclareçam 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 pela criação da 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

› OBJETIVOS 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

› OBJETIVOS depois de exercitar sua própria capacidade de criar espaços cênicos, levar o estudante a interpretar, “ler”, a criação alheia.

› PROCEDIMENTOS peça a cada grupo para apresentar sua criação 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 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

- › OBJETIVOS 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.

[ATIVIDADE 5 E 6] O CORPO E O ESPAÇO

4. 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 criados com a colaboração deles, e delimite o espaço onde essa coreografia é dançada. Procure fazer com que se torne natural e prazeroso para eles executar os 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 recriem a coreografia a partir do novo cenário, agora cheio de obstáculos. A introdução desses objetos provoca a criatividade do dançarino? Como?

5. O solista sou eu

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

› PROCEDIMENTOS Divida a classe em dois grupos (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.

[ATIVIDADE 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.
- › SUGESTÕES DE FILMES *Maria Antonieta* (EUA, 2007, dir.: Sofia Coppola), *Topsy-bTurvy* (Inglaterra, 1999, dir.: Mike Leigh), *Romeu & Julieta* (EUA, 1996, Baz Luhrmann), *Herói* (China, 2002, dir.: Yimou Zhang). Pode-se também usar trechos do DVD anexo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTHOLD, Margot. HISTÓRIA MUNDIAL DO TEATRO. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOGÉA, Inês. O LIVRO DA DANÇA. São Paulo: Companhia das Letrinhas. 2002.
- _____. CONTOS DO BALÉ. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOURCIER, Paul. HISTÓRIA DA DANÇA NO OCIDENTE. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRYSON, Bill. SHAKESPEARE - O MUNDO É UM PALCO. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DEL NERO, Cyro. CENOGRAFIA, UMA BREVE VISITA. São Paulo: Claridade. 2008.
- FONSECA, Romulo Jose Avelar. O AVESSE DA CENA, NOTAS SOBRE PRODUÇÃO E GESTÃO CULTURAL. Belo Horizonte.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. CEM ANOS DE TEATRO EM SÃO PAULO. São Paulo: Senac, 2001.
- _____. INICIAÇÃO AO TEATRO. São Paulo: Ática, 1998.
- MICHEL, Marcelle e GINOT, Isabelle. LA DANSE AU XX SIÈCLE. Paris: Larousse, 1998.
- QUILICI, Cassiano Sydow. ANTONIN ARTAUD - TEATRO E RITUAL. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

IMAGENS REPRODUZIDAS A PARTIR DE

MELLO, Bruno. TRATTATO DI SCENOTECNICA. Roma: Serie Görlich, 1984.

GADAN, Francis and MAILLARD, Robert. A DICTIONARY OF MODERN BALLET. London: Methuen and Co. Ltd, 1959.

KOCHNO, Boris. LE BALLET. France: Arts du Monde Hachette, 1954.

LOIE FULLER. DANSEUSE DE L'ART NOUVEAU. Catálogo publicado por ocasião da exposição «Loie Fuller. Danseuse de l'Art nouveau», organizada pelo Museu da Escola de Nancy, 2002.

Catalogo FilmGear Professional Lighting. Hong Kong: Film Gear Internacional Ltd.

GRAVE, João e NETTO, Coelho, organizadores. Lello Universal em 4 volumes – Novo dicionário Encyclopédia Luso-Brasileiro.

Porto: Lelo&Irmãos Editores

MOAL, Philippe le. Dictionnaire de la Danse. Paris: Larousse, 2008.

Extreme Beauty – The Body Trasformed. Catalogue accompanying an exhibition at The Metropolitan Museum of Art, New York From Dec. 6, 2001 through March 3, 2002



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

José Serra

Governador do Estado

João Sayad

Secretário de Estado da Cultura

Ronaldo Bianchi

Secretário-adjunto

Sergio Tiezzi

Chefe de Gabinete

Luiz Nogueira

Coordenador da Unidade de Formação Cultural

A S S A O C

ASSOCIAÇÃO AMIGOS DAS OFICINAS
CULTURAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO

Wanderley Garieri Junior

Diretor Executivo

DIREÇÃO

Diretora Artística

Iracity Cardoso

Diretora Artística Adjunta

Inês Bogéa

EQUIPE DE ENSAIO

Coordenação de Ensaios | Professor

Ricardo Scheir

Ensaíadora | Professora

Daniela Stasi

Assistência Musical | Pianista

Leandro Setra

BAILARINOS

Adriana Amorim, Airton Rosa,
Alexandre Cardoso, Aline Campos,
Allan Costa, Amanda Pessoa,
Ammanda Rosa, Ana Paula Camargo,
Artemis Bastos, Beatriz Hack,
Carolina Amares, Daiane Camargo,
Diego Mejia, Duda Braz, Ed Louzardo,
Elias Bouza, Fabiana Ikehara,
Fabiana Nemeth, Felipe Antunes,
Fernando Palma, Flávio Everton,
Gabriel Spano, Guilherme Maciel,
Hebert Caetano, Irupé Sarmiento,
Luiza Lopes, Manuel Spano, Marcelo
Germano, Michelle Molina, Milton Coatti,
Morgana Capellari, Patrícia Brandão,
Paula Penachio, Priscilla Yokoi,
Rafael Gomes, Raphael Panta,
Renata Bardazzi, Rodolfo Saraiva,
Roseli Zanardo, Rubem Junior,
Samuel Kavalerski, Sören Magnus,
Tháís de Assis, Thamiris Prata, Uátilla
Coutinho, Williene Sampaio, Yoshi Suzuki

EQUIPE DE PRODUÇÃO

Coordenação de Produção e Turnê

Luca Baldovino

Coordenação de Projetos Educativos

Alexandra Itacarambi

Produção Executiva

Mirtes Mesquita

Produtora

Stela Leite

Assistência de Produção

Carina Teixeira Arantes

Comunicação

Marcio Junji Sono e Flávia Fontes Oliveira

Audiovisual

Charles Lima

Relações Públicas

Franceschina Vilardo

EQUIPE TÉCNICA

Chefe de Palco

Samir Khan

Técnico de Luz

Cristiano Pedott

Cenotécnico

Vinícius Simões

Técnico de Som

Rodolfo Dias Paes

Encarregada de Guarda-roupa

Inês Crepaldi

Costureiras/Camareiras

Vera Lúcia Pereira e Elizabete Roque

EQUIPE ADMINISTRATIVA

Coordenação Administrativa

Sílvia Kawata

Assessoria Administrativa

Mônica Takeda

Assessoria de Direção

Sandra Regina Rodrigues dos Santos

Assistência Administrativa

Eduardo Bernardes da Silva e Rosely Lima

Secretaria de Direção

Zélia de Goês

Recepção

Edileusa Lopes Gomes

Assistência Geral

Vancler Rocha, Maria da Conçolação

Campos e Neide dos Santos Nery

COLABORADORES

Ensaíadora Convidada

Andréa Pivatto

Professor Convidado

Boris Storjokov

Professor Convidado

Jair Moraes

Terapeuta Corporal

Cissa Santini

Designer

Mayumi Okuyama

Consultoria Jurídica

Maciel, Fernandes, Basso e Rossanezi

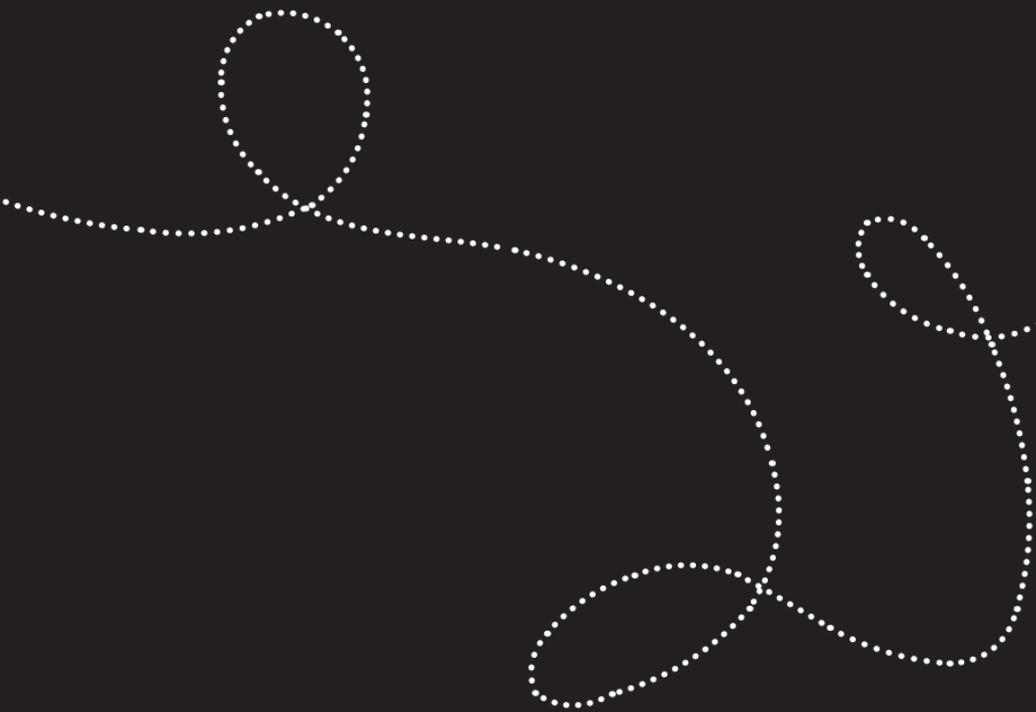
Advogados Associados

Contratos Internacionais

Olivieri & Signorelli Advocacia

Website

FOMA



APOIO



PRODUÇÃO



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA

REALIZAÇÃO

SECRETARIA DE
ESTADO DA CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCÊ