

# VI JORNADA NACIONAL

## ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

### CENOGRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO: PRÁTICAS ARTÍSTICAS E TERMINOLOGIAS EM DEBATE.

Helder Jorge Maia Silva Moreira (Ph.D)  
Instituto Politécnico do Porto  
Departamento de Teatro  
[heldermaia@esmae.ipp.pt](mailto:heldermaia@esmae.ipp.pt)

#### Resumo

Nesta apresentação procurarei expor alguns elementos que nos ajudam a caracterizar a cenografia como prática artística que, pela sua herança das práticas de palco (*stagecrafts*) se afirma como uma arte de criação coletiva, material e socialmente implicada. A diversidade deste campo disciplinar, corroborada pela história, não nos permite centrar a discussão no âmbito das terminologias, antes nos obriga a uma forte reflexão sobre práticas e métodos.

A performatividade tem sido uns dos assuntos centrais na evolução dos conceitos. Perante a vertigem da imediatez, alguns autores têm procurado estabelecer relações entre a cenografia e a *performance design*, procurando recentrar as discussões sobre cenografia, o seu carácter expositivo e de curadoria, aspeto em relação ao qual sou crítico.

As abordagens contemporâneas colocam a cenografia e uma boa parte da sua expressão num campo híbrido e interdisciplinar que, de uma forma positiva alarga o seu campo de trabalho e reflexão, atraindo novos pensadores para as questões da espacialidade nas artes. Sabendo do valor desta abertura, não podemos ficar indiferentes ao interesse que alguns assuntos têm tido entre a comunidade académica. Por outro lado, percebemos que a abrangência e expansão do campo de discussão também nos coloca numa zona cinzenta de dispersão de referências, principalmente do ponto de vista das metodologias e das práticas artísticas.

O que norteia a minha intervenção não é a defesa da práxis como contraponto às propostas desenvolvidas, antes a procura de uma noção de equilíbrio, assumindo o interesse de uma *Practice based or led research*, que nos situe e nos ajude a enfrentar o futuro sem reservas e preconceitos, mas também sem fronteiras, valorizando o campo frutuoso de debate no qual participamos hoje.

**Palavras-chave:** cenografia, pesquisa baseada na prática, arte e técnica.

*...the theater is often able to reveal through its mechanical means great subjective truths, truths that would remain essentially unknown or invisible without the theater artist's ability to manipulate physical form and color. We should never forget that the scenographer must become an expert craftsman who links the world of words and ideas, philosophies and histories, myths and tales, to physical things that can be seen and touched in a world of material form and movement. If there is to be a continuing theater, it must rely on steady flow of craftsmen of revelation.*

Darwin Reid Payne, The Scenographic Imagination

As técnicas cenográficas são seculares e as suas raízes estão nos primórdios na nossa civilização. No entanto, a meu ver a cenografia do século XXI advém da liberdade experimentada pelos movimentos modernistas das vanguardas, os quais retiraram o cenário da esfera da decoração e permitiram que se afirmasse enquanto expressão artística.

Durante séculos a cenografia esteve afastada da concepção estética do espetáculo e o cenógrafo ou o cenotécnico cumpria funções meramente técnicas, sendo vista no conjunto das restantes artes plásticas como uma arte menor, normalmente associada às artes decorativas, espaço que lhe foi dedicado até ao início do século XX, quer no exercício da profissão, quer no ensino.

Durante o século XX e ainda na atualidade, parece existir uma correlação entre a linguagem cenográfica e o estigma da decoração, apesar da sua longa história de fuga ao ilusionismo.

Inquieto sobre a contemporaneidade e sem perder as referências da cenografia teatral, decidi fazer uma viagem na história, para melhor perceber de onde nasce o reconhecimento da cenografia como forma de arte, a sua relação com o ensino formal e, deste modo, o seu reconhecimento académico e a sua relevância em eventos que têm marcado a sua expressão.

## **Brainstorm**

Em forma de tempestade de referências, resolvi trazer-vos alguns assuntos que me parecem relevantes para o conhecimento sobre a cenografia de hoje, colocar uma bandeira sobre alguns momentos da história que têm marcado as artes cénicas na relação que a arte vem estabelecendo com a transformação social e política da sociedade, nomeadamente a relação entre os grandes momentos de difusão do conhecimento e o ensino.

Olhando para o papel decisivo da Quadrienal de Praga no panorama artístico da cenografia, decidi fazer um conjunto de pesquisas sobre o meio cultural que lhe deu origem.

Dessa forma, olhamos para o que tem sido pesquisado e afirmado sobre esta disciplina e registamos os grandes movimentos europeus e mundiais, nomeadamente a Quadrienal de Praga (Prague Quadrennial) e a Oistat (International Organisation of Scenographers Theatre Architects and Technicians).

## **Bienal Internacional de Artes Plásticas do teatro**

Nesta viagem, o elemento de pesquisa que mais me desinquietou foi a relação entre a Quadrienal de Praga e a Bienal de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, pelo que procurei recuperar e estabelecer uma série de ligações que considero que ajudam a perceber o conceito contemporâneo de cenografia.

Em 1957, na IV Bienal de São Paulo, é apresentada a I Bienal Internacional de Artes Plásticas do Teatro – Primeira Exposição Internacional de Arquitectura, Cenografia, Indumentária e Técnica do Teatro, exposição

marcada pela retrospectiva do trabalho de Adolphe Appia, trazida pela Suíça e pela Alemanha; uma exposição sobre a Bauhaus e Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy e Farkas Molnár.

São Paulo acaba por ser um ponto de viragem no reconhecimento de que existem aspetos específicos nas artes do palco que as retira da esfera das artes decorativas ou aplicadas.

A título de exemplo, podemos trazer a falta de reconhecimento das ditas artes aplicadas e do design, na programação das primeiras DOCUMENTA, de 1955 a 1959.

Nessa altura a Europa central e de leste haviam passado por um período de intensa expansão artística, de que São Paulo acaba por ser testemunha através da participação impactante da Checoslováquia na Bienal.

## **Checoslováquia**

A cenografia da Checoslováquia, que havia tido enorme sucesso na Exposição Internacional de Artes e Técnicas de Paris em 1937, foi apresentada pela primeira vez na II Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo no Brasil. Foram expostos trabalhos de Adolf Hoffmeister, Vlatislav Hofman, Frantisek Tichy, Jan Sladek, Frantisek Musika e Karel Svolinsky. Já em 1959, a mostra projetada por František Tröster, ilustra o desenvolvimento da cenografia e da arquitetura teatral checoslovaca no período 1914-1959. E aí recebe duas distinções, uma delas para František Tröster na qualidade de melhor cenógrafo estrangeiro. A delegação checoslovaca voltou a ser bem recebida nas três edições seguintes, 1961, 1963 e 1965.

Em 1958, a Checoslováquia apresenta-se na Exposição Universal em Bruxelas com a pesquisa desenvolvida por Josef Svoboda, “Lanterna Magika”.

A Checoslováquia tornou-se independente em 1918. Durante o período que abarca as duas grandes guerras foi uma região que deu asilo político a diversos artistas, principalmente oriundos da Alemanha Nazi. Acredita-se que o desenvolvimento do teatro modernista nesta região a isso se deve, sendo associado ao trabalho de dois diretores, Jaroslav Kvapil e Karel Hugo Hilar, e aos primeiros trabalhos do dramaturgo Karel Čapek. O teatro checoslovaco foi fortemente influenciado por diretores de vanguarda como Emil František Burian, Jindřich Honzl e Jiří Frejka.

Um novo estilo de pensamento visual tornou-se possível, e a pressão que se acumulou por dez anos na comunidade artística explodiu em um novo florescimento criativo caracterizado por um estilo abstrato, cinético e metafórico de design de palco conhecido como cenografia. Originalmente desenvolvida pela Tröster como uma expansão do modernismo, a cenografia incorporou os mais recentes avanços tecnológicos em design de palco. Esta abordagem não literal e evocativa para o design de palco e a produção tornou-se quase uma linguagem secreta que desafiava o público para ver possibilidades expandidas na vida além dos confortos simples da criatura. As ideias e técnicas de cenografia foram aumentadas, expandidas e popularizadas mundialmente por Josef Svoboda e Ladislav Vychodil nas instalações do Teatro Nacional de Praga e Bratislava, respetivamente. O design e a produção teatral alcançaram um alto nível artístico, e de 1958 a 1963 o trabalho de Tröster, Svoboda e Vychodil conquistou os maiores prêmios em competições internacionais em Bruxelas e São Paulo. (UNRUH, 2007, p. 46, Tradução nossa).

Com forte tradição no âmbito da marioneta, a Checoslováquia lança em 1912 a primeira publicação do género *Puppeteer/Loutkář*;

Em 1929 é fundada a UNIMA (*International Puppeteers Union*);

Em 1952 o departamento de marionetas do *Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts* (DAMU) abriu o 1º curso de Marionetas Universitário a nível mundial;

Em 1948 foi fundada em Praga a ITI (International Theatre Institute) e em 1969 a OISTAT (International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians).

Sabemos da sua relevância no meio cultural da Europa e da ligação com a Europa de leste desde antes da 1ª Guerra Mundial, no período entre guerras e logo após.

### ***Bauhaus / Vkhutemas***

Registam-se nesta região geopolítica movimentos culturais e artísticos tão relevantes que marcaram indiscutivelmente a produção artística internacional. As vanguardas, a sua relação com o ensino e o aparecimento de escolas progressistas como a *Bauhaus* e a *Vkhutemas* viriam a ser os grandes motores para o protagonismo dos meios artísticos.

Trago à luz da contemporaneidade um aspeto que considero determinante na cenografia e que a meu ver não tem sido suficientemente tratado, o carácter da relação entre o saber e o saber fazer.

Evoco o exercício feito por estas escolas como exemplo de referência do meu entendimento sobre as manualidades.

Será necessário situar as expressões utilizadas, no entanto, no seu manifesto inicial a *Bauhaus* dizia o seguinte:

O objetivo final de toda atividade plástica é a construção! [...]

A graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, inconscientemente faz florescer arte da obra de sua mão, entretanto, a base do "saber fazer" é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte primordial da criação artística. [...]

Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a presunção elitista que pretendia criar um muro de orgulho entre artesãos e artistas! (GROPIUS, 2019)

Sem dúvida que as declarações redigidas por Walter Gropius estão impregnadas por um pensamento ideológico e estético, numa sociedade com profundos antagonismos de classe, reagem ao que entendem como mundo estéril da arte e ao seu afastamento da vida.

*The Theatre of the Bauhaus group was not really interested in scenery. They wished to build a new organic spaces in which the action surrounded the spectators or in which the action could move freely through the space. Most of the Bauhaus projects were never build.* (SCHECHNER, 1968, p. 51)

O surgimento da *Bauhaus* está intimamente ligado aos movimentos Arts & Crafts e às escolas de Arte soviéticas – *Vkhutemas*.

*Despite their eventual differences, the Bauhaus and Vkhutemas were fundamentally aligned at the time of their conception. Both sought to develop “a new art for the new life”—a visual language capable of addressing the needs of industrial mass society by bringing the art and technology of production (or craft) together.* (BOKOV, 2019, p. 247)

VKHUTEMAS – Vysshie Gosudarstvennye Khudozhestvenno-Tekhnicheskie Masterkie (Atelier Superior Estatal Técnico-Artístico), foi fruto da fusão dos dois ateliers livres SVOMAS, tendo sido criados nos anos de revolução, os SVOMAS, vêm afirmar uma rotura com a tradição, elitista e burguesa e pretendem abrir o ensino

da arte a todas as classes sociais. A sua criação foi central no desenvolvimento das vanguardas russas do século XX.

Para o artista antigo, a originalidade é a expressão do valor independente do seu “eu”, o significado da sua própria exaltação, para o artista novo, a originalidade indica uma profunda e extensa compreensão da experiência coletiva e expressa a sua participação na criação e no desenvolvimento da vida coletiva. (BAGDANOV apud MIGUEL, 2006, p. B-4)

O fazer, enaltecido por W. Gropius é para mim sinónimo de um caminho que vimos traçando a muito custo na pesquisa em práticas artísticas. O coletivismo apresentado com bastante ênfase na arte soviética dos anos 20 é, apesar das devidas adaptações históricas e ideológicas a afirmação de uma arte social, participada e comunitária.

### Alguns exemplos

Entendendo o século XX como referência, procuro estabelecer alguns paralelos entre as vanguardas e os movimentos emancipatórios dos anos 60 e 70.

Trago alguns exemplos para que sejam relacionados com as ideias que trago a discussão.



Fig. 1 - El Lissitsky: Maquete de Cenário para *I Want a Child* 1928.<sup>1</sup>



Fig. 2 - Vladimir Tatlin Stage design for *Zangezi* by Velimir Khlebnikov, Museum of Material Culture, Leningrad, 1923.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.radford.edu/rbarris/art428/constructivisttheater.html>>

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/zangezi/1zangezi.html>>

### Eu Quero o Teatro Merz

**Eu quero o Teatro Merz.**

**Quero a conjugação sem restrições de todas as energias artísticas para a realização da obra de arte total. Eu quero, por uma questão de princípio, direitos iguais para todos os materiais, direitos iguais para todos os homens completos, o idiota, o sopro das redes metálicas e a bomba de pensamentos. [...]**

**Quero a utilização abstracta dos criticos\* e que sejam indivisíveis os seus artigos sobre a impossibilidade de mudar de concepções em matéria teatral e a insuficiência dos conhecimentos humanos em geral. [...]**

**Que disponhamos de superfícies gigantes, que as vistamos de cores, que as desloquemos perigosamente e destruamos o seu virginal pudor. [...]**

**Até mesmo pessoas poderão ser utilizadas.**

**Até mesmo pessoas poderão ser coladas ao cenário.**

**Até mesmo pessoas poderão entrar em cena, claro está, na sua posição habitual, sobre as duas pernas e, claro está, pronunciar frases sensatas.**

**Depois casaremos os materiais. Poremos, por exemplo, uma tela enxada com uma sociedade benemérita, colocaremos em relação um limpador de candeeiros com Anna Blume unida ao lá do diapasão. Daremos à superfície uma esfera como pasto e deixaremos a luz de uma lâmpada de 22 mil velas destruir um ângulo rachado. [...]**

**Depois começa o ardor da impregnação musical. Órgãos atrás da cena cantam e dizem: «Futt, fut.» A máquina de costura crepita. Uma pessoa nos bastidores diz: «Bah.» Outra entra subitamente e diz: «Sou parvo.» (Reprodução interdita.) Um padre ajoelha-se e grita e reza em voz alta: «Oh graça inquietude estupidifica aleluia rapaz, rapaz, rapaz desposa água prova.» Um algeroz pinga docemente livre e monótono. Oito. Timbales e flautas iluminam morte, e um apito de controlador de carro eléctrico brilha reluzente. [...]**

**Eu quero a unidade pelo agenciamento do espaço.**

**Quero a unidade para o factor tempo.**

**Quero a unidade para a questão do acasalamento, para a deformação, a copulação, o cruzamento. Eis o teatro Merz de que a nossa época necessita.**

**Quero a revisão de todos os teatros do mundo com base na ideia Merz.**

**Quero a supressão imediata de todos os males. Mas antes de tudo quero a criação imediata de um teatro experimental internacional para trabalhar na obra de arte total Merz.**

**Quero em cada grande cidade a construção de teatros Merz para a representação irrepreensível de espectáculos de todos os géneros. (Metade do preço para crianças).\*\***

Fig. 3 - Kurt Schwitters, An Allen Bühnen der Welt, Anna Blume Dichtungen, Paul Steegemann In: Um teatro sem teatro, 2007.



Fig. 4 - Takehisa Kosugi, Ben Vautier, George Brechtakeshia Kosugi, Anima I & Ben Vautier, Attaché de Ben & George Maciunas. *Solo for Violin*, 1964.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/127431>>



Fig. 5 - Yves Klein. *Teatro du vide*, 1960.<sup>4</sup>

### O Corpo-Teatro

Não se pode continuar a prostituir a ideia de um teatro que apenas vale por uma ligação mágica e atroz com a realidade, e com o perigo.

Posta assim, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, sendo implícito que o teatro, pelo seu aspecto físico e porque exige *expressão no espaço* (de facto, a única expressão real), permite que os meios mágicos da arte e da fala se exerçam organicamente e na íntegra, como exorcismos renovados. De tudo isto se conclui que não será antes de concedermos ao teatro a sua linguagem própria que lhe daremos os seus poderes específicos de acção. Quer dizer, em vez de continuar a insistir em textos considerados definitivos e sagrados, o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção duma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Não se pode definir esta linguagem a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica no espaço, por oposição às possibilidades de expressão da fala dialogada. E o que o texto pode ainda aproveitar da fala é a sua possibilidade de expansão para além das palavras, de desenvolvimento no espaço, de acção dissociante e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entoações, a pronúncia especial duma palavra. É aqui que intervêm, além da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objectos, dos movimentós, das atitudes e dos gestos, porém com a condição de que o seu sentido, a sua fisionomia e as suas combinações sejam levadas ao ponto de se tornarem signos, constituindo com estes signos uma espécie de alfabeto. Uma vez consciente desta linguagem no espaço - linguagem de sons, gritos, luzes, onomatopeias -, cabe ao teatro organizá-la, formando com as personagens e com os objectos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do seu simbolismo e das suas correspondências em relação a todos os órgãos sensoriais e em todos os planos.

Fig. 6 - Antonin Artaud, "O teatro da crueldade" In: *Um teatro sem teatro*, 2007

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-yves-klein-presente-le-dimanche-27-novembre-1960>>



Fig. 7 - Tadeusz Kantor. The Sea Concert. photo by Eustachy Kossakowski.<sup>5</sup>



Fig. 8 - Grotowski. *Akropolis*, 1962.<sup>6</sup>

#### Teatro Total

Esta consciência do *Tout Possible* (Tudo Possível) que data dos movimentos Dada e Surrealista dos anos 1920, deu origem nestes últimos anos a um teatro novo a que eu chamaria «Teatro Total» e que se chama, dependendo dos países e das formas que toma:

Proposta teatral, «Happening» ou «Event».

Os contributos deste teatro são:

A participação directa do público na acção, ou seja, o fim desta separação de corpos entre público e actores;  
 B descoberta e a concretização do choque teatral puro e verdadeiro, ou seja, a comunicação de uma mensagem ou de uma ideia pela sua acção verdadeira e real e não por um simulacro.

Fig. 9 - Ben Voutier, - Ben pour ou contre, une retrospective (cat. Exp.) Mac-galleries contemporaines de Marseille, Musée de Marseille / RMN, Marselha, 1995 In: *Um teatro sem teatro*, 2007

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.cricoteka.pl/pl/panoramic-sea-happening-1967/>>

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://grotowski.net/en/media/galleries/akropolis-13>>



Fig. 10 - Marcel Duchamp. "Etant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...", acompanhado de um manual de instruções de montagem, 1987.<sup>7</sup>



Fig. 11 - John Cage. *Variations V*, 1965.<sup>8</sup>



Fig. 12 - Daniel Spoerri restaurant, photo: Werner Gabriel, 1968.<sup>9</sup>

**Acting Exercises: Notas para uma Primeira Lição**

O Living Theatre funciona, mais ou menos, desta maneira: descobrimos uma ideia que queremos expressar fisicamente. A seguir, fazemos o que é necessário para a realizar. Caso requeira exercícios especiais, fazêmo-los.

Sempre que trabalhamos fisicamente descobrimos coisas que nunca poderíamos descobrir se apenas pensássemos.

Só muito raramente conseguimos tempo suficiente para simplesmente realizar exercícios. Quase não temos tempo para fazer o que é necessário. Emergência. [...]

Fig. 13. Julian Beck, "Acting exercises", notes for a primary lesson, in *The life of the theatre: Relation of the Artist of the Struggle of the people*, City Books, São Francisco, 1972



Fig. 14 - Volf Vostell. *O teatro está na rua*, 1964.(Um teatro sem teatro, 2007).



Fig. 15 - Valie Export. *Encirclement* from the series *Body Configurations*, 1976.<sup>10</sup>



Fig. 16 - Yves Cousseau. *Pas Perdus* (Art3-Plessis, 2018)<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Disponível em: <[http://centenaireduchamp.blogspot.com/2018/01/8-tout-etant-donne\\_5.html](http://centenaireduchamp.blogspot.com/2018/01/8-tout-etant-donne_5.html)>

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>>

<sup>9</sup> Disponível em <<http://www.annimaheux.com/about-eat-art>>

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/147166>>

<sup>11</sup> Disponível em: <[https://www.territoire.fr/detail/sorties-ouest/jean-yves-cousseau-pas-perdus/2378895166/pays-de-la-loire,loire-atlantique,nantes\(44000\)](https://www.territoire.fr/detail/sorties-ouest/jean-yves-cousseau-pas-perdus/2378895166/pays-de-la-loire,loire-atlantique,nantes(44000))>

## Algumas terminologias

A Quadrienal de Praga, originalmente intitulada "Festival Internacional de Design de Teatro: Quadrienal de Praga", nasceu essencialmente do sucesso da Checoslováquia no campo das Artes Cênicas, no panorama internacional. O discurso da sua inauguração destaca os diversos prémios conquistados no exterior durante os dez anos anteriores, e o retumbante sucesso da Checoslováquia na Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo. Também expõe a proposta do Brasil, aprovada pelo Ministério das Relações Exteriores da Checoslováquia, para organizar a Exposição Internacional de Cenografia em Praga, em estreita ligação com a Bienal de São Paulo. Seria uma oportunidade para os profissionais do teatro europeu terem acesso a obras que normalmente não chegavam ao seu conhecimento, nomeadamente os vindos da América Latina. De comum acordo com o Brasil, a Bienal de Arte de São Paulo, a cada dois anos, exporia obras relacionadas com a Plástica do Teatro e a Quadrienal de Praga, por sua vez, exibiria a cada quatro anos, trabalhos relacionados com a arquitetura do teatro e a cenografia.

*As compared to the Biennial of Stage Design in São Paulo, where the artistic aspects are the main criteria for judging the exhibited works – apparently because this particular section was only subsequently included within the context of the Biennial of Visual Arts – the Prague Quadrennial is led in an effort to capture the specificity of stage design, the inseparability of scenography from the direction and all other components of a dramatic work, and the synthetic nature of this field. (SVOBODA, 2007, p. 8)*

A PQ foi organizada originalmente como partilha, celebração e reconhecimento da Cenografia e da arquitetura teatral como forma de afirmação cultural de uma sociedade e de um teatro que ganhava novas formas de expressão.

A relevância da reunião de tão diverso número de artistas não pode ser subestimada atendendo à situação internacional, um dos propósitos da PQ foi o de romper fronteiras políticas e governamentais. A crescente participação de países e de artistas de todo o mundo reforça a necessidade de um espaço de conhecimento, de livre partilha de experiências.

*In the first editions, the PQ was financed by government subsidies regularly allocated by the office of the Ministry of Culture. The city council of Prague or the mayor's office also supported the quadrennials in 1967 and from 1995 to 2015. Shortly after the Velvet Revolution, the Czech and Slovak economies experienced currency dissolution and reinstatement as well as rapid change within a new capitalist structure. From 1991 to 1999, the PQ was held under the auspices of President Vaclav Havel's office; in 2007 President Vaclav Klaus' office supported the quadrennial. In the years after the revolution, the Czech culture was not accustomed to the concepts of private fundraising; however, over the past two editions, private sponsorship has increased. The office of the Ministry of Culture, UNESCO, and the Theatre Institute shared sponsorship in 2003, according to the PQ archives. (MARGARET, 2015)*

A Diretora da primeira PQ foi Eva Soukupova, a qual também comissariou a participação da Checoslováquia na EXPO`58 em Bruxelas.

A Comissão organizadora da primeira PQ incluiu três designers que participaram da Bienal de São Paulo em 1959, Adolf Hoffmeister, Jan Sladek e Ladislav Vychodil.

Em 1969 Sabato Magaldi expõe, no catálogo da XX Bienal de São Paulo, alguns dos aspetos que viriam a ser discutidos mais tarde na Quadrienal de Praga, nomeadamente, o enquadramento expositivo para os elementos plásticos da cena, bem como a dificuldade de recursos em organizar um evento que explorasse a vertente da efemeridade do espetáculo ao contrário da exposição de elementos de registo dos processos de criação, aspeto que começava a ser tratado pela Checoslováquia e que vinha sendo experimentado, em 1958,

na Exposição Universal em Bruxelas bem como no lançamento da I PQ na Exposição Universal de Bruxelas em 1967.

A Bienal de São Paulo, ao incluir a Bienal de Artes Plásticas de Teatro entre as suas manifestações regulares, sabia que eram grandes os problemas a enfrentar. Uma pintura ou um desenho já são a obra de arte, que pode ser transportada debaixo do braço. Um cenário, porém, só existe no palco – elemento de um espetáculo que deve ser examinado como um todo, implica a presença de um intérprete dizendo um texto, na conceção unificadora do encenador. Isolar o cenário de sua vida natural, no teatro é esvaziá-lo de seu significado pleno, com o perigo de oferecer uma visão deformada do fenómeno cénico. (...) O primeiro mérito dessa mostra internacional de cenografia, indumentária, arquitetura e técnica de teatro é, assim, o documentário, no sentido de preservar obras que, de outra forma, desapareceriam junto com a duração efêmera do espetáculo. Embora não disponhamos de recursos para transforma a exposição num verdadeiro museu teatral, resta um conjunto fotográfico muito expressivo, que de outra forma nunca se reuniria, E há, em particular para o artista brasileiro a possibilidade de cotejo do que se faz se novo e vive em todo o mundo. (X Bienal [Catálogo], 1969)

Na sua intervenção de abertura da primeira PQ, Vladimir Jindra reconhece os aspetos relevantes da Cenografia e salienta a relação efêmera entre o design e a performance:

*The point [of stage design] is to find those means which can function as the boundary between life and art and prove their inexchangeability. The stage design of today which is based mainly on the dramatic text is the foundation of the final concrete shape of the drama. From this aspect, it finds its place in the context and the relation to other components and reaches a univocal conclusion: in itself, it can take its share only to a limited extent in the contents of the play, it has, however, besides the acting component, the strongest influence on its final form and on the establishing of a basis for the spectator. (MARGARET, 2015)*

A exibição de obras de cenografia numa galeria é controversa porque o design para o palco não era frequentemente valorizado como um objeto de arte em si, mas sim reconhecido como estudos e projetos para a sua construção. Fruto desta pressão entre o carácter expositivo e performativo da cenografia, a PQ foi-se aproximando para o modelo de performance ao vivo, ausente nas primeiras cinco edições, e que assume presentemente.

*The inclusion of international festivals of live performance is absent from the records of the first five PQ editions. A gallery format including drawings, models, costumes, and props showing process materials from primarily realized work remained the norm until the 1991 PQ However, from the beginning, individual countries did sometimes create exhibition environmental contexts for the work, and the art installation format was also used. Between 1971 and 1987, the content and formats of exhibitions were scrutinized due to the political climate. (ibid)*

Nas várias edições foram sendo experimentadas ideias distintas que também ficam registadas nas designações usadas pela Quadrienal.

Stage Design and Theatre Architecture	1967/71
Stage Fine-Arts and Theatre Architecture	1975
Theatre Design and Theatre Architecture	1979/ 83/ 87/ 91/ 95
Stage Design and Theatre Architecture	1999
Scenography and Theatre Architecture	2003/07
Performance Design and Space	2011/ 2019

Sabemos todos da importância deste evento e da sua repercussão sobre uma disciplina e por isso, será importante percebermos as nuances que vem assumindo.

A mudança de designação espelha a forma como a organização olha para o evento e o seu carácter expositivo. Foi-se afirmando a ligação com a performatividade e como tal, progressivamente foram sendo postos em causa os modelos tradicionais de exposição.

*I believe this shift from scenography to performance design demonstrates a fundamental change in the way that the international design community views their art. (WALLING, 2015, p.13)*

Em 2011, a descentralização do evento propõe mudanças filosóficas em direção ao *Performance design*.

*Svoboda's scenography is a means of collaboration within the institutionalized theatre, while Performance Design is an argument for emancipation from the theatre institution. Moreover, the emergence of this shift in focus is scored by an increase in theatre work taking place beyond a theatre building.*

*There is a danger that a slippage has begun to occur between Performance Design and scenography: an implied surrogacy that is reminiscent of how scenography has been conflated with notions of set design in English. In order to avoid this linguistic and disciplinary confusion, the particularities of each terminology require outlining in relation to its partner. I argue that, within the collaborative context of theatre-making, scenography exceeds the defined role of a singular scenographer. (HANN, 2018, p. 3)*

O local da apresentação fratura a convenção, alterando assim a interação do público com os espaços performativos, encorajando a questionarmos o carácter expositivo das apresentações, que em muitos casos foram sendo fragmentos de Produções re-contextualizados, para uma nova audiência.

*In most cases, the in situ artifact of the past theatrical creation, not only represents a specific production, but also represents the current status of theatrical design within a nation. As a result, the artifact's original meaning dilutes when it must simultaneously operate as a multifunctional object representing the past and the present. (ibid)*

É natural que um evento desta dimensão e com a repercussão desta Quadrienal reflita sobre o que é isso de conceber uma exposição sobre o efémero das artes performativas, e daí a romagem dos âmbitos do design de espaços expositivos e museológicos e da curadoria.

Como dizia anteriormente, são espaços de expansão do território tradicional da Cenografia, na maior parte das vezes mais próximo da conceção arquitetónica e de Produção, no entanto, a nossa intervenção procura desfazer o equívoco que de tentarmos trazer para a disciplina da Cenografia, seja ele de palco ou na rua, de teatro ou de outra forma de expressão, aspetos que lhe são acessórios e que se colocam a jusante, como a sua mostra ou exposição.

Defendo que a Cenografia teatral, a instalação, o happening ou a performance, podem receber contributos válidos da experiência, mas não poderão nunca moldar-se ao propósito expositivo (performativo) porque se o fizessem destruiriam de vez a sua essência, tornando infértil a razão da sua existência e da própria PQ.

*Performance Design, which allows artists to emphasize the 'performative nature of their creative work as both the speculative and projective act of designing performance and the embodied and ongoing practice of performing design' (HANNAH; HARSLØF apud HANN, 2018, p. 7).*

Sodja Lotker afirma que o termo Cenografia é usado pela Quadrienal de Praga quase como um sinónimo de "performance Design", termo que, segundo ela, é usado em vez de "Set Design" (que soa muito próximo da

configuração e decoração), em vez de “Stage Design” (que limita a cenografia ao espaço do palco) e em vez de “Theatre Design” (que circunscreve a cenografia ao teatro e exclui a variedade de géneros performativos).

De fato, a procura de sentidos e definições tem preocupado bastante a academia, sendo sensível a todos esses *inputs*, não considero pertinente avançar nesse território, sendo que o meu maior contributo poderá ser aquele ajude na caracterização da atividade em si.

Rachel Hann tem sido relevante no traçar deste um mapa de relações entre a tradição e a contemporaneidade. Seria por demais incorreto trazer todos os aspetos que considero relevantes no seu estudo, nomeadamente a defesa da Cenografia como uma atividade dos fazedores de teatro, com fortes raízes nas vanguardas, período a que chama *New Stagecrafts* não representacional.

*I contend that scenography is formative to all theatre-making and is, therefore, implicated within the labours of directors and performers, as well as choreographers and dramaturgs. I am arguing for the recognition of scenography as a holistic strategy of theatre-making. (HANN, 2018, p. 3)*

Rachel Hann enuncia a distinção entre “*Scenography*” e “*Scenographics*” tentando criar um sentido para os novos campos disciplinares, distinguindo a atividade técnica de palco das múltiplas práticas artísticas de intervenção social fora do teatro institucional.

*I propose that the expanded disciplinary contexts of scenography that have emerged in the last decade dictate that our current linguistic conventions for articulating scenography are no longer adequate. Equally, in order to investigate the blurred boundaries between scenography and other disciplinary contexts – be that practices of interior design or protest – it is productive to consider the critical potentials of scenographics beyond scenography. (Ibid)*

A noção de cenografia expandida, referida por Thea Brejzek (2011) e por outros autores, colocam-nos perante a expansão do âmbito específico da cenografia, autonomizando-a. José A. Sanchez (2011), traz a dramaturgia para esta noção de campo expandido, para onde Alan Read (2013) haveria de trazer o teatro também. Apesar de estarmos sempre a falar de diluição de fronteiras, confesso que me sinto mais confortável em perceber que não é a cenografia que se expande, mas sim que atua num campo mais alargado.

Neste campo disciplinar, que podemos chamar de expandido, podemos encontrar aspetos de contexto, de lugar e de situação.

Este aspeto relacional da Cenografia contemporânea não pode prescindir destas coordenadas, mormente se a entendemos como forma de intervenção, carregada de sentido e aberta à experiência e à circunstância do encontro do corpo no espaço.

*Notions of expanded scenography such as environments that we perform in – our home, a restaurant, a cruise ship, a parking lot, a public square, a theatre venue, a parliamentary building and Everest – make us rethink scenography as a system. Scenography is not a setting that illustrates our actions any more – it is a body (a discipline, a method, a foundation) in its own right. It is a discipline that has its own logic, its own distinctive rules. (LOTKER; GOUGH, 2013, p. 3)*

Encontro nos vários trabalhos publicados inquietações comuns que se prendem com o exercício do pensar cenográfico quando vamos para espaço aberto, paisagem ou em espaços alternativos de apresentação. At the same time the landscape is recalled and relived as an event, i.e. in the temporal and often situation-related context (CASEY, 1989, p.187)

*Environmental scenography is the practice of incorporating the spectators (spatially, visually, auditive, gesturally, etc.) into the same frame with the performers to indicate that they share the same fictional environment of the production (ARONSON apud UNT, 2008, p. 321)*

## **Algumas considerações**

A prática da cenografia tem sido desenvolvida por um conjunto vasto de artistas que proveem de diversos quadrantes de atividade, maioritariamente com experiência artística no teatro, no cinema, na arquitetura ou nas artes plásticas, cada qual com formações e pontos de vista diferentes sobre a cena. E são conhecidos os resultados desta aproximação da arquitetura, da pintura ou mesmo da escultura à cenografia, sem nunca se poder dizer que o ator habita arquiteturas, pinturas ou esculturas, antes que cada uma destas visões enriquece e dá corpo ao sentido comum de cenografia.

Entendemos que a abordagem ao trabalho da cenografia destaca-se destas linguagens e da sua forma própria de criação a caminho de um campo específico de trabalho no qual imperam outras regras que não a da autoria.

Gostamos de acreditar que a **autoria partilhada** entre o cenógrafo, o sonoplasta, o iluminador, o encenador, figurinista, o videasta, o dramaturgo ou o performer nos confere a segurança de que arquitetos, pintores ou escultores se tornam cenógrafos, e dessa forma defendem o seu campo de ação.

Nesse sentido a cenografia tem sido uma disciplina agregadora, dialogante e desafiadora, mas com regras muito próprias resultantes de uma prática artística experimentada, que no século XX ganha forma de escola e afirma-se como linguagem determinante no espetáculo.

A cenografia tem assumido diversas abordagens estéticas e com elas diversas correlações com outros elementos da cena como os figurinos, a luz e o vídeo. Tem-se assumido este conceito de interação como resultado de uma visão total – única. O termo design de Cena tem protagonizado a sua versão hegemónica na autoria, seguindo o exemplo de vários autores que conseguem impor a sua visão do espetáculo sobre o todo.

Novos termos têm surgido que evocam a curadoria e o *Production Design*, ambos a meu ver relacionados com o poder da comunicação e o ascendente que alguns intervenientes têm sobre os demais num campo específico de trabalho.

A meu ver, as artes cénicas e a cenografia diferenciam-se disso, são uma prática de conjunto, que articula saberes, alguns deles que nenhum artista pode deter e por isso – **arte coletiva**. Podemos dizer que a luz, os figurinos e o vídeo fazem hoje parte da plástica do espetáculo. Fruto da especialização e do investimento académico feito, são disciplinas hoje separadas, autónomas em termos de área científica, com saberes tão distintos como a pintura, a programação informática ou a modelação e com saberes partilhados em áreas de desenho e da prática artística.

A formulação do binómio **arte e técnica**, tem hoje, um entendimento que nos afasta da industrialização, no entanto, os exemplos apresentados são referências de uma aproximação da arte para o quotidiano, aproximá-lo do movimento normal da vida.

Todos quantos já se confrontaram com a construção de uma cenografia percebem a sua implicação física, corpo/trabalho, mão/olho, esta questão da manualidade ou do corpo implicado não é nova, ou pelo contrário até é velha, face ao postulado da virtualização da vida.

Trago esta questão sabendo que o assunto não é consensual, no que toca ao âmbito específico da Cenografia bem como na corrente de pensamento que por força da recente pandemia atira tudo que é participação física para um reduto do primário e do obsoleto em detrimento de uma miragem de sociedade digital descolada da realidade e à distância.

Superar os problemas que nos levanta a fisicalidade é hoje mais do que nunca um esforço acrescido, quer ao nível da capacidade de concretização quer mesmo ao nível da utilização de recursos.

A construção intelectual que fazemos hoje da arte, realça a espetacularidade, muitas vezes em realidade mapeada, afasta-nos da essência da relação física e direta com os materiais e com os corpos, procuramos isso como alimento fundamental para a emancipação do pensamento artístico e académico.

### **A cenografia articula a idealização e a implementação.**

A cenografia não é só desenho no papel, conceito ou idealizações renderizadas, é também a sua edificação no tempo e no espaço. As dificuldades sobre a sua implementação fazem-nos refletir sobre metodologias de trabalho em oficina e como elas determinam o resultado final. A cenografia deve ser entendida como um processo de construção onde a arte e a técnica se articulam a cada momento. Não existe nenhuma decisão estética que não implique uma decisão técnica e nenhuma delas tem supremacia sobre a outra. Dialogam.

Tendo em conta a minha relação com o ensino e a pesquisa em cenografia gostaria que esta discussão acrescentasse algo a tudo o que temos lido e escrito sobre a matéria nomeadamente em defesa da cenografia como arte implicada (físico e relacional), como espaço de intervenção e de transformação (social, cultural e política).

É indiscutível o confronto da visão tradicionalista face aos novos desafios, tenho pautado a minha pesquisa pela diluição de limites entre as diversas formas de arte procurando encontrar léxicos comuns.

O teatro de hoje, a instalação e a performance são territórios de hibridação, e por isso, será necessário aprofundar conceitos.

Eu diria que algumas destas experiências contemporâneas têm espelho em diversos períodos da história, mas julgo que devemos dar o benefício da dúvida e acreditar nas ideias progressistas do contemporâneo.

O teatro pós-dramático abandona a sua noção de autonomia e negocia alinhamentos híbridos com as práticas sociais, políticas e outras. Fruto desta abertura, o teatro deve ser considerado como uma situação, e a sua estética deve derivar desse conceito básico, a performance levanta “novas” questões de presentificação na qual a relação entre todos os participantes do evento se torna em si um objeto importante do conceito artístico e da pesquisa.

Consentâneo com este sentir contemporâneo entendemos possível a formulação de uma **cenografia socialmente implicada**, consciente do seu lugar nas práticas artísticas do século XXI, assumindo um papel decisivo em processos de criação coletiva, consciente da sua implicação social e material.

## Poucas conclusões

A cenografia é uma disciplina que por força da sua relação com as demais artes deve olhar para aspectos de **Contexto, lugar e situação**, sensível às questões sociais, políticas, antropológicas, geográficas e artísticas. Ponho em discussão o âmbito da sua intervenção, defendendo a sua relação com as visualidades, mas acima de tudo com a fisicalidade e a estética dos espaços.

A meu ver, não temos de criar novas disciplinas ou de expandir a cenografia para âmbitos de performance e torná-la performativa, mas sim, dar-lhe espaço, latitude, para aceitar o diálogo como condição de trabalho.

Neste texto tentei marcar alguns pontos de referência no solo, faltará falar das estrelas e do norte magnético, aspectos sub-reptícios da contemporaneidade.

## Referências Bibliográficas

BOKOV, Anna. *Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and "Creation with Fire"* In: WEIZMAN, Ines. *Dust & Data: Traces of the Bauhaus Across 100 Years*. Leipzig: Spector Books, 2020.

FORBES, Meghn. *Magazines As Sites of Intersection: A New Look at the Bauhaus and VKhUTEMAS* In: *Post notes on arts in a global context*. Disponível em: <<https://post.moma.org/magazines-as-sites-of-intersection-a-new-look-at-the-bauhaus-and-vkhutemas/>>

GRAY, Camilla. *The Russian experiment in art 1863-1922*. London: Thames&Hudson Ltd, 1962.

GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S. (edited) *The Theater of the Bauhaus*. 3ª ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

HANNA, Dorita. *Event Space: theatre architecture and the historical avant-gard*, New York: Routledge, 2018.

HANN, Rachel. *Beyond Scenography*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

LIINA, Unt. *Encounters in landscapes: scenography, landscape and memory in Estonian open-air performances*. Trames: University of Arts and Design Helsinki, 2008

JALLAGEAS, Naide. *Vkhutemas: O ensino das artes sob o signo da revolução russa*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

McKINNEY, Joslin; IBALL, Helen. *Researching Scenography* In: NICHOLSON, Helen; Kershaw, Baz (Org) *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press, pp.111-136.

MEDAILLE, Ann. *Creativity and Craft: The Information-Seeking Behavior of Theatre Artists*, 2010. Disponível em:<[https://www.researchgate.net/publication/243460704\\_Creativity\\_and\\_Craft\\_The\\_Information-Seeking\\_Behavior\\_of\\_Theatre\\_Artists](https://www.researchgate.net/publication/243460704_Creativity_and_Craft_The_Information-Seeking_Behavior_of_Theatre_Artists)> Visto em: jul. 2021.

MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/ Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. Florianópolis: Editoria em Debate/UFSC, 2019.

MITCHEL, Margaret. *The evolving PQ: the expansion of design expression: over a span of nearly 50 years*, TD&T - Theatre Design & Technology, 2015. Disponível em: <<https://www.thefreelibrary.com/The+evolving+PQ%3A+the+expansion+of+design+expression%3A+over+a+span+of...-a0471851764>>

SALTER, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge MIT press, 2010.

SANCHEZ, José M. *Dramaturgy in an expanded field*. <https://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/01/2011.-Dramaturgy-in-the-expanded-field.pdf>

SCHECHNER, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre Author(s). *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, nº. 3, Architecture/Environment, 1968, pp. 41-64. Cambridge University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1144353>> Visto em: out. 2010.

SVOBODA, Ondřej (Edit.) *PQ\_50 Catalogue*. Arts and Theatre Institute / Prague Quadrennial, 2007. Disponível em: <[https://www.pq.cz/wp-content/uploads/2017/07/50\\_pq2.pdf](https://www.pq.cz/wp-content/uploads/2017/07/50_pq2.pdf)>

UNRUH, Delbert. Modernism to imagism *In: BRANDESKY, Joe (edited). Czech Theatre Design in twentieth century: metaphor and irony revisited*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007.

WALLING, Carl H. Exhibiting scenographic identities at the 2007 & 2011 prague quadrennials. Dissertation submitted to the Graduate College of Bowling Green State University, 2015.

Um teatro sem teatro [catálogo]. MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2007.

Gropius, Walter. Manifesto da Bauhaus (1919). Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/bau/21394277.html>>

“X Bienal de São Paulo” [catálogo] (1969). Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/nameacb494>>

“1st edition of Prague Quadrennial 1967” [vídeo]. Prague Quadrennial – PQ. Disponível em: <<https://youtu.be/1ZFhI2slbuc>>