

O Desdobramento Cenográfico Construtivista

A Construção e a Teoria

O estudo da cenografia teatral contemporânea veio nos trazer uma nova dimensão dessa arte que deve se inserir no ambiente da montagem reforçando e se tornando elemento ativo e compartilhado com o exercício do ator. Vários mestres do teatro que se debruçaram na prática e na teoria ao longo do século vinte são críveis em afirmar esta constatação de que, a partir da integral formação do ator, enquanto (corpo, mente, espírito, coração, ação, imaginação), possibilitou a este ator uma cena capaz de locomover-se, desenvolver-se e se tornar uma presença ativa, dinâmica, no tempo e no espaço da representação.

E é diante destes mesmos critérios que elaboramos a nossa prática e estudos cenográficos trazendo à luz da cena estes mesmos parâmetros que a cena contemporânea exigiu dos atores. Uma cenografia que, enquanto representação inteira e dentro de um sincronizado dinamismo esteja dialogando no tempo e no espaço com a obra, o ator e o público. Uma cenografia construtivista que também abrindo espaço para a sua desconstrução a conceitue e ao mesmo tempo contextualize as interfaces da montagem.

Tendo como base o Construtivismo, que foi o movimento das artes plásticas, do cinema e do teatro que ocorreu basicamente na Rússia de 1917, berço primordial da nossa pesquisa e o alicerce que nos levou a criar os nossos parâmetros cenográficos. Esse movimento histórico do universo artístico que defendia a arte funcional, que deveria atender às necessidades do novo homem; indica para a arte da cenografia cênica que a mesma também deverá estar em permanente construção, assim como se dá no trabalho do ator. O texto, a luz, o ator e os elementos cenográficos se desdobrando e se reconstruindo em permanente função significante a serviço da promoção da inteligência da platéia.

Stanislawski, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertold Brecht, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, Tadeusz Kantor, são alguns dos mestres que dedicaram e dedicam suas vidas na busca de retomar o verdadeiro sentido do teatro: uma arte que reconduz a vida, em vez, de simplesmente copiá-la. Para este teatro, tiveram que (re) construir um novo ator e uma nova gramática cênica, onde a ciência deverá estar nas possíveis leituras que o espectador irá tirar daqueles elementos estéticos disponíveis que se emaranham entre o real e o simbólico para elevá-lo enquanto ser atuante. E não mais como aquele passivo espectador de formas ilustrativas que outros veículos de comunicação exibem ferramentas mais eficazes para contemplá-lo.

Os cenógrafos como o suíço Adolphe Appia (1862-1928), o inglês Edward Henry Gordon Craig (1872-1966) e o americano Robert Edmond Jones (1887-1954) usavam técnicas semelhantes às dos pintores expressionistas, para proporcionar uma excitação visual que correspondesse ao texto teatral.

Constataram que a cenografia deveria ser um sistema de formas e de volumes reais, que imponha incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções plásticas expressivas. Planos e contra planos, abusando e desconstruindo a lógica da perspectiva linear e a desconstrução das amarras naturalistas abriu o leque estético para a ruptura das diversas formas que poderiam surgir para criar ambientes simbólicos propícios dentro da semiótica pretendida.

A encenação, segundo Appia, deve permitir ao ator explorar e integrar na sua representação tudo que é elemento cênico, fazendo de cada um deles um agente da expressão teatral: "Quanto mais a forma dramática for capaz de ditar com precisão o papel do ator, tanto mais o ator terá direito de impor condições à estrutura do cenário, pelo critério da praticabilidade; e, por conseguinte, tanto mais acentuado se tornará o antagonismo entre essa estrutura e a pintura, uma vez que esta se encontra, pela própria natureza, em oposição ao ator, e impotente para preencher qualquer condição que emane diretamente desse ator."

Appia cravou uma cenografia composta em um sistema de formas e de volumes reais, que impunha incessantemente ao corpo do ator para que dela faça proveito e desperte nele e na direção a necessidade de achar soluções plásticas expressivas. Os obstáculos, quaisquer que sejam eles vão obrigar o corpo a dominar as dificuldades deles resultantes e a transformar essas dificuldades em trampolins e contra encenadores a serviço do fruto geral da expressividade. São os "espaços rítmicos".

Também a luz deixa de ser apenas um instrumento funcional para assegurar a visibilidade do espaço cênico. A luz terá a função de esculpir e modular as formas e os volumes do dispositivo cênico, suscitando o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos. Appia busca multiplicar as possibilidades expressivas da luz, como instrumento essencial de animação do espaço cênico.

A grande contribuição de Appia para o teatro foi o seu empenho em substituir a imitação (cenário realista) pela sugestão (simbologia), buscando a unificação do espetáculo (ordenando, entrosando e articulando os elementos), que só poderá ser atingida, se o elemento-base da estrutura da encenação for definido e designado. E esse elemento é o ATOR. Só assim, segundo ele, poderemos fazer da encenação uma autêntica obra de arte.

No amplo estudo ideológico do construtivismo de Meyerhold, foi alcançado um estágio avançado, na medida em que havia o intuito de reprojetar toda uma civilização. Nesse aspecto, o cenário e o figurino articulavam o simbólico e o funcional, buscando projetar no corpo do ator as relações geométricas de espaço. Conferir dinamismo cenográfico necessário aos movimentos rápidos e eficientes desse corpo era a regra. O mesmo tipo de

lógica pairava nos módulos cenográficos e nos figurinos dos espetáculos teatrais levados ao palco pela cena russa moderna de Vsevolod Meyerhold (1874 -1940), o criador da "bio-mecânica" (o ator entregue à corporificação da sociedade mecanizada).

Em A Morte de Tarelkin a artista plástica Varvara Stepanova [1894-1958] foi convidada a participar na elaboração dos cenários e figurinos. Sob a batuta de Meyerhold, a artista projetou e executou unidades móveis de madeira nas quais ressaltam as linhas e as formas geométricas, habilmente pintadas de branco a fim de enfrentar as limitações de luz e de fundo do palco. Todos os objetos de cena serviam a múltiplas funções, de acordo com as exigências de cena. Assim, por exemplo, uma mesa era posta ao chão pelo peso de um ator para, logo em seguida, por um sistema de elásticos retornar à posição original. Estes módulos interagiam com os "trajes de trabalho" como eram chamados os figurinos, também concebidos em função de angulações geométricas e cores em contraste. Na montagem, os atores timidamente desdobravam os elementos cenográficos.

"A Morte de Tarelkin" (1922) de Meyerhold foi a montagem que suscitou iniciarmos a nossa pesquisa



O desdobramento interativo

Na nossa experiência estes mesmos ditames persistem, mas se diferem no propósito, pois objetivamos que essa correspondência conduza o espectador a adentrar no jogo do elemento cenográfico manipulado dramaticamente pelo ator e somente por ele sem auxílio de contra regras e maquinistas. Os planos de suporte cênico se forem necessários, também deverão se desdobrar a partir do ator personagem inserido na cena, oferecendo leituras múltiplas para a composição. Na nossa experiência os estrados, mobiliário, rampas ou praticáveis serão móveis e deslocados dramaticamente pelas personagens.

Não estamos aqui referenciando o usual que é o ator se desarmando da sua função interpretativa e se transformando em um contra regra, o que é mais comum nos desdobramentos. Na nossa prática, tanto o ator como a contra regragem cenográfica fazem parte do contexto da trama. O achado desse fio

condutor é que permeará os desdobramentos e que não deve ser nunca dispare às sugestões do autor.

Mas é importante frisar que, embora o espectador seja levado ao ato criativo do autor, continuaria com sua própria leitura por conta do material usado na composição e nas diversas estéticas ambientais que surjam do desdobramento, resgatando a sua individualidade, as suas experiências, seus diferentes hábitos e condições sociais. Desse modo, o receptor criaria uma orientação sugerida pelo autor e pelo encenador, mas a imagem também seria criada pelas diversas leituras do próprio espectador e sua empatia real com as imagens desse contínuo desdobramento.

O cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948) privilegiava uma concepção dialética da cena a partir dos desdobramentos dos planos, surgindo desse processo novos significados. Para alcançar maior precisão a este desdobramento, o cineasta citava apenas cinco categorias: *Montagem Métrica, Rítmica, Tonal, Atonal e Intelectual*. Como, posteriormente o seu estudo da cenografia descambou mais para arte da montagem cinematográfica, acabou ampliando-a tendo em vista a edição da película. Portanto, nos restringiremos apenas à base do seu estudo voltado à cena teatral, resumida na *Leitura Métrica, na Leitura Rítmica e na Leitura Intelectual*.

A *Leitura Métrica* adaptada à nossa experiência cenográfica é o estudo da proporção e da metragem significante de cada elemento simbólico representativo da forma real em relação ao ator personagem/ manipulador. A *Leitura Rítmica* é a transição da métrica para a rítmica e seria o ritmo dos espaços durante os desdobramentos, inseridos e germinados no contexto da ação.

E por fim, a atenção à *Leitura Intelectual* que são os diversos efeitos paralelos que surgirão na elaboração compartimentada de cada desdobramento que favorecerão interpretações diversas, tanto para quem o manipula como para quem o aprecia. Nessa etapa da composição cenográfica do desdobramento construtivista, por conta dos constantes movimentos e das representações causadas pela apreensão intelectual desse cenário expressivo procura-se alcançar no espectador uma agitação no nível dos mais altos centros nervosos contribuindo assim para uma maior interação com a cena.

De posse dos fundamentos necessários para o exercício nos veio as etapas de composição, primeiro baseado na(s) sugestão (ões) cenográfica (as) e ambiental (ais) sugerida (s) pelo autor; segundo, encontrar uma representação simbólica totemizada, real ou onírica que represente integralmente toda a gama da sugestão textual. E por último encontrar a matéria prima essencial que produza tanto o efeito simbólico nos constantes desdobramentos como na sua ambientação ao nível do real.

Nada igual, ou pretensiosamente equivalente ao excelente construtivismo do deus ex machina a serviço do apurado recurso tecnológico dos exuberantes: Bob Wilson, Ariadne Mushkine, Peter Brook etc, mas uma incorporação construtivista sem nenhum aparato tecnológico. Muito mais,

dentro dos limites que um teatro pobre nos impõe, buscando a interatividade do cenário com o desempenho do ator do que a exibição de uma maquinaria existente na cena. O importante é que essa adereçagem cenográfica, - podemos também denominá-la assim - não seja apenas o complemento alegórico animado do ator e sim uma composição orgânica dos elementos físicos entre o real, o abstrato e o simbólico.

A metodologia para essa investigação cenográfica nos colocou também frente a frente com outros desafios no momento do desdobramento, levando-nos a criar ainda dois pontos fundamentais para a descoberta dos recursos: o exercício do *eixo real subjetivo* (Situação dramática contextualizada que transformará os atores em personagens desdobradores do jogo cenográfico) e *do objeto da função* (a cenografia e seus diversos desdobramentos reais ou simbólicos), que preferimos explicitá-las através das etapas da elaboração e nos exemplos decorrentes nas diversas montagens realizadas, onde tive a oportunidade de experimentar essa linguagem cenográfica.

A Elaboração e a Prática

- O criador cenográfico terá que se inserir visceralmente na montagem, não só com o encenador, mas também com toda a equipe e ir acompanhando todos os momentos que puder como se fosse um ator disponível para a encenação. Até porque terá que revelar-se ao conjunto, investigando o papel que sua cenografia revelará à montagem, para, a partir daí iniciar a sua elaboração; Ou seja, nada diferente do que um ator procura na sua investigação.

- Após essa aproximação e interiorização completa das idéias e quando se achar o suficientemente informado para investigar o *eixo real subjetivo* e *objeto da função*, contidos no texto e na proposta da encenação, mergulhar na elaboração planificada utilizando como elemento básico do desenho os sólidos geométricos principais: o cubo, o paralelogramo, o cilindro, o cone, a pirâmide e a esfera, Os prismas poderão ser estudados, na sequência se a montagem exigir.

- Estes sólidos podem ser trabalhados em formas de maquetes, nos seus desdobramentos abertos, feito com cartolinhas. Ou mesmo no desenho, dependendo do conhecimento do desenhista. Ainda nessa elaboração inicial será interessante desenhar em tiras de quadrinhos (story board) as cenas em que eles se desdobrarão na sua forma geométrica.

- Encontrando a forma geométrica e suas possibilidades como *objeto da função* é partir para a investigação do material que mais se adequará àquela construção que favoreça o desdobramento no *eixo real subjetivo*.

- A pesquisa de material terá que ser a mais ampla possível, hoje com o uso da ferramenta de busca da internet é possível buscá-los sem sair de casa. Antes tínhamos que ter uma coleção de catálogos de produtos da construção civil, mobiliários, tipos de panos e lonas, engrenagens eletro mecânicas etc. Isso se no texto já não estiver conduzindo o cenógrafo a um

objeto específico que terá que ser construído a partir do seu próprio desenho industrial. Neste caso, o seu desdobramento mecânico artesanal é que estará disponível à encenação.

- Aprovada no coletivo a sua composição cenográfica é construí-lo obedecendo aos detalhes da suas composições no desdobramento que se farão desse *objeto da função* para que se descubra também nesse coletivo quem serão os atores do *eixo real subjetivo* que darão vida àquela composição.

Exemplos práticos

O conceito e a metodologia nos ofereceram subsídios importantes para exercitarmos o nosso primeiro *Desdobramento Cenográfico Construtivista*. Na montagem de *Infância dos Mortos* de José Louzeiro (Teatro Cacilda Becker, 1979) adaptada por mim com plena autorização do jornalista romancista. Tanto o romance como a adaptação sugeriam como *eixo real subjetivo*: o trabalho. No que pese seus personagens serem crianças carentes, o trabalho para as suas subsistências estavam constantemente presentes na troca cenográfica. E o trabalho que estes meninos exerciam diariamente, era através dos carros de rolimãs, fazendo os carretos com compras nas feiras livres do Rio de Janeiro.

Tínhamos aí, então o *objeto da função* e ao mesmo tempo o desejo da carência infantil: o brinquedo. Faltava-nos, a partir destes dois importantes achados, travestirmos a idéia básica nas outras ambientações sugeridas no texto: uma birosca, vagões de um trem, um quarto de puteiro, túmulos de um cemitério, uma mesa de sinuca e um caminhão.

Então tivemos que fazer da forma industrial cinco carrinhos de feiras com materiais leves que pudesse se desdobrar nestes ambientes. Uma lateral que levanta e se abre, um volante que se transforma em outros tantos utensílios, ganchos de encaixes, dobradiças e mais dobradiças tornando um simples carrinho em múltiplas possibilidades mobiliárias.

O trabalho forçado e a brincadeira se transformaram eixo símbolo da encenação, representadas cenograficamente pelos carrinhos de rolimãs. Na oportunidade, o crítico e estudioso polonês Yan Michaski do Jornal do Brasil, definiu a técnica cenográfica com “um interessante trouvaille com os carrinhos de feira”. Que eu prefiro chamar de Desdobramento Cenográfico Construtivista.

Desdobramento em *Infância dos Mortos*
(Desdobramento de carrinhos de rolemãs em várias composições)



Carrinhos de rolemã na ação do trabalho



Detalhe de um dos carrinhos



Carrinhos desdobrados como tumulos

O eixo real subjetivo e o objeto da função seriam a partir daí os conceitos norteadores da pesquisa para o estudo da concepção cenográfica - desde o projeto até a investigação dos materiais utilizados - tendo como base o texto e a leitura cênica que a direção fará do mesmo

Em 1981, exercitamos com a técnica duas encenações dispareis no que diz respeito à forma e na utilização dos materiais. Na *Hora Extra* de minha autoria, encenada no Teatro de Bolso do Leblon, um teatro do absurdo que jogava alegoricamente com as relações do capital e trabalho em uma fábrica. O *eixo real subjetivo* foi a máquina/homem/função era preciso ter a representação dessa expressão mecanicamente laborial. Em uma experiência não muito feliz foram usados canos plásticos que, ao mesmo tempo em que se desdobravam com uma máquina em decomposição viravam bonecos, remetendo o público à simbologia da encenação.

No mesmo ano alcamos uma experiência com organzas coloridas e condutores flexíveis fazendo aros que se deslocavam, abriam e fechavam manipulados por três personagens do fundo mar que evoluíam e se revelavam como ondas, pororocas e princesas do mar, ao redor de dois pescadores e seu bote também construído com lcanos plásticos e lona em *Kalunga Lé, Lé* (Teatro Glauce Rocha, 1981). O mar em movimento contínuo, ora manso ora revolto, era o objeto da função. E o *eixo real subjetivo* era o próprio homem preso dentro e fora desse mar e aprisionado ao seu desordenado progresso. Essa a expressão se deu com destaque pela critica carioca especializada.



Uma nova montagem da *Hora Extra* (Teatro Gacems, 1982) com operários da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda, experimentei outro elemento para representar a manipulação funcional do sistema através de uma aranha que simbolizava um emaranhado de alegorias absurdas: as suas teias. A partir, dela, em seu casulo, elásticos brancos algemavam os atores máquinas no plano baixo ordenando e desordenando as situações. O resultado estético dessa montagem desfez a má experiência da montagem anterior. A aranha e suas teias atadas ao coro-máquina-homem eram ao mesmo tempo o *eixo real subjetivo* e o *objeto da função*.

DESDOBRAMENTO DA HORA EXTRA
(MÁQUINAS ATORES LIGADOS Á UMA TEIA DE ELÁSTICOS)



Teia de elásticos manipulando desordenado da máquina/atores



Teia no desdobramento ordenado da máquina/atores

Ainda em Volta Redonda com *Utopia Selvagem de Darcy Ribeiro* (Gacems, 1983) saga épica de um soldado negro do exército brasileiro que resgatado por índias amazonas para procriar se encontra com outras minorias oprimidas. Dois elementos reais e simbólicos estavam contidos nas entre linhas da obra: a terra fértil, lugar da esperança e na árvore, o lugar do sagrado e da honra à pátria. Para a terra concebemos uma lona forrada com tecido camuflado e ao fundo uma árvore cenográfica (o eixo real subjetivo e o objeto da função também em uma só forma) que se desdobrava em barraca, púlpito, oca, totem, altar para no fim do espetáculo os atores coadjuvantes adentram na lona piso através de brechas estratégicas e suspenderem em uma ilha flutuante as quatro personagens principais dessa minoria: o negro, índio, a mulher e o homossexual.

UTOPIA SELVAGEM
(Piso lona e árvore desdobrável)



Piso com setas de manchetes de jornais e a bandeira nacional



Piso invertido de mata com árvore transformada



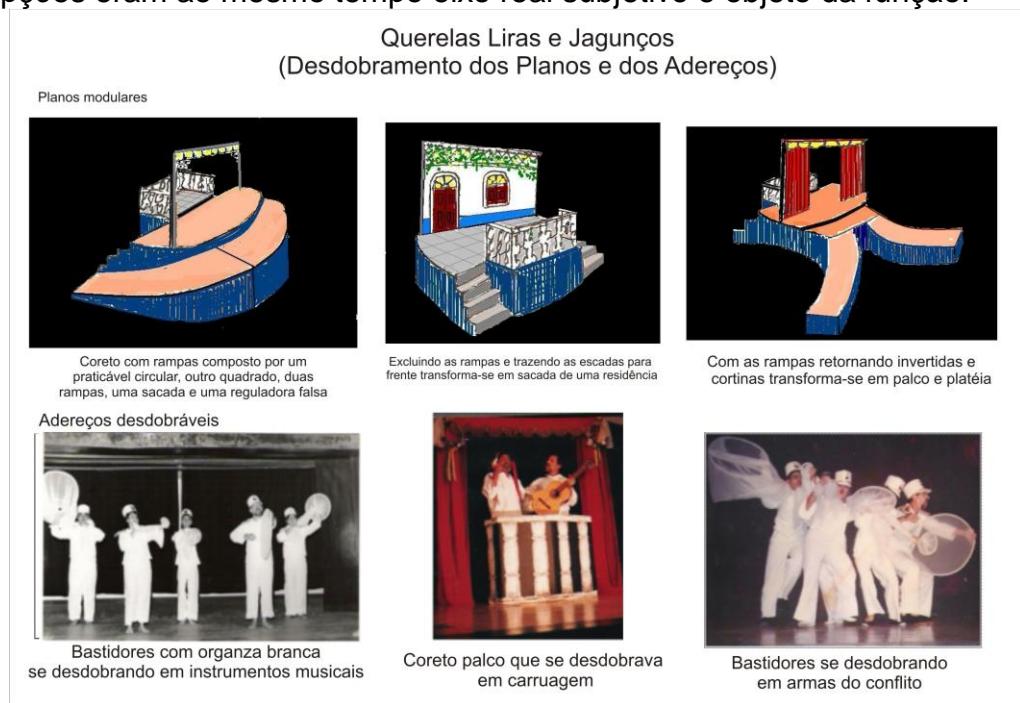
Piso ilha suspenso por atores voando com as minorias oprimidas

Assim, como em uma homenagem à Rússia de Meyerhold e os elementos planos de Appia, fiz a união das rampas e escadarias à técnica do desdobramento construtivista utilizando um dragão símbolo construído com condutores elétricos e tecido leves que ora atravessavam o palco e às vezes ficavam suspensos pelas varas de manobra no musical *Com Suor do Nossa Rosto de Maria Helena Khuner e direção de Luís Mendonça (Teatro Dulcina, 1986)* que contava a história da resistência e dos reveses do socialismo no Brasil. No espetáculo, escancaradamente o dragão e os praticáveis foram o objeto simbólico da função e a sua incessante operacionalidade o eixo real subjetivo.

Em inúmeras montagens daí para frente foi usada a técnica com a aplicação constante de todos os seus elementos metodológicos, onde a

pesquisa do material passou a ser mais a tônica principal do que a pesquisa da forma. Portanto, daqui para frente só explicitarei aquelas que causaram um maior impacto na produção, onde tenho que destacar.

Querelas Liras e Jagunços de Silvana Lima e de minha autoria (Teatro Cacilda Santa Rosa, 1994) a partir de um velho salineiro, contando a história factual do conflito de duas bandas de músicas no inicio do século na cidade de Cabo Frio. A concepção cenográfica ficou a cargo de dois elementos que se desdobravam continuadamente em cena: panos brancos e leves de diversos medidas costurados em bastidores também em diâmetros diferentes que se transformavam em diversos instrumentos musicais, em quadras de sal e adereços variados. E outra leve estrutura modular, também feita com panos e canos plásticos que, se juntando à estrutura anterior, armavam coretos, salões, jogo de cortinas e carroagem. Os panos leves que se prestavam a inúmeras concepções eram ao mesmo tempo eixo real subjetivo e objeto da função.



Em o *Último Brincante (Teatro Municipal de Cabo Frio, 2001)*, que conta e canta a história de um brincante do bumba meu boi desiludido com a conversão pentecostal da sua mulher e dos seus parceiros de brincadeira, também da minha autoria textual. Tendo como *eixo real subjetivo* o conflito simbólico do ritual cultural e da fé cartesiana, as formas curvas e as formas e retas se punham frente a frente, com praticáveis e degraus se desdobrando em passarelas, coretos, avenidas, adro de igreja e residências. Tendo ao fundo somente um painel sugestivo em macramê ornado com um cortinado com fitas para referenciar a brincadeira folclórica (*objeto real da função*).

Em *Gepeto Conta Pinóquio de Silvana Lima (Teatro Municipal de Cabo Frio, 2004)*, além dos inúmeros prêmios conseguidos na categoria, posso considerar um dos melhores resultados dessa prática. O conflito interno do artesão por não ter trilhado os caminhos aventureiros da sua criação nos fez encontrar na bancada de trabalho do mesmo todo o universo que

precisávamos para favorecer os desdobramentos pontuais da trama. O tampo da bancada se desdobrava em porta, janela e pranchas. Os meios troncos que sustentavam o tampo foram feitos com tonéis de “PVC” perfurados e forrados com juta pontilhados de caras dos animais em látex, aparentemente esculpidos na árvore pelo artesão. De dentro dele as manipulações dessas caras animadas se faziam, além de ser a morada do Grilo Falante. Quando na trama o Gepeto resolve reviver todas as aventuras do Pinóquio procurando-o pelo mundo, toda a bancada se transforma em um avião, em um barco, no túnel e na baleia. Ao fundo, uma plantação de pinhal vai se deteriorando feita também em juta. No espetáculo, a bancada do artesão Gepeto foi o *objeto da função* e o trabalho de carpinteiro o *eixo real subjetivo*.



Na *Carroça dos Sonhos* de Silvana Lima (Teatro Popular de Rio das Ostras, 2007) que narra à aventura de uma trupe mambembe que ao chegar em uma cidade sem público, faz o seu galã se apaixonar por uma donzela da vila, nos trouxe o desafio de fazermos uma carroça que se desdobrasse na segunda metade do espetáculo em um palco teatral com toda a sua roupagem cênica primordial, para depois voltar a ser carroça e sair de cena. Este foi um dos desafios que nos exigiu um rigoroso estudo de metragem e proporcionalidade para as diversas posições em que a carroça se posiciona ao longo do espetáculo, para que não induzisse a platéia a desvendar o desdobramento principal. No espetáculo, a carroça da trupe foi o *objeto da função* e a procura de melhor espaço para representar o melodrama: o *eixo real subjetivo*.

Desdobramento da Carroça dos Sonhos



A carroça na sua visão lateral



Atores ainda na ação eixo, levando a frente da carroça



Já na ação da farsa com a carroça desdobrada em palco aberto



Atores ainda na ação abrindo as laterais da carroça

Na *Magia das Águas* (Teatro Municipal de Cabo Frio, 2007) que foi uma releitura para bonecos do Kalunga Lê Lê, montado antes com atores, enfrentei outro desafio de brincar nas diversas possibilidades de uma simples empanada negra. Para isso, criei quatro planos: o fundo mar, a margem de um mar ou rio poluído de uma cidade, o alto oceano e o espaço aéreo místico das sombras e dos reflexos. As diversas formas animadas evoluem por estes planos realçando a magia em seqüência onde as cortinas neutras são manipuladas com mesma tensão em que bonecos são manipulados. No espetáculo, a empanada clássica foi o *objeto da função* e a manipulação cenográfica em revelar os planos, o *eixo real subjetivo*.

MAGIA DAS ÁGUAS (DESDOBRAMENTO DA EMPANADA NEGRA)

1º Plano da Empanada



2º Plano da Empanada



Visão geral dos quatro planos



3º Plano da Empanada



4º Plano da Empanada



O nosso objeto de pesquisa cenográfica trilha pelos caminhos da tentativa de fundir as tradições populares da pantomima com a mecânica cenográfica estilizada e desnaturalizada para se tornar táctil e ao mesmo tempo melíflua ao espectador. O mais difícil para conseguir esse tom é o azeitamento dessa integração ator/cenário. Como o ator, pelo seu ego exposto quer resolver primeiro os seus estados de composição individuais e, nada mais que justo. A construção cenográfica terá que ser feita também de forma compartilhada na elaboração da personagem. É preciso que os elementos manipuladores dessa máquina, no Desdobramento Cenográfico Construtivista,

estejam afinados com o objeto da função, como se ele fosse parte da sua própria composição.

A contribuição dessa técnica para o teatro, a nosso ver, também se consiste em facilitar a locomoção, principalmente para montagens de rua e em espaços alternativos, pois já que ela é desdoblável e carece de certo entendimento do desenho industrial para transformá-la e adaptá-la a cena, cabe também projetá-la para acomodá-la ao veículo automotor que a produção tenha disponível.

José Facury Heluy

Autor, ator, diretor e cenógrafo

Bibliografia

- Guinsburg, J.; Netto, Teixeira Coelho; Cardoso, Reni Chaves. *Semiologia Do Teatro. Semiologia Do Teatro.*
- Laban. *Domínio Do Movimento.* Ed. Summus, São Paulo, 1978.
- Mantovani, Anna. *Cenografia.* Ed. Ática, Série Princípios, São Paulo, 1998.
- Martins, Marcos A. *Bulhões. Encenação Em Jogo: Espaço E Fragmentos De Textos Como Ponto De Partida.*
- Ratto, Gianni. *Antitratado De Cenografia.* São Paulo: Ed. Senac, 1999.
- Roubine, Jean-Jacques, *A Linguagem Da Encenação Teatral,* Ed. Jorge Zahar, Rio De Janeiro, 1982.
- Roubine, Jean-Jacques, *Introdução Às Grandes Teorias Do Teatro.* Ed. Jorge Zahar, Rio De Janeiro, 2003.
- Ryngaert, Jean Pierre. *Ler O Teatro Contemporâneo.* Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- Stanislavski, Constantin, *A Construção do Personagem,* Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1987
- O Teatro de Meyerhold, organização de Aldomar Conrado, *Projeto nacional de Propaganda Educacional,* Rio de Janeiro, 1976
- Bentley, Eric - *O Dramaturgo como Pensador,* Civilização Brasileira, 1991
- Parrish, Randall - Gordon Craig, *Tutis Digital Publishing,* Londres, 2007
- CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro.* Tradução, apresentação e notas de Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, 1963