



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
ARQUITETURA E URBANISMO**

A ARQUITETURA CENOGRÁFICA EM SHOWS: Um Outro Olhar Sobre o Último
Show da Turnê “Da Despedida”, da Banda Skank

Larissa Gabrielle Caroba Silva

Juiz de Fora
2023

Larissa Gabrielle Caroba Silva

A ARQUITETURA CENOGRÁFICA EM SHOWS: Um Outro Olhar Sobre o Último
Show da Turnê “Da Despedida”, da Banda Skank

Monografia apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em
Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo
Ribeiro Silveira.

Juiz de Fora
2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Larissa Gabrielle Caroba.

A ARQUITETURA CENOGRÁFICA EM SHOWS : Um Outro Olhar Sobre o Último Show da Turnê "Da Despedida", da Banda Skank / Larissa Gabrielle Caroba Silva. -- 2023.

65 f. : il.

Orientador: Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2023.

1. Cenografia; . 2. Espaços Cênicos; 3. Cultura Pop Norte-americana; 4. Mega espetáculos; 5. Performance.. I. Silveira, Carlos Eduardo Ribeiro , orient. II. Título.

Larissa Gabrielle Caroba Silva

**A ARQUITETURA CENOGRÁFICA EM SHOWS: Um Outro Olhar Sobre o Último
Show da Turnê “Da Despedida”, da Banda Skank**

Monografia apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em
Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 13 de julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro Silveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Essa é quase a última etapa para que eu possa dizer Arquiteta e Urbanista, com muito orgulho da minha caminhada, por não ter desistido, por ter respeitado os limites do corpo e da alma, por poder concluir essa etapa com todos os sorrisos, abraços e olhares que me acompanharam ao longo da graduação, e contribuíram imensamente neste ciclo que vem a findar.

No fim dessa jornada, a alegria e a gratidão são as protagonistas, reconhecer que isso não é apenas sobre um Curso, mas sim sobre a vida e as pessoas é um dos meus maiores aprendizados que levarei comigo para sempre.

A arquitetura e urbanismo me encontrou e se tornou um sonho, agora, vivido e realizado com muito incentivo, carinho, amor e apoio, portanto, do futuro só espero a companhia desses que se fizeram presentes e as oportunidades e sucesso que estão reservados para mim!

“Os dramaturgos estão cientes da efemeridade do que criam. Nada durará. Quando você começa a fazer, já sabe que a criação desaparecerá. Às vezes, em uma semana, às vezes, em quatro dias. Às vezes, em quatro anos. No fim, tudo existirá apenas na memória das pessoas.” Es Devlin

RESUMO

O presente trabalho explora a importância da arquitetura cenográfica em shows, com foco na estrutura de palcos e na performance dos artistas. O estudo inclui um capítulo sobre a evolução da cenografia e dos espaços cênicos, abrangendo elementos como tipologia de palcos, iluminação, projeções e cenários. Em seguida, é examinada a influência desse histórico nos mega espetáculos da cultura pop estadunidense, utilizando como exemplo a construção dos shows da artista Madonna. O trabalho também apresenta uma análise comparativa entre os shows das bandas Coldplay e Skank. A metodologia envolveu pesquisa teórica, revisão bibliográfica e análise comparativa crítica. O estudo valoriza a arquitetura cenográfica como expressão artística e ferramenta para criar experiências impactantes, visando inspirar futuros profissionais e promover o desenvolvimento na área.

Palavras chave: Cenografia; Espaços Cênicos; Cultura Pop Norte-americana; Mega espetáculos; Performance.

ABSTRACT

This research delves into the significance of architectural design in concert settings, with a particular focus on stage structure and artist performances. The exploration includes a dedicated chapter on the progression of scenography and scenic spaces, encompassing elements such as stage types, lighting, projections, and set design. Furthermore, it examines the influence of that track record on the grand spectacles of North American pop culture, using Madonna's concert productions as a prime example. The study also presents a comparative analysis between Coldplay and Skank concerts. The methodology employed encompassed theoretical research, literature review, and critical comparative analysis. Ultimately, the research highlights the value of scenographic architecture as both an artistic expression and a tool to create impactful experiences, with the aim of inspiring future professionals and fostering growth in the field.

Keywords: Scenography; Scenic Spaces; North American Pop Culture; Grand Spectacles; Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. CONCEITO DE CENOGRAFIA APLICADO NO TEMPO.....	13
1.1 OS ESPAÇOS CÊNICOS - DA ANTIGUIDADE AO BARROCO.....	15
1.2 DO TEATRO MODERNO A CENA CONTEMPORÂNEO.....	27
2. A MANIFESTAÇÃO DO GÊNERO POP NOS ESTADOS UNIDOS.....	45
2.1 O TEATRO MUSICAL.....	45
2.2 O ESPETÁCULO.....	48
3. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A VISUALIDADE DOS SHOWS DAS BANDAS COLDPLAY E SKANK.....	52
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS.....	62

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 — Evolução do edifício teatral grego. Reconstrução do Teatro de Dionísio na encosta da Acrópolis em Atenas. Skené Licurguiana, 330 a.C.....	15
Figura 2 — Evolução do edifício teatral grego. Reconstrução do Teatro de Dionísio na encosta da Acrópolis em Atenas. Skené Helenística, séc. II a.C.....	16
Figura 3 — Evolução do edifício teatral grego. Reconstrução do Teatro de Dionísio na encosta da Acrópolis em Atenas. Skené Romana, séc. I d.C.....	16
Figura 4 — Teatro de Herodes, séc. I d.C. Planta.....	17
Figura 5 — Teatro de Pompéia, 60 d.C. Modelo.....	18
Figura 6 — O espaço cênico no medievo. Cenas no interior de uma igreja.....	18
Figura 7 — O espaço cênico no medievo. Sistemas de carro-palcos.....	19
Figura 8 — O espaço cênico no medievo. Cenário simultâneo.....	19
Figura 9 — Teatro Globe, 1599. Exterior do edifício nos dias atuais.....	20
Figura 10 — Teatro Globe, 1599. Exterior do edifício nos dias atuais.....	20
Figura 11 — Teatro Globe de 1599. Interior do edifício em tempos atuais com adição de extensão triangular no palco original.....	21
Figura 12 — Teatro Olímpico de Andrea Palladio com modificações de Vincenzo Scamozzi. Vicenza, séc. XVI. Scaenae frons com cenário fixo perspectivado.....	22
Figura 13 — Teatro Olímpico de Andrea Palladio com modificações de Vincenzo Scamozzi. Vicenza, séc. XVI. Visão panorâmica.....	22
Figura 14 — Teatro Farnese de Giovan Battista Aleotti. Parma, séc. XVII. Exterior da porta central do palco.....	24
Figura 15 — Periactos, prismas cenográficos em madeira para mudança rápida de cenários.....	25
Figura 16 — Teatro Farnese de Giovan Battista Aleotti. Parma, séc. XVII. Interior do palco.....	25
Figura 17 — Adolphe Appia, “Parsifal”, ato 01, cena 01, 1896.....	28
Figura 18 — Adolphe Appia, “Parsifal”, ato 03, cena 01, 1896.....	29
Figura 19 — Adolphe Appia, “Espaço para o Movimento Rítmico - A Escada”, 1909. Modelo.....	29

Figura 20 — Adolphe Appia, “Orfeu e Eurídice”, 1912.....	30
Figura 21 — Edward Gordon Craig, “Electra”, 1905.....	31
Figura 22 — Edward Gordon Craig, “Macbeth”, 1909.....	31
Figura 23 — Leopold Jessner, “Escada de Serviço”, 1921.....	33
Figura 24 — Robert Wiene, “O Gabinete do Dr. Caligari”, 1919.....	33
Figura 25 — Enrico Prampolini, estudo cênico, 1927. Modelo.....	34
Figura 26 — Enrico Prampolini, “Glauco” de E. Morselli, 1924.....	35
Figura 27 — Maquete para o cenário de “O Cornudo Magnífico”, 1922.....	36
Figura 28 — Maquete de “O Cornudo Magnífico”, 1974, construída para a exposição “Meyerhold” no museu Bakhrushkin, em Moscou.....	36
Figura 29 — Oskar Schlemmer, “Ballet Triádico”, 1926.....	37
Figura 30 — Oskar Schlemmer, “Danças das Formas”, 1926.....	38
Figura 31 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Modelo.....	39
Figura 32 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Planta na configuração tal como palco italiano com o palco atrás da cortina.....	39
Figura 33 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Planta na configuração tal como anfiteatro grego, com a plateia em semicírculos.....	40
Figura 34 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Planta na configuração tal como arena, com plateia envolta de todo o palco.....	40
Figura 35 — Cenografia da novela “Suave Veneno” com posicionamento de câmara, TV Globo, década de 1980. Cenário correto.....	41
Figura 36 — Cenografia da novela “Suave Veneno” com posicionamento de câmara, TV Globo, década de 1980. Cenário incorreto.....	42
Figura 37 — Josef Svoboda, cenário do espetáculo “Odysseus”, 1987.....	43
Figura 38 — Josef Svoboda, cenário do espetáculo “Odysseus”, 1987.....	43
Figura 39 — Josef Svoboda, cenário do espetáculo “Odysseus”, 1987.....	44
Figura 40 — Imagem de um scopitone, sucesso nos bares europeus e britânicos entre 1960 a 1979.....	49
Figura 41 — Show Coldplay, vista do palco da arquibancada superior sem variação da distância focal da câmara.....	53

Figura 42 — Show Skank, vista do palco da arquibancada superior sem variação da distância focal da câmera.....	54
Figura 43 — Privação visual do restante da banda, não é possível ver ao olho nu o baterista mostrado no telão.....	55
Figura 44 — Fotografia com modificação própria, indicando os três palcos do espetáculo do Coldplay.....	56
Figura 45 — Palco “A” e “B” do Coldplay durante a performance da canção Paradise.....	57
Figura 46 — Coldplay durante a performance da canção Fix You.....	58
Figura 47 — Ritual icônico do ligar das lanternas personalizado pelo público.....	60

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca abordar a arquitetura cenográfica, que desempenha um papel fundamental na criação de experiências imersivas e memoráveis para o público em momentos, geralmente, únicos.

Posto isto, o foco principal deste estudo é desenvolver um material sobre a arquitetura cenográfica em eventos de apresentações musicais, abrangendo a estrutura de palcos e a performance do artista.

A escolha da temática foi feita a partir da relevância social que os shows possuem nas dinâmicas de lazer da população contemporânea, sendo assim, um assunto propício na contribuição do reconhecimento do ramo da cenografia como uma das inúmeras designações atribuídas ao profissional de arquitetura.

De maneira mais específica, no decorrer deste Trabalho de Conclusão de Curso I (TCC. I), serão abordados diversos pontos-chave, através de três capítulos. Inicialmente, serão explorados os conceitos e teorias relacionadas à evolução da cenografia e dos espaços cênicos da pré-história ao contemporâneo, incluindo elementos como palcos, iluminação, projeções e cenários. No segundo capítulo, será examinada sua influência nos mega espetáculos atuais produzidos pela cultura pop estadunidense e apresentado um exemplo emblemático de modelo de show da cantora Madonna, que se destacou pela sua arquitetura inovadora e impactante. Por fim, será apresentada uma análise comparativa entre os shows das bandas Coldplay e Skank, experienciados pela autora.

A metodologia utilizada constituiu-se de uma pesquisa básica de abordagem teórica e histórica, a partir de uma revisão bibliográfica de dissertações, monografias e artigos, além de análise comparativa crítica pessoal.

Este estudo contribui para a compreensão e valorização da arquitetura cenográfica de shows como uma forma de expressão artística e uma ferramenta fundamental para a criação de experiências impactantes. Espera-se que as informações e análises apresentadas neste trabalho inspirem futuros profissionais e impulsionem o desenvolvimento contínuo nesta área.

1. CONCEITO DE CENOGRAFIA APLICADO NO TEMPO

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, “a cenografia é o [...] estudo e a prática da concepção e execução de cenários”¹, para o artista e cenógrafo Josef Svoboda² (1920-2002), “a cenografia é o entreato do espaço, do tempo, do movimento e da luz do palco” (apud. URSSI, p.7), já Peter Brook³ (1925-2022), diretor britânico de teatro e cinema, “define a cenografia como um diálogo completo de um espetáculo vivo — teatro ou performance — mediado com a tecnologia — película, vídeo ou o computador” (URSSI, 2006, p.67). Sendo assim, pode-se compreender a cenografia como a união da arquitetura com o espaço, design, iluminação, materiais e cores. O autor Nelson Urssi (2006) complementa com o discurso do surgimento da cenografia a partir da integração da cultura e do espaço, tornando-se parte essencial no contexto da produção exibida através de repertório técnico específico de cada sociedade e tempo.

A arquiteta e cenógrafa Mônica Oliveira, durante uma aula no workshop de “*Cenografia Temática para Eventos*” da Escola Britânica de Artes Criativas e Tecnologia⁴, expôs a diferença entre cenografia e decoração. Enquanto a primeira, com origem no teatro, busca contar uma história através de sensações, elementos visuais e estruturas, a segunda tem apenas a função de ornamentar o espaço seguindo um tema pré definido.

¹ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14352/cenografia>>; Acesso em: jun. 2023.

² “Nascido em 1920, em Caslav, atual República Checa e formado na Academia das Artes de Praga, Josef Svoboda iniciou a sua carreira no teatro em 1943. Foi secretário-geral da Organização Internacional de Cenógrafos e Técnicos de Teatro durante mais de 20 anos e foi, desde a década de 50, diretor de cenografia do Teatro Nacional de Praga. Concebeu mais de 700 cenografias para teatros e óperas de todo o mundo, e criou um método assente em sistemas de polivisão e poliecrã que mistura 'performances' ao vivo com o cinema e que viria a dar origem ao grupo Lanterna Mágica, co-fundado com os encenadores Alfredo Radok e Otomar Krejca. Sob a sua direcção, o Lanterna Mágica de Praga ficaria conhecido como 'o teatro dos milagres'”. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/04/11/culturaipilon/noticia/morreu-josef-svoboda-o-revolucionario-da-cenografia-126266>>. Acesso em: jul. 2023.

³ “Professor de teatro de origem britânica, que passou grande parte de sua carreira na França dirigindo o teatro parisiense Les Bouffes du Nord, reinventou a arte da direcção teatral ao privilegiar formas sóbrias sobre os cenários tradicionais.” Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/07/04/peter-brook-lenda-do-teatro-britanico-morre-aos-97-anos.ghtml>>. Acesso em: jul. 2023.

⁴ ESCOLA BRITÂNICA DE ARTES CRIATIVA E TECNOLOGIA. Workshop Cenografia Temática para Eventos. Evento online ao vivo com carga horária de seis horas, distribuídos por três dias, cujo objetivo foi explicar o projeto cenográfico como um todo. Disponível em: <<https://encr.pw/yAkec>>. Acesso em: jun. 2023.

Durante o mesmo curso, a arquiteta definiu as áreas do ramo da cenografia em: espetáculos teatrais, produções cinematográficas e televisivas, exposições, estandes comerciais, eventos sociais, visual merchandising e até mesmo ambientes virtuais. Dando continuidade a sua fala, para atingir os objetivos estabelecidos em projeto, é necessário, da parte do cenógrafo, a boa relação com os diversos profissionais envolvidos, o trabalho em equipe com iluminadores, sonoplastas, técnicos, diretores, roteiristas, figurinistas, entre outros dita o decorrer do trabalho.

É importante ressaltar da fala de Oliveira de que a prática da cenografia exige uma boa base teórica de história da arte, pois é ela que contribui para as referências e repertório; já o estudo de materiais é um dos elementos mais importantes e deve ser abordado desde suas propriedades físicas até sua capacidade de reciclagem, reuso e descarte. Além disso, conhecimento básico nas outras áreas como iluminação e estrutura é necessário para garantir uma boa comunicação da ideia para a execução. Ademais, são as referências que atizam a criatividade responsável por desenvolver as melhores soluções, sendo possível acessá-las em redes sociais, museus, projetos de outros profissionais, no dia-a-dia; afinal, para uma mente criativa, é necessário se exercitar e até o simples ato de caminhar por um parque pode auxiliar no processo.

Pode-se propor que a história da cenografia tenha seu início marcado juntamente com os primeiros espetáculos teatrais, e esses estão presentes nas diversas manifestações culturais do ser humano. O teatro pré-histórico surgiu da aglomeração das pessoas em torno do espetáculo primitivo, os rituais xamanísticos, que são exemplos da utilização da teatralidade sem se definirem como teatro (URSSI, 2006).

O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco podem incluir um totem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar (BERTHOLD, apud. URSSI, 2006, p.19).

Segundo Urssi (2006), o ato que permite estruturar os eventos sociais, responsáveis pela evolução do teatro, é percebido quando o ser humano deixa de ser nômade e começa a construir abrigo, socializar e transformar os espaços em lugares.

1.1 OS ESPAÇOS CÊNICOS - DA ANTIGUIDADE AO BARROCO

O histórico dos espaços cênicos tem sua origem na Grécia, entre os séculos VII e VI a.C. (URSSI, 2006), onde as ações miméticas de criação por Aristóteles determinaram o teatro e a sua cenografia como espetáculos de representação criativa, textual, interpretativa e cênica.

O autor Nelson Urssi (2006) define o espaço cênico grego composto originalmente pelo *theatron* — local de onde se vê — semicircular construído em degraus no acíbe de uma colina, conferindo uma excelente acústica natural; pela *orchestra* — onde o coro atua — circular de areia com um altar de pedra ao centro e pela *skené* — cena — que sofre algumas mudanças no decorrer dos anos, de tenda provisória de apoio técnico à arquitetura em pedra com inserção de acessórios móveis para auxiliar a máscara-la. Além disso, a reprodução de efeitos sonoros como “barulho de trovões, tumultos ou terremotos” eram produzidos pelo rolar de pedras em tambores de metal e madeira (BERTHOLD, apud. URSSI, 2006, p.22).



Figura 1 — Evolução do edifício teatral grego. Reconstrução do Teatro de Dionísio na encosta da Acrópolis em Atenas. Skené Licurguiana, 330 a.C.

Fonte: Site Cornell College⁵.

⁵

Disponível em: https://www.cornellcollege.edu/classical_studies/cbenton/theater/grtheat/index.htm. Acesso em: jun. 2023



Figura 2 — Evolução do edifício teatral grego. Reconstrução do Teatro de Dionísio na encosta da Acrópolis em Atenas. Skené Helenística, séc. II a.C.

Fonte : Richard Beacham, 2007.⁶



Figura 3 — Evolução do edifício teatral grego. Reconstrução do Teatro de Dionísio na encosta da Acrópolis em Atenas. Skené Romana, séc. I d.C.

Fonte: Site Cornell College, 2001.⁷

Nos séculos III e II a.C, Urssi pontua que o espaço cênico grego se desenvolve no romano que, por sua vez, concretiza o edifício teatral. Inicialmente formado por um palco de estrutura temporária em tablado de madeira, o espaço cênico romano evolui, favorecido pela política pão e circo, para uma construção de pedra e alvenaria implantada em um terreno plano.

O *theatron* semicircular em degraus passa a ser apoiado em estrutura de abóbadas de pedra e ocupado de forma hierarquizada, a *orchestra* agora semicircular também tem espaço reservados para a alta classe e o *proscenium* — palco — tem a *skené grega* substituída pela *scaenae frons* romana que tem sua fachada decorada com colunas, estátuas e baixo-relevos. O cenógrafo e professor universitário Cyro Del Nero, esclarece

⁶Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Computer-model-of-the-Theatre-of-Dionysus-in-the-Hellenistic-phase_fig3_297839529>. Acesso em: jun. 2023.

⁷ Disponível em: <https://www.cornellcollege.edu/classical_studies/comedy/web%20project/>. Acesso em: jun. 2023.

que “a mais curiosa invenção romana para a história do edifício teatral foi o *auleum*, a cortina na frente do palco que, no início do espetáculo, em vez de subir, descia, caía” (DEL NERO, apud. SANTOS, 2017, p.9).

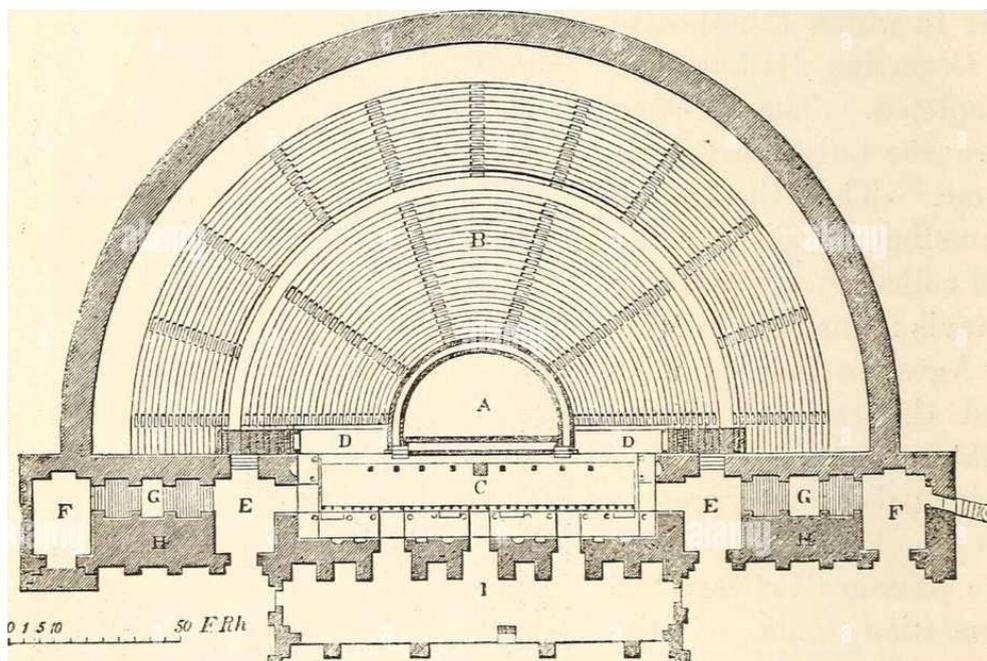
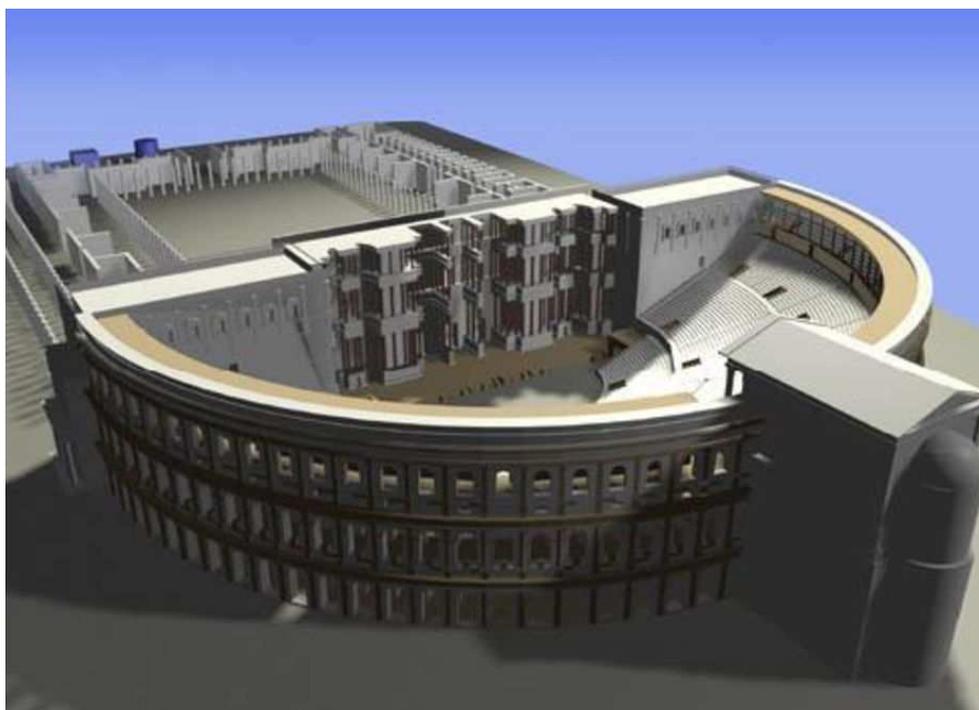


Figura 4 — Teatro de Herodes, séc. I d.C. Planta.
Fonte: Site Alamy Stock Photo⁸.



⁸ Disponível em: <<https://l1nq.com/tfFVW>>. Acesso em: jun. 2023.

Figura 5 — Teatro de Pompéia, 60 d.C. Modelo.
Fonte: Paulina Carson⁹.

A Idade Média é o período no qual as crenças da Igreja Católica ditavam a sociedade. Apesar de ser uma época rica em fatos culturais, que é erroneamente chamada de “período das trevas” por disseminação do discurso liberal de historiadores do século XIX, como demonstra Franklin de Oliveira no livro “Dicionário da Idade Média”, de 1990, há de se perceber uma interrupção na evolução do edifício cênico. Do século V ao XVI d.C. (OLIVEIRA, 1990), Urssi declara que o espaço cênico medieval consistia em dramas litúrgicos protagonizados por membros do clero no interior das igrejas. Com a maior elaboração das encenações, passou a ocupar o pórtico da igreja e, posteriormente, as áreas públicas, como pátio das igrejas, ruas e praças, criando os cenários simultâneos, com o auxílio de palco-carros, plataformas e tablados de madeira, nos quais os cenários eram montados em sequência no decorrer da encenação. Ao atingir a esfera popular com representações do cotidiano, as produções adquiriram o caráter efêmero e eram montadas improvisadamente em carroças, quase sem cenários, apenas com trajes e maquiagem indo de praça em praça (URSSI, 2006).



Figura 6 — O espaço cênico no medieval. Cenas no interior de uma igreja.
Fonte: URSSI, 2006.

⁹ Disponível em: <<https://slideplayer.com/slide/14313108/>>. Acesso em: jun. 2023.



Figura 7 — O espaço cênico no medievo. Sistemas de carro-palcos.
Fonte: URSSI, 2006.



Figura 8 — O espaço cênico no medievo. Cenário simultâneo.
Fonte: URSSI, 2006.

Após cerca de mil anos, no século XVI d.C., no período Elisabetano, que os edifícios teatrais voltam a ser constituídos. Este se apresentava como um edifício de madeira, poligonal, de três andares, tendo apenas as galerias hierarquizadas cobertas. O palco elevado a 1,5m do chão não detinha muitos artefatos cenográficos, justamente porque o 'cenário falado' incentivado pelas obras de William Shakespeare, é uma das maiores características da época (URSSI, 2006).



Figura 9 — Teatro Globe, 1599. Exterior do edifício nos dias atuais.
Fonte: Site Alamy Stock Photo¹⁰.



Figura 10 — Teatro Globe, 1599. Exterior do edifício nos dias atuais.
Fonte: Site Viajónários¹¹.

¹⁰Disponível em: <<https://www.alamy.com/stock-photo/globe-theatre-london-aerial.html?sortBy=relevant>> . Acesso em: jun. 2023.

¹¹ Disponível em: <<https://viajarios.com/shakespeares-globe/>>. Acesso em: jun. 2023.

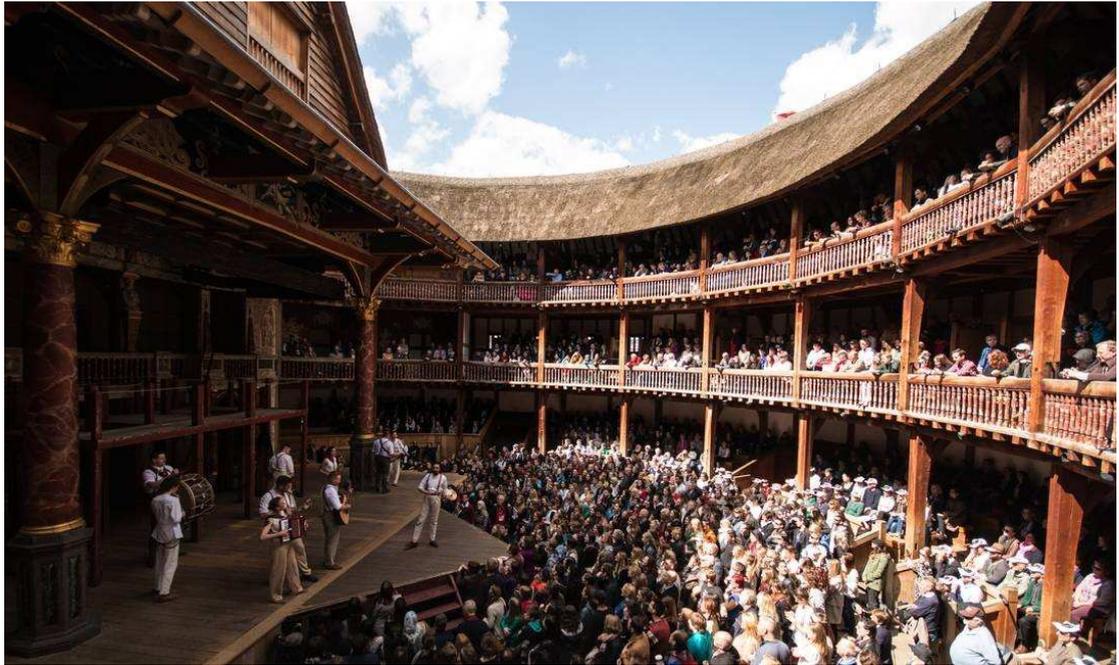


Figura 11 — Teatro Globe de 1599. Interior do edifício em tempos atuais com adição de extensão triangular no palco original.
Fonte: Site O Globo, 2017¹².

Entre os séculos XIII até o XVII, surge o Renascimento, responsável por “grandes transformações de ordem social, política, econômica, filosófica, religiosa, cultural e técnica [...] que caracterizariam a transição de um sociedade feudal para uma semi capitalista” (ROSA, 2012, p.329), culminando na Idade Moderna. No que tange aos espaços cênicos, a Renascença resgatou os princípios de harmonia clássica da arquitetura greco-romana concebida por Vitruvius (URSSI, 2006).

O Teatro Olímpico, em Vicenza, Itália (1585) é um dos exemplares do teatro renascentista, no qual consistia na *cavea* - plateia - em degraus de madeira rodeada pela galeria e uma colunata de ordem coríntia com estátuas, no teto de madeira com a representação de céu e nuvens em afresco, no *proscenium* — palco —, no *scaenae frons* — um cenário fixo — em madeira e estuque com três portas, as quais guardavam desenhos perspectivados de ruas do espetáculo de abertura ‘*Édipo Rei*’ (URSSI, 2006).

O grande destaque da época foi o uso da perspectiva, que insere a “ciência na pintura e [...] transforma a cena, em planos e ambientes, trazendo

12

Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/boa-viagem/nos-passos-de-william-shakespeare-por-londres-stratford-upon-avon-19328594>>. Acesso em: jun 2023.

a terceira dimensão” (URSSI, 2006, p.32), sendo solução de ampliação de palcos reduzidos. O cenógrafo Gianni Ratto define que:

A perspectiva, descoberta renascentista, técnica que rompeu a barreira filosófica herdada dos bizantinos, abriu, é o caso de dizer, os limites de uma figura plana, ortogonal. O espaço destruiu a superfície eliminando seus dois lados e penetrando numa terceira dimensão até então reservada às hierarquias místicas: ela conseguiu transferir para o quadro a parede, a cúpula, o palco e — com maior exatidão — o que o olho vê quando uma rua, uma praça, uma arquitetura ou uma paisagem se defronta com seu espectador. O caminho para o realismo estava aberto com todas as suas consequências mais nefastas. (RATTO, apud SANTOS, 2017, p.14).



Figura 12 — Teatro Olímpico de Andrea Palladio com modificações de Vincenzo Scamozzi. Vicenza, séc. XVI. *Scaenae frons* com cenário fixo perspectivado. Fonte: DIOS, 2015.¹³



Figura 13 — Teatro Olímpico de Andrea Palladio com modificações de Vincenzo Scamozzi. Vicenza, séc. XVI. Visão panorâmica. Fonte: DIOS, 2015.

¹³ Disponível em: <<https://smarthistory.org/palladio-teatro-olimpico/>>. Acesso em: jun. 2023.

O Teatro Farnese, de 1618, em Parma, Itália, também é um exemplar de uma das inovações que a era Renascentista trouxe para o espaço cênico. O conceito de caixa ilusória, marca principal dos teatros italianos, cuja estrutura perdura até os dias atuais e que contribuiu com a ruptura do palco renascentista (URSSI, 2006).

Provido de uma planta retangular dividida entre palco e plateia, o palco italiano contava com duas paredes laterais, uma de fundo e uma quarta parede vazada denominada "boca de cena" (SPINELLI, 2020), que formava um arco no proscênio, dando acesso ao seu interior, levando a plateia a acreditar estar vendo um quadro vivo (URSSI, 2006), além de perceber amplamente a profundidade cênica, já que devido ao formato da sala italiana, os espectadores assistiam aos espetáculos frontalmente nos mesmos ângulos de visão (SPINELLI, 2020).

A construção de efeitos e mecanismos cênicos eram providos de truques de técnicas de desenho de perspectivas que geravam uma ilusão ótica — *trompe l'oeil*, "enganar o olho" em francês — e da infraestrutura interna do palco elaborada para garantir versatilidade e mobilidade através de sistemas de mudança de cenários (URSSI, 2006). Inicialmente, eram bastidores em ângulo e periactos — prismas triangulares giratórios em madeira e tela. Com as descobertas náuticas e geográficas, novos métodos estruturais se desenvolveram atingindo, conseqüentemente, os meios cênicos do teatro, solicitando textos mais complexos que abusassem desses novos recursos (URSSI, 2006).

Segundo autora Margot Berthold (2001, p.335), Giovan Aleotti foi o responsável por inventar um novo sistema de mudança de planos e objetos de cenários que eram presos a roldanas deslizantes em trilhos articulados com contra-pesos fora de cena, desenvolvido por Nicola Sabatini, outras inovações foi quanto a representação das Glórias, com o uso de "nuvens cinéticas em painéis pintados, sons, luzes e vôos", bem como "fogo, fumaça e terremotos para o Inferno"; ao ar livre, o uso de fogos de artifícios e batalhas navais simuladas se tornam espetáculos cheios encantadores e admiráveis (URSSI, 2006).

O palco do Teatro Farnese, por exemplo, possui 30 metros de profundidade abrigando seis pares de bastidores deslizantes escalonados

(URSSI, 2006). O palco italiano além de ter um pé direito mais alto que a abertura da boca de cena de forma a esconder todos os equipamentos cênicos, ainda resgata a cortina do teatro romana, porém aplicando-a à frente da cena permitindo a movimentação de cenários e disposições musicais fora do olhar do espectador, a partir de “um mecanismo de trilhos e argolas suspensas responsáveis por sua abertura e fechamento” (SPINELLI, 2020), se tornando um marco da teatralidade.

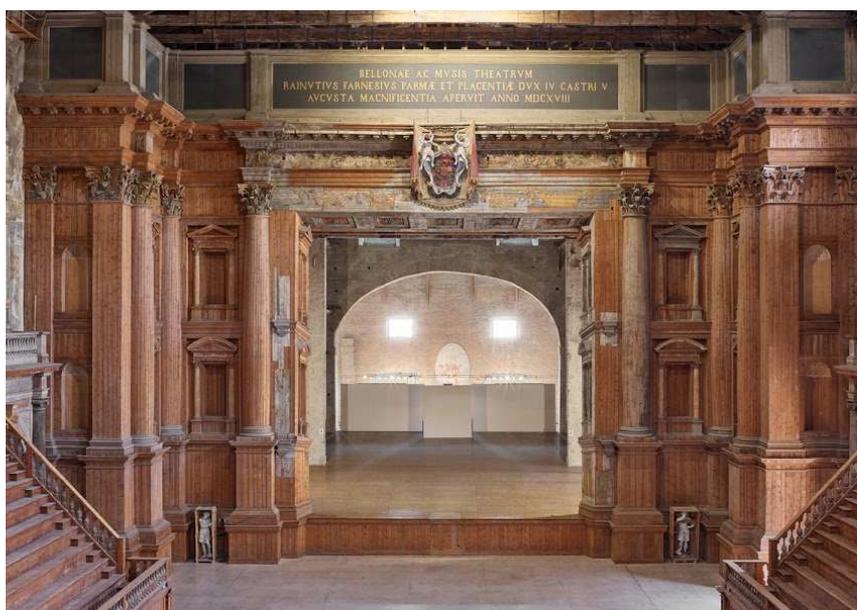


Figura 14 — Teatro Farnese de Giovan Battista Aleotti. Parma, séc. XVII. Exterior da porta central do palco.

Fonte: Site Tabiano Terme¹⁴.

¹⁴Disponível em: <https://tabianoterme.it/event/farnesiamo-visita-guidata-per-famiglie-alla-mostra-i-farnese-architettura-arte-potere-3/>. Acesso em: jun. 2023.

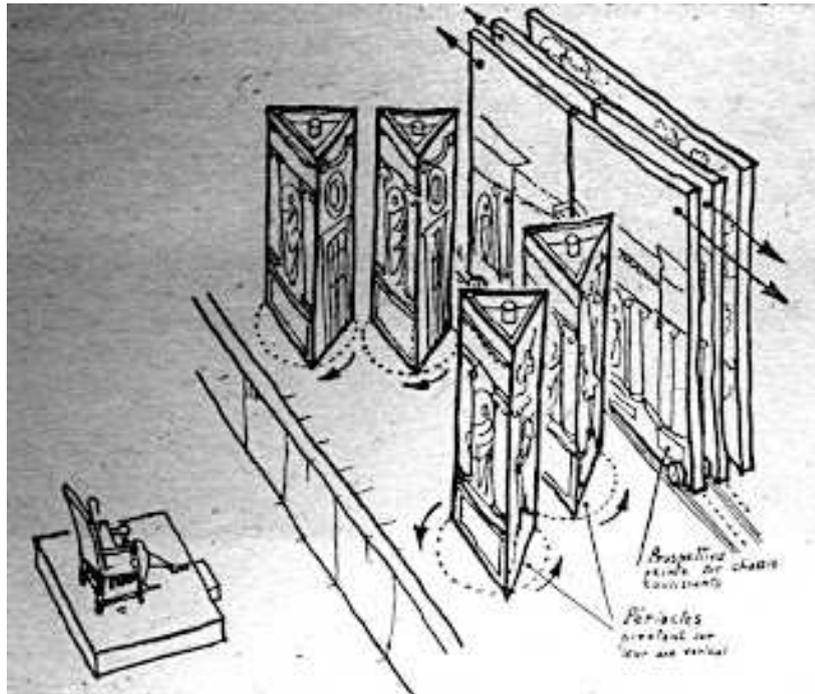


Figura 15 — Periactos, prismas cenográficos em madeira para mudança rápida de cenários.
 Fonte: Site Cenografia Unirio.¹⁵

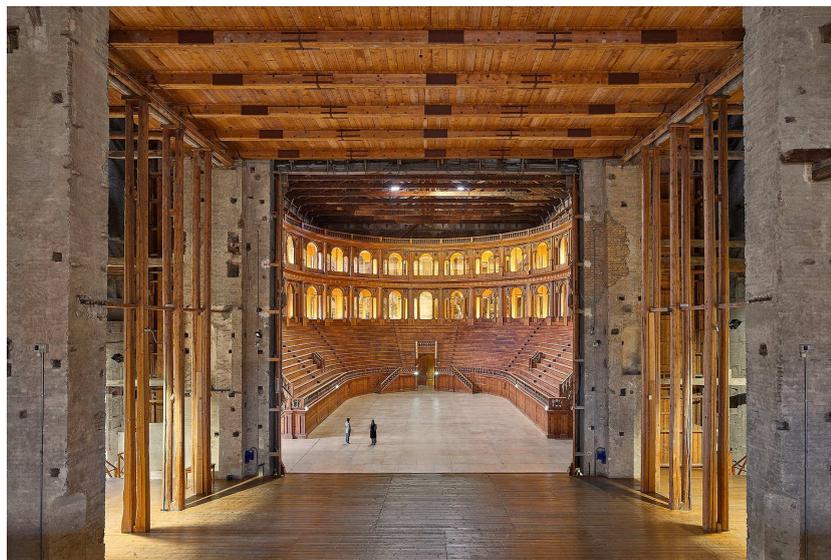


Figura 16 — Teatro Farnese de Giovan Battista Aleotti. Parma, séc. XVII. Interior do palco.
 Fonte: Giovanni Hänninen¹⁶.

Nessa conjuntura, um novo espetáculo tomava os holofotes da Itália e do mundo, a ópera, que “revivia a aura do drama antigo com o equilíbrio entre música, poesia e teatro” (URSSI, 2006, p.39). O atual maquinário cênico era

¹⁵Disponível em: <<http://cenografiaunirio.blogspot.com/2009/10/02teatro-grego-arquitetura-e-cenografia.html>>. Acesso em: jun. 2023.

¹⁶ Disponível em: <<https://complessopilotta.it/en/the-farnese-theatre/#>> Acesso em: jun. 2023.

superior ao da Renascença, até que Giacomo Torelli, o grande mágico do barroco, potencializou o sistema de mudança de cenário e Aleotti e Sabbatini para um sistema de alavancas e contrapesos que possibilitou uma troca de cenários de modo instantâneo (URSSI, 2006).

Essas novas tecnologias contribuíram, segundo o autor Nelson Urssi, para que a maquinaria ganhasse mais importância que a música, de forma que Torelli, ao unir a sensibilidade e a estética no espaço, foi pioneiro na representação do que hoje chamamos de 'linguagem barroca', cujas características são “o fascínio da mudança, o jogo da realidade e da aparência” (URSSI, 2006, p. 40).

O período barroco compreendido a partir do século XVII e surge como oposição aos períodos anteriores, trazendo novos pensamentos, estética e funcionalidade. Segundo Margot Berthold:

Na era barroca a linearidade clara e clássica da Renascença adquiriu apelo emocional, a linha reta — tanto nas estruturas quanto no pensamento — dissolveu-se no ornamento, a clareza deu lugar à abundância, à autoconfiança, à hipérbole. Os conceitos vestiram os trajes da alegoria, e a realidade perdeu-se num reino de ilusão. O mundo se tornou um palco, a vida transformou-se numa representação, numa sequência de transformações. [...] O barroco reviveu a abundância alegórica da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença (BERTHOLD, apud SANTOS, 2017, p.20).

Inicialmente voltada para as classes mais abastadas e eruditas, a ópera, devido às novas tecnologias cênicas, toma um caráter social mais vasto. Concentrando a ação do autor ao centro do proscênio, o edifício cênico do barroco mantém a formação à italiana, porém modificando planta da plateia para o formato em “ferradura e andares com frisas e camarotes até sobre o proscênio”. (URSSI, 2006, p. 40-41).

A cena operística contribuiu para a ampliação da monumentalidade dos cenários e da profundidade, deixando de ser horizontal para ter sua verticalidade explorada. Além disso, passam a ser utilizados nas perspectivas dois ou mais pontos de fuga.

O compositor e autor, Richard Wagner, em suas obras denominadas *A Obra de Arte do Futuro* (1850) e *Ópera e Drama* (1851) apresenta “a noção de obra de arte total — *gesamtkunstwerk* — a síntese de todas as artes [...] a

união da música, da mímica, da arquitetura e da pintura para uma intenção única — oferecer ao homem a imagem do mundo” (URSSI, 2006, p.42).

Com a finalidade de permitir a total visão do espetáculo cênico, Wagner, com projeto de Otto Bruckwald, concebeu o “abismo místico wagneriano” (BERTHOLD apud URSSI, 2006, p.42), um fosso oculto destinado a orquestra entre o palco e a platéia (URSSI, 2006).

O invento da eletricidade possibilitou o drama wagneriano abandonar o passado cênico para atingir uma experiência de arte total, articulando como expressa Urssi “a representação do cantor, a arquitetura cênica, a própria essência dos elementos constituintes, dos gestos, dos figurinos, da iluminação. O conjunto cênico tirava sua força de uma interpretação holística da obra” (ibid, 2006, p.44).

1.2 DO TEATRO MODERNO A CENA CONTEMPORÂNEO

O trabalho do suíço Adolphe Appia¹⁷ contribuiu para o começo da reestruturação do teatro moderno. Sob suas obras *A Encenação do Drama Wagneriano* (1895), *A Música e a Encenação* (1899) e *A Obra de Arte Viva* (1921) transformou o espaço cênico em um “laboratório de possibilidades” (URSSI, 2006, p.45).

A forma que Appia aplicava a utilização da luz valorizando as sombras modificou os espaços cênicos, conferindo maior profundidade e distância. Segundo Nelson Urssi:

O pensamento cênico foi alterado para sempre, as teorias e fórmulas estavam superadas, os cenários em perspectiva não permitiam a ação do ator em toda a extensão do palco, assim os painéis tornaram-se arquitetura de volumes e planos sugerindo os lugares cênicos e a atmosfera foi definida pelas novas possibilidades da iluminação elétrica dispensando a pintura e o

¹⁷ "Como muitos dos seus contemporâneos Appia reagiu contra as condições sociais e econômicas do seu tempo, registrando um protesto romântico por almejar uma arte teatral independente da realidade e determinada somente pela imaginação criadora do artista. Os dramas musicais de Wagner serviram de ponto focal para suas ideias. [...] Para Appia a solução seguia a ideia de que a música de Wagner constituía não somente o elemento temporal, mas também o espacial, tomando uma forma física na sua encenação. O ponto de partida para Appia foi a concepção wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, ou da participação igual de todas as artes na obra artística total, embora sua visão seja distinta da de Wagner." Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/download/1597/937/4134>.> Acesso em: jul. 2023.

trompe l'oeil como suporte. [...] Suas experiências cênicas devolveram ao ator seu espaço primordial de atuação, passando de uma prática meramente mimética para a construção formal e abstrata, predominantemente simbolista, um lugar de significados (ibid, 2006, p.45).

Na concepção de Appia, era necessário criar uma nova relação do ator com o espaço. A cenografia, até então implantada em duas dimensões, apresentava uma discrepância com o corpo volumétrico dos atores, Appia dizia que, nesses termos, o ator era a realidade em cena. Suas ideias transformaram a cenografia flexível e fluida, o espaço cênico abstrato e geométrico, de uma maneira que o ator passa a interagir com todos os elementos em cena, sendo responsável por fazer tudo que era sugestivo e simbólico, se tornar significativo, a ponto de conferir ao espectador a materialização daquilo que não era visível (URSSI, 2006).



Figura 17 — Adolphe Appia, “Parsifal”, ato 01, cena 01, 1896.
Fonte: LUCARELLI, 2013¹⁸.

¹⁸Disponível em: <<https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>>. Acesso em: jun. 2023.



Figura 18 — Adolphe Appia, “Parsifal”, ato 03, cena 01, 1896.
Fonte: URSSI, 2006.



Figura 19 — Adolphe Appia, “Espaço para o Movimento Rítmico - A Escada”, 1909. Modelo
Fonte: URSSI, 2006.

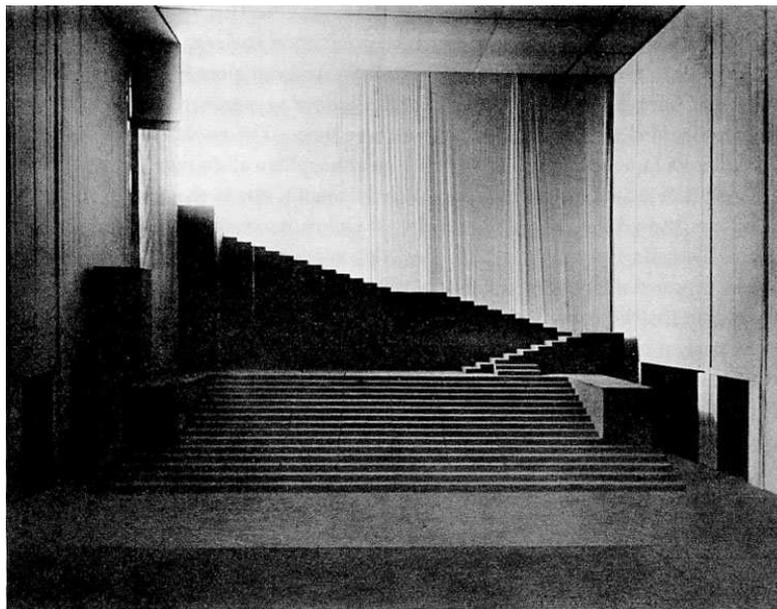


Figura 20 — Adolphe Appia, “Orfeu e Eurídice”, 1912.
Fonte: LUCARELLI, 2013.

Edward Gordon Craig¹⁹ foi outro nome importante nessa nova concepção de cenário. Assim como Appia, discordava da relação ator e cenário bidimensional, porém compreendia o ator como *Über-marionette*, ou seja, uma super marionete, um elemento a mais na cena, que deveria ser desprender de qualquer capricho pessoal, de forma a não ter sua encenação influenciada pela vida (URSSI, 2006).

Seus cenários buscavam uma visão mais simbolista, subjetiva, podendo ser até vistas como fantasiosas, utilizando de sensações luminosas, cromáticas e espaciais para garantir a cenografia aspectos da construção arquitetônica (URSSI, 2006).

Ambos os profissionais citados acima são considerados como divisores de água na história do teatro, ao pensarem na organização da cena e no

¹⁹ “[...] Craig nasceu na Inglaterra em 1872. Iniciou sua carreira artística como ator na companhia de Henry Irving, mas preferiu se dedicar a cenografia e encenação. O também desenhista e gravurista, muito conhecido por seus trabalhos artísticos e teorias, defendia a união entre todas as técnicas envolvidas numa encenação (cenário, música, luz, atores, figurinos, texto), estas a serem desenvolvidas pelo encenador numa unidade conceitual. Para Craig, o teatro deveria estar em movimento, através das revelações filosóficas, poéticas e místicas, e ser apontado como arte visual, por influenciar profundamente o espírito da plateia através das imagens e gestos simbólicos.” Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grandes-cenografos-e-figurinistas-edward-gordon-craig>. Acesso em: jul. 2023.

movimento do espaço encabeçaram o conceito de palco moderno que conhecemos atualmente.



Figura 21 — Edward Gordon Craig, “Electra”, 1905.
Fonte: URSSI, 2006.



Figura 22 — Edward Gordon Craig, “Macbeth”, 1909.
Fonte: URSSI, 2006.

O século XX é um período no qual há um efervescente incentivo ao progresso, sendo esse entendido como evolução tecnológica, como por exemplo, a máquina, a fotografia, o carro, o avião, entre outros. Além disso, a disseminação dos meios de comunicação no cotidiano da sociedade altera a percepção do mundo. Marcado por diversos movimentos artísticos, através da fotografia, da imprensa e do cinema, o século XX configura a ruptura da representação figurativa e da ambição mimética cênica (URSSI, 2006).

Movimento como o Expressionismo²⁰ aproveitou das diversas possibilidades que o palco moderno oferecia, bem como o cinema. Os seus cenógrafos se opunham a qualquer coisa supérflua, consideravam o homem moderno inconstante e descreviam os cenários não “como lugares, mas sim visões sugeridas pela dramaturgia”, dessa forma, eram compostos por “luzes e cores contrastantes, arquiteturas distorcidas e planos dentados, proporcionando cenas diagonais e múltiplas” (URSSI, 2006, p.51-52). No cinema, os cenógrafos e arquitetos exploravam dos efeitos psicológicos, através de elementos, que segundo Urssi seriam:

[...] primeiro e segundo plano, distâncias e diagonais, ascendências e descendências, horizontes altos e baixos, iluminação difusa e concentrada, elaborando um vocabulário gráfico, formal e espacial de alto potencial dramático (ibid, 2006, p.52).

²⁰ “O Expressionismo é a arte do instinto, [...] subjetiva, “expressando” sentimentos humanos. [...] Deforma-se a figura, para ressaltar o sentimento. O psíquico é mais importante do que todas as formas e regras de composição. Predominância dos valores emocionais sobre os intelectuais. Corrente artística concentrada especialmente na Alemanha entre 1905 e 1930”. Disponível em: <<http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/expressionismo/>>. Acesso em: jul. 2023.



Figura 23 — Leopold Jessner, “Escada de Serviço”, 1921.
Fonte: URSSI, 2006.



Figura 24 — Robert Wiene, “O Gabinete do Dr. Caligari”, 1919.
Fonte: DANTON, 2009²¹.

²¹Disponível em:
<https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2785&titulo=O_Gabinete_d_o_Dr._Caligari>. Acesso em: jul. 2023.

Uma outra visão cênica do século XX, foi dada pelo movimento Futurista²². Marinetti, seu fundador, estabelece alguns parâmetros para o teatro do futuro, cuja finalidade era exaltar “a espontaneidade, a velocidade, a mecanização da vida e a dinâmica da máquina” (URSSI, 2006, p.52), de forma a não fotografar, mas sim remodelar a realidade. O homem moderno é aqui substituído por um autômato — aparelho com aparência humana que reproduz seus movimentos por meios mecânicos ou eletrônicos.

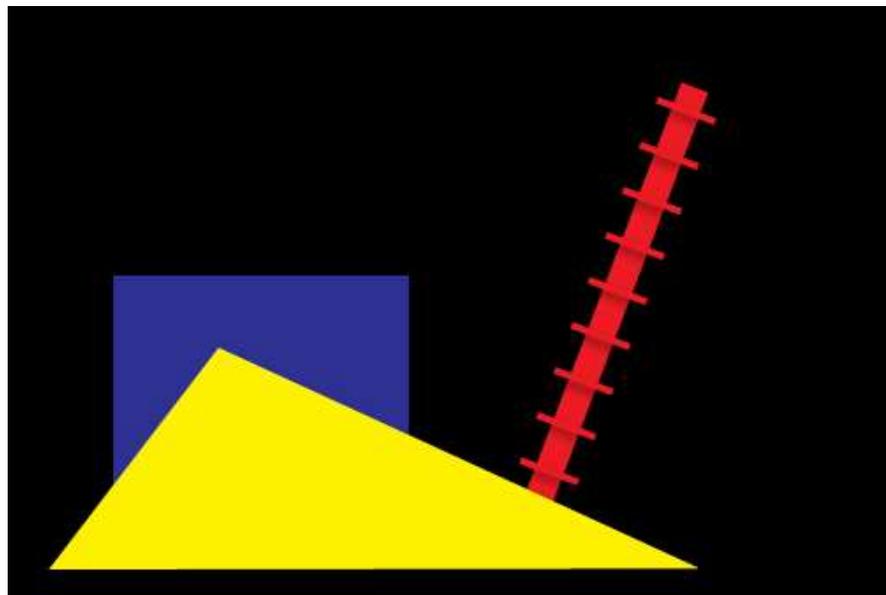


Figura 25 — Enrico Prampolini, estudo cênico, 1927. Modelo.
Fonte: URSSI, 2006.

²² O poeta italiano Marinetti, diz que ‘o esplendor do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de carreira é mais belo que a Vitória de Samotrácia’. [...] Os futuristas saúdam a era moderna, aderindo entusiasticamente à máquina. Para Balla, ‘é mais belo um ferro elétrico do que uma escultura’. [...] O grupo pretendia fortalecer a sociedade italiana através de uma pregação patriótica que incluía a aceitação e exaltação da tecnologia. O futurismo é a concretização desta pesquisa no espaço bidimensional. Procura-se neste estilo expressar o movimento real, registrando a velocidade descrita pelas figuras em movimento no espaço. O artista futurista não está interessado em pintar um automóvel, mas captar a forma plástica a velocidade descrita por ele no espaço. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/futurismo/>>. Acesso em: jul. 2023.



Figura 26 — Enrico Prampolini, “Glauco” de E. Morselli, 1924.
Fonte: URSSI, 2006.

Um importante acontecimento do século, a Revolução Russa de 1917²³, viabilizou uma ruptura radical no teatro, colocando os grandes comícios políticos na posição de espetáculos, utilizando de artifícios como coro, canções, tanques e armas. Urssi (2006) menciona que os artistas ligados ao teatro (artistas plásticos, arquitetos, cenógrafos, encenadores, entre outros) organizavam grupos especialmente treinados para a agitprop — a propaganda de agitação. O homem para o movimento construtivista era considerado corpo social, ou seja, era parte de um coletivo, e por isso, a cenografia dos espetáculos utilizou-se de “projeção de imagens, filmes, motores, máquinas, tipografia e estruturas de metal” (URSSI, 2006, p. 54).

²³ “A Revolução Russa foi o processo revolucionário por meio do qual a Rússia deixou de ser uma monarquia absolutista governada pelos czares Romanov e se tornou uma república socialista, a União Soviética. Após movimentos operários revolucionários ocorridos no contexto da desastrosa participação russa na Primeira Guerra Mundial, o governo czarista foi deposto e em seu lugar foi construída a União Soviética.” Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-russa.htm>>. Acesso em: jul. 2023.

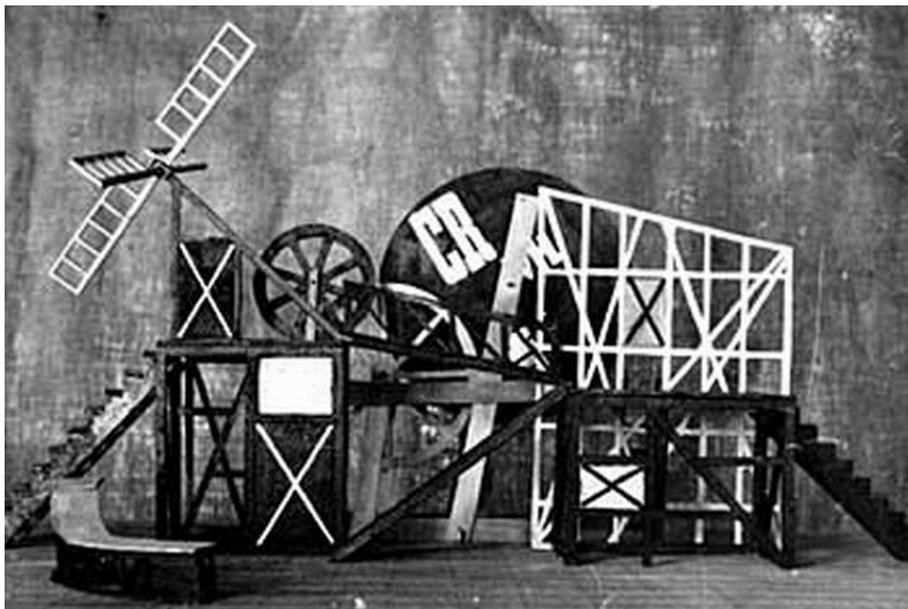


Figura 27 — Maquete para o cenário de “O Cornudo Magnífico”, 1922.
Fonte: Cappellari, 2016²⁴.

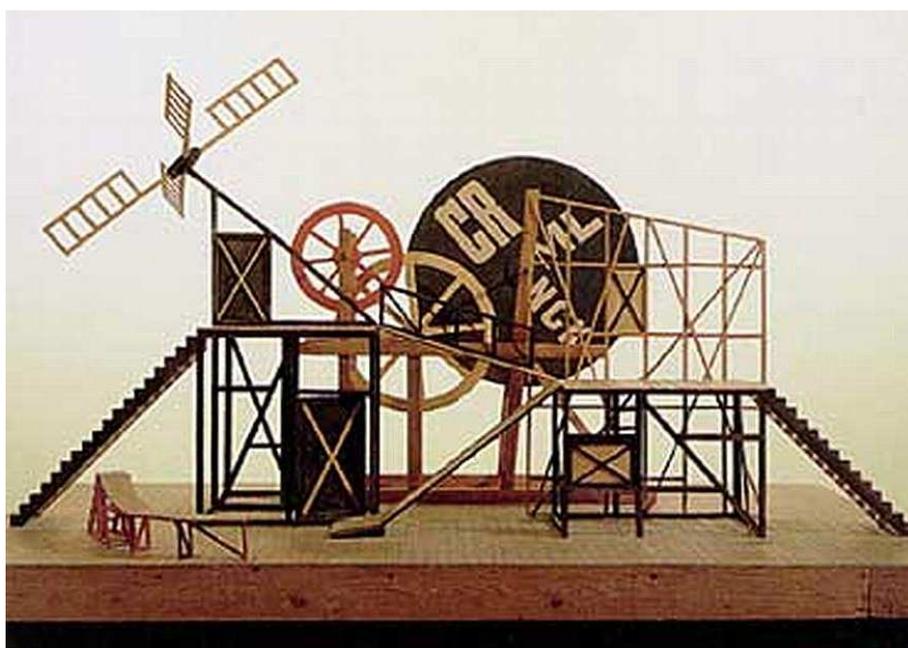


Figura 28 — Maquete de “O Cornudo Magnífico”, 1974, construída para a exposição
“Meyerhold” no museu Bakhrushkin, em Moscou.
Fonte: Cappellari, 2016.

²⁴Disponível em:
<<https://docplayer.com.br/82569495-O-construtivismo-russo-na-cenografia-do-teatro-de-vanguardia-uma-analise-do-espetaculo-o-cornudo-magnifico.html>>. Acesso em: jul. 2023

Ao se debruçar nos desdobramentos que o século XX trouxe aos espetáculos teatrais, a Bauhaus²⁵ com jogo de formas e cores, coloca o ator no centro da cena e leva ao teatro abstrato e geométrico. Oskar Schlemmer, professor responsável pela oficina de teatro “entendia a anatomia humana como ponto de partida para novos conceitos mecânicos sobre o corpo no espaço” (URSSI, 2006, p.54). Nos ateliês da Bauhaus organizou oficinas para a confecção de máscaras, figurinos e cenários, gerando estudos mecânicos, óticos e acústicos.



Figura 29 — Oskar Schlemmer, “Ballet Triádico”, 1926.
Fonte: Site Jan Veneziani²⁶.

²⁵ “Apesar das propostas de projetos radicais dos construtivistas na Rússia e dos futuristas na Itália, por volta da I Guerra Mundial, o estilo que veio dominar a arquitetura no mundo e definir o modernismo nasceu na Alemanha. A Bauhaus (Casa da Construção), uma escola estatal fundada em 1º de abril de 1919, em Weimar, que foi sucessivamente transferida para Dessau e Berlim, e, por fim, em 1933, foi fechada a mando de governo nazista. [...] Pela primeira vez, grandes arquitetos se concentravam não em projetar palácios para a realeza ou monumentos para a Igreja e o Estado, mas casas comuns para o homem comum. A Bauhaus foi pioneira no ensino de novas técnicas e recursos que se tornaram elementos básicos da cultura visual dos tempos futuros. Fotografia, fotomontagem, arte de vanguarda, colagem, tipografia, ergonomia, funcionalidade e muito mais se tornaram parte do seu conteúdo. Além disso, o plano educacional da Bauhaus oferecia uma educação abrangente que envolvia tanto o conhecimento técnico quanto a educação artística, social e humana.”. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/bauhaus/>>. Acesso em: jul. 2023.

²⁶ Disponível em: <<https://janveneziani.art.br/bauhaus-a-serie/>>. Acesso em: jul. 2023.



Figura 30 — Oskar Schlemmer, “Danças das Formas”, 1926.
Fonte: Site Bauhaus Dances²⁷.

A arquitetura dos edifícios teatrais nessa época passou por diversas tentativas de melhorias e modificações no espaço buscando novas relações e funcionalidade, entretanto muitos dos projetos concebidos nessa época não foram executados por falta de técnicas que permitissem. Dentre eles, o Teatro Total, projetado por Walter Gropius, o então diretor da Bauhaus em Dessau, para Erwin Piscator. Segundo Urssi (2008) consistia em um:

[..] edifício teatral polivalente que permitiria uma série de mobilidades e multifunções espaciais, poderia ser utilizado como anfiteatro, arena ou palco italiano. Apresentava dispositivos cênicos, como palco giratório, passarelas laterais e todo tipo de configuração cênica necessária a um espetáculo didático para as massas. (ibid. p.57).

²⁷ Disponível em: <<https://bauhausdances.org>>. Acesso em: jul. 2023.



Figura 31 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Modelo.
Fonte: Site Theatre Architecture²⁸.

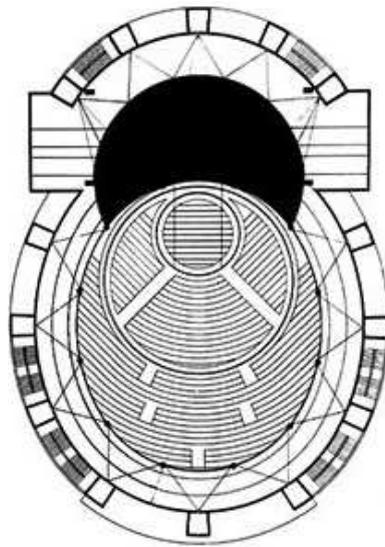


Figura 32 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Planta na configuração tal como palco italiano com o palco atrás da cortina.

Fonte: Site Theatre Architecture.

²⁸ Disponível em: <<https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=460>>. Acesso em. jul. 2023

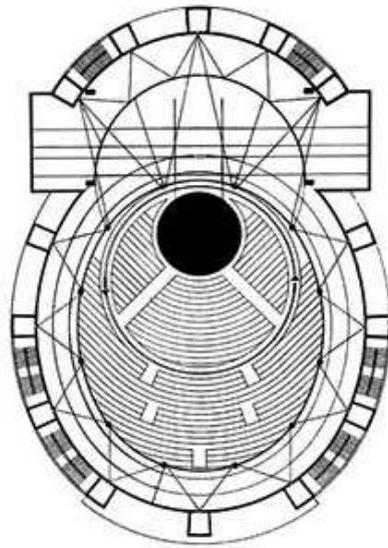


Figura 33 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Planta na configuração tal como anfiteatro grego, com a plateia em semicírculos.

Fonte: Site Theatre Architecture.

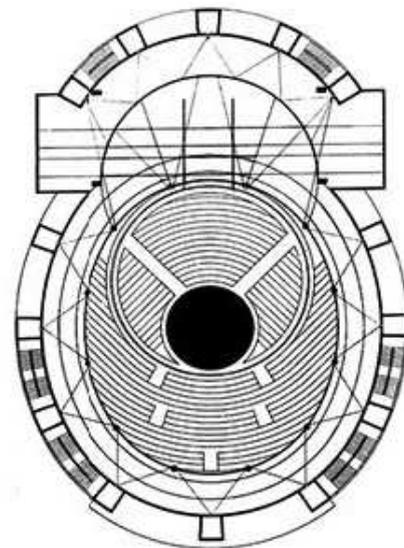


Figura 34 — “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927. Planta na configuração tal como arena, com plateia envolta de todo o palco.

Fonte: Site Theatre Architecture.

O cinema, meio de comunicação em ascensão no século XX, aproveitou dos movimentos para explorar os cenários e seus detalhes de vários ângulos. O ilusionista George Mèlies, com truques cênicos e cenários pintados, foi pioneiro em substituir o olhar do espectador pelo percurso da câmera pela cenografia. Mesclando cenas filmadas em lugares reais com as em frente a cenários pintados foi que Edwin S. Potter idealizou o cinema como conhecemos hoje.

Entretanto, Serguei Eisenstein, um ator, diretor e cenógrafo, foi o responsável por elaborar uma teoria de montagem que revolucionou a cena cinematográfica. Rompendo com a linearidade entre planos abertos e

detalhes de cena, Eisenstein utilizou de cortes e montagens de películas dos filmes para criar uma nova dinâmica na cena (URSSI, 2006).

A constituição da cenografia no meio televisivo, em meados do século XX, tem um histórico de banalização, além do supervisor de estúdio dividir sua função principal com a de cenógrafo, cenotécnico e contra-regra, o orçamento reservado era limitado. Cyro del Nero pontua que “se nas produções teatrais o custo de uma cenografia é sempre considerado não proporcional ao preço de toda a produção e sempre tem seu orçamento revisto, na história da televisão, a cenografia foi sempre ‘maltratada’” (DEL NERO apud. URSSI, p. 62).

A linguagem adotada pela televisão se assemelha às das produções teatrais, mas se revoluciona com a chegada do videotape (gravação de conteúdo para exibição posterior). A construção dos espaços projetados separadamente de forma a conceder maior mobilidade às câmeras, as paredes em ângulos maiores que 90°, o espaço livre em cena para atuação livre dos atores e a gravação desse por 2 ângulos diferentes são características que moldaram a identidade visual do meio (URSSI, 2006). “O cinema e a televisão modelou uma nova sociedade em um mundo editado e fragmentado” (URSSI, 2006, p.65).

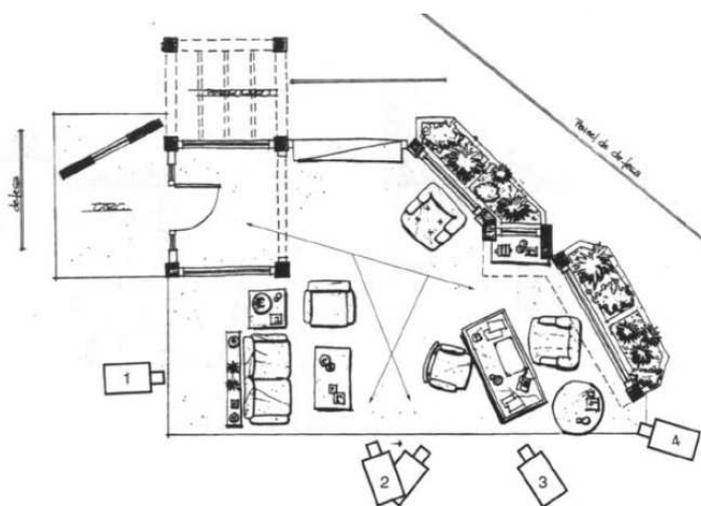


Figura 35 — Cenografia da novela “Suave Veneno” com posicionamento de câmera, TV Globo, década de 1980. Cenário correto.
Fonte: URSSI, 2006.

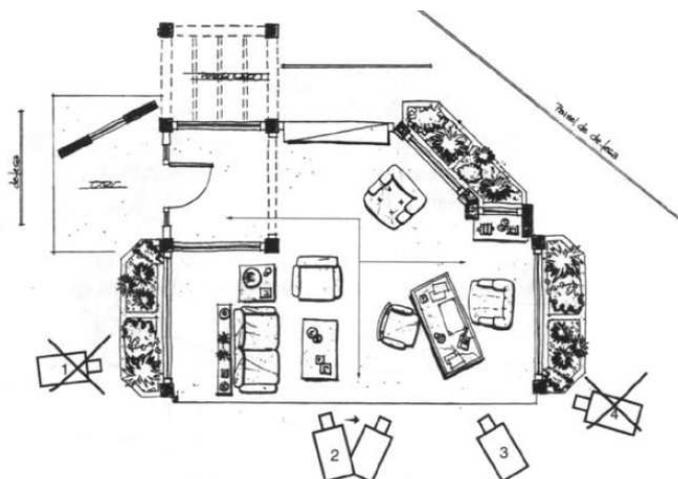


Figura 36 — Cenografia da novela “Suave Veneno” com posicionamento de câmera, TV Globo, década de 1980. Cenário incorreto.
 Fonte: URSSI, 2006.

As significativas mudanças no ramo tecnológico, social e econômico vindas com o século XX ocasionou numa cena contemporânea na qual “o edifício teatral e seu espaço cênico é projetado para abrigar todo tipo de espetáculo, encenações teatrais e performáticas incluindo shows e concertos” (URSSI, 2006, p.65), entretanto esses projetos mais elaborados, chegam por vez a necessitar de uma estrutura para além da tradicional.

Conforme o autor Nelson Urssi (2006) discorre, Peter Brook, diretor britânico de teatro e cinema, bem como seu discípulo, o cenógrafo Jean-Guy Lecat, propõe pensar cada elemento do espetáculo (arquitetura, cenografia, espectadores, entre outros) de forma individual mas, ao mesmo tempo, como um conjunto, tendo em mente a ideia de contar uma história de forma coesa, com o público e o artista ao centro de tudo.

A cena contemporânea foi muito enriquecida pelo cenógrafo tcheco Josef Svoboda (1920-2002) que, dando continuidade aos estudos de Appia, Craig, Piscator e da Bauhaus, consagrou a relação entre cenografia e tecnologia, pelo uso abundante e requintado da iluminação, projeção de imagens, mecanismos e recursos audiovisuais, garantindo o equilíbrio artístico e funcional para que se ultrapasse os limites do espaço físico. (URSSI, 2006).



Figura 37 — Josef Svoboda, cenário do espetáculo “Odysseus”, 1987.
Fonte: Site IMDB²⁹.



Figura 38 — Josef Svoboda, cenário do espetáculo “Odysseus”, 1987.
Fonte: Site IMDB.

²⁹ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt20419128/?ref_=tt_mv_close>. Acesso em: jul. 2023.



Figura 39 — Josef Svoboda, cenário do espetáculo “Odysseus”, 1987.
Fonte: Site IMDB.

A contribuição de Robert Wilson (encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo estadunidense) é quanto à valorização da percepção visual e auditiva, o teatro sensorial (URSSI, 2006). Por fim, o diretor e encenador Peter Greenaway, inspirado pelo ritmo frenético das mídias, mistura “elementos como objetos e atores, voz e música, imagens e textos, luz e efeitos” (URSSI, 2006, p.72) em cenários metafóricos.

2. A MANIFESTAÇÃO DO GÊNERO POP NOS ESTADOS UNIDOS

A arte é uma manifestação da sociedade com as tecnologias e técnicas específicas de cada época, e a música é umas das expressões artísticas que mais se alteram conforme a evolução tecnológica. A escolha da vertente “pop” como foco do estudo se deu devido a sua popularidade e influência.

Consolidada a partir dos anos 1960 nos Estados Unidos, a música pop adquire um conceito de oposição ao *rock'n'roll*, que seria o gênero alternativo da época e sua “abreviação faria referência a ideia de produções populares-midiáticas, não remetendo necessariamente a canções folclóricas e/ou tradicionais de uma determinada região e/ou grupo social, o que se enquadraria no *Folk*, por exemplo” (SOARES, apud MOREIRA, 2019), ou seja, um gênero voltado para o grande público.

O pop extrapola o âmbito musical ao atingir o que Frédéric Martel³⁰ chama de *mainstream*, “a produção de bens culturais criados sob a égide do capitalismo tardio e cognitivo que ocupa lugar de destaque dentro dos circuitos de consumo midiático” (MARTEL, apud. SOARES, 2015, p.21-22) e se assumir como cultura pop que “estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afetos e afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante” (BENNET; REGEV; SHUKER, apud. SOARES, 2015, p.22), sendo então, ambiente de venda e compra de ideais, imaginários, modas, entre outros.

2.1 O TEATRO MUSICAL

No capítulo 1, o espaço cênico que foi abordado no contexto do surgimento da ópera. Para além de modificações físicas, o teatro musical influenciou e influencia toda uma cultura de entretenimento que opera nos dias atuais.

³⁰ "Um dos escritores franceses mais lidos da atualidade, é autor de *Mainstream e Smart*, obras fundamentais para refletir sobre as indústrias criativas e a cultura digital em mais de 50 países. Doutor em ciências sociais pela EHESS, França, o jornalista é mestre em ciências sociais, filosofia, ciência política e direito público pelas Universidades de Paris I e II e professor na ZHdK, Suíça. Foi professor visitante em Harvard e na NYU, Estados Unidos, e professor na ESSEC, HEC e Sciences-Po, de Paris" Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/descubra/pensadores/exibir/frederic-martel>>. Acesso em: jul. 2023.

A ópera é exportada para os Estados Unidos ainda no século 19, tendo como indício de primeira montagem a peça *“The Black Crook”* com elementos típicos do *vaudeville*³¹ que foi amplamente difundido nos espetáculos musicais do país, apesar das críticas quanto à mescla de números e público-alvo (classes mais populares) que não condiziam com as apresentações nos teatros luxuosos (LIMA, 2018).

A autora Mariana Lima (2018, p.3) acredita que a estrutura do “espetáculo *vaudeville* — dividido em atos distintos, sem unidade, com performances de tipos variados — pode ser considerada um embrião do modelo de shows pop ‘blocados’ que se consolidaria nos Estados Unidos no século 20”. Além de pontuar a influência nos megaespetáculos contemporâneos da estética burlesca advinda desse gênero:

[...] podemos dizer que o burlesco é uma das várias formas de entretenimento do século 19 fundamentadas na estética da transgressão, da inversão e do grotesco. O artista burlesco representa uma construção do que Peter Stallybrass e Allon White chamam de *low other* (“outro baixo”): algo que é insultado e excluído da ordem social dominante como degradado, sujo e indigno, mas que é simultaneamente objeto de desejo e/ou fascínio. Como diziam, “o *low other* é desprezado e negado ao nível de organização política e do ser social na medida em que é instrumentalmente constituinte dos repertórios imaginários compartilhados da cultura dominante” (ALLEN, apud LIMA, 2018, p.3-4).

Um outro estilo inserido no gênero *vaudeville* é o cabaré, de origem francesa, o qual se empenha na conciliação da música, dança, comédia e teatro apresentadas em casas noturnas. Teve seu desenvolvimento, principalmente entre 1920 a 1933, quando operava a Lei Seca³² no país, que conferia o caráter clandestino ao funcionamento das casas noturnas devido a venda ilegal de bebidas alcoólicas.

Os espetáculos *vaudeville* a partir dos anos 1920 não são mais tão notáveis e, com isso, são superados por compositores como George e Ira Gershwin, Oscar Hammerstein II, Irving Berlin e Cole Porter, que elaboram

³¹ “Gênero teatral de entretenimento, de inspiração francesa, que se populariza nos Estados Unidos após a Guerra Civil Americana (1861-1865), no final do século 19, com espetáculos que incluíam números burlescos, mágicos, acrobatas, cantores, cenas de peças, entre outras atrações variadas e sem muita conexão entre si” (LIMA, 2018, p.3).

³² “Por 13 anos, a Constituição dos Estados Unidos determinou a proibição da fabricação, comércio, transporte, exportação e importação de bebidas alcoólicas, numa tentativa de amenizar os problemas relacionados à pobreza e a violência no país, por meio da 18ª Emenda” (LIMA, 2018, p.4)

peças mais complexas com canções pensadas juntamente com números de dança. Seu declínio veio de fato com a ascensão do cinema, na década de 1930, que ocasionou na transformação dos teatros em salas de exibição e na migração de seus atores para o novo meio, como Charlie Chaplin e Gene Kelly (LIMA, 2018).

Com suas devidas particularidades, as modalidades artísticas apresentadas possuem ao menos uma característica em comum relacionada a economia, o *Tin Pan Alley*, o protótipo equivalente a indústria fonográfica atual. Sem gravadoras, discos e selos, “o termo designa os primeiros editores de música norte-americana, cujos escritórios se concentravam numa rua conhecida pelo mesmo nome, localizada na região da Broadway” (JASEN, apud LIMA, 2018, p. 5).

O teatro musical da Broadway foi então o meio de divulgação e comercialização das partituras produzidas pelos compositores contratados. Por ainda não existir a gravação das músicas, a apresentação ao vivo era essencial para que o público se interessasse a ponto de querer escutar mais vezes, levando-os a comprar as partituras (LIMA, 2018). Esse modelo de negócio contribuiu para a sofisticação das músicas, que antes produzidas a serem apresentadas por voz e piano, passam a adotar cenografia, figurinos, coro, bailarinos, entre outros, gerando “o que seria conhecido como *show business* [...] a primeira amostra do que seria a música *pop* no futuro” (LIMA, 2018, p. 6).

O legado deixado pelo *Tin Pan Alley* durante os anos 1970 perpetua até os dias atuais mesmo após sua dissolução pela evolução da tecnologia, com as gravações em cilindro, depois em disco de vinil, CDs, e, atualmente, plataformas digitais, mas também com incorporações das músicas em rádios, filmes e televisão.

2.2 O ESPETÁCULO

Guy Debord³³ (1931-1994) na obra “*A Sociedade do Espetáculo*” (1967) discute acerca da comercialização da imagem e atribui à constante evolução tecnológica a responsabilidade de tal relação.

A primeira integração de imagem e som se deu no cinema, segundo o teórico Noël Burch³⁴, os cineastas e público logo perceberam o desconforto que o silêncio provocava. Após várias tentativas, umas satisfatórias, outras nem tanto, nos anos 1920 surgem aparelhos com a devida qualidade de sincronização e “em 1927 é produzido o primeiro filme “cantado” do cinema: *O cantor de jazz*, com Al Jolson” (CORRÊA, 2007 p.7).

Em 1945, nos Estados Unidos, passa a ser comum ‘vitrolas de fichas visuais’ que exibiam números musicais em preto em branco. Ao final da década de 1950, na Inglaterra, a rede de televisão BBC insere na sua grade o programa *6’5 Special*, dedicado exclusivamente à exibição de apresentações musicais. Em 1960, na França, surge o *scopitone*, uma máquina semelhante a uma *jukebox* que projetava filmes curtos feitos especialmente para ser visto nela, mas logo caiu em desuso, em 1979, pelo advento da televisão (CORRÊA, 2007).

³³ “Guy Debord (1931-1994) foi um escritor francês, teórico marxista, filósofo, cineasta e fundador da “Internacional Situacionista” – grupo de intelectuais críticos da sociedade da época. Autor do livro “A Sociedade do Espetáculo”. [...] Em novembro de 1952, [...] junto com Gil J. Wolmam, Jean Louis Brau e Serge Berna, fundou a “Internacional Letrista”, que foi um laboratório de experimentação, que antecipou a maioria das inovações culturais da segunda metade do século. Em 1957, junto com o pintor dinamarquês Asger Jorn, Guy Debord criou a “Internacional Situacionista”. No começo, formada principalmente por artistas que buscavam uma superação da arte e se definia como uma “vanguarda artística e política”, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. No campo artístico, as principais fontes do movimento foram o dadaísmo e o surrealismo. No âmbito da atuação política, o grupo apoiava os movimentos de contestação que ocorreram na época, principalmente os manifestos de maio de 1968, quando os estudantes protestavam para exigir reformas na educação na França.” Disponível em: <https://www.ebiografia.com/guy_debord/>. Acesso em: jul. 2023.

³⁴ Noël Burch (San Francisco, 31 de janeiro de 1932) é um crítico e teórico de cinema estadunidense, estabelecido na França desde 1951; ligado aos primórdios da revista *Cahiers du Cinéma* e à *Nouvelle Vague*, é também realizador de documentários e filmes experimentais. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/No%C3%ABl_Burch> . Disponível em: jul. 2023.

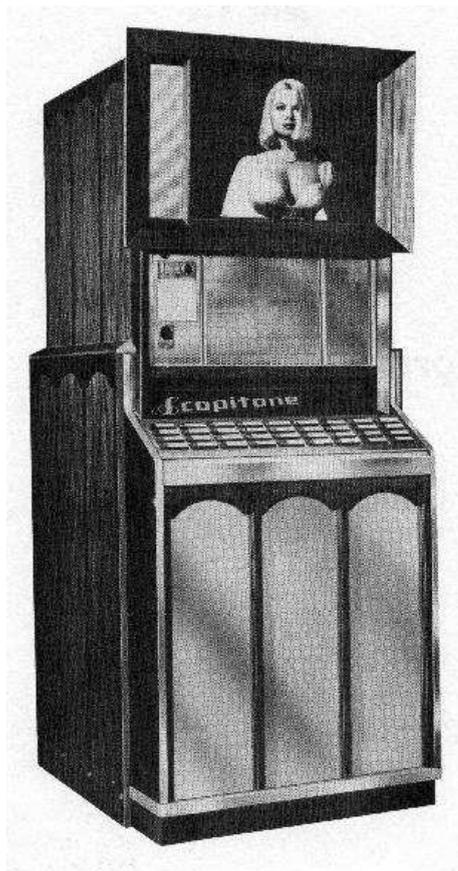


Figura 40 — Imagem de um *scopitone*, sucesso nos bares europeus e britânicos entre 1960 a 1979.

Fonte: Site Pop Fantasma³⁵.

Na década de 1980, o modo de consumo de música é modificado, pois a indústria audiovisual estava definitivamente associada à indústria fonográfica, graças aos videoclipes. Produzidos com o objetivo divulgar o artista, os videoclipes ganham notoriedade, principalmente, devido ao canal americano MTV (*Music Television*), dedicado exclusivamente a sua exibição (CORRÊA, 2007). O jornalista Leão Serva pontua:

Tudo começou com uma revolução no modo de ouvir música. Ou melhor, de sentir a música que deixou de ser apenas um apelo sonoro para estimular todos os sentidos a partir da visão. O videoclipe passou a ser obrigatório em qualquer lançamento de CD. A forma de fazer clipes, os cortes rápidos, o dinamismo e a criatividade tomaram a publicidade, o cinema e a televisão em geral [...]. Isso criou um impacto na estética da música, da publicidade e do cinema” (SERVA, apud CORRÊA, 2007, p.11).

³⁵Disponível em: <https://popfantasma.com.br/scopitone/#:~:text=Se%20voc%C3%AA%20nunca%20ouviu%20falar,para%20ser%20visto%20na%20m%C3%A1quina>. Acesso em: jul. 2023.

Com o referencial imagético imprescindível na produção musical, as apresentações ao vivo também são influenciadas. No contexto da música pop, os shows adquirem, pela imprensa especializada e pelo público, o conceito de espetáculos, “por agregarem técnica e usualmente aspectos que extrapolam os shows de música convencionais” (LIMA, 2018, p.7). O coreógrafo Vincent Paterson³⁶ afirma que se é pensado “no visual tanto quanto na música” (BROWN, apud. LIMA, p.8).

Com intuito de se diferenciar esteticamente dos shows de rock convencionais que, tradicionalmente, “era o artista em frente a um microfone que se ligava pouco espontaneamente ao público” (BROWN, apud. LIMA, p.8), a cantora Madonna é o principal nome ao se estudar os mega espetáculos musicais da música pop, por ser a responsável a idealizar o formato que unia espetáculo teatral e show, na sua turnê mundial *Blond Ambition*, em 1990.

A estrutura consiste em quatro blocos temáticos, separados por três interlúdios – normalmente misturando números de dança e vídeos backdrops³⁷ –, com arcos narrativos em cada um dos blocos. Embora diferentes, todos eles estão integrados à narrativa maior do show, que originalmente se propõe a contar alguma história, passando pelas etapas de introdução, conflito/crise, clímax e desfecho, com pouco ou nenhum espaço para improvisos (LIMA, 2018, p.9).

Para além da estrutura em blocos temáticos que remontam as nuances de uma história, tal como no teatro há “cinco trocas de cenários, sete figurinos, várias inserções acrobáticas e efeitos especiais” (LIMA, 2018, p.9), além de diversos bailarinos, incluindo a cantora.

Outra característica inserida por esse formato atribuída ao teatro musical do século XIX é o conceito do ‘abismo místico wagneriano’, que também é visto nos teatros da *Broadway* como ‘*orchestra pit*’, no qual banda nos espetáculos da música pop tocam em segundo plano, por serem posicionadas ao fundo ou lateralmente, a fim de favorecer a performance da cantora e seus bailarinos, não havendo tempo nem para a clássica apresentação dos integrantes, como nos shows de rock.

³⁶ Coreógrafo responsável por dirigir e coreografar a turnê “*Bad*” de Michael Jackson e co-dirigir a turnê *Blond Ambition* junto com Madonna.

³⁷ “São videoartes ou videoclipes, produzidos especialmente para o show, que costumam ser projetados nos telões do palco durante os interlúdios” (LIMA, 2018, p.9).

A princípio visto apenas como “uma reinvenção estética, fortemente inspirada na cultura dos musicais da Broadway” (LIMA, 2018, p.10) , o modelo de show proposto por Madonna modifica toda uma cena, é referência de performances ao vivo na música pop e se torna um negócio multimilionário, que ultrapassa as dinâmicas da *Broadway*, sendo executados em estádios e arenas, necessitando de uma equipe multidisciplinar e gerando empresas, “como a gigante norte-americana *Live Nation*, que cuida desde a promoção até a chegada dos ingressos às mãos do público” (LIMA, 2018, p.11).

Posto isso, temos as apresentações musicais ao vivo retomando sua notoriedade da época do *Tin Pan Alley*, após a evolução da tecnologia com chegada das gravações musicais e comercialização dos discos e CDs, com o atrelamento da música com produções audiovisuais, a crise das vendas de discos e, atualmente, com a dinâmica da internet que prejudica o financeiro, os shows são a maior fonte de lucro dos artistas que, além dos ingressos, passam a investir em publicidade e venda de itens oficiais, como camisas, copo ou itens colecionáveis, o *tour book* da Madonna, “o programa do show, em formato de livro, que inclui um ensaio fotográfico promocional, a ficha técnica completa e, eventualmente, detalhes sobre alguns aspectos criativos” (LIMA, 2018, p.10).

3. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A VISUALIDADE DOS SHOWS DAS BANDAS COLDPLAY E SKANK

O “padrão Madonna” (LIMA, 2018) apresentado anteriormente elevou o show para patamares imensuráveis, que podem resultar em frustrações quando não atingidos por grandes nomes da indústria musical mundial. O show puramente musical não supre, atualmente, a necessidade das mentes afogadas nas novas tecnologias de informação e comunicação.

No final de semana dos dias 25 (sábado) e 26 (domingo) de março de 2023, tive a oportunidade de estar presente em dois shows: a turnê mundial *Music of the Spheres* da banda britânica Coldplay e o último show da turnê nacional Da Despedida da banda brasileira Skank, respectivamente. Levando em conta o público, a projeção imagética e seus estilos, será proposta, neste capítulo, uma análise comparativa dos shows mencionados a partir de percepções próprias.

Tanto o Coldplay, quanto o Skank são bandas de *pop rock*, ou seja, não há um protagonismo da cena; todos os integrantes possuem sua importância e são devidamente valorizados durante a apresentação, com solos de guitarra e bateria; às vezes, com apoio vocal, como parte da programação principal e não com função de interlúdio para preencher o espaço entre uma troca e outra de cenários e/ou figurinos. Além disso, é de se esperar de bandas no geral a ausência de elementos como troca de figurinos, bailarinos e diversos números característicos do teatro musical; entretanto, não há empecilhos para uma modernizada do padrão voz e instrumento imposto a bandas pelo rock.

A título de comparação, é importante ressaltar que, os shows foram realizados em estádios de futebol: do Coldplay, no Estádio Olímpico Nilton Santos, popularmente conhecido como Engenhão, no Rio de Janeiro, e o do Skank, no Estádio Governador Magalhães Pinto, também chamado de Mineirão, em Belo Horizonte. Em ambos, os paralelos a serem apresentados foram feitos de posições semelhantes, dos setores superiores à direita do palco.

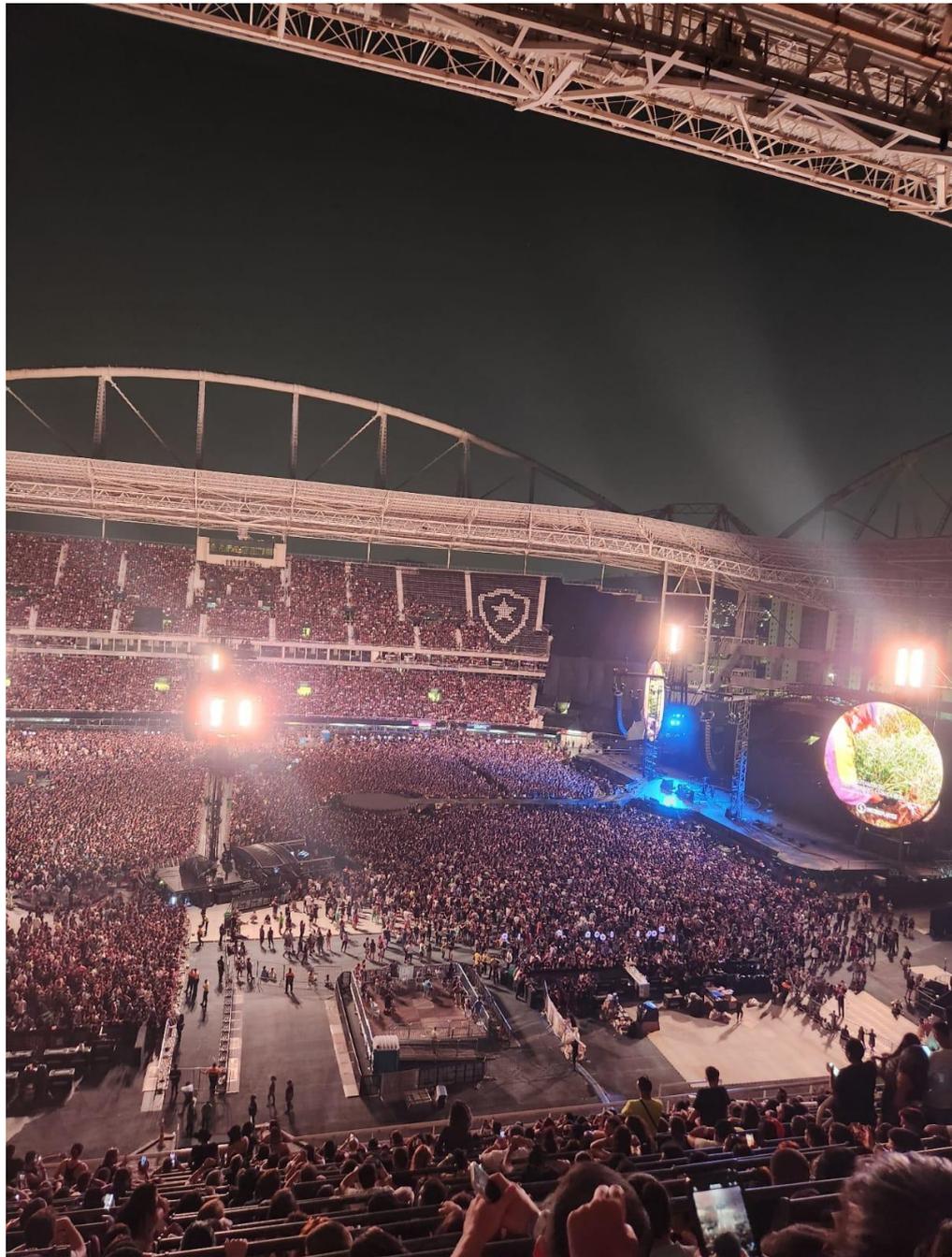


Figura 41 — Show Coldplay, vista do palco da arquibancada superior sem variação da distância focal da câmera.
Fonte: A Autora.

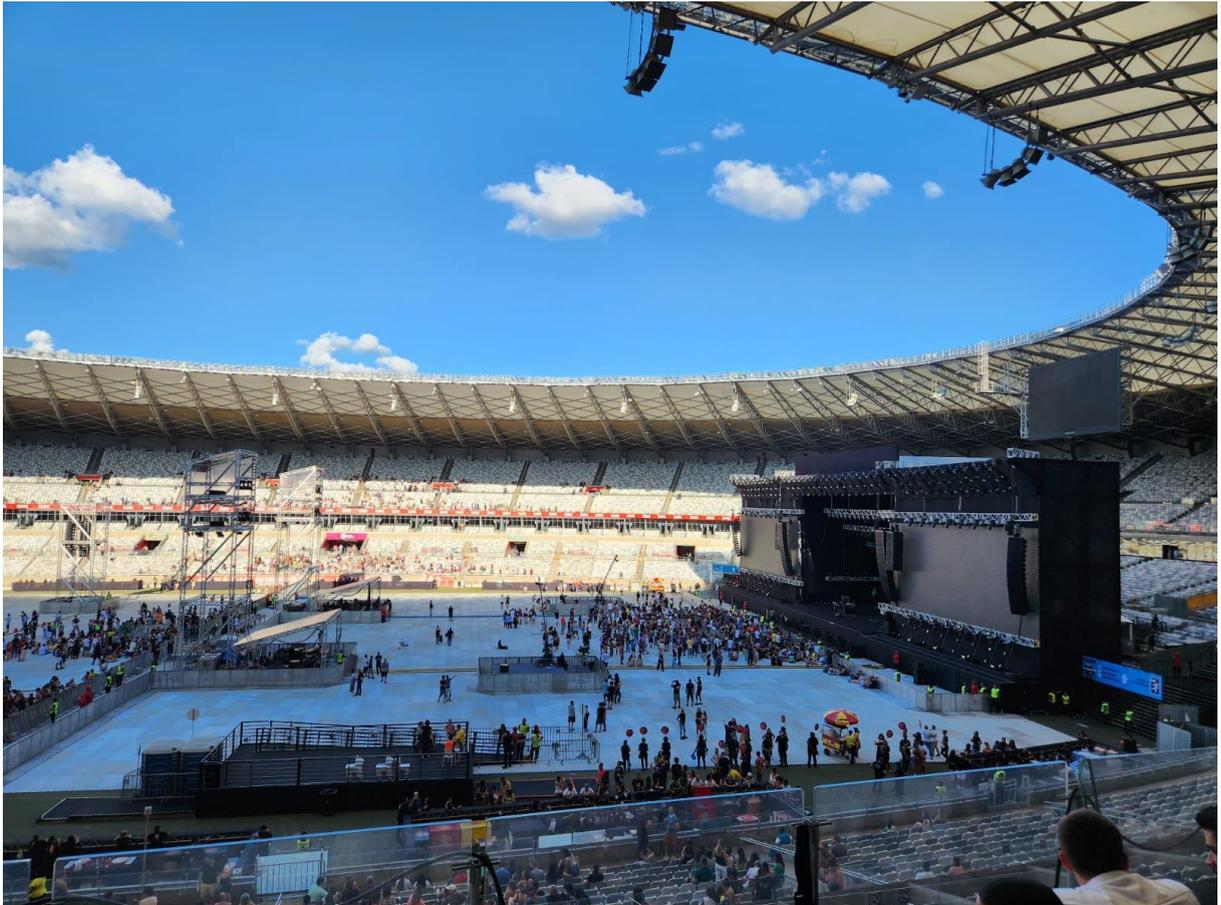


Figura 42 — Show Skank, vista do palco da arquibancada superior sem variação da distância focal da câmera.

Fonte: A Autora.

A princípio, já é possível traçar o primeiro comparativo quanto ao formato do palco. Iniciarei com o do Skank, e a principal característica notada é a frontalidade, lembrando os palcos italianos, com seu conceito de caixa ilusória. O palco tem uma relação direta com o modelo do século XVII: um caixote profundo, que na época era inserido em uma planta baixa retangular que permitia o mesmo ângulo de visão aos espectadores. Entretanto, esse modelo para um estádio que comporta o público em suas laterais é incompatível, por gerar a privação visual desses ao restante da banda, uma vez que apenas o vocalista fica mais a frente, podendo ser completamente visto. O público, então, fica sujeito a acompanhar os demais integrantes pelas imagens ao vivo que, apesar de atrasadas em alguns milissegundos, eram transmitidas pelos telões que novamente sofrem do mesmo conflito do palco, a frontalidade.

A única menção de planejamento voltado à experiência das arquibancadas e laterais das pistas foi o conjunto singular de caixas de som levemente deslocadas nessa direção. Outro questionamento levantado no momento do show foi sobre a existência de cenografia ao fundo da banda; questionamento esse que só foi sanado após a divulgação de fotos nos perfis oficiais nas redes sociais da banda. Para além disso, é notável a falta de interação da banda com o público através do formato no palco, apesar de uma grande abertura, não há nenhuma dinamicidade que permita um maior contato com aqueles que pagaram para ali estar.



Figura 43 — Privação visual do restante da banda, não é possível ver ao olho nu o baterista mostrado no telão.

Fonte: A Autora

Por outro lado, há o exemplo de um palco idealizado para um show em estádio, o palco aberto do Coldplay, com três telões voltados para os três cantos que o formato ferradura da plateia assume, o que torna a experiência completamente diferenciada. Observa-se pela figura 44 como não é possível, do ponto de observação, visualizar o telão circular oposto. Os conjuntos de caixa também são

deslocadas lateralmente, tanto no palco principal, quanto em torres distribuídas ao centro e fundo do estádio para uma plena percepção auditiva.

O palco "A", como é chamada a porção mais próxima dos telões, possui passarelas laterais que permitem a circulação do vocalista, promovendo sua aproximação junto ao público. O Coldplay inova o formato de show de banda ao criar diversos palcos nos quais a banda inteira é deslocada para lá e tocam uma série de músicas. Então, há o palco "A", onde o show se inicia, o palco "B" fica sendo o palco circular, mais ao centro do ambiente, conectado ao "A" por uma passarela. Em um dado momento do show, recebe todos os instrumentos musicais para uma série de músicas, inclusive com fãs escolhidos da plateia. E, por fim, temos o palco "C", completamente desassociado dos demais, localizado ao fundo do setor da pista, que novamente tem toda a banda e seus instrumentos deslocados para uma apresentação com artistas locais convidados (Figura 43).

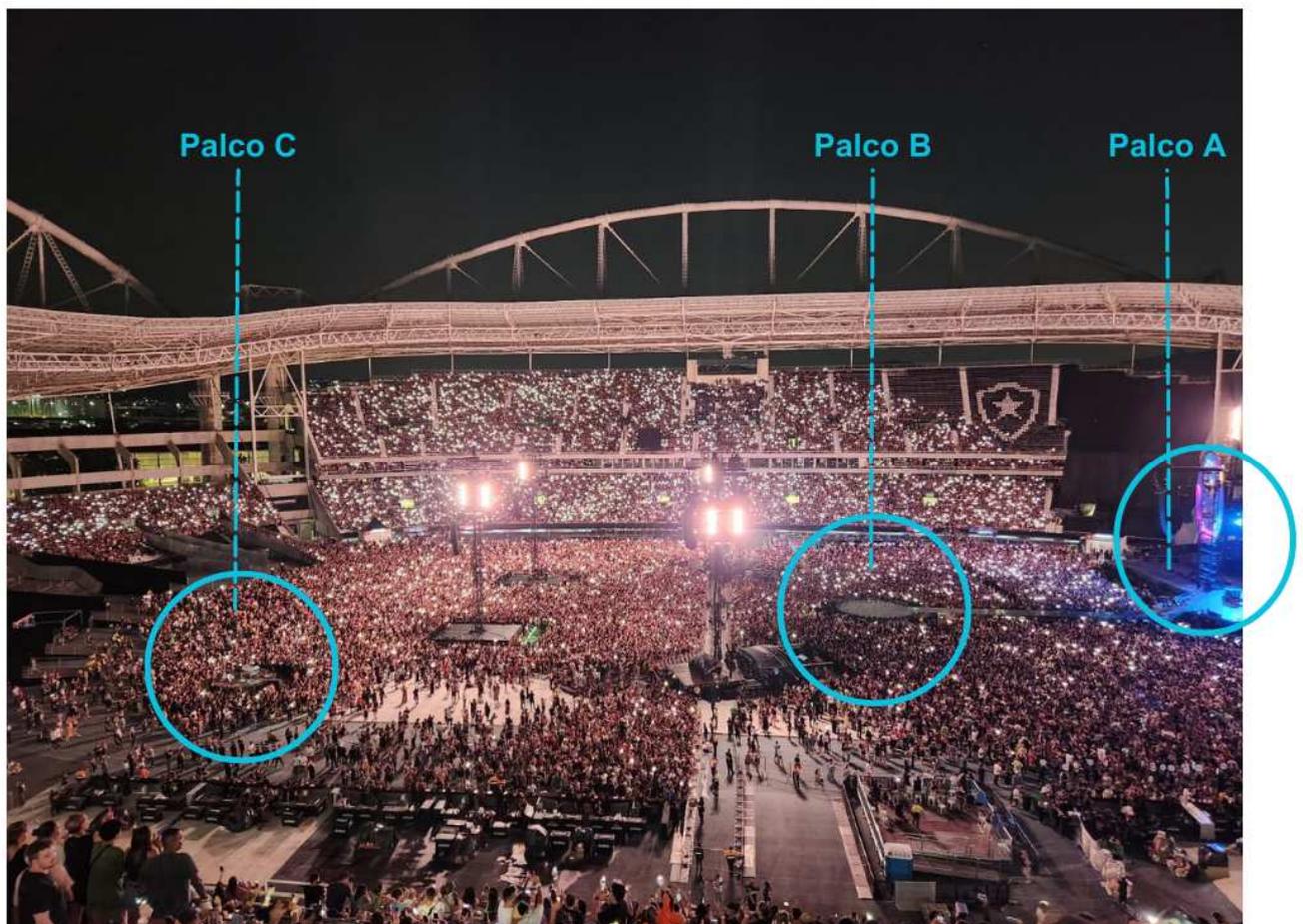


Figura 44 — Fotografia com modificação própria, indicando os três palcos do espetáculo do Coldplay.
Fonte: A Autora.

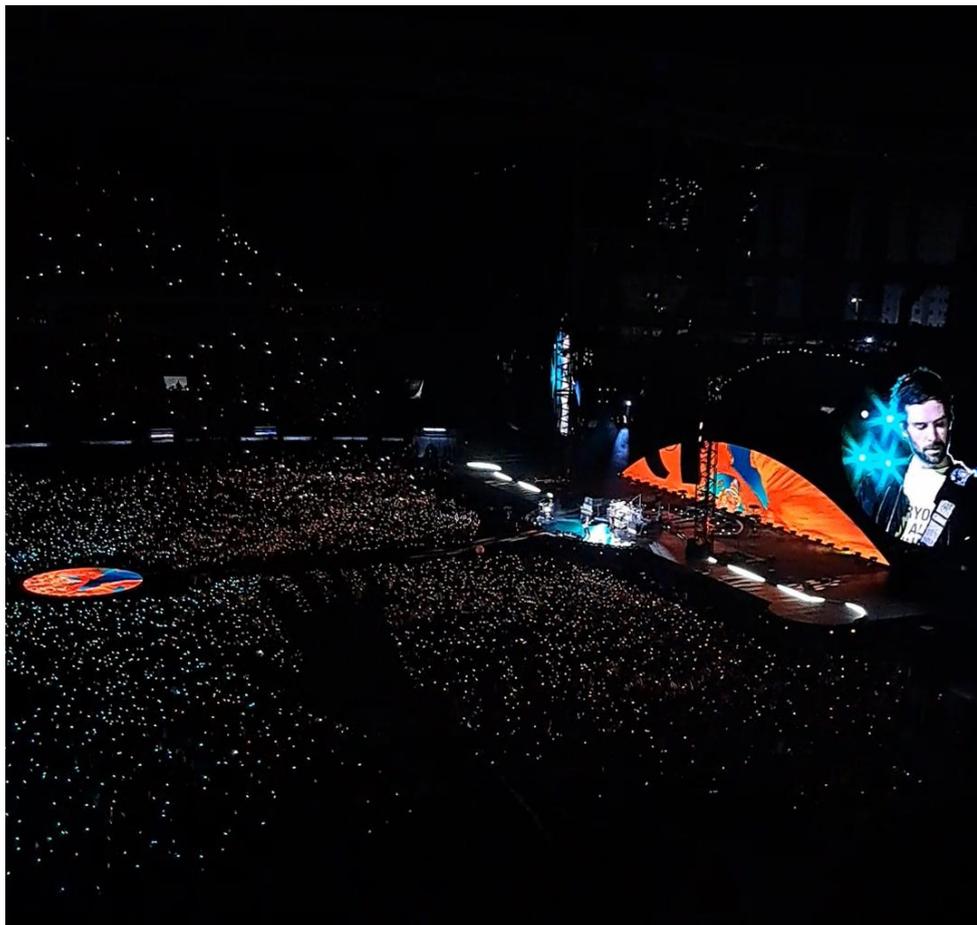


Figura 45 — Palco “A” e “B” do Coldplay durante a performance da canção *Paradise*.
Fonte: A Autora

Alguns comentários acerca da performance e experiência oferecidas foram tecidos, mas é necessário um momento específico só para se tratar desses tópicos. Como previamente relatado, essa análise é realizada conscientemente das diferenças entre cada banda.

O Coldplay é uma banda mundialmente conhecida, com uma turnê que está rodando todo o mundo e já conta mais de 130 shows realizados. O palco projetado segue o mesmo em todas as apresentações, com as necessárias modificações que se supõem necessárias, mas que não alteram o conceito original. A intenção da banda, há anos, é tornar seus shows um espetáculo à sua moda, idealizando uma viagem a outro mundo.

O show já se inicia com uma transmissão ao vivo do percurso da banda dos bastidores ao palco, criando uma atmosfera de exaltação na plateia. Nos telões, há desenhos gráficos sobrepostos aos momentos de filmagem em tempo real, a

exibição de vídeos *backdrops* para músicas como “*Something Just Like This*”, que teve sua letra exibida, além de fantasias de aliens e grandes esferas movidas por drones fazendo alusão há planetas que indicam o cuidado que a cenografia teve para que cada singelo momento dessa experiência única atingisse o objetivo final. E não há como não mencionar as famosas pulseiras que piscam na frequência da maioria das músicas, além do jogo de luzes e fogos realizados. É, definitivamente, um show que envolve a plateia a cada segundo, que prende a sua atenção e encanta, tal como são as superproduções dos mega espetáculos com todos seus artifícios teatrais.

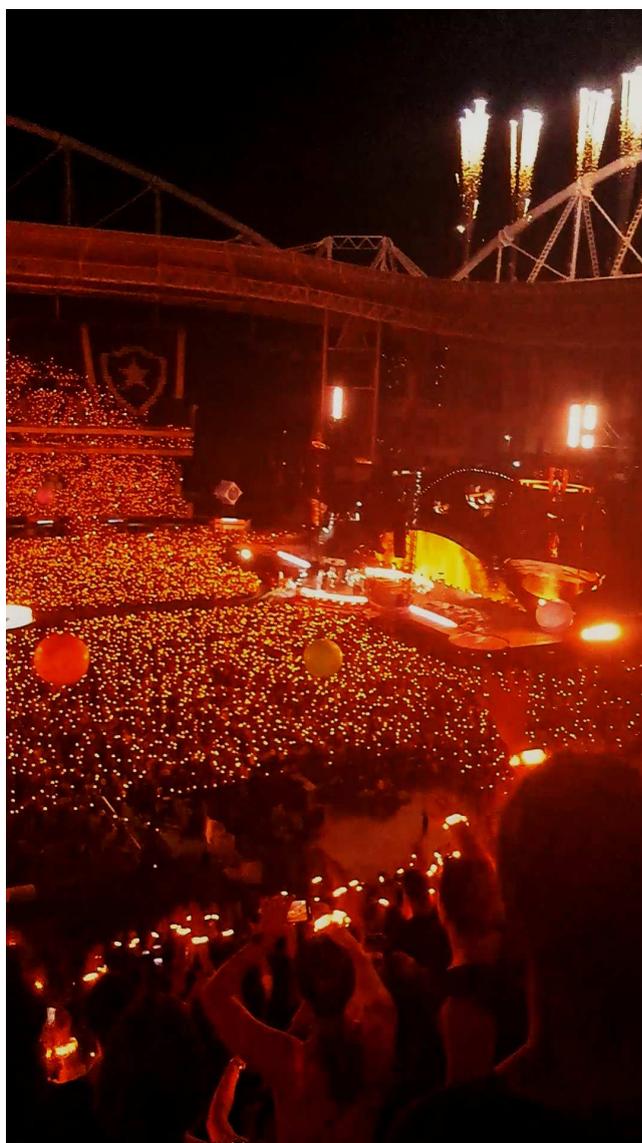


Figura 46 — Coldplay durante a performance da canção *Fix You*.
Fonte: A Autora

O Skank, por sua vez, é uma banda conhecida e reconhecida nacionalmente pelo seus grandes sucessos musicais como “Vamos Fugir” e “Vou Deixar”. O estilo de shows é puramente musical, e permaneceu o mesmo desde a sua criação, nos anos 1990, sem elementos de auxílio ao entretenimento. A turnê Da Despedida, é motivada, como explicou o vocalista Samuel Rosa durante o show, a conservar a imagem de uma banda viva e não de uma banda cover de si mesma. Rodando o Brasil inteiro, com apresentações, em sua maioria, realizadas em centros de eventos, pode-se supor que seja um dos motivos para uma falta de investimento na produção da estrutura do palco.

Todavia, o último show antes da pausa por tempo indeterminado, já era esperado de ser realizado no estádio Mineirão, casa de um de seus maiores projetos, o CD e DVD “Multishow Ao vivo - Skank no Mineirão”, e cidade de origem dos integrantes. Novamente, com gravação do evento, a apresentação não foi capaz de atingir as expectativas que um último show traz consigo. A performance contida com os músicos permanecendo praticamente nos mesmos lugares durante todo o momento, o microfone a todo tempo no pedestal, com exceção aos minutos finais em que o vocalista desce para o nível da plateia e ali tem um contato mais caloroso, só não levam a apresentação ao desânimo, pois as músicas são icônicas e embalam diversos momentos especiais da vida dos fãs, que são o verdadeiro espetáculo, ao ecoarem as letras e melodias em bom e alto tom numa só voz, a ponto de nem se escutar o cantor.

Esses são os mesmos que dão graça ao célebre ritual do ligar das lanternas, ao colocá-las dentro dos copos oficiais azul e laranja, colorindo todo o estádio com as cores da identidade visual da banda por anos e, também, por reproduzirem, uma das cenas mais características dos anos 1990 nos jogos de futebol, o rodar da camisa acima da cabeça.

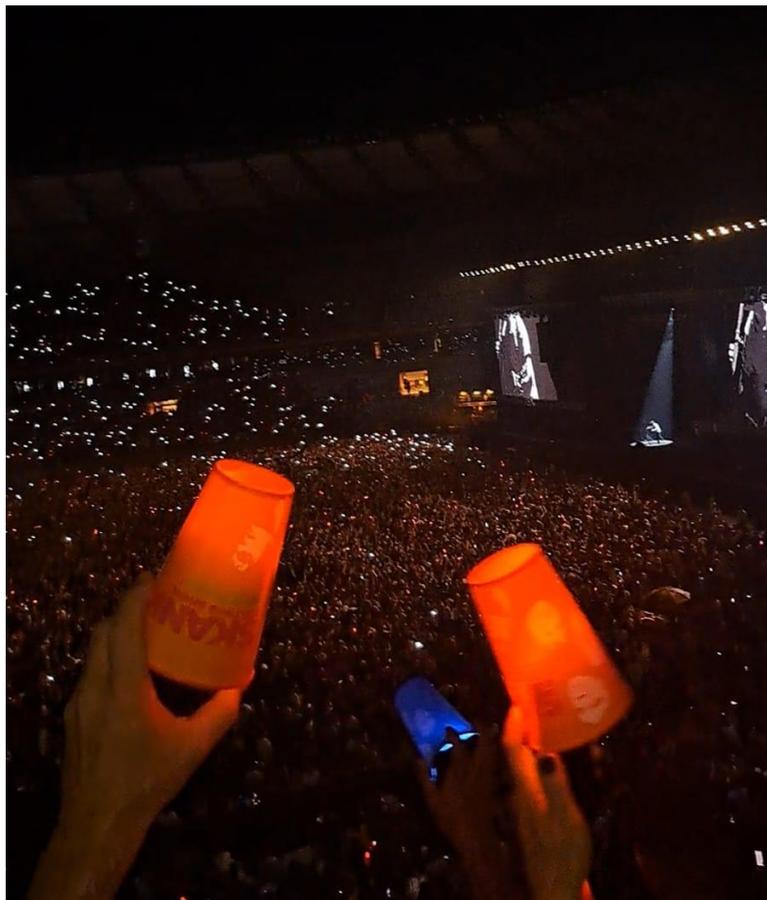


Figura 47 — Ritual icônico do ligar das lanternas personalizado pelo público.
Fonte: A Autora

Através do olhar de fã que se arrepia todas as vezes que escuta as músicas do álbum ‘Ao Vivo no Mineirão’, o show foi emocionante e um sonho realizado de sentir o “concreto do Mineirão trincando”, como pede Samuel Rosa na música ‘Esmola’, de 2010. Contudo, como futura profissional interessada na área, as comparações aqui descritas partem de uma percepção de ordem técnica, baseada nas pesquisas e diagnósticos descritos neste trabalho, que perpassam, num segundo momento, pelo gosto pessoal.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o Trabalho de Conclusão de Curso I , buscou-se compreender, através de uma abordagem teórica, a evolução da cenografia e do espaço cênico desde o teatro primitivo a cena contemporânea, e como essa influenciou nas atuais apresentações musicais do gênero pop. Toda essa pesquisa possibilitou uma análise comparativa crítica de dois shows experienciados pela a autora, que devido aos conhecimentos de arquitetura, pôde reconhecer as fragilidades e potencialidades de cada evento.

Com base na pesquisa realizada, conclui-se que a arquitetura cenográfica desempenha um papel fundamental na criação de uma experiência única para o público. Os elementos visuais, sonoros e espaciais contribuem para a imersão do espectador, ampliando a conexão emocional com o espetáculo. No entanto, os profissionais envolvidos nessa área enfrentam desafios complexos, como a busca por soluções criativas, a gestão de recursos e a integração de tecnologias inovadoras.

Para o Trabalho de Conclusão de Curso II, será proposta uma readequação do último show do Skank analisado, visando sanar a maior parte possível das problemáticas apresentadas através da comparação. A intenção inicial não é transformar o show em um mega espetáculo tal como o “padrão Madonna”; entretanto, com a influência extrema do visual e dos meios de comunicação, o formato descrito beira a obsolescência.

Dessa forma, o primeiro passo a ser realizado no TCC II é um estudo analítico de todas as turnês produzidas pela banda, de sua identidade visual e *visual merchandising*. Após essa etapa, o habitual é a escolha do local de projeto e seu estudo, entretanto, apesar de ainda não estar definido, essa fase pode vir a ser desconsiderada, uma vez que o projeto a ser executado é uma readequação de um show que rodou os centros de eventos do país, mas ao ser alocado em um estádio apresentou alguns problemas. Apesar da experiência ter sido em um estádio específico, na proposta a ser elaborada, pretende-se levar em consideração características já pré estabelecidas desse ambiente, como local do palco na porção menor porção do formato e uma grande platéia distribuída frontalmente em nível mais baixo, e nas arquibancadas em formato de ferradura.

O projeto a ser apresentado no final seguirá a estrutura pensada pela banda e seus profissionais, embasando-se da *setlist* divulgada em seu perfil oficial após o evento. Por ser uma turnê Da Despedida, a intenção é contar a história de 32 anos de umas das bandas mais famosas do Brasil, de forma contemporânea, impactante e digna; porém, respeitando as limitações e estilo que construíram durante todos esses anos.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTE, Alexandre Soares; PINEZI, Ana Keila Mosca. **Arte e tecnologia: Um estudo sobre a música pop e seus fãs na contemporaneidade**. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=J35OhMgAAAAJ&citation_for_view=J35OhMgAAAAJ:u-x6o8ySG0sC>. Acesso em: jul. 2023.

CÔRREA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/r0058-1.pdf>>. Acesso em: jul. 2023.

ESCOLA BRITÂNICA DE ARTES CRIATIVAS E TECNOLOGIA. **Cenografia Temática para Eventos**. Disponível em: <<https://encr.pw/yAkec>>. Acesso em: mai. 2023.

LIMA, Mariana Lins. ***This is show business: a cultura dos megaespetáculos pop e a invenção do “padrão Madonna”***. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0515-1.pdf>>. Acesso em: jul. 2023.

LOYN, Henry R. **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. Disponível em: <<https://professordiegodelpasso.files.wordpress.com/2016/05/h-r-loyon-dicionc3a1rio-da-idade-mc3a9dia.pdf>>. Acesso em: jul 2023.

MOREIRA, Igor Lemos. **Indústria fonográfica estadunidense, música pop e crises do tempo**. Disponível em: <<https://hhmagazine.com.br/industria-fonografica-estadunidense-musica-pop-e-criese-do-tempo/>>. Acesso em: jul. 2023.

PAIVA, R. A. Megaeventos: a arquitetura do espetáculo e o espetáculo da arquitetura. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, [S. l.], v. 17, n. 3, p. 97-114, 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v17i3p97-114.

Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/152362>>. Acesso em: jul. 2023.

ROSA, Carlos Augusto de Proença. **História da ciência : da antiguidade ao renascimento científico**. 2. ed. Brasília. FUNAG, 2012. Disponível em: <https://funag.gov.br/loja/download/1019-Historia_da_Ciencia_-_Vol.I_-_Da_Antiguidade_ao_Renascimento_Cientifico.pdf> Acesso em: jul 2023.

SANTOS, Avner Proba dos. **Arquitetura, Teatro e Cenografia: A concepção de atmosferas espaciais e os diálogos entre realidade e imaginação**. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6374>>. Acesso em: jul.2023.

SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre música pop**. Disponível em: <https://www.academia.edu/42889190/Percursos_para_estudos_sobre_musica_pop>. Acesso em: jul. 2023.

SPINELLI, Rodrigo. **Palco Italiano: uma inovação cênica e acústica para o espaço performático**. Casa de Itália Revista, ago. 2020. Disponível em: <<https://casaditaliajf.com.br/2020/08/31/revista-casaditalia-palco-italiano-uma-inovacao-cenica-e-acustica-para-o-espaco-performatico/>> Acesso em: jul 2023.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://centrotecnicotca.blog.br/wp-content/uploads/2015/03/A-LINGUAGEM-CENOGRAFICA.pdf>>. Acesso em: mai. 2023.

WARD, Rodolfo. **A sociedade do espetáculo na contemporaneidade**. Disponível em: <<https://noticias.unb.br/artigos-main/4484-a-sociedade-do-espetaculo-na-contemporaneidade>>. Acesso em: jul. 2023.