

# Tecnologias e materiais do projeto teatral na antiguidade<sup>1</sup>

*Yuri Simon da Silveira<sup>2</sup>*

O teatro como manifestação artística tem sua origem nos primórdios da civilização. Os mais diversos materiais e tecnologias foram empregados para que uma história pudesse ser contada da melhor forma, ganhando atributos de um projeto cênico que se utiliza de elementos visuais em sua composição, como a cenografia, o figurino, os adereços, a maquiagem e os efeitos de iluminação e som. Materiais comuns ao cotidiano de cada sociedade eram empregados no desenvolvimento de equipamentos da criação cenográfica. Cordas, tecidos, couro, madeira e metal são alguns desses materiais primários empregados nos maquinários e que continuam sendo utilizados nos palcos dos teatros atuais. A maioria dos dispositivos cênicos foi criada nos primórdios do teatro e continua sendo utilizada em manifestações teatrais posteriores. Os mecanismos utilizados no teatro tiveram sua origem em equipamentos navais, máquinas de guerra e na construção civil (arquitetura e engenharia), tendo sido adaptados para servir à cena. A história do teatro está permeada por inúmeros exemplos em que a montagem de um espetáculo teatral é caracterizada como um projeto sistêmico e colaborativo, reunindo diversos elementos construtivos e envolvendo diversas áreas do conhecimento.

Como relata Viana (2010), a origem do teatro ou da manifestação teatral é controversa. Os rituais religiosos primitivos da humanidade, que remontam a períodos anteriores à escrita, possuíam diversas características que se assemelharam e moldaram a definição de encenação teatral que se tem hoje. Berthold (2006) afirma que o teatro, como princípio, surgiu muito tempo antes do tradicional teatro grego, que se tornou referência no estudo de história do teatro. Os rituais religiosos, uma forma de oração onde a intenção do rito é operar a comunicação entre o crente, o participante do ritual e a divindade, se utilizavam de diversos materiais e objetos que davam significado e acrescentavam elementos visuais à narrativa.

Já a origem da palavra 'teatro' remonta realmente aos gregos e, portanto, é posterior à origem da manifestação teatral. O termo tem seu significado relacionado a uma configuração espacial, uma localização para onde as pessoas convergiam com o propósito de comungar coletivamente de um evento encenado. O espaço foi um influente limitador ou articulador na criação de mecanismos cênicos que facilitassem a interlocução do espetáculo com o espectador.

---

1 O presente texto é parte da pesquisa que originou o segundo capítulo da dissertação de mestrado intitulada: Design cênico – os conceitos do design no desenvolvimento de espetáculos teatrais, e que foi apresentada no Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, em agosto de 2017.

2 Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Professor na Escola de Design da mesma instituição.

TEATRO. Do Grego, THEATRON, destaca-se o radical THEA, cujo significado é ‘panorama’. A palavra *theatron* tem, originariamente, sempre uma ideia de visão: designa aquele lugar aonde se vai para ver, ou seja, o lugar de onde se vê um espetáculo. Tratava-se de uma configuração espacial feita para organizar o olhar e para permitir que as ideias e os sentimentos se fizessem claros por meio das palavras ouvidas e dos gestos observados (SÁ, 2008, p. 48).

Percebe-se, então, que no conceito de teatro como esse “lugar de onde se vê”, o espaço cênico sempre teve importância singular no desenvolvimento do espetáculo teatral e, embora as questões sobre o espaço de suporte para o espetáculo tenham sido uma preocupação recorrente de tempos em tempos, durante a história, ocorreram vários períodos de cristalização do espaço teatral. Palladino (2001) acrescenta que quando uma determinada conformidade espacial era estabelecida, esta permanecia inalterada por um longo período como a forma principal de utilização do espaço na montagem de espetáculos teatrais. Isso auxiliava no desenvolvimento de novos equipamentos, uma busca por inovações para auxiliar na maneira de contar uma história e equipamentos que propusessem maior envolvimento com o espectador e o surpreendessem.

Alguns exemplos mais conhecidos de formatos para os espaços que são empregados nas manifestações teatrais permaneceram praticamente inalterados por vários séculos, e são utilizados até os dias atuais: as arenas<sup>3</sup>, surgidas nos teatro grego e romano, onde o público senta-se ao redor da cena; o teatro elisabetano<sup>4</sup>, com origem na Inglaterra, no período do Renascimento, que propõe uma projeção do palco para dentro da plateia; e o palco italiano<sup>5</sup>, que priorizou a frontalidade da cena e tornou-se o espaço mais utilizado para o acontecimento teatral atualmente. Mas nem todas as formas de manifestação teatral requeriam o espaço convencional de cada período. De acordo com Bablet (2004), em todos os períodos, os espaços cênicos alternativos foram utilizados: a rua, as praças, a fachada de uma Igreja ou qualquer espaço que pudesse receber público também são exemplos de locais onde o teatro se desenvolveu durante a história.

O fazer teatral se modificou com o passar do tempo, e o espaço teatral também se adaptou à transformação da cena, por isso os equipamentos cênicos também sofreram adaptações para servir a esse novo espaço e, conseqüentemente, às novas propostas de encenação teatral. Segundo Viana (2010), os inúmeros dispositivos cênicos utilizados na cena para que o espectador pudesse ser transportado visualmente para dentro da encenação teatral foram desenvolvidos a partir das descobertas de profissionais fora do universo teatral, em mecanismos que tinham outra função original. Todo o conjunto de equipamentos absorvidos pelo teatro era utilizado de maneira conjunta e determinado por uma espécie de roteiro cênico (projeto) que envolvia não somente os atores, mas também pessoas especializadas na manipulação dos efeitos, denominados *mechanopoioi* ou cenotécnicos na linguagem atual.

---

3 O Teatro de Arena tem como característica o palco central, envolvido pela plateia (RODRIGUES, 2016).

4 O Teatro Elisabetano tem como característica ser ao ar livre. Possui um palco central, descoberto, e um palco lateral, coberto (RODRIGUES, 2016).

5 O Teatro italiano tem, no palco cênico, o principal elemento, sobrelevado diante de uma única plateia (RODRIGUES, 2016).

Os rituais religiosos, precursores da encenação teatral, se utilizavam de diversas formas de caracterização como máscaras, pinturas corporais, objetos simbólicos e vestimentas ritualísticas. Berthold (2006) esclarece que no teatro primitivo se utilizavam inúmeros recursos disponíveis em cada cultura para auxiliar o público presente na compreensão, imersão e conexão com o universo mágico relatado e tipificado pelo orador/sacerdote, inclusive a manipulação do fogo para provocar efeitos visuais de luz e sombras.

Viana (2010) esclarece que, no Egito, bem antes dos cultos gregos a Dionísio, considerados a origem do teatro ocidental, as cerimônias religiosas possuíam uma característica teatral bem estruturada. Esses ritos eram realizados em locais determinados, mas esse espaço não eram ocupações espaciais específicas para o acontecimento teatral. Não era utilizado um projeto para torná-lo completamente integrado à encenação, mas traduções de hieróglifos apresentavam uma espécie de roteiro do diretor, especificando como determinadas cerimônias deveriam ser encenadas. Nesse teatro primitivo, que contava a história de mitos através do canto, da música e da dança, participavam sacerdotes que assumiam a representação de deuses e figurantes que representavam os servidores do deus, utilizando-se de figurinos (trajes que os caracterizavam como deuses ou reis), máscaras e inúmeros adereços como joias e objetos religiosos.

A exposição denominada *Face to Face*, ocorrida em Israel em 2014, mostra diversas máscaras (FIGURA 1) que foram descobertas e reunidas em escavações arqueológicas pelo mundo. Acredita-se que essas máscaras, esculpidas em calcário, possam ter sido utilizadas em um ritual em homenagem aos falecidos e esboçam o mundo cultural e espiritual das pessoas que viveram na região da Judéia, durante o Período Neolítico, há 9.000 anos. Nesses rituais primitivos, a partir do momento em que uma máscara é usada, a personalidade do usuário desaparecia, e o espírito corporificado pela máscara era representado.

Figura 1 – Máscara de calcário



Fonte: The Israel Museum.

Disponível em: <[www.imj.org.il/exhibitions/2014/face-to-face/en/index.html](http://www.imj.org.il/exhibitions/2014/face-to-face/en/index.html)>.

## Grécia

Tendo como ponto de partida os quatro autores, Palladino (2001), Berthold (2006), Sá (2008) e Viana (2010), pode-se estabelecer que a vestimenta (figurino), a máscara e a carroça foram os primeiros elementos representativos utilizados na encenação teatral. Esses três elementos cênicos permaneceram em uso durante todo o período grego e continuaram a ser utilizados em muitas das manifestações teatrais ocorridas em períodos posteriores e ainda o são atualmente. Segundo Palladino (2001), é atribuído a Tespis<sup>6</sup> o título de precursor do teatro, quando esse chegou a Atenas com sua carroça, que lhe servia de palco, para realizar suas apresentações (Figura 2). Em suas pesquisas, Viana (2010) credita também a Tespis a conformação do teatro ao redor da cena, sendo ele também responsável por levar as manifestações teatrais para próximo de colinas, onde os espectadores poderiam se posicionar em planos inclinados para melhor visualizarem as cenas. Inicialmente, em assentos de madeira encravados no declive e, depois, nas construções em pedra dos teatros gregos.

---

6 O poeta trágico cujo nome foi o primeiro a ser destacado 560 A.C. teria introduzido a dramaturgia primitiva, fundamentada no canto poético, o diálogo e o personagem (BERTHOLD, 2006).

Figura 2 – Selo Grego de 1966 representando Téspis em sua carroça



Fonte: Getty Images, foto de Lefteris.

Disponível em: <[www.thinkstockphotos.com/image/stock-photo-greek-stamp-shows-dionysus-in-a-thespian/175274280](http://www.thinkstockphotos.com/image/stock-photo-greek-stamp-shows-dionysus-in-a-thespian/175274280)>.

A origem do edifício teatral em forma circular foi significativa para comunicação entre o espectador e o espetáculo, ampliando o diálogo e favorecendo a visibilidade da cena. De acordo com Pavis (2001), o espaço cênico utilizado de forma mais usual tanto no teatro grego como no teatro romano eram as arenas – que poderiam ser semicirculares ou ovais – e os anfiteatros<sup>7</sup>, circulares. Entretanto, todos possuíam como característica o posicionamento do espectador ao redor da cena, como se observa hoje nos circos ou nos estádios. No teatro de arena os espectadores são posicionados ao redor da cena com a função de, “[...] não só unificar a visão do público, mas, sobretudo, para fazerem os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos.” (PAVIS, 2001 p. 380). O teatro na Grécia antiga, segundo Berthold (2006), é uma obra de arte social e comunal, não alcançando em nenhum lugar tanta importância. O público não era apenas espectador, mas participante ativo do ritual teatral.

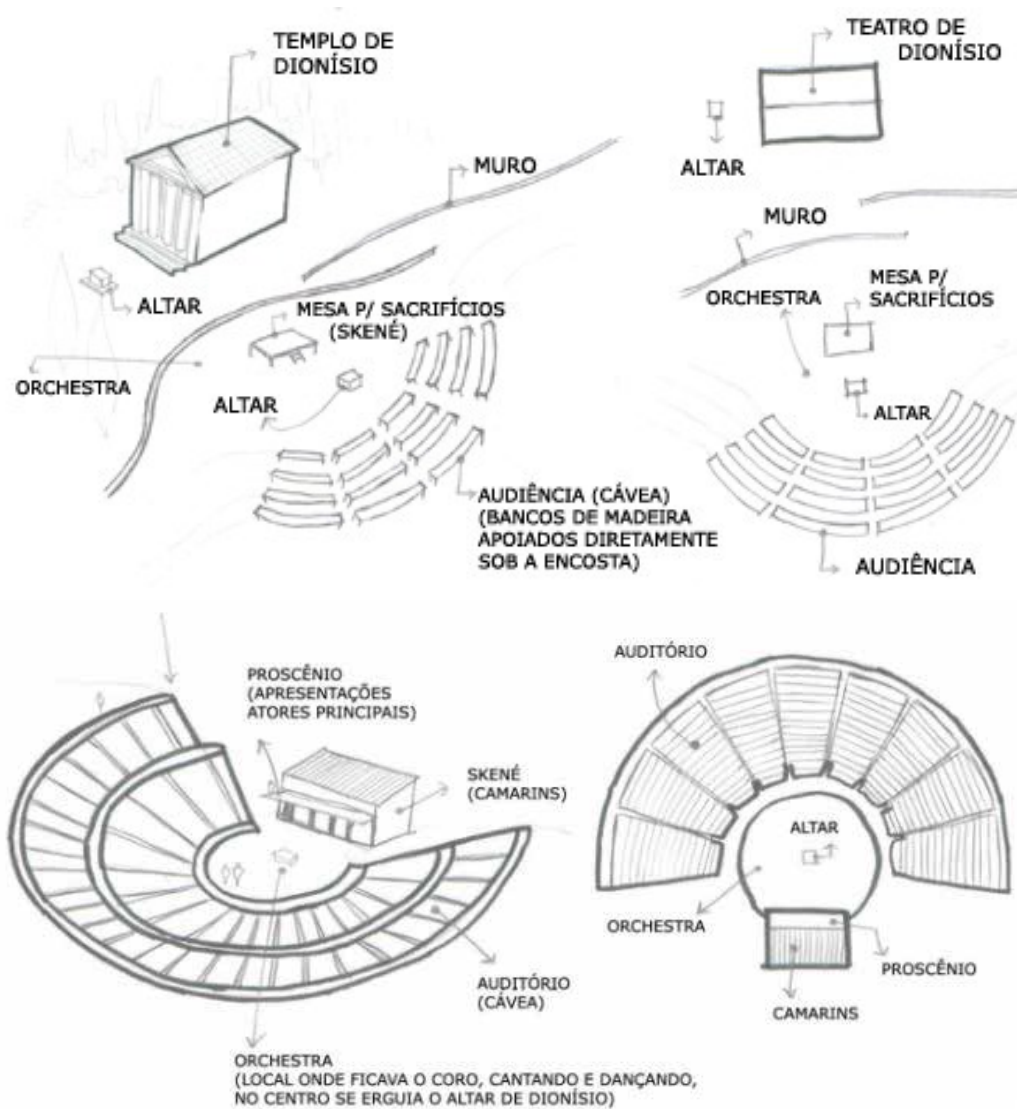
Segundo Del Nero (2008), as apresentações de teatro eram realizadas quase em sua totalidade ao ar livre. Os primeiros prédios de teatro foram construídos em madeira, sendo reconstruídos em diversas localidades de forma itinerante. Somente muito posteriormente, estes prédios foram feitos totalmente em pedra e de forma permanente (FIGURA 3). Del Nero (2008) apresenta ainda uma versão para a origem da conformação circular da cena, descrevendo como possibilidade a eira de bois que circulavam ao redor de um moinho de grãos onde se fabricava a farinha. Esses terrenos planos e circulares eram os locais onde as pessoas se reuniam para festejar as colheitas. Esses festejos eram chamados de *komos*, palavra que deu origem ao termo comédia. Somente depois os festejos foram deslocados para a proximidade de um templo de Dionísio<sup>8</sup>.

7 MENDES, Iba. O termo anfiteatro vem do grego *amphithéatron*, e significa: teatro dos dois lados. Disponível em: <<http://www.etimologista.com/2012/11/o-significado-de-anfiteatro.html>>. Acesso em: 7 mai. 2016.

8 Dionísio era o Deus da colheita e do vinho, era o patrono do teatro (BERTHOLD, 2006).

Já para Ratto (1999), a origem dessa conformação espacial circular é mais simples e estaria relacionada ao próprio ato natural de se reunir uma multidão ao se realizar qualquer anúncio ou apresentação, posicionando-se em círculo ou ao redor daquilo que pretendem observar, sempre com a intenção de terem uma visão melhor dos acontecimentos ocorridos em um determinado espaço. Isso pode ser observado nos teatros apresentados nas ruas ou na ocupação de espaços alternativos<sup>9</sup>, quando estes não restringem o espectador a uma área específica do espaço cênico apropriado.

Figura 3 – Croquis do teatro grego rudimentar e do teatro tradicional



Fonte: Acad. Sara Nunes

Disponível em: <[www.avaad.ufsc.br/moodle/mod/hiperbook/view.php?id=497&pagenum=1&target\\_navigation\\_chapter=208&show\\_navigation=1](http://www.avaad.ufsc.br/moodle/mod/hiperbook/view.php?id=497&pagenum=1&target_navigation_chapter=208&show_navigation=1)>.

Segundo Mantovani (1989), os teatros eram compostos por um fundo único, inicialmente uma tenda de tecido e depois construído em madeira ou pedra, conhecido como

9 O termo espaço alternativo ou espaço não convencional é utilizado nessa pesquisa para designar espaços utilizados para apresentações teatrais realizadas fora do edifício teatral, tais como escolas, igrejas, ônibus, praças, shoppings etc.

*skené*<sup>10</sup> e uma parede que possuía entradas e saídas para os atores e servia de local para que eles trocassem de roupa. Localizado à frente do *skené* estava o *proskênion*, referente ao palco propriamente dito, uma plataforma construída em madeira ou pedra e local onde os atores atuavam, possuindo dimensões bem menores que o *skené*. Em um círculo demarcado no chão e situado a frente do *proskênion*, ficavam os músicos e o coro durante a cena. Era denominado *orkhêstra*. Os participantes da cena permaneciam o tempo todo visíveis pelo público presente. A *orkhêstra* e o *proskênion* formavam os únicos planos de representação. O espectador era posicionado em uma arquibancada em forma de semicírculo denominado *theatron*.

Ratto (1999) esclarece que a frontalidade da cena só ocorreria posteriormente de forma intencional pelo realizador da obra ou pelo encenador que buscava oferecer um mesmo ponto de vista a todos os espectadores presentes no teatro, possibilitando uma visão limitada do mundo que se pretendia exhibir. A preocupação com o posicionamento do espectador surgiu com a transformação natural da cena, ocorrida entre a manifestação ritual e o desenvolvimento do espetáculo teatral, na intenção de que mais pessoas pudessem participar do ritual apresentado ou mesmo de observar determinado orador realizar determinado rito.

De acordo com vários autores, a cenografia – desde os tempos primitivos até o classicismo – busca empregar poucos elementos em sua composição. Esta simplicidade visa o conceito da temática espiritual da história a ser contada. A palavra deveria ser valorizada em detrimento do visual para que este não distraísse o espectador (VIANA, 2010, p. 18).

Del Nero (2008) faz uma referência sobre o surgimento da cenografia teatral, por volta do século V a.C., tendo como mentor Sófocles<sup>11</sup>, que requisitava de pintores locais desenhos para uma das partes das tendas voltadas para o público, e onde os atores também podiam trocar seus figurinos, os *skené*. Essas pinturas eram utilizadas para figurar a paisagem da cena, mas ao fim das apresentações do espetáculo podiam ser comercializadas. Elas são o primeiro passo para a criação de uma cenografia específica para cada espetáculo, que vai possuir características próprias no período clássico grego.

Ainda segundo Del Nero (2008), Vitruvius<sup>12</sup> (90 - 20 a.C.) descreveu algumas dessas máquinas cênicas, como a utilização pela encenação teatral grega de prismas triangulares decorados em seus três lados denominados *periactos* (FIGURA 4). Sua existência pode ser comprovada a partir de alguns estudos arqueológicos onde os sinais de instalação desses prismas foram encontrados, pedras cúbicas que estão colocadas em sequência e apresentam encaixes e concavidades no centro, para receber o eixo vertical dos *periactos*.

---

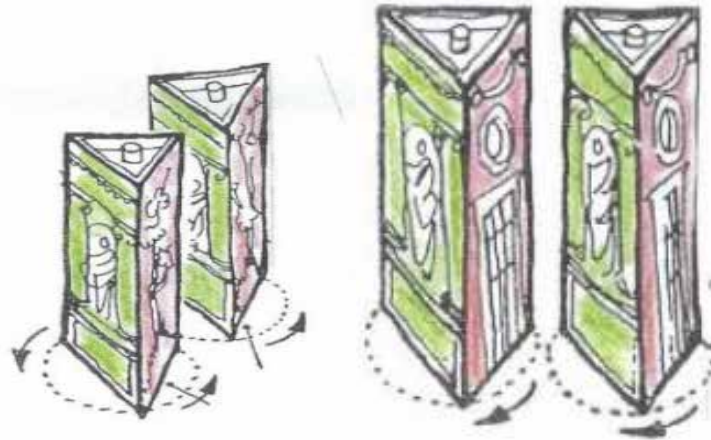
10 O termo deu origem à palavra cena, de onde derivou o vocábulo cenário.

11 Sófocles, Eurípides e Ésquilo são os únicos dos tragediógrafos gregos, cujas obras sobreviveram até os nossos tempos (BERTHOLD, 2006).

12 Marcus Vitruvius Pollio foi um arquiteto e engenheiro romano, que viveu no século I a.C. deixou como legado uma obra em 10 volumes, aos quais deu o nome de *De Architectura*. Departamento de História da FAU-USP. Disponível em: <<http://www.fau.usp.br/dephistoria/labtri/2.10livros.html>>.



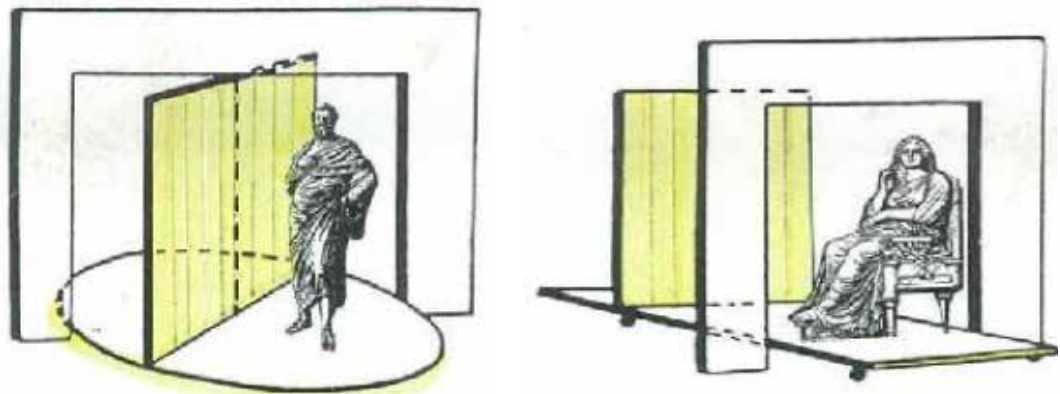
Figura 4 – Croquis dos *periactos*



Fonte: (DEL NERO, 2008, p. 15 e 16).

Com o passar do tempo, o *skené* também se transformou e ganhou três portas na parte voltada para o público, além de rampas laterais para o desenvolvimento mais dinâmico nas saídas e entradas de um personagem em cena. Segundo Del Nero (2008), com o aparecimento das três portas, surgiu um sofisticado mecanismo do teatro grego que tinha a função de revelar uma cena que se passava dentro de outro ambiente que ainda não fora visualizado pelo espectador, o *ekiclema* (FIGURA 5). Esse mecanismo consistia em uma plataforma móvel sobre rodas (giratórias ou deslocáveis). De acordo com Viana (2010) o *ekiclema* era um palco giratório rudimentar, mas existe pouca documentação e pesquisa sobre esse mecanismo. O autor acrescenta também a utilização do *theologhèion*, plataformas altas com rodas onde os deuses poderiam aparecer em um plano superior ao dos humanos representados em cena e da *disteghia*, um pequeno palco, também denominado praticável, colocado num determinado ponto da cena que possibilitava planos distintos para os personagens.

Figura 5 – Croquis dos *ekiclemas*.



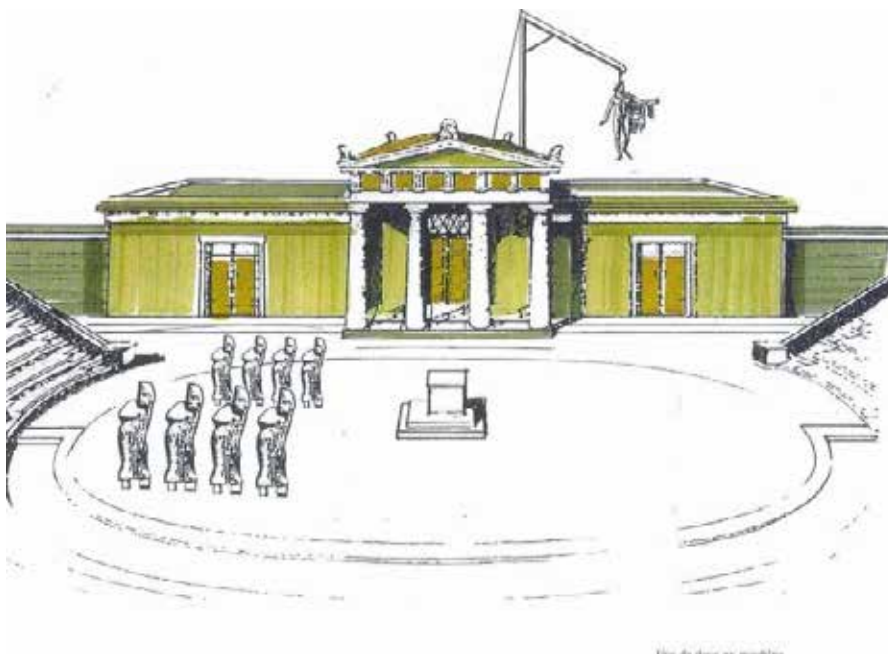
Fonte: (DEL NERO, 2009, p. 134 e 139).



Outros tipos de mecanismos para aparição de personagens podem ser destacados como o *anapièsmata*, uma espécie de alçapão localizado no *proskênion* (ou palco), que era utilizado para evocar deuses e heróis vindos das regiões subterrâneas. No princípio da configuração espacial do teatro grego, o *proskênion* era muito baixo. Ao se tornar mais alto, melhorando a visibilidade dos espectadores, o *anapièsmata* passou a ser mais utilizado. As escadas de mão, escadarias móveis, caixotes e tabladros de madeira e inúmeros objetos eram utilizados para executar efeitos cênicos.

De acordo com Viana (2010), diversos equipamentos maquinários surgiram em épocas distintas, na intenção de auxiliar a dramaturgia e complementar a cenografia inicial de telões pintados, embora não se tenha documentação precisando exatamente o momento em que elas foram surgindo e introduzidas na cena. “Presume-se que, inicialmente muito rudimentares, as máquinas fossem se aperfeiçoando até atingirem sua perfeição maior no período helenístico” (VIANA, 2010, p. 23). Atrás do *skené* é construído o *mechane* (FIGURA 6), uma espécie de guindaste utilizado em cenas que revelavam a manifestação dos deuses e que, por isso, era também denominado *deus ex machina*, um recurso dramático para dar uma solução mágica ou divina a um conflito dos personagens em cena. Segundo Viana “[...] fazia voar nos céus os deuses e certos heróis. Constava de guindastes disfarçados e de cabos, ou seja, de cordas muito grossas pintadas na cor do cenário” (VIANA, 2010, p. 23). Em outros casos, o ator poderia vir em cima de balcões e andaimes dependurados, decorados de nuvens, ou como um carro celeste, confeccionado em madeira e tecido pintado.

Figura 6 – Croquis do *skené* com três portas e o *mechane*

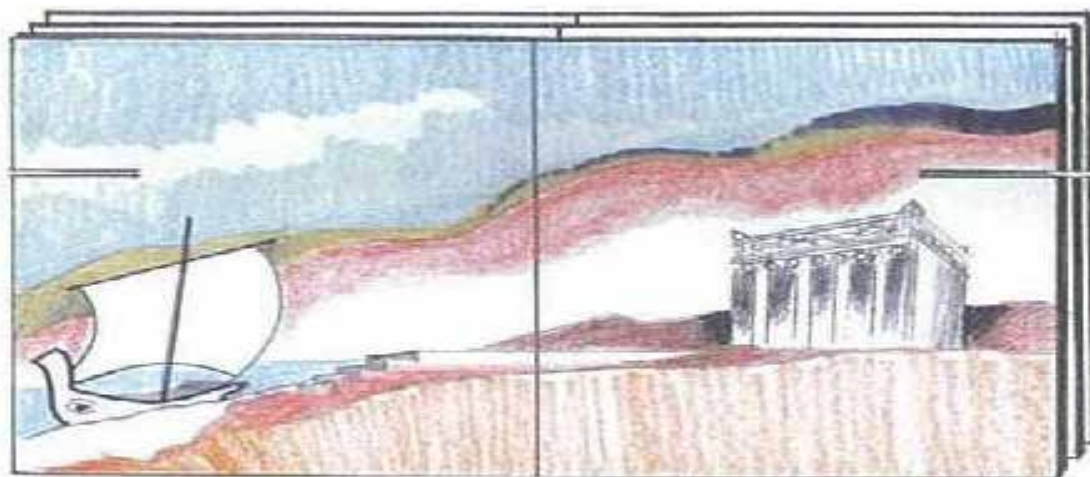


Fonte: DEL NERO, 2009, p. 134 e 139.

Outro exemplo de equipamento mecânico desenvolvido no teatro antigo e apresentado por Del Nero (2008) é denominado *kablematas* ou *pinakes* (FIGURA 7). De acordo com Viana (2010), as *kablematas* começaram a ser utilizadas por Phormis de Siracusa,

comediógrafo grego apresentado na Poética de Aristóteles<sup>13</sup>. Eram painéis móveis pintados, posicionados sobre trilhos de madeira que podiam ser trocados durante a apresentação de um único espetáculo. Eram localizados entre as portas e retratavam paisagens ou decorações palacianas características da história a ser contada. Semelhantes às pinturas que revestiam as tendas no início do teatro grego, as *kablematas* ganharam o recurso de movimento dando maior variedade às representações cenográficas. Painéis pintados foram utilizados por todo período posterior aos gregos até a atualidade.

Figura 7 – Croquis dos *Kablematas*



*Katablemata: troca de cenários sobrepostos no teatro grego.*

Fonte: DEL NERO, 2008, p. 16.

O figurino no teatro grego também era projetado de forma a se obter efeitos visuais significativos em cena. Conforme afirma Viana (2010), os figurinos eram de uso convencional – as roupas diárias do cidadão grego – e não possuíam uma caracterização histórica. As roupas eram coloridas, com a função de transmitir em cena características simbólicas dos personagens. Os reis usavam a cor púrpura (vermelho próximo ao roxo) e os enlutados, cores mais escuras. Diferenciavam-se daquelas vestes utilizadas no cotidiano apenas por pequenos detalhes como a forma de amarração e comprimento. Outros elementos plásticos adicionados aos figurinos eram os adereços; para os deuses, eram usados signos que representassem seu poder: armas, cajados ou uma pele de leão. Outros elementos eram usados para representar outras culturas, como turbantes, ou uma coroa para demonstrar distinção entre reis e heróis.

A indumentária usada na vida contemporânea transformava-se através de estilização. Desde o primitivismo grego, o figurino surge como parte integrante da cenografia. Os trajes já possuem uma relação de forma e cor que aumentará com o passar do tempo, bem como a sua significação psicológica (VIANA, 2010, p. 25).

13 Aristóteles é um dos mais influentes filósofos gregos para o mundo ocidental e viveu entre 384 a.C e 322 a.C. (BERTHOLD, 2006).

Apenas os homens podiam ser atores no teatro grego e representavam personagens masculinos e femininos. Laver (1989) informa que as vestimentas que representavam personagens masculinos e femininos eram semelhantes e típicas da cultura grega. Modificavam-se apenas em termos de proporção. O *quíton* era um grande tecido sem costura, envolto no corpo como uma túnica; nos homens, ia até os joelhos e, nas mulheres, podia chegar aos pés. Ele era preso nos ombros por broches e alfinetes e amarrados na cintura por um cordão. Segundo Viana (2010), as amarrações do *quíton* eram na altura do peito por causa das proporções da máscara e outros acessórios utilizados e as túnicas possuíam mangas compridas. Laver (1989) acrescenta que, além dessa estrutura de vestuário básica para os personagens masculinos, era comum entre os jovens utilizarem uma capa curta, presa em um dos ombros e denominada *clâmide*. Os femininos eram denominados *himàtion* e eram mais longos, podendo cobrir a cabeça e ir até os pés (FIGURA 8). Ainda de acordo com Viana (2010), os atores utilizavam calçados com grades saltos plataformas denominados *kothornoi* (coturnos), e grandes máscaras que poderiam gerar uma amplificação vocal.

Figura 8 – Representação de ator trágico em estatueta de marfim policromada, altura 16 cm



Fonte: Paris, Musée du Petit Palais, foto de Egisto Sani.

Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/28760030665>>

Para Camargo (2003), todo o aparato de indumentária descaracterizava o ator, tirando sua personalidade e transmitindo as características principais da personagem, geralmente exageradas e estilizadas, mas facilmente identificáveis pelos espectadores de teatro daquele período. Ele acrescenta ainda que o figurino é o primeiro elemento cênico da encenação, anterior à cenografia. Foram os gregos que primeiro se preocuparam com a visualidade e amplitude que o figurino pode tomar, utilizando para isso diversos recursos para facilitar a identificação dos personagens pelo público. “Além dos coturnos

que elevavam a estatura, os atores usavam enchimento para aumentar o tamanho do ombro e o volume das costas, além dos truques que havia para prolongar o tamanho dos braços e ampliar movimentos e gestos” (CAMARGO, 2003, p.157).

Segundo Viana (2010) e Berthold (2006), os gregos também já utilizavam efeitos sonoros no teatro para caracterizar a cena e as histórias eram apresentadas sempre com acompanhamento de inúmeros efeitos sonoros. Além dos músicos com seus instrumentos musicais e do coro posicionados na *orkhêstra*, existia o *brotèion*, uma espécie de tambor de madeira ou grande bacia de metal, com um mecanismo que fazia com que as pedras caíssem e rolassem por cima dessa estrutura, produzindo as sonoridades diversificadas como efeitos de trovões, terremotos ou reprodução de sons de batalha. Esses efeitos sonoros eram usados sempre que algum dos dispositivos cênicos visuais era acionado, revelando cenas trágicas ou ações dos deuses e aparição de mortos. Muitas tecnologias e recursos que foram criados pela encenação teatral na Grécia foram adaptados para as encenações teatrais em todos os tempos até a contemporaneidade.

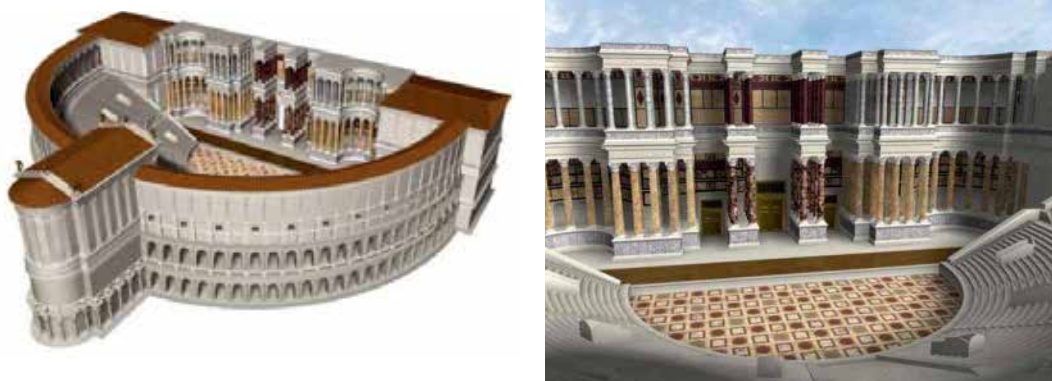
## Roma

De espaços pequenos e envolventes, o teatro grego se agigantou e um enorme número de pessoas comparecia aos espetáculos. Inicialmente em estruturas provisórias, mas com o passar dos anos foram sendo construídos teatros permanentes. O *theatron* de Atenas acolhia cerca de quatorze mil espectadores. Palladino (2001) relata que, por volta do século II a.C., o teatro nos moldes como era desenvolvido na Grécia, entrou em decadência, mas suas tecnologias e seus princípios foram organicamente absorvidos pela dominação romana, que tinha no teatro grego o seu ideal. Segundo Berthold (2006) e Viana (2010), o teatro romano possui origem semelhante aos dos gregos, se transformando do ritual à dramaturgia, das praças e ruas aos tabladados e aos edifícios de madeira temporários construídos especificamente para o espetáculo teatral. No entanto, o teatro romano era mais prático e objetivo, focado no entretenimento, onde tem o seu auge. “É bastante frequente a descrição do teatro em Roma como um show contemporâneo: muito visual, muito barulho – mas pouco conteúdo” (VIANA, 2010, p. 33).

Sá (2008) esclarece que, embora o teatro romano seja um herdeiro das ideias do teatro grego, absorvendo todos os mecanismos e dispositivos cênicos, tendo por isso enorme semelhança com seu antecessor, ocorreram diversas transformações em relação ao espaço teatral, tanto nas características arquitetônicas do edifício, quanto na elaboração das cenas a partir do aperfeiçoamento de equipamentos e surgimento de novas tecnologias. A plateia, menor que a do teatro grego, formava um arco perfeito de 180°. O proscênio foi expandido para melhorar a circulação dos atores, e a área circular central da orquestra foi reduzida, perdendo sua importância. O *skéné* grego é substituído por uma construção arquitetônica, denominada *scaenae frons* (FIGURA 9) que, embora mantivesse as três entradas do teatro grego, ganhou acabamento e estrutura visualmente mais elaborada que podia chegar a três andares de altura. Era unificada a todo edifício teatral e da mesma altura que a plateia, eliminando a visão

dos arredores da cidade. Somente a ausência do teto impedia o isolamento da parte externa do teatro.

Figura 9 – Representação em 3D do Teatro de Pompeu



Fonte: Martin Blazeby, *King's College, London*.

Disponível em: <[www.kvl.cch.kcl.ac.uk/THEATRON/theatres/pompey/assets/images/pomimg01.html](http://www.kvl.cch.kcl.ac.uk/THEATRON/theatres/pompey/assets/images/pomimg01.html)>.

Inicialmente, todo teatro era construído em madeira e podia ser temporário. Com o passar do tempo, foram se tornando permanentes e passaram a ser construídos em alvenaria<sup>14</sup>. O teatro romano é estabelecido dentro da cidade, já sem relações com a religiosidade. Del Nero (2008) descreve melhor os novos mecanismos cênicos utilizados pelos romanos e sua engenharia. Inspirada na tecnologia náutica, uma enorme cobertura de tecido denominada *velarium* podia agora revestir o teto dos edifícios de pedra, protegendo os espectadores do sol ou da chuva. O tecido de cobertura era retrátil com trançados de cordas e polias, conhecimento oriundo dos marinheiros, que dominavam as técnicas de cobrir grandes superfícies com tecido.

Del Nero (2008) relata ainda que como o tamanho do palco aumentou e os edifícios eram totalmente cercados, desenvolveu-se a tecnologia para o surgimento de cortinas horizontais semelhantes a grandes velas de navio: o *aulaeum* (hoje denominado cortina de boca de cena) e o *siparium* (hoje denominado cortina de fundo ou rotunda). A primeira, na frente do palco, descia e revelava os atores em cena no início do espetáculo, subindo novamente ao término da montagem. A segunda ficava no fundo do palco, à frente do *scaenae frons*, sendo utilizada para ocultar a construção arquitetural caso houvesse necessidade. Segundo Viana (2010), conhece-se muito mal a maquinaria e o funcionamento dessas cortinas. Sá (2008) supõe que ambas as cortinas poderiam ter recebido pinturas decorativas como no teatro grego. Equipamentos e tecnologias semelhantes a essa, com cordames, contrapesos e polias são utilizadas até os dias atuais nas montagens teatrais realizadas em palcos fechados. Todas foram originadas da engenharia naval e da construção civil.

---

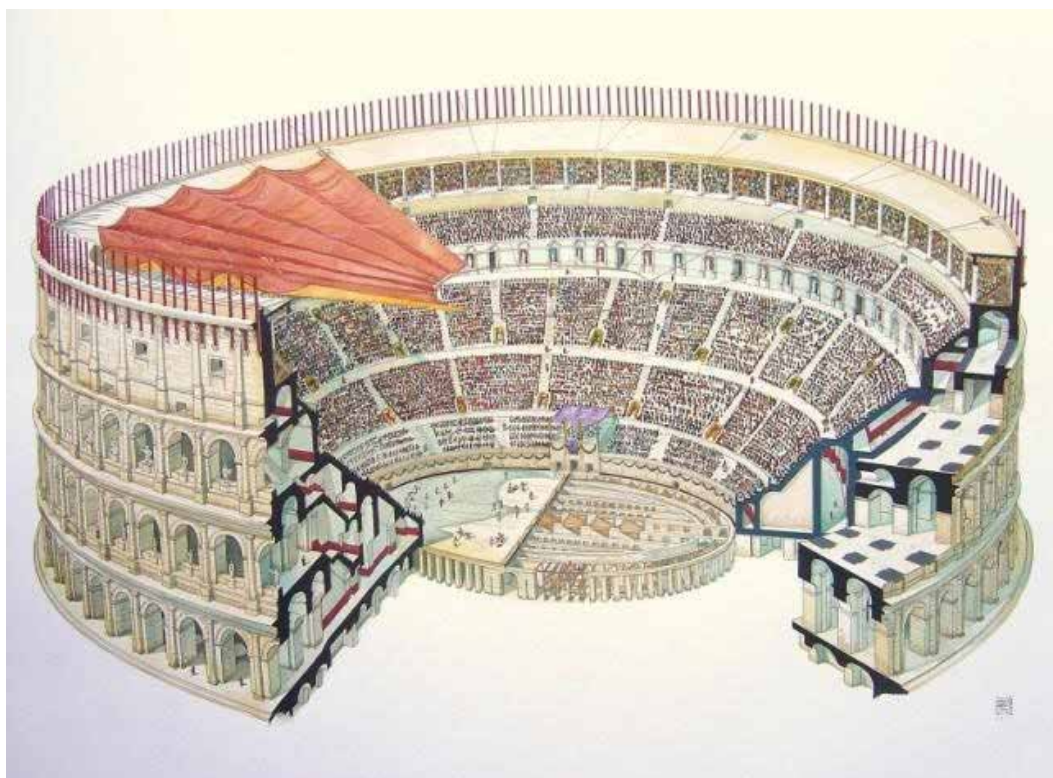
14 Alvenaria é um conceito da construção civil que designa o conjunto de pedras, tijolos ou blocos que reunidos formam paredes, muros ou alicerces de uma edificação.



Para a realização de grandes espetáculos teatrais, surgiram as arenas, anfiteatros semelhantes aos estádios modernos. Berthold (2006) afirma que isso ocorreu pelas necessidades políticas e pelas transformações sociais. Esses edifícios circulares ou ovais foram construídos no interesse de propiciar um entretenimento mais popular, onde os governantes se esforçavam para fornecer ao espectador distração suficiente para que desviasse a atenção do povo dos problemas sociais pelos quais essa população passava. Grandes batalhas de gladiadores e execuções eram constantes. Pessoas eram jogadas às feras para que elas fossem devoradas vivas à frente dos espectadores. Isso atraía uma enorme quantidade de pessoas às arenas que foram se tornando cada vez mais gigantescas.

Segundo Palladino (2001), essa era uma política de estado, que distribuía alimentos e promoviam inúmeras comemorações. Havia em Roma aproximadamente cento e setenta dias de festa por ano. “O Imperador Aureliano gritava: Ide, pois aos espetáculos, ide ao circo, as necessidades públicas são nossas tarefas, a vossa são os prazeres” (PALLADINO, 2001 p. 28). Com esse posicionamento para o entretenimento, os anfiteatros romanos atraíam uma multidão ainda maior que os teatros gregos. “O teatro de Roma fundamenta-se no mote político *panem et circenses* – pão e circo – que os estadistas astutos têm sempre tentado seguir” (BERTHOLD, 2006, p.139). Viana (2010) acrescenta que o espaço espetacular se tornou cada vez mais popular, tendo seu apogeu na construção do Anfiteatro de Flaviano, também conhecido como Coliseu (FIGURA 10), entre os anos de 50 e 90 depois de Cristo.

Figura 10 – A estrutura de um grande anfiteatro

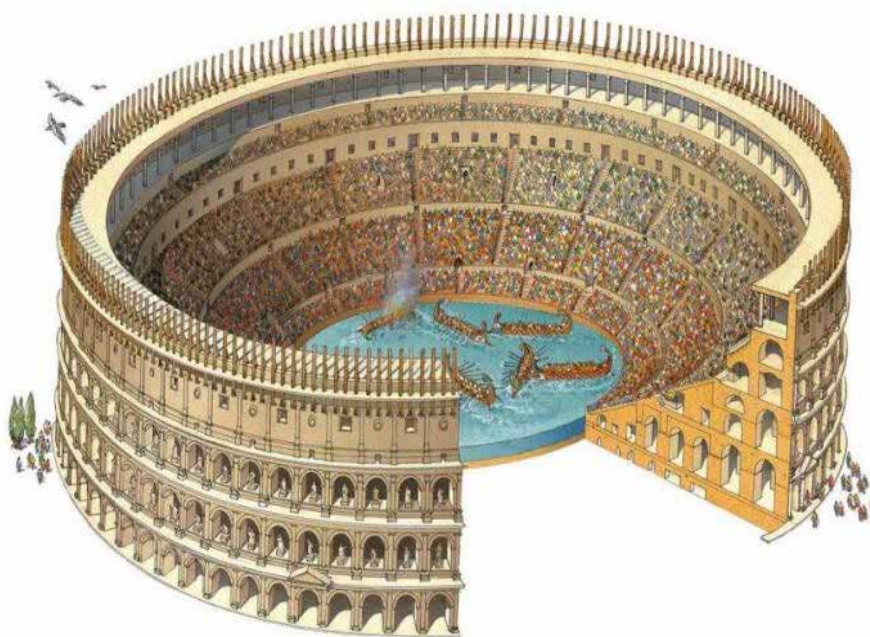


Fonte: Tiziano Pietrini. Disponível em: <[www.il-colosseo.it/](http://www.il-colosseo.it/)>.

Viana (2010) acrescenta que inúmeros mecanismos foram desenvolvidos para que a plateia se surpreendesse a cada novo acontecimento. Alçapões de onde apareciam as feras por rampas ou elevadores, e até mesmo a inundação da arena central para a realização de batalhas navais, as *nau-machiae* (FIGURA 11). Segundo Berthold (2006), nessas encenações navais os guerreiros e as naus eram caracterizados para representar as grandes batalhas históricas, com vestimentas e adereços específicos de característica alegórica. “Seus muros abrigaram tudo que correspondia ao show e ao espetáculo no sentido mais amplo da palavra” (BERTHOLD, 2006, p. 157).

Embora o Coliseu tenha ganhado fama histórica, inúmeros outros anfiteatros foram construídos por todo Império Romano, de modo a transmitir sua cultura para os povos conquistados. Alguns deles, já preparados para receberem as *nau-machiae*, e outros construídos com outras funcionalidades e especificidades, como as corridas de carro puxado por cavalos, as batalhas de gladiadores e todos os demais tipos de jogos espetaculares. Ao se converter e tornar-se cristã, Roma banuiu as demais religiões e os grandes jogos e espetáculos teatrais começaram a ser proibidos por todo o Império Romano.

Figura 11 – Coliseu inundado para *nau-machiae*

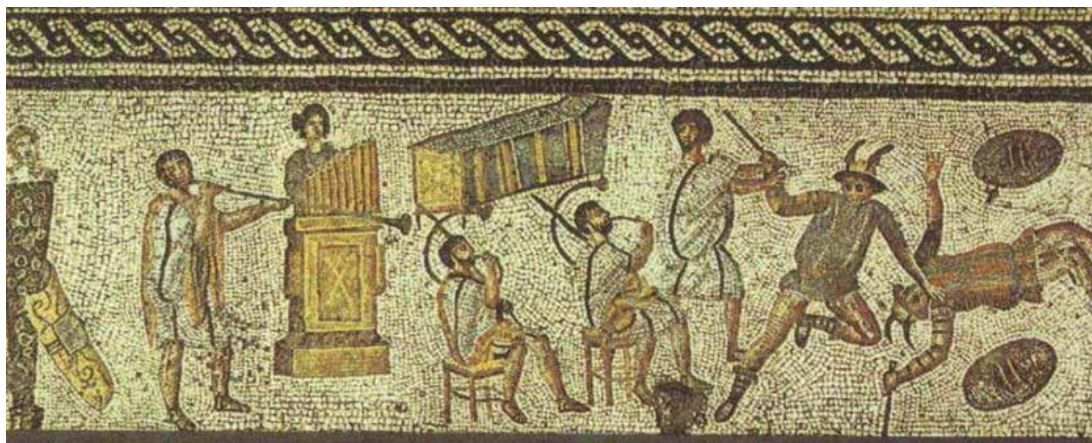


Fonte: Tiziano Pietrini. Disponível em: <[www.il-colosseo.it/](http://www.il-colosseo.it/)>.

Segundo Palladino (2001), os romanos não queriam nenhuma experiência intelectual, queriam o show. Esse pensamento social romano, com preferência para os grandes espetáculos, tem sua decadência com a ascensão do cristianismo. Viana (2010) acrescenta que os edifícios teatrais do período grego e romano, em sua maioria, foram destruídos pelos governantes que se convertiam para a nova religião. As estátuas, os mosaicos (FIGURA 12) e as pinturas que ornamentavam os grandes teatros de pedra foram vandalizados por terem relação com a iconografia de religiões arcaicas, agora denominadas pagãs.



Figura 12 – Mosaico restaurado com cena de entretenimento romano



Fonte: <pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bestiarii.jpg>.

Também Rosenfeld (2000) esclarece que o teatro não encontrou apoio com o advento do Cristianismo. Desta forma, as grandes representações teatrais foram extintas, mas as características teatrais na Idade Média se mantiveram nos rituais religiosos, como as missas, com seus sermões, cantos e simbologias; e em pequenos espetáculos populares, comediantes e recitais de música e poesia com enredos pagãos, realizados nas ruas e nos pátios dos palácios. Mesmo perseguidos pela Igreja, as apresentações teatrais sobreviveram ao lado da teatralização religiosa.

Segundo Abrantes (2001), no período medieval, principalmente nos espetáculos populares, a quantidade de recursos cênicos desenvolvidos pelos gregos para a cenografia e a indumentária teatral se tornaram desnecessárias em um espetáculo realizado em um espaço tão próximo do espectador. “O retorno do teatro aconteceu, paradoxalmente, através da própria Igreja, na Idade Média, entre o século X e o início do século XV, chegando a influenciar o teatro no século XVI” (ROSENFELD, 2000, p. 44). Os espetáculos floresceram em escolas, nos conventos, nas universidades e nas praças públicas por meio dos apresentadores de rua.

Berthold (2006) esclarece que o teatro havia permanecido preservado dentro dos mosteiros, como dramaturgia e literatura, bem como nas universidades. Isso foi essencial para a retomada da encenação teatral aos moldes clássicos, no final de Idade Média. Com isso, as tecnologias consideradas desnecessárias retomaram aos palcos e a todas as formas de encenação existentes no período. Tais mecanismos sofreram novas transformações e adaptações para os palcos e teatros que estavam surgindo e permaneceram sendo utilizadas até a contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões**: o figurino encena. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, junho de 2001. 90 p.

BABLET, Denis. Appia e o espaço teatral: da revolta à utopia. **Espaço Cenográfico News**, n. 21, p. 18-23, out. 2004.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 578 p.

CAMARGO, Roberto Gill. **Palco e platéia**: um estudo sobre proxêmica teatral. Sorocaba: Editora TCM Comunicação, 2004. 176 p.

DEL NERO, Cyro. **Cenografia**: uma breve visita. São Paulo: Claridade, 2008. 96 p.

\_\_\_\_\_. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Editora SENAC, 2009. 384 p.

**Enciclopædia Biográfica de Arquitetos Digital**. Disponível em: <<http://www.ebad.info/>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

HALE, John R. **Dicionário do Renascimento Italiano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 187- 188, 1988.

HERSHMAN, Debby. **Face to face**: the oldest masks in the world. Catálogo da exposição. Jerusalem: The Israel Museum. Disponível em: <<http://www.imj.org.il/exhibitions/2014/face-to-face/en/index.html>>. Acesso em: 23 abr. 2015.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 285 p.

**La biblioteca digitale della letteratura italiana**. Disponível em: <<http://www.letteraturaitaliana.net/>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Editora Ática, 1989. 98 p.

PALLADINO, Cândida Fortunato, **O olhar do espectador e a evolução do espaço cênico**. Dissertação de Mestrado, Área de Concentração: Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. 136 p.

Pavis, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 510 p.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p.

POLLIO, Marcus Vitruvius. **De architectura**. São Paulo: Departamento de História da FAU-USP. Disponível em: <<http://www.fau.usp.br/dephistoria/labtri/2.10livros.html>>. Acesso em: 15 maio 2016.

Ratto, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Senac, 1999. 192 p.

RODRIGUES, Edu. **Apostila de teatro**: dicas de projeto. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP. Disponível em: <[http://www9.fau.usp.br/cursos/graduacao/arq\\_urbanismo/disciplinas/aup0154/00\\_aup0154\\_bases/Apostila\\_de\\_Teatro.pdf](http://www9.fau.usp.br/cursos/graduacao/arq_urbanismo/disciplinas/aup0154/00_aup0154_bases/Apostila_de_Teatro.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2017.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 166 p.

\_\_\_\_\_. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 258 p.

SÁ, Luiz Henrique. **Histórias de cenografia e design**: a experiência de Helio Eichbauer. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2008. 80 p.

VIANA, Fausto; CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito C. **Introdução histórica sobre cenografia** - os primeiros rascunhos. São Paulo: Fausto Viana, 2010. 194 p.