



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

# VISUALIDADES DAS CENAS

Volume 10

nº 2

2021





**Revista Aspas**  
ppgac - USP

**Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana - USP**  
Editor Responsável

**ME. HELOÍSA HELENA PACHECO DE  
SOUSA - USP**

**ME. MARIA CELINA GIL REIS BOEIRA - USP**

**MATEUS FÁVERO - USP**

**ME. TAINÁ MACEDO VASCONCELOS - USP**  
Editores

**Comissão editorial**

Camila Moreira Gomes - USP  
Me. Laura Haddad - USP  
Dr. Luiz Fernando Ramos - USP  
Me. Phelippe Celestino - USP  
Dra. Sayonara Pereira - USP



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i.2p1-7

**Editorial**

---

# **VISUALIDADES DAS CENAS**

**Editorial**

**Heloísa Helena Pacheco de Sousa**

**Maria Celina Gil Reis Boeira**

**Mateus Fávero**

**Tainá Macêdo Vasconcelos**

## ATRAVESSAMENTOS DO OLHAR

A palavra **visualidades** significa "qualidade daquilo que é visual". Em alguns dicionários, é possível encontrar sinônimos como "vista" ou "miragem". Mas, e na cena? Frequentemente, o conjunto de elementos que compõem uma encenação, para além da dramaturgia, das sonoridades e da atuação, é chamado de visualidades. Assim, a cenografia, o traje de cena, a iluminação e a caracterização tendem a ser lidos como esse grande campo. Na prática, porém, essa definição pode ser menos óbvia.

Ao longo de uma grande parte de sua história, o teatro do ocidente privilegiou o texto escrito. Esse privilégio influenciou na maneira como o teatro foi representado ao longo do tempo. Paralelo a esse fenômeno, estava a ideia de que os elementos visuais funcionam como uma reprodução daquilo que se identifica no texto. Ainda que o teatro tenha se modificado com o passar do tempo, uma característica se manteve por um longo período: a peça já estava planejada nesse texto escrito. O modo como seria representada – gestos, tons de fala e outros – e sua ambientação como luz, cenografia e figurino, já estavam dados no texto. Esse procedimento fez com que, ao menos no teatro do ocidente, as visualidades fossem vistas como subordinadas à parte escrita.

De acordo com Dort (2010), “somente por volta de 1820 se começa a falar em encenação na acepção que hoje conferimos ao literário tendo em vista sua representação teatral: a encenação de um romance, por exemplo, era a adaptação cênica deste romance” (p.83-84)<sup>1</sup>. A partir desse período, surgem diversas correntes estéticas que propuseram a construção de **narrativas visuais**. O caráter funcional da iluminação, cenografia, trajes e caracterização se flexibiliza. Se inicialmente houve uma primazia de ilustrar o texto, mantendo a coerência histórica-temporal e a verossimilhança, na cena contemporânea, as visualidades adquirem maior autonomia artística e criativa.

---

<sup>1</sup> DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. Tradução de Fernando Peixoto. 2aed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A partir da compreensão de que há um campo grande de pesquisa a ser explorado quando o assunto é “visualidades da cena” que nasceu a edição 10.2 da Revista *Aspas*. Nesta edição, apresentamos artigos de pesquisadoras e pesquisadores de todo o Brasil, unidos por um mesmo fio: o desejo de colaborar com a construção de um olhar sensível e profundo sobre as narrativas visuais da cena, histórica e contemporaneamente.

A seção especial abre essa edição com autores e autoras convidadas que discutem aspectos visuais das artes cênicas através de conceitos como inclusão, tradução, gênero e cultura popular. Em **Visualidade e Audiodescrição: A cena teatral sob o ponto de vista da deficiência visual**, o diretor de teatro e professor associado do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Jefferson Fernandes Alves, discorre sobre o caráter tradutório da audiodescrição relacionado à compreensão dos aspectos visuais do espetáculo teatral por parte de pessoas portadoras de deficiência visual. A partir de uma experiência (ainda em curso) com o espetáculo “Abrazo”, do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare de Natal (RN), o autor encontra na contação de histórias uma alternativa para reconfigurar o roteiro de audiodescrição de maneira que se aproxime mais do espectador, sem exageros descritivos, e com isso amplia a dimensão perceptiva da plateia pelo ouvir.

No campo da iluminação cênica, as mulheres profissionais no Brasil ganharam destaque por meio de diferentes ações e projetos nos últimos anos. A iluminação foi, por muito tempo, um campo de trabalho prioritariamente masculino, sendo marcado por desigualdades de gênero que revelam ações e discursos opressores e limitantes. Diante desse contexto e da emergente desconstrução desse paradigma, as iluminadoras Nadia Moroz Luciani, docente e pesquisadora da Universidade Estadual do Paraná, juntamente com Gabriela Valcanaia e Milena Sugiyama, ambas graduadas em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná, escrevem o artigo **Questões de Gênero: Desvelando a desigualdade no mercado de trabalho da iluminação cênica no Brasil**, utilizando relatos de diferentes profissionais mulheres em todo o país.

Encerrando a seção especial, Graziela Ribeiro Baena, figurinista, maquiadora e pesquisadora doutora pela Universidade Federal do Pará, reflete sobre a influência que a indumentária da cultura popular exerce sobre o figurino teatral. Em **Esse corpo que me veste: O traje de cena como disparador de uma pesquisa acadêmica**, a autora analisa o modo de produção do adereço de cabeça da festividade de culto a São Benedito de Bragança, no Pará, e como esse chapéu reaparece no espetáculo "Esse Corpo Que Me Veste", dirigido por Wlad Lima na cidade de Belém (PA).

A seção de artigos dá continuidade a essa discussão em **Da artesanaria à apoteose: O Traje e a movimentação das componentes da ala das baianas de Carnaval**, de Maria Eduarda Andreazzi Borges, mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, e também componente da ala das baianas da escola de samba Sociedade Rosas de Ouro da cidade de São Paulo e integrante dos grupos de pesquisa Fayola Odara e Núcleo de Pesquisa de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia. Ao longo dos anos, os trajes das baianas mudaram assim como o Carnaval, ambos assumiram novas proporções, seja do ponto de vista da produção artesanal das fantasias para os primeiros desfiles executada pelos próprios participantes, até a espetacularização atual e o fortalecimento de ateliês especializados dentro de cada escola de samba. Tais transformações são produtos do processo cultural da sociedade e de novas tecnologias.

Contribuindo com as discussões sobre visualidades na cena contemporânea, temos o artigo **Performance, imagem e drama na cena de Christiane Jatahy**, de autoria de João Bernardo Fernandes Caldeira, diretor, professor e doutorando em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Nesse texto, o autor analisa as proposições cênicas da encenadora carioca Christiane Jatahy e seus hibridismos e trânsitos entre o teatro e o cinema, destacando tanto a trajetória da artista quanto seus procedimentos de criação.

Ainda citando artistas contemporâneos, o pesquisador Guilherme Meletti Yazbek, diretor, ator e professor do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI e mestrando em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, escreve o artigo **As Máquinas do Mundo de Laura Vinci e a tradução no processo de criação**. Considerando o hibridismo entre linguagens, próprio

da cena contemporânea, como citado também no artigo anterior, o autor discorre sobre a obra cênica “Máquinas do Mundo” da Mundana Companhia (SP) a partir da obra visual de mesmo título da artista Laura Vinci. É justamente a transposição de uma linguagem para outra, assim como seus atravessamentos que se tornam a discussão deste artigo.

Trazendo como referência o encenador britânico Peter Brook em sua consistente trajetória no teatro, o professor e coordenador da Pós-Graduação em Cenografia e Figurino no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Sérgio Ricardo Lessa Ortiz aborda no artigo **Quando a estética realista se torna simbólica: O Jardim das Cerejeiras de Peter Brook (1981)**, uma análise dos elementos visuais que compõem a montagem em questão, considerando a influência da estética simbólica na composição cenográfica.

Na sequência, o texto: **O teatro e a gambiarra: Aspectos contemporâneos** aborda a relação entre a gambiarra e a composição de visualidades no teatro, a partir das experiências criativas do grupo mineiro Quatroloscinco Teatro do Comum, do qual faz parte Assis Benevuto, ator, dramaturgo, diretor, doutorando na Universidade Federal de Minas Gerais e também autor desse texto. A gambiarra como conceito de elaboração artística atravessa não apenas o grupo teatral citado, mas muitos outros que precisam recorrer a diferentes estratégias de composição diante de contextos onde a limitação material, financeira e estrutural imperam. Esses quatro últimos artigos publicados nesta edição da Revista Aspas colaboram significativamente com as discussões sobre processos criativos e procedimentos de grupos, encenadores e encenadoras que valorizam o aspecto visual em suas obras.

Para além da cenografia, figurinos e iluminação já citados nos textos anteriores, outros aspectos visuais são também temas relevantes de discussão nas pesquisas brasileiras sobre a visualidade na cena. Neste sentido, apresentamos o artigo **Caracterização cênica: Análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo**, escrito por Mona Magalhães, maquiadora e professora doutora associada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. O

texto traz a perspectiva da maquiagem cênica para esta edição e junto com os dois artigos posteriores a esse, introduzem também a discussão sobre a formação desses profissionais no Brasil. O artigo parte dos relatos reunidos durante o Encontro de Caracterização da Quarentena, realizado em 2020, e que abrange profissionais de diferentes regiões do país para identificar aspectos dessa formação que possam ser repensados e potencializados para trazer mais campo de pesquisa e atuação na área.

Na seção “De Fora do Teatro”, Carolina Bassi de Moura, pesquisadora e professora adjunta do Bacharelado em Cenografia e Indumentária da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, traz o artigo **A formação de diretores de arte no Brasil**. Ainda na discussão sobre a formação desses profissionais, a autora aborda tanto as definições sobre como atua um diretor ou diretora de arte no audiovisual, como destaca as lacunas dessas formações que implicam em certas problemáticas nos processos técnicos-criativos. Apesar de trazer a perspectiva do cinema, onde a função do diretor ou diretora de arte tem mais adesão, já conhecemos montagens teatrais que têm considerado esta função em sua ficha técnica.

E na seção “Desenho de Pesquisa” temos o artigo **Algumas interseções metodológicas no desenvolvimento do traje cênico**, onde o designer de moda e figurino, atuante no Ceará, Isac Sobrinho, faz uma revisão de diferentes abordagens metodológicas para a criação do traje de cena e nos apresenta um texto de relevância para discussão em espaços de formação do figurinista e de outros/outras artistas da cena.

Fechando esta edição sobre visualidades da cena, a seção “Forma Livre” presta uma homenagem a Marcelo Denny (1969-2020), diretor teatral, cenógrafo, professor, artista plástico, performer, pesquisador, curador e diretor de arte, com mestrado e doutorado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde lecionou por 18 anos. Nada mais justo que esta homenagem aconteça nesta edição e seção, já que Denny inaugurava constantemente novas formas artísticas e visuais, além de defender a liberdade de pensamento, de pesquisa e de criação. Quatro textos foram escritos especialmente para esta ocasião, por pessoas companheiras de Marcelo Denny - companheiras de cena, de

pesquisa e de vida. Compõem esta constelação de forma livre: **Arquiteturas do corpo e intervenção urbana: notas sobre a contribuição de Marcelo Denny**, texto organizado e orientado pelo artista, pesquisador e professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Marcos Bulhões Martins em parceria com outros artistas e pesquisadores convidados a relatar suas percepções sobre as vivências e obras do nosso homenageado; **Cartas para Marcelo Denny**, de Marcelo dos Santos Prudente, artista multimídia, arte-educador e mestrando em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo; **Marcelo Denny É**, de Marcelo D'Avilla, artista, encenador, performer e diretor do Teatro da PombaGira e **Canteiro de Obras**, de Priscilla Toscano, performer, atriz, dançarina, arte educadora e diretora no Desvio Coletivo.

São esses textos que compõem esta edição da Revista Aspas e apresentam pesquisas recentes e importantes sobre as visualidades da cena, contribuindo com as discussões crescentes e emergentes na área, além de preencher uma lacuna sobre esta temática ao longo das publicações já feitas por esse periódico. Longe de ser apenas uma discussão técnica, sem desmerecer as complexidades pertinentes às técnicas necessárias para as composições visuais em cena; esta edição mostra como as pesquisas nessa área são transversais e relacionam conceitos e contextos para além de uma identificação simplista pelo olhar. As visualidades da cena são espaços de elaboração, conceituação, experimentação, política e atravessamentos; além de um dos campos que mais produz tensões quando pensamos em cena contemporânea. Dessa forma, a Revista Aspas valoriza os pesquisadores, pesquisadoras e artistas desta área e colabora com a divulgação de suas questões e investigações.



# **VISUALIDADE E AUDIODESCRIÇÃO: A CENA TEATRAL SOB O PONTO DE VISTA DA DEFICIÊNCIA VISUAL**

***VISUALITY AND AUDIO DESCRIPTION: THE THEATRE SCENE FROM  
THE VIEWPOINT OF VISUAL DISABILITY***

***VISUALIDAD Y AUDIODESCRIPCIÓN: LA ESCENA DE TEATRO  
DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA DISCAPACIDAD VISUAL***

**Jefferson Fernandes Alves e Thiago de Lima Torreão Cerejeira**

**Jefferson Fernandes Alves**

Diretor de Teatro e Membro do Grupo Estandarte de Teatro – Natal/RN. Professor Associado do Departamento de Práticas Educacionais e Currículo do Centro de Educação da UFRN. Membro dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Educação e Educação Especial (UFRN). Investiga a interface Arte, Deficiência e Acessibilidade, com ênfase na relação teatro, audiodescrição e deficiência visual.

**Thiago de Lima Torreão Cerejeira**

Audiodescritor consultor e pesquisador na área da acessibilidade comunicacional e cultural, com ênfase na interface arte e deficiência visual. Doutorando e Mestre em Educação pela UFRN, com pós-graduação em Aperfeiçoamento em Audiodescrição na Escola pela UFJF. Especialista em Mídias na Educação pela UERN e em Artes Visuais pelo SENAC. Membro da Comissão Permanente de Inclusão e Acessibilidade do Centro de Educação da UFRN. É um dos idealizadores e realizadores do Podcast "Simbora fazer audiodescrição no teatro". Integra a equipe do coletivo Urbanocine/Natal (RN).

### Resumo

O presente artigo enfoca a questão da visibilidade como orquestradora da cena teatral, levando em conta o processo tradutório por meio da audiodescrição (AD), na perspectiva da fruição espetacular por parte de pessoas com deficiência visual. Com o propósito de explorar tal enfoque, abordaremos o caráter tradutório da audiodescrição e sua articulação com o teatro. Em seguida, centraremos em uma experiência de audiodescrição, ainda em curso, do espetáculo “Abrazo”, do Grupo Clowns de Shakespeare – Natal/RN. E, por fim, priorizaremos a reflexão sobre a audiodescrição como uma prática de expansão do olhar, retomando a natureza etimológica do teatro, de tal modo que o enfoque estético da audiodescrição possa acompanhar a poética da cena, a partir da deficiência visual.

**Palavras-chave:** Visibilidade da Cena, Audiodescrição e Teatro, Deficiência Visual

### Abstract

This article focuses on the issue of visibility as an orchestrator of the theatrical scene, taking into account the translational process by means of audio description (AD), from the perspective of spectacular enjoyment by people with visual disability. In order to explore this approach, we will address the translational character of audio description and its articulation with the theatre. Then, we will focus on an audio description experience, still in progress, of the show “Abrazo”, by the group Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare - Natal/RN. And, finally, we will prioritize the reflection on audio description as a practice of expanding the act of looking, returning to the etymological nature of the theater, in such a way that the aesthetic focus of audio description can accompany the poetics of the scene, as from visual disability.

**Keywords:** Scene Visibility, Audio Description and Theatre, Visual Disability

### Resumen

Este artículo se centra en el tema de la visibilidad como orquestador de la escena teatral, teniendo en cuenta el proceso de traducción mediante audiodescripción (AD), desde la perspectiva del disfrute espectacular de las personas con discapacidad visual. Para explorar este enfoque, abordaremos el carácter traslacional de la audiodescripción y su

articulación con el teatro. Luego, nos centraremos en una experiencia de audiodescripción, aún en proceso, del espectáculo “Abrazo”, del Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare - Natal/RN. Y, finalmente, priorizaremos la reflexión sobre la audiodescripción como práctica de ampliar la mirada, volviendo a la naturaleza etimológica del teatro, de tal forma que el enfoque estético de la audiodescripción pueda acompañar la poética de la escena, desde la discapacidad visual.

**Palabras clave:** Visualidad de la Escena, Audiodescripción y Teatro, Discapacidad Visual

As discussões no campo da cena teatral em torno da visualidade, considerando as práticas contemporâneas que rompem com a tradição do “drama” e com a primazia do texto dramático, assinalam a autonomia radical ou relativa da imagem como estruturante da cena, a qual nem sempre se orienta pela atribuição de sentido. Na verdade, tais discussões, eurocentradas, assumem como premissa a dimensão ontológica do teatro como “o lugar de onde se vê”. Se pensarmos bem, a natureza artística do teatro, em particular, e das práticas cênicas, em geral, se fundamentam em uma existência “imagética” ou, mais precisamente, “audiovisual”.

De fato, a prática cênica, em diversos tempos e lugares, orientou-se pela instalação deliberada de determinadas visualidades que se baseavam em determinadas relações de frontalidade com quem as prestigiava. De tal modo que, invariavelmente, a comunhão cênica (Cf. GUENOUN, 2003) sempre pressupunha (e pressupõe) o agenciamento da percepção visual de quem dela participa, independentemente se a experiência de recepção teatral se dá pela fruição estática ou em movimento.

É preciso esclarecer que o visível pressupõe a existência vital e estrutural da luz solar que incide sobre as coisas e os seres humanos, de tal modo que, articulando os desenvolvimentos biológico e cultural, proporciona a transformação da manifestação da visibilidade, como excitação física, em visualidade, como existência perceptivo-cultural. Embora considerando o imbricamento do visível e do visual, verifica-se que a visualidade como

construto da percepção humana nos conduz ao universo da cultura, da estimulação sensorial, da atribuição de sentidos.

No caso do teatro, a articulação entre o visível e o visual, sobretudo, com o agenciamento da iluminação, instiga relações estéticas a partir da orquestração das múltiplas imagens que compõe a cena. Em vista disso,

Afirma-se, portanto, a práxis cênica como interação de imagens: verbais, sonoras, olfativas, mentais, e, também, visuais. A cena como meio que efetiva a imagem total do evento espetacular simultaneamente, como fisicalização artificializada do corpo que cria e projeta imagens, desde, e em si mesmo. (TUDELLA, 2013, p.66).

Se à luz de Tudella (2013), a construção da cena teatral se constitui na mobilização de múltiplas imagens, as quais apelam para os múltiplos sentidos e para as múltiplas formas de apreendê-la e de senti-la, verifica-se que a recorrência histórica da imagem nas práticas cênicas em diversos tempos e lugares, bem como, o seu estatuto contemporâneo na cena ocidental, provoca-nos a refletir sobre o lugar da pessoa com deficiência visual como espectador(a) que frui a cena teatral.

Tal lugar, por conseguinte, pressupõe a expansão da perspectiva etimológica e antropológica do teatro (do lugar de onde se vê), na medida em que possamos assumir uma abordagem do olhar, a partir, sobretudo, do eixo do audível, encontrando na audiodescrição uma possibilidade de exercício de fruição das visualidades sem pressupor, necessariamente, o agenciamento da percepção visual. Nesse caso, podemos compreender o olhar como um exercício perceptivo que não se restringe à visão.

Essa empreitada reflexiva faz parte de um esforço investigativo abrigado na pesquisa “Audiodescrição nas Artes Cênicas: a construção de um olhar estético considerando a não vidência” (UFRN), por meio da qual se assume o desafio de investigar os limites e possibilidades da audiodescrição (AD), levando em conta a perspectiva de um enfoque poético, em íntima relação com as provocações que a prática cênica suscita. Nesse sentido, nos limites desse artigo, empreenderemos três movimentos argumentativos na tentativa de discutirmos a audiodescrição, considerando a fruição da cena teatral por parte das pessoas com deficiência visual (cegueira e baixa visão).

No primeiro movimento argumentativo, abordaremos o caráter tradutório da audiodescrição e sua interface com o teatro. No segundo movimento, enfocaremos uma experiência de audiodescrição em teatro, levando em conta os desafios e as singularidades em face das visualidades específicas do espetáculo “Abrazo”, do Grupo Clowns de Shakespeare – Natal/RN, cujo exercício tradutório, ainda em curso, procura se apoiar na dimensão poética da contação de histórias. E no último movimento argumentativo, priorizaremos a reflexão sobre a acessibilidade da cena, por meio da audiodescrição, como uma prática de expansão do olhar, retomando a natureza etimológica do teatro.

### **A audiodescrição e o teatro: a tradução da visualidade da cena**

A compreensão da audiodescrição como tradução intersemiótica (Cf. PLAZA, 2012) assenta-se no fato de que mobiliza o signo verbal em um processo de transcrição dos signos imagéticos, na perspectiva de que esses últimos signos possam ser apropriados pela pessoa com deficiência visual em múltiplos contextos de fruição. Tal processo de transcrição estabelece um jogo semiótico que mobiliza o audível em fricção com o visual. Na verdade, tal processo põe em evidência um fluxo que vai da visualidade da cena à visualidade mental de quem a assiste sem o agenciamento da visão ou com visão residual.

Uma das questões fundamentais no entendimento da audiodescrição como tradução intersemiótica diz respeito ao seu caráter transcriador uma vez que não é possível, em nenhuma modalidade de tradução, a reprodução do enunciado ou obra traduzida. Pela própria natureza das linguagens humanas estamos sempre em movimentos permanentes de tradução nas múltiplas interações semióticas com o outro e com o mundo. Nessas múltiplas interações, a construção de enunciados é sempre um exercício tradutório de resposta e posicionamento valorativo (Cf. BAKHTIN, 2017) que nos singulariza nas diversas esferas de atuação coletiva, inclusive, na criação e fruição do espetáculo teatral.

Atuando na liminaridade entre o visível e o não visível, nas fronteiras entre o visual e o audível, a audiodescrição se constitui como uma prática tradutória socialmente reconhecida a partir dos anos de 1980 do século 20 como tributária das experiências familiares e pessoais da descrição do não verbal. Além disso, registra-se, também, a consideração das experiências construídas nas iniciativas radiofônicas dirigidas, sobretudo, para o público com deficiência visual.

É interessante frisar que no século 20, ao mesmo tempo em que emergiam novas matrizes tecnológicas que impulsionaram a construção de novas visualidades midiáticas e artísticas, a configuração da pauta da acessibilidade como expressão da representatividade da luta das pessoas com deficiência, consolida uma compreensão da deficiência como uma construção social, não se resume à uma disfunção orgânica, nem tampouco a um enfoque caritativo de expiação de uma culpabilidade religiosa. Desse modo, na medida em que as visualidades sociais vão contaminando e expandindo as artes da cena, fraturando suas fronteiras e contribuindo para constituição de novas proposições cênicas, a imagem e a cena, de modo geral, vão sendo requeridas como direito cultural das pessoas com deficiência visual, rompendo com a respectiva matriz visocêntrica.

Nesse sentido, é preciso esclarecer que a observância dos direitos culturais da pessoa com deficiência visual, no que se refere à cena teatral, não se resume às experiências cênicas realizadas e dirigidas para as pessoas cegas e/ou com baixa visão, nem tampouco dizem respeito, simplesmente, às práticas espetaculares multissensoriais. Embora tais iniciativas sejam importantes como provocação do próprio campo cênico e das respectivas possibilidades de afetação e formação dos espectadores, o desafio que se coloca é que toda e qualquer imagem ou cena possam considerar, também, a pessoa com deficiência visual como possível criadora e leitora. E no caso da recepção teatral, isso nos remete, de novo, ao caráter tradutório da audiodescrição.

Para que a audiodescrição se efetive pressupõe-se o agenciamento da visão e, por conseguinte, a apropriação deliberada das visualidades que compõe aquilo que está sendo audiodescrito. Em outros termos, para que a

pessoa com deficiência visual possa fruir as imagens e as cenas, sob a perspectiva da ausência (ou da restrição) da percepção visual, é necessário a apropriação visual, crítica e estética do fenômeno que é objeto da tradução.

E isso implica em um posicionamento perceptivo por parte do audiodescritor roteirista que deve considerar, alteritariamente, uma ação colaborativa com o audiodescritor consultor, no engendramento das negociações de sentido, no fluxo das subjetividades e nas escolhas lexicais. Nesse processo tradutório, por conseguinte, ressalta-se o papel fundamental do consultor em audiodescrição (pessoa cega ou com baixa visão), cuja formação na área, aliada ao seu posicionamento valorativo, participando do processo de roteirização ou empreendendo sua respectiva revisão, concorre para a efetivação do trânsito intersemiótico. Dessa maneira, o processo de audiodescrição se efetiva pela emergência intersubjetiva do olhar sobre a cena teatral, o qual se orienta ética e esteticamente pela perspectiva de fruição dos espectadores com deficiência visual.

Nesse caso, entendemos a audiodescrição como uma arena de construção negociada de atribuição de sentidos (Cf. BAKHTIN, 2017), a qual é atravessada por posições valoradas, cujo esforço de descentramento da primazia visocêntrica pressupõe a consideração das pessoas com deficiência visual como sujeitos de direitos, seres humanos, protagonistas de suas próprias vidas, agentes promotores de experiências, de saberes e de leituras, promotores, portanto, de práticas culturais que dialogam com a vidência do mundo. Assim, a ausência ou restrição da visão, não é encarada como falta ou incapacidade, mas como engendradora de outras formas de atuação e de semantização social.

### O desafio de audiodescrever a cena teatral

Considerar a audiodescrição de uma cena teatral é um desafio instigante, visto que estarão imbricados diversos aspectos e sutilezas relacionados a um processo que envolverá escolhas e sobretudo, negociações, seja no sentido de demarcar e priorizar o que será crucial para o entendimento e a compreensão dos espectadores com deficiência visual, seja pelo equilíbrio e adequação de pausas e silêncios necessários à formação das imagens mentais por esse público.

Isso implica dizer que a composição de um roteiro de audiodescrição para teatro evocará uma análise minuciosa da visualidade cênica, composta de múltiplas imagens, conforme nos lembra Tudella (2013). Tal mapeamento perpassará não somente o contexto cenográfico - luz, cenário, figurinos -, mas também o que diz respeito ao gestual e à expressividade dos atores, suas ações e evoluções no desencadeamento das cenas.

A junção desse conjunto de elementos a serem perscrutados já oferece, por si só um robusto rol que demandará dos audiodescritores um apurado senso de observação e uma capacidade analítica criteriosa para definir o que, enfim, será contemplado pelo signo verbal no movimento tradutório, levando em conta, essencialmente, os espaços e as pausas entre as falas dos atores ou os recursos de sonoplastia, a fim de que se evitem as tão temidas sobreposições.

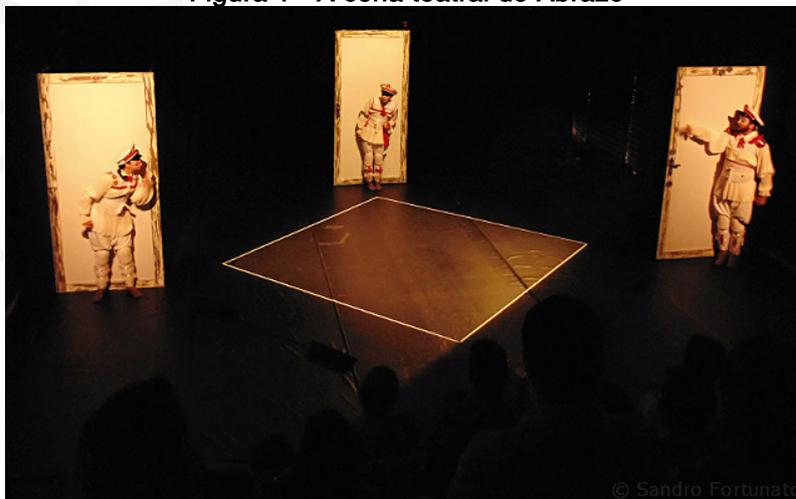
Na verdade, uma das regras fundamentais do caráter complementar da audiodescrição em relação à obra audiodescrita é sua emergência nos intervalos das falas do elenco da peça teatral. Vários estudos que se dedicaram à interface audiodescrição e teatro reiteram tal regra (Cf. LEÃO, 2021; NÓBREGA, 2012; SOLANGE, 2015; VIOLANTE, 2015; NASCIMENTO, 2017). E se um processo de audiodescrição se deparar com um espetáculo teatral que não apresente ações verbais por parte de atrizes e atores? Estaríamos diante de uma cena teatral aparentemente livre para ser explorada pela audiodescrição em sua plenitude?

Liberdade ou desafio? Eis a grande questão, a qual pode representar uma tarefa de grande complexidade se pensarmos que, mesmo tendo a

liberdade para encaixar a audiodescrição quando e onde quiser, tal advento pode ocasionar um grande risco que seria submeter o espectador com deficiência visual a uma demasiada carga de informações, comprometendo, assim, a sua experiência de fruição.

Essa perspectiva, mais do que uma hipótese, emergiu, na verdade, de uma situação concreta relacionada à audiodescrição do espetáculo teatral "Abraço"<sup>1</sup>, do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal - RN), apresentada no dia 1º de março de 2018, em São Gonçalo, município situado na região metropolitana de Natal/RN, contando com a presença de espectadores com e sem deficiência visual. Os desdobramentos dessa iniciativa de audiodescrição gerou um estudo de doutorado, em curso, no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGED/UFRN), o qual se debruça sobre esse espetáculo e a primeira versão da audiodescrição, com o propósito de reinventá-la, a partir da poética da contação de histórias.

Figura 1 - A cena teatral de Abraço



Fonte: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (2018).

**Descrição da imagem:** em um palco, três portas fechadas e iluminadas, uma à esquerda, outra à direita e uma terceira ao centro, mais ao fundo. Entre as portas, um quadrado de luz no chão. Em frente à cada uma das portas, os três atores que integram o espetáculo, duas mulheres e um homem. Eles usam figurinos de tecido vaporoso com modelagem folgada e maquiagem estilo "clown" (Fim da descrição).

---

<sup>1</sup> "Abraço" é um espetáculo, inspirado no "O Livro dos Abraços", de Eduardo Galeano, com cerca de cinquenta minutos de duração, direcionado preponderantemente para o público infanto-juvenil. Traz, em seu enredo, histórias de encontros e desencontros, liberdade e opressão, em um lugar fictício no qual não é permitido abraçar, falar. Em sua quase totalidade, a peça se desenrola sem o uso da palavra oral. Os três atores revezam-se na interpretação de cerca de sete personagens distintos.

O risco, assinalado mais acima, da possibilidade de uma sobrecarga de informações, ocorreu com o “Abrazo”, cujo roteiro de audiodescrição, na ausência de intervenção verbal do seu elenco, ao se preocupar com a descrição técnica das ações físicas e das demais imagens cênicas, gerou um texto tradutório que tinha dificuldade de acompanhar a poética do espetáculo. Na discussão com o público, após a primeira apresentação acessível, os espectadores com deficiência visual presentes, apresentaram reflexões em torno da audiodescrição, assinalando para o excesso de informação e para a vertente descritiva que comprometia a articulação com a própria cena.

Em 2020, o espetáculo “Abrazo”, e o respectivo roteiro de audiodescrição, é retomado no contexto da pesquisa “Audiodescrição nas Artes Cênicas: a construção de um olhar estético considerando a não vidência”, tendo como referência as provocações dos espectadores com deficiência visual em relação ao caráter técnico e excessivo de informações em torno da cena teatral. Em vista disso, empreendemos experimentações tradutórias que pudessem minimizar tal sobrecarga informacional e que assegurasse a convergência intersemiótica com o espetáculo, no sentido da observância da apropriação estética da cena por parte dos espectadores com deficiência visual.

Essas experimentações tradutórias, abrigadas em diversas oficinas e explorando diversas formas de mobilização do enunciado verbal, concorreram para a escolha da matriz poética da contação de história como uma possibilidade potente para a reformulação da audiodescrição do espetáculo “Abrazo”, cuja iniciativa é posta em prática pelo próprio audiodescritor consultor que compunha a equipe de audiodescrição, na forma de um experimento com o fragmento inicial da peça, com cerca de cinco minutos de duração.

É pertinente observar que esse exercício deflagra uma iniciativa que se desloca, relativamente, do eixo visocêntrico do roteiro, na medida em que o audiodescritor consultor, Thiago Cerejeira, enquanto pessoa com deficiência visual (baixa visão adquirida), enveredava por um itinerário investigativo de uma nova possibilidade de audiodescrição para o

espetáculo, tendo como referência a perspectiva de articular os princípios da audiodescrição com os artifícios lúdicos da arte de contar uma história.

A aposta em tal configuração poderia, desse modo, funcionar como uma estimulante e potente possibilidade para contemplar o envolvimento do espectador com deficiência visual. Isto porque a matriz lúdica da contação de histórias traria esse componente por meio da expressividade da voz e da própria construção ou articulação de um jogo de palavras que oferecesse subsídios e contribuísse para a formação das imagens mentais por esse público. Busatto (2013) nos indica uma reflexão acerca desse panorama:

Numa história é preciso estar com ouvidos muito atentos, pois tudo fala, não só a boca. Numa história todo o corpo do narrador "quer-dizer". A via da audição é mesmo uma das mais estimulantes, pois quando se deixa de lado a visão, arriscaria dizer, quando não mais se distrai com a visão, cabe à audição a função de construtora de imagens. (BUSATTO, 2013, p. 68).

A experimentação com a contação de histórias foi, desse modo, decisiva para o delineamento da proposta de (re)configuração do roteiro de audiodescrição, com o propósito de contemplar uma narrativa mais próxima do espectador, intimista e com uma abordagem mais direta, objetiva, sem preciosismos descritivos, ou seja, mais contada e menos falada.

É possível observarmos, no quadro abaixo, um pequeno exemplo para ilustrar a abordagem que estamos assumindo. Trata-se do trecho inicial da peça, a partir do qual foi possível propor uma forma mais direta de interagir com o próprio espectador, convertendo o audiodescritor locutor em uma espécie de contador de histórias.

**Quadro 1 – Comparativo de trecho do roteiro de audiodescrição do “Abrazo”**

<b>ROTEIRO PRIMEIRA VERSÃO</b>	<b>ROTEIRO EM FORMA DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS</b>
No palco, as três portas do cenário estão iluminadas. De repente, de trás da porta da direita surge Dudu. Ele sorri envergonhado e volta a se esconder.	Vamos começar a nossa história? Temos adiante três portas. O que será que tem atrás delas? Estão curiosos para saber? Eu também! Opa! Alguém saiu detrás de uma delas! É Dudu! Deu um sorrisinho pra vocês... Mas... cadê ele? Sumiu?

A incursão do audiodescritor consultor, por conseguinte, instaura um novo olhar para a configuração tradutória, por meio da audiodescrição, na tentativa de trazer novas possibilidades de fruição cênica pelo público com deficiência visual. Nesse sentido, é interessante notar que a evocação da matriz poética nos reportou à potência imagética da tradição oral, inerente à contação de história, remetendo-nos às provocações de Zumthor (1993) acerca da vocalidade como articuladora da própria dimensão material da voz com a força poética de semantização da palavra, a qual, em grande medida, instaura uma relação de proximidade com o público, a partir de um apelo maior à estética da escuta.

De outra parte, essa incursão do audiodescritor consultor, por sua vez, suscita um fértil campo axiológico que impacta o próprio papel desse profissional no campo da audiodescrição de forma a assegurar-lhe um *status* de coautoria (Cf. BAKHTIN, 2017), já que ele, comumente, é visto, ainda em algumas situações, apenas como um revisor do processo. Tais inquietações podem ser entendidas como proposições que desvelam novas trilhas a serem percorridas, em que não haja acomodação em relação ao convencional ou ao preestabelecido, engendrando uma capacidade inventiva e criadora que, conforme sugere Desgranges (2017), permita uma aventura pelos descaminhos da experiência com a arte.

O processo investigativo de experimentação da audiodescrição do espetáculo “Abrazo” em forma de contação de histórias, assumindo esse papel de imersão do audiodescritor consultor em vertentes distintas, delinea-se de forma a provocar a fricção da cena teatral por meio da palavra poética, como marca tradutória da audiodescrição, a partir de um olhar que emerge da própria deficiência visual e que interpela a visualidade da cena por meio de uma forma própria de enxergar e perceber o mundo, conforme suscita Bavcar (2003, p. 177):

O direito à palavra deve então existir para todos os que, de um modo ou de outro, representam uma consciência do corpo diferente, reconhecida ou velada, evidente ou dissimulada, mas, seja como for, um saber reconhecido pelas instituições, as mentalidades e a terminologia contemporâneas.

Tais pressupostos levam, assim, à reflexão sobre as formas existentes de se fazer audiodescrição, descortinando novas possibilidades para os profissionais com deficiência visual, a partir de seus olhares, suas culturas, seus modos próprios de ver, olhar, existir, e evidenciando, por conseguinte, o papel fundamental que podem e devem ter no âmbito da acessibilidade, da audiodescrição, em um processo que os coloca também como coautores.

### A audiodescrição e a expansão do olhar

O enfoque assumido da coautoria põe em evidência a compreensão de que a audiodescrição é instaurada como um arranjo intersemiótico, decorrente da configuração intersubjetiva de um olhar que se constitui nas interações entre os agentes que se dedicam ao processo tradutório, mobilizando o enunciado verbal, o qual se defronta com as múltiplas imagens que compõe a visualidade cênica, assumindo o desafio de recriá-la pelo eixo do audível.

Nesse processo de recriação, marcado, por conseguinte, por posições valorativas distintas, mas convergentes em torno do processo tradutório, a ênfase no eixo da deficiência visual nos põe diante de um cenário fértil que emerge do entendimento metafórico-estético da cegueira, suscitado por Bavcar (2013) , por meio do qual podemos interpretar, inversamente, a dimensão do não visível, da escuridão, da penumbra, como potência criadora e engendradora de outras formas de representar e perceber o mundo.

Não sem razão, Bavcar (2013) nos convida a pensar, a partir do tato, em um olhar que se constitui pela aproximação, o qual não se contenta com o exercício distanciado da frontalidade perceptiva, suscitando, por conseguinte, um tateamento exploratório da tridimensionalidade dos fenômenos externos. Kastrup (2015), por sua vez, enfoca a possibilidade da constituição de uma percepção háptica que não estaria apenas no tato, mas que contemplaria outros sentidos, podendo, assim, constituir um olhar

orientado hapticamente, o qual possa “tocar”, multidimensionalmente, as coisas.

Em grande medida, a evocação da matriz poética da contação de história comporta um esforço de engendramento de uma “palavra háptica” que possa aproximar-se do espetáculo, tocá-lo e acariciá-lo, em favor de um movimento tradutório que suscite experiências estéticas significativas por parte dos espectadores com deficiência visual. Tal possibilidade encontra ressonância nas próprias reflexões de Zumthor (1993; 2014) sobre a natureza performática da palavra e da voz no contexto das poéticas orais, especialmente, a contação de história.

Nesse sentido, esse descolamento relativo no que tange à percepção visual e a possibilidade de que o eixo da audibilidade, no campo da audiodescrição, possa estabelecer uma relação proximal com o espetáculo, nos conduz a evocação do mito de Eros por parte de Bavcar (2013), no sentido de suscitar uma relação amorosa de percepção íntima, quase direta, com aquilo que é apreciado, sobretudo, a obra de arte. Teríamos, então, um olhar erótico, distinto da percepção visual, pois

Não existe, portanto, a distância que é criada pelo olhar, pelo olhar físico, pelos olhos, órgão de nossa distância, órgão que nos separa, que cria entre nós e o objeto amado, a separação, a dor, a saudade, o desejo de se encontrarmos novamente. BAVCAR, 2013, p. 5).

Nesse caso, as reflexões em torno do olhar háptico ou erótico pode nos auxiliar no deslocamento da primazia visocêntrica, em favor de um posicionamento perceptivo de corpo inteiro que possa atravessar o processo tradutório em um jogo intersemiótico que articule o claro e o escuro, o próximo e o distante, o visível e o não visível, o visual e o audível.

Em vista disto, a audiodescrição comportaria uma palavra amorosamente orientada pelo e para o espetáculo, com o intuito de agregar uma dimensão audível às imagens cênicas, de tal modo que se possa expandir a compreensão do olhar – caracterizadora da própria noção etimológica do teatro – e que fundamenta a noção antropológica da teatralidade, entendida, segundo Dubatti (2016), como a capacidade humana de organização do olhar alheio.

Em outros termos, a audiodescrição pode suscitar, sob o ponto de vista da pessoa com deficiência visual, a dilatação dessa política do olhar, ao possibilitar que tal pessoa possa se constituir como espectadora, a partir da interpelação da visualidade da cena.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- BAVCAR, Evgen. O corpo, espelho partido da história. In: NOVAIS, Adalto (Org.). **O homem-máquina**. A ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 135-142.
- \_\_\_\_\_. Mediação educativa como contraponto. **Transmuseu**. São Paulo. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. 3 a 5 de abril de 2013, p. 1-5.
- BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2017. (Coleção Teatro, nº 83).
- DUBATTI, Jorge. Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. **Cena**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFRGS, 2016, n. 19, p. 1-17.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro Pequeno Gesto, 2003.
- KASTRUP, Virginia. O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 3º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 3 – pp.69-85**.
- LEÃO, Bruna Alves. **Teatro Acessível para crianças com Deficiência Visual: a audiodescrição de A Vaca Lele**. 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012
- NASCIMENTO, Anna Karolina Alves do. **Audiodescrição e Mediação Teatral: o processo de acessibilidade do espetáculo De Janelas e Luas**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.
- NÓBREGA, Andreza. **Caminhos para inclusão: uma reflexão sobre áudio-descrição no teatro infanto-juvenil**. 2012. 243f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTIAGO, Sandra Maria Sanches Alves. **Audiodescrição em contexto de teatro em Portugal**. 2015. 136f. Dissertação (Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2015.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visibilidade**: a luz na gênese do espetáculo. Tese (doutorado) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, 2013.

VIOLANTE, Marta Sofia S. de Sousa. **Audiodescrição para pessoas com incapacidade visual em peças de teatro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Acessível) – Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria, Leiria, Portugal, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.



# QUESTÕES DE GÊNERO: DESVELANDO A DESIGUALDADE NO MERCADO DE TRABALHO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA NO BRASIL

*GENDER ISSUES: UNVEILING INEQUALITY IN THE LABOR MARKET OF  
LIGHTING DESIGN IN BRAZIL*

*CUESTIONES DE GÉNERO: REVELANDO LA DESIGUALDAD EN EL MERCADO  
LABORAL DE LA ILUMINACIÓN ESCÉNICA EN BRASIL*

**Nadia Moroz Luciani, Gabriela Valcanaia  
e Milena Sugiyama**

**Nadia Moroz Luciani**

Docente e Pesquisadora do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP – Campus de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. Graduada em Design pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, Mestre em Teatro pelo PPGT-CEAC-UDESC e Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-ECA-USP. Designer e iluminadora cênica.

**Gabriela Valcanaia**

Estudante do Curso de Licenciatura em Teatro na FAP – Campus de Curitiba II da UNESPAR. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, bolsista de Iniciação Científica da UNESPAR com recursos da Fundação Araucária. Atriz, produtora e iluminadora cênica.

**Milena Sugiyama**

Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. Atriz, produtora e iluminadora cênica.

### Resumo

Este artigo pretende, por meio de argumentos, depoimentos e percepções, revelar – para depois poder remover – o véu de igualdade que encobre a realidade do mercado de trabalho da iluminação cênica brasileiro, considerando as relações e as condições de trabalho das mulheres dedicadas ao ramo. Para tanto, lança um olhar atento às vozes e experiências de diferentes gerações de mulheres, com enfoque na emergência de movimentos digitais de iluminadoras e técnicas de luz durante a pandemia da COVID-19 no Brasil. Demonstra, complementado por uma bibliografia e referenciais específicos dedicados a questões de gênero e de desigualdades no mercado de trabalho, a realidade do cotidiano e os desafios enfrentados por essas mulheres no decorrer de suas atuações e carreiras profissionais.

**Palavras-chave:** iluminação cênica, gênero, mulheres artistas, visibilidade, força de trabalho, desigualdade.

### Abstract

This article intends, through arguments, testimonies and perceptions, reveal – in order to remove – the veil of equality that covers the reality of the Brazilian professional labor market of lighting design, considering the relationships and the working conditions of women dedicated to the field. To this end, it takes a close look at the voices and experiences of different generations of women, focusing on the emergence of digital movements of women lighting designers and techniques during the COVID-19 pandemic in Brazil. It demonstrates, complemented by a bibliography and specific references dedicated to issues of gender and inequalities in the labor market, the reality of daily life and the challenges faced by these women in the course of their work and professional careers.

**Key-words:** lighting design, gender, workforce, inequality

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo, a través de argumentos, testimonios y percepciones, revelar – para después quitar – el velo de igualdad que cubre la realidad del mercado laboral brasileño de la iluminación escénica, considerando las relaciones y las condiciones laborales de las mujeres dedicadas al campo. Para ello, analiza de cerca las voces y experiencias de diferentes generaciones de mujeres, centrándose en el surgimiento de movimientos digitales de iluminadoras y técnicas de iluminación durante

la pandemia de COVID-19 en Brasil. Demuestra, complementada con una bibliografía y referencias específicas dedicadas a temas de género y desigualdades en el mercado laboral, la realidad de la vida cotidiana y los desafíos que enfrentan estas mujeres en el transcurso de su trabajo y carrera profesional.

**Palabras-clave:** iluminación escénica, género, fuerza laboral, desigualdad.

Em 2020, durante o primeiro ano da pandemia da COVID-19, a emergência de movimentos e projetos de mulheres iluminadoras foi responsável por dar início a importantes debates sobre as questões de gênero no ramo da iluminação cênica no Brasil. Quando falamos, no título deste artigo, sobre as desigualdades no mercado de trabalho da iluminação, tendemos a pensá-las de maneira interseccional e considerar as diferentes realidades de iluminadoras, técnicas eletricistas, montadoras, assistentes e operadoras de luz. As relações profissionais estabelecidas entre homens e mulheres não podem ser simplificadas ou mesmo resolvidas na esfera individual, tendo em vista que gênero é uma ideologia fundante da sociedade ocidental e que as transformações necessárias para solucionar suas assimetrias são de ordem coletiva. Nesta abordagem, compreendemos gênero como uma construção histórica da modernidade, resultante da colonização e do capitalismo, que divide binariamente funções e atividades de corpos em relação à produção e à reprodução social a partir, principalmente, da construção e sustentação da ideia de dois sexos biológicos.

A partir de informações e depoimentos coletados por diferentes movimentos e projetos culturais, foi possível traçar um panorama das experiências e percepções sobre o mercado de trabalho da iluminação cênica do ponto de vista das mulheres. Sobre os dados coletados, as variantes mais significativas se apresentaram nas diferenças geracionais, de raça, classe, escolaridade e experiências de trabalho. Tais marcadores demonstram maneiras distintas pelas quais mulheres percebem e reivindicam oportunidades e condições de atuação neste mercado de trabalho específico. As entrevistas realizadas com as idealizadoras dos movimento e projetos *iluMINA!*, *Mulheres na Luz*, *Mulheres na Técnica PA* e *Autobiografia de Todas*

*Nós* revelaram a forma como essas ações permitiram dar voz e revelar realidades e experiências dessas mulheres nos seus ambientes de trabalho.

Apesar da inegável presença das mulheres em todo tipo de atividade ligada à iluminação cênica, as relações de trabalho entre homens e mulheres seguem gerando situações nas quais mulheres são silenciadas, deslegitimadas, humilhadas, subestimadas e assediadas. Essas circunstâncias muitas vezes são envoltas em aparentes equidades e mascaradas sob a forma de galanteio, gentileza e cavalheirismo. Tais pretextos revelam os pressupostos ideológicos que constroem a visão dos homens sobre as mulheres em sociedade e, por consequência, alteram a maneira como veem e tratam suas colegas de trabalho. Somos diferentes, sim, mesmo entre mulheres, pelas subjetividades, competências, características identitárias e experiências de cada uma, mas enfatizamos como é importante desvelar essa ilusão de homogeneidade universal para que seja possível, então, pleitear respeito e dignidade no aprendizado e no exercício de nossa profissão.

## 1º ARGUMENTO – ILUMINAÇÃO É TRABALHO DE HOMEM?

A luz, como fenômeno físico, se faz presente desde as primeiras manifestações teatrais, bem como nas diversas práticas rituais que as antecederam, uma vez que a iluminação é, antes de tudo, uma questão de visibilidade, de tornar visível. A luz cênica, inicialmente realizada pelo aproveitamento da luz do sol, seguiu seu percurso com o uso de instrumentos para o manejo do fogo até sua substituição gradual pelas lâmpadas elétricas. Podemos afirmar que a iluminação de espetáculos é uma linguagem tecnológica e que o desenvolvimento de sua poética ocorreu simultaneamente ao aprimoramento de seus recursos e técnicas, sendo que, no Brasil,

[...] por um lado, a iluminação cênica começa a se tornar objeto de uma atenção e reflexão por parte da crítica especializada, constituindo-se como um dos elementos fundamentais da estética teatral moderna e, por outro, que esta atividade profissional começa a ser considerada em sua especificidade e autonomia, no decorrer das décadas de 1950 e 1960. (SOUZA, 2018, p. 24)

O trato com a eletricidade exigiu que os edifícios teatrais agregassem a suas equipes eletricitistas em espetáculo<sup>1</sup>, responsáveis pela montagem, afinação e operação da luz cênica. Com o aumento da complexidade da cena teatral, as produções passaram a requerer mais efeitos e esses eletricitistas começaram a realizar também concepções de luz. Com a virada do século XIX para o século XX, a iluminação passou de instrumento de visibilidade à *scriptura* do visível, conceito cunhado por Cibele Forjaz (2013), tornando-se uma linguagem específica, cujas funções simbólicas foram se expandindo até alcançar a expressão e o *status* de manifestação artística do espetáculo, que pretende, pela performatividade da luz, acessar a percepção do espectador (LUCIANI, 2020).

A ampliação de recursos, bem como da variedade e quantidade de equipamento utilizado, transformou significativamente a linguagem da luz até o que vemos hoje nos palcos e nas telas. Ainda no início do século XX, a atividade da iluminação cênica foi dividida em duas áreas: a criação e a montagem. Com a chegada das tecnologias digitais, ela alcançou tamanho grau de especificidade que surgiram, além dessas, diversas outras profissões: assistência de luz, operação de luz, operação de canhão, montagem de solo, montagem aérea em grandes alturas (*rigging*), afinação, programação de mesa, programação de *moving*, técnica em eletricidade, técnica em eletrônica, entre tantas outras surgidas de acordo com os avanços tecnológicos e a crescente demanda de novos efeitos por parte das produções de espetáculos, shows e eventos. Mesmo que exercidas majoritariamente por homens, é importante ressaltar que nenhuma dessas atividades apresenta, para sua realização, qualquer demanda específica que justifique a hegemonia pelo gênero masculino.

O patriarcado, uma ideologia que se baseia na dominação dos homens e na subordinação das mulheres, está presente na esfera familiar, no âmbito trabalhista, na mídia mercadológica e na política. Sendo um sistema ideológico, ele atua na dinâmica social como um todo: individualmente no inconsciente de homens e mulheres e coletivamente através das categorias

---

<sup>1</sup> Como designado no Brasil pela Lei 6.533 e pelo Decreto 82.385 de 1978.

sociais de gênero. À luz do trabalho de Naomi Wolf (1992) e Gaya Spivak (2010), pudemos analisar discursos inconscientes e aparentemente inofensivos de iluminadores e pesquisadores da iluminação que ignoram ou subestimam, em seus trabalhos e estudos, a presença e a atuação das mulheres. Segundo Spivak, é preciso atentar para os elementos do discurso que não são reconhecidos durante a articulação, visto que é possível, através deles, identificar a ideologia que os constrói. A recorrência do estereótipo imagético da iluminação cênica como um trabalho de homem, mesmo com a indiscutível participação das mulheres, é um indicativo de que a relação de gênero neste mercado de trabalho no Brasil não é igualitária, mesmo que o discurso esteja, muitas vezes, envolto em um véu de igualdade.

Há uma insistência, no meio da iluminação, em argumentar que a abordagem do tema deva tratar apenas da luz, privilegiando questões técnicas e poéticas da matéria, excluindo assuntos políticos e identitários relativos à profissão. Essa premissa ignora, entre outras, que os processos criativos envolvem questões subjetivas, e que, portanto, o gênero, a classe e a raça dos e das profissionais alteram o resultado final produzido por eles ou por elas. Além disso, ignora, sobretudo, que o mercado de trabalho da iluminação é, também, produto da nossa sociedade e que, portanto, funciona a partir de ideais racistas, misóginos e capacitistas. Nesse discurso negacionista, é possível identificar que os homens não se compreendem como produtos da ideologia de gênero, mas constroem sua noção sobre si como o “um” e sobre as mulheres como o “outro”, determinando-as como “o diferente” a partir de si mesmos e de suas vivências dentro da masculinidade (BEAUVOIR, 2016, p. 14). Logo, conclui-se que os estudos e as teorias a respeito da luz produzidas até então, não se desobrigam da discussão de gênero, mas posicionam-se a partir das condições de privilégio dos homens. Por essa cegueira ignorante, não percebem que as questões do trabalho com luz investigadas e debatidas são, na verdade, questões postas sobre o mercado de trabalho da luz dos homens. Sem essa compreensão da posição assumida pelo orador, seja ele um professor ou um mestre/educador em iluminação, ele estará reproduzindo uma narrativa alinhada ao patriarcado enquanto episteme, que tem como função política a programação sobre as

gerações mais novas e a população em geral. Pode-se concluir, então, que o entendimento da iluminação cênica como trabalho de homem não se deve a uma suposta incompetência, incapacidade ou desinteresse das mulheres sobre a luz, mas a uma construção ideológica de gênero presente nos discursos de maneira velada. Portanto, para retirarmos o véu que encobre a desigualdade nesse mercado, é necessário compreender as crenças e os valores sociais que a sustentam, identificando suas origens para, finalmente, poder desconstruí-los.

## 2º ARGUMENTO – QUESTÕES DE GÊNERO NA ILUMINAÇÃO CÊNICA

Considerando o desenvolvimento da iluminação cênica como mercado profissional, não podemos deixar de refletir sobre o modo como o viés de gênero se faz presente na distribuição das funções e na maneira como isso reflete na remuneração e nas relações entre profissionais da luz nos seus ambientes de trabalho. Os movimentos feministas e a crescente atuação de mulheres em espaços públicos resultaram em importantes transformações, com ênfase para as mudanças no papel social da mulher. Na década de 1970, uma considerável queda na taxa de fecundidade<sup>2</sup> ocorreu paralelamente à expansão da escolaridade, ao acesso das mulheres às universidades e à sua inserção no mercado de trabalho. Não obstante, os cuidados da casa e da família seguiram sob sua responsabilidade, ampliando seu tempo de dedicação ao trabalho, tanto dentro, sem remuneração, quanto fora de casa. Com políticas sociais<sup>3</sup> insuficientes no que diz respeito ao arrefecimento das tensões na articulação entre família (atividades reprodutivas) e profissão (atividades produtivas), a divisão do trabalho por gênero no Brasil afetou

---

<sup>2</sup> Segundo Montali (2017) a taxa de fecundidade cai acentuadamente a partir de 1970 até a atualidade no Brasil, de um patamar de 6,3 filhos por mulher entre 1940 e 1960, passa para 5,5 em 1970, para 4,4 em 1980, 2,9 em 1991, 2,4 em 2000 e 1,9 filhos em 2010.

<sup>3</sup> Algumas garantias legais que estão sendo pautadas no Brasil por organizações de mães pautam que o auxílio à maternidade que se estendam além dos 4 meses iniciais, como a garantia de complementação de renda para as mães durante os dois primeiros anos de vida da criança, para que elas possam trabalhar fora com uma carga de trabalho menor e não comprometer a formação de sua filha e nem sua autonomia financeira; ampliação do tempo de licença paternidade; criação de mais creches públicas e a sua ampliação para o tempo integral.

diretamente mulheres que, não raro, se viram forçadas a abdicar de um aspecto em detrimento do outro.

Apesar disso, a participação das mulheres no mercado de trabalho brasileiro segue crescendo. No setor das ciências e das artes, por exemplo, foram criados, somente em 2018, 134.409 novos empregos, dos quais 91,1% foram ocupados por mulheres<sup>4</sup>. Mesmo que esse dado pareça promissor, o crescimento se deu em funções já ocupadas por uma maioria feminina e o salário das mulheres permaneceu sendo, em média, 85,7% dos salários concedidos aos homens. A presença de mulheres no mercado é marcada, portanto, pela segregação ocupacional e pela desigualdade salarial. A distribuição de funções produtivas a um ou ao outro gênero é regida tanto pelo poder social<sup>5</sup> e o impacto econômico dessas funções quanto pelas atribuições demandadas para a execução do trabalho. A iluminação cênica, por exemplo, por envolver especificidades técnicas como a eletricidade, a tecnologia e o manuseio de equipamentos de grande porte, é vista socialmente como uma área de atuação masculina. No entanto, a participação de mulheres no campo da iluminação e das artes em geral é facilmente comprovada em céleres buscas investigativas, sobretudo quando consideramos também a docência e a pesquisa acadêmica.

De acordo com Beauvoir (2016, p. 84), na Idade da Pedra, homens e mulheres constituíam duas classes distintas, mas havia igualdade entre elas. Enquanto o homem era responsável por caçar e pescar, a mulher realizava outras tarefas como a cerâmica, a tecelagem e a jardinagem, trabalhos igualmente produtivos. Porém, com a chegada da Idade dos Metais, a agricultura estendeu seus domínios, fazendo com que o homem recorresse ao serviço de outros homens, que ele reduziu à escravidão. Com isso surge a propriedade privada e a figura do homem como senhor da terra e dos escravos, tornando-o também proprietário da mulher. O discurso que compreende a mulher como objeto, parte de uma premissa biológica cujo

---

<sup>4</sup>Dados retirados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), do Ministério da Economia, realizado entre os anos de 2014 e 2018, tendo como referência a situação em 31 de dezembro de cada ano.

<sup>5</sup>Em atividades de governança pública e de liderança em organizações privadas a participação das mulheres segue sendo sub-representada.

axioma é a binariedade, definindo-a como inferior e como sexo frágil. Em discursos que definem a iluminação como atividade essencialmente masculina, é comum ouvir justificativas que atestam a mulher como sendo mais fraca, sensível e emotiva do que o homem, além de, por ser mulher, não apresentar condições físicas para suportar e realizar as tarefas envolvidas. Esses argumentos, porém, perdem sentido se considerarmos que,

[...] desde que aceitamos uma perspectiva humana, definindo o corpo a partir da existência, a biologia torna-se uma ciência abstrata; no momento em que o dado fisiológico (inferioridade muscular) assume uma significação, esta surge desde logo como dependente de todo um contexto; a “fraqueza” só se revela como tal à luz dos fins que o homem se propõe, dos instrumentos de que dispõe, das leis que se impõe. (BEAUVOIR, 2016, p. 63)

A ideia de sexo frágil ignora, primariamente, as diferentes mulheridades<sup>6</sup> existentes, apagando vivências históricas de mulheres pobres e negras que, para sustentar suas famílias, assumiram jornadas duplas ou triplas de trabalho, cumprindo até, em muitas delas, funções de grande esforço físico. Sojourner Truth, depois de ouvir, em 1851 durante o *Women’s Rights Convention* em Ohio nos Estados Unidos, pastores afirmarem que mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens porque seriam frágeis e intelectualmente débeis, levantou-se e disse:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 2014, n.p.)

---

<sup>6</sup>O termo mulheridades é usado neste trabalho a fim de abarcar as diversidades do ser mulher, considerando as variações raciais, de gênero, sexualidade, idade/geração, classe social e corporalidades. A combinação desses fatores revela experiências coletivas e individuais que determinam os eixos de opressão vivenciados por cada grupo de mulheres.

O conceito de sexo frágil não é um argumento fundamentado na biologia, mas em uma construção social que tem como finalidade beneficiar os homens na esfera pública e privada. Ademais, mesmo que assim fosse, o mercado de trabalho da iluminação não se restringe ao transporte, montagem e manipulação de equipamentos, como parece ser a premissa dos questionamentos sobre a capacidade física das mulheres para atuar nessa área. Para além dessas atividades, comprovadamente exercidas sem problemas também por mulheres, há a criação, programação e operação, funções que figuram igualmente no escopo da iluminação cênica e exigem conhecimentos de ordem técnica e de desenvolvimento criativo, o que desconstrói o argumento supracitado da necessidade exclusiva de habilidade ou força física para a execução do ofício. A iluminadora Nadia Luciani ouviu, no início de sua carreira, que “uma mulher iluminadora não deve ser tão mulher assim” (LUCIANI, 2015). Isso faz pensar que ao afirmar que uma mulher que exerce uma função socialmente atribuída a homens é menos mulher, o que está sendo alegado é que, ao exercer essa atividade, ela está negando sua essência feminina. Segundo Simone de Beauvoir,

[...] as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: pretenderam criar um campo de domínio feminino – reinado da vida, da imanência - tão somente para nele encerrar a mulher. (BEAUVOIR, 2016, p. 100)

Quando uma mulher assume a responsabilidade pela coordenação e criação de projetos de iluminação, ela está, de alguma forma, subvertendo a ideia de feminilidade por ocupar um cargo de poder e força, tornando-se, numa ótica misógina, menos mulher. Esse tipo de argumento considera a mulher com base em sua feminilidade aparente e os homens em sua masculinidade viril. Segundo Naomi Wolf (1992), a feminilidade é um padrão de comportamento social com vista na submissão e no controle das mulheres. Ela se apresenta pela estética, mas age na construção da individualidade com efeitos de ordem política, uma vez que determina o papel social a ser desempenhado pelas mulheres. A reação contemporânea é violenta, porque

a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda têm o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura destruir, psicologicamente e às ocultas, tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente (WOLF, 1992, p. 13).

Os signos considerados femininos são relacionados à emoção e distanciados da razão, limitando as possibilidades de atuação das mulheres na sociedade. O ideal de mulher estabelecido exige que as meninas, desde o nascimento, cultivem em si a feminilidade, tenham seus corpos, mentes e saberes mutilados, dedicando seu tempo, energia e dinheiro na busca por padrões impostos, muitos deles inalcançáveis, tanto do ponto de vista estético, quanto de comportamento. Por outro lado, o padrão social da masculinidade é exercido pelos homens sem esforço, ao não se preocuparem com sua aparência estética, serem autocentrados, competitivos e agirem livremente com violência verbal e física – características importantes para a dominação. Feminilidade e masculinidade são conceitos que desprezam as subjetividades de mulheres e homens, mas sobretudo reforçam, desde a infância, que as relações entre ambos são baseadas na submissão e dedicação delas para atender aos desejos deles. Desse modo, impõem à mulher um papel objetificado, desacreditando e silenciando suas vontades e desejos.

No ramo de atividade da iluminação cênica, muito mais do que com iluminadoras criadoras, deparamo-nos com a figura de assistentes de luz. Muitas dessas mulheres são escolhidas para esta função por serem mais organizadas, sensíveis, atentas, disponíveis e cuidadosas, como admitem alguns iluminadores quando explicam sua preferência. Essa função e essas habilidades, tidas como ideais para o papel servil de assistente, acabam por se tornar essenciais na execução dos projetos de luz, uma vez que é ela quem se torna responsável por realizar muitas das tarefas envolvidas, ficando, porém, à sombra do iluminador. Ao contrário, quando uma mulher assume a posição de criadora, é comum ela precisar provar suas competências e

capacidades para ser respeitada. Uma situação recorrente nesse sentido é a descredibilização de iluminadoras por técnicos montadores no ambiente de trabalho. A iluminadora curitibana Lucri Regiane (2021), por exemplo, relata que, no início de sua carreira, se viu levada a ocultar a autoria de seu projeto de luz durante a montagem para que suas escolhas técnicas e estéticas pudessem ser respeitadas e executadas corretamente.

A esse respeito, na roda de conversa intitulada *IluminadoraA: a trabalho dobrado de ser uma mulher*, promovida pelo projeto *Autobiografia de Todas Nós*, iluminadores presentes argumentaram que todo profissional precisa comprovar sua competência em uma montagem para ser respeitado, porém sabemos que no caso das iluminadoras mulheres, o que se pede, subjetivamente, é que ela comprove ser capaz apesar de ser mulher. Deve-se considerar ainda que, uma vez que a criação de luz tem mais prestígio do que a técnica, sendo considerada hierarquicamente superior, quando homens se veem sob a liderança e comando de uma mulher, muitas vezes acabam por transformar o ambiente de trabalho em um lugar desconfortável (silenciando, questionando e invalidando sua fala) ou insalubre (objetificando, sexualizando e assediando seu corpo). Como resistir ou reagir a essas atitudes pode colocar a montagem em risco e vir a alterar o resultado final entregue ao público durante o espetáculo, é comum que profissionais mulheres se calem, ignorem ou sucumbam aos desagradáveis comportamentos masculinos em função de verem o trabalho concluído com êxito. A iluminadora curitibana Nadia Luciani (2021) revelou ter se dado conta de quantas vezes sucumbiu e até corroborou com piadas e comentários sexistas, feitos em tom sarcástico ou jocoso, assumindo serem parte de um comportamento masculino normal e aceitável, mais uma prova da submissão e resiliência feminina face ao machismo, principalmente nas gerações mais velhas.

Alguns homens que participaram do evento reconheceram-se machistas, comprometendo-se a mudar suas atitudes no ambiente de trabalho, mas outros, no entanto, afirmaram incisivamente não reproduzirem comportamentos machistas. Assegurando terem consciência da gravidade do assédio, disseram acreditar que, fora isso, homens e mulheres têm as

mesmas condições de trabalho. Alguns deles ainda, frente à revelação de situações sofridas por mulheres nesses ambientes, demonstraram revolta e argumentaram que homens de verdade deveriam zelar pela integridade da mulher ou, ainda, que ser cavalheiro significa ajudar e proteger as mulheres. O cavalheirismo é um código de conduta cuja premissa atesta que a pessoa mais forte, capaz ou apta deve ajudar a mais frágil, incapaz e inapta. A construção social de gênero entende as mulheres como dignas desses atos cavalheirescos, reforçando o pressuposto de fragilidade e dependência. O cavalheiro é um homem que não vê a mulher como igual, mas se sente superior a ela. Se a gentileza, e não o cavalheirismo, fosse o código de conduta, seria comum, nas montagens de luz, homens carregarem escadas para outros homens e receberem com naturalidade a ajuda de mulheres. O cavalheirismo é uma forma de sexismo que, ao mesmo tempo que recompensa mulheres por desempenharem bem seus papéis de mulher, pune as que não se comportam de acordo com os padrões e ideais machistas, caracterizando o sexismo hostil e, no seu extremo, o feminicídio.

Sob um outro aspecto, mas também relacionado ao mesmo tema, os debates sobre roupas adequadas para mulheres em montagens de luz demonstram ainda mais preconceitos. É comum ouvir que alguns trajes e acessórios não são apropriados para o trabalho, e isso vai além de questões de segurança e/ou de conforto. Sugerir que alguma profissional possa ir trabalhar de saia, salto alto e cabelos soltos, uma imagem estereotipada de mulher hiperfeminina, é algo muito distante da realidade. Além disso, é preciso entender que há uma grande diferença entre vestir-se adequadamente e precisar masculinizar-se para ser bem aceita no ambiente de trabalho. Afinal, o que seria uma roupa adequada para uma montagem de luz? Ela é a mesma para homens e mulheres? Bermuda e regata, por exemplo, são itens aceitáveis como vestimenta para homens em dias quentes, mas se tornam impensáveis para mulheres, principalmente se elas não têm familiaridade com a equipe masculina a ponto de sentir-se à vontade para vestir-se desta forma.

Algumas vezes, as exigências a respeito da vestimenta de mulheres iluminadoras podem parecer estar relacionadas a fatores de segurança, mobilidade e conforto, mas na verdade camuflam atitudes de controle e

opressão, impostas para ocultar ou disfarçar formas e características do corpo feminino com sutiãs, decotes fechados, roupas compridas e com mangas, calças largas, cabelos curtos ou presos, entre outras. Muitas dessas escolhas são feitas pelas próprias mulheres, ainda que inconscientemente, para evitar comentário maliciosos ou problemas de assédio e não comprometer a fluidez na realização do trabalho. É comum que, para exercer funções técnicas, associadas à lógica e à força física masculinas, ou a coordenação da montagem, que pode representar certo *status* de poder, as mulheres tenham que se rebelar e romper com o estereótipo de gênero feminino em vigor. Quando isso acontece, tanto no que diz respeito à mulher quanto a outras minorias, o que brota como respostas sociais são *bullying*, exclusão, discriminação, agressão ou violência psicológica e física, reações extremistas que têm como objetivo fazer com que esse sujeito se reenquadre e se adeque à norma social vigente. Esse processo de rejeição e violência afeta diretamente o psicológico e a autoestima da pessoa agredida, gerando insegurança e prejudicando a sua autonomia tanto na sociedade quanto no mercado de trabalho.

## DEPOIMENTOS – MOVIMENTOS DAS MULHERES ILUMINADORAS

A pandemia da Covid-19 no Brasil impactou fortemente diversos setores econômicos do país nos anos de 2020 e 2021. Com a necessidade do isolamento social, as atividades artísticas foram inicialmente interrompidas e depois suspensas, o que inviabilizou a manutenção e a oferta de postos de trabalhos, bem como a garantia de renda para quem exerce funções técnicas e criativas no setor cultural. Como forma de se manter em atividade, profissionais de diferentes áreas começaram a conceder entrevistas e oferecer palestras, aulas e cursos *online*. Essas ações fizeram com que o trabalho de quem atua por trás dos bastidores começasse a ganhar visibilidade e ser amplamente discutido, tantos pelos próprios profissionais e seus pares quando pelo público em geral. Tanto atividades desse tipo quanto a possibilidade de migração do teatro presencial para o formato digital se

intensificaram com a abertura de editais emergenciais específicos para as artes e a cultura<sup>7</sup>. No campo da iluminação cênica, foram promovidos eventos, treinamentos, espaços de debate, além de posicionamentos em defesa de políticas públicas de apoio financeiro emergencial ao setor cultural. Esses acontecimentos ofertados remotamente abriram espaço para que muitas mulheres iluminadoras fossem convidadas para apresentar seus trabalhos artísticos e de pesquisa, além de compartilhar histórias e vivências nos palcos.

Simultaneamente, surgiram movimentos organizados por e para mulheres<sup>8</sup> em diferentes regiões do país. Criados com o intuito de dar voz a iluminadoras, acabaram por identificar semelhanças e fomentar a discussão de como o gênero é determinante nas experiências de vida e nas vivências profissionais dessas mulheres. Esses movimentos se opuseram, pelos diálogos e trocas que fomentaram, ao mito da rivalidade feminina, percebido como um instrumento usado para corroborar com a manutenção da dominação masculina ao reconhecer a competição como um comportamento natural entre as mulheres (MARTINS, 2019, p. 29). Ao negar a imposição da sociedade patriarcal de que somos rivais, pudemos nos reconhecer como aliadas e parceiras de trabalho, criando novas formas de relacionamentos e ampliando as colaborações em projetos coletivos.

Diante do individualismo e da competitividade, importa olhar para o coletivo que gera espaços de comunhão, construções e decisões que são frutos da parceria, do diálogo, do poder do amor, da força que provém da convivência, da mutualidade e sororidade. Apoio, empatia, solidariedade são elementos libertadores para a ética feminista sendo que a partilha do conhecimento e de experiências de vida e sabedoria liberta e empodera para o crescimento. Essa partilha não ocorre de forma isolada, mas em grupo, onde mulheres planejam e agem juntas, em sororidade. (SCHERER, 2017, p. 115)

O ambiente de compartilhamento de experiências e histórias relacionadas ao trabalho com a iluminação cênica gerou uma potente rede de

---

<sup>7</sup> Através de pressões da classe artística, foi implementada a Lei Aldir Blanc - Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, definindo ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante o estado de calamidade gerado em função da pandemia da Covid-19.

<sup>8</sup> É importante citar que esses movimentos de, por e para mulheres não seguem, necessariamente, teorias feministas, mas buscam a emancipação das mulheres no mercado de trabalho. No entanto, a análise dos projetos mencionados neste artigo, todos voltados para as profissionais da iluminação cênica, foi feita a partir de uma perspectiva feminista.

mulheres em torno deste tema. Para a feminista Joice Berth, “entender a autoavaliação de si mesmo e, principalmente, conseguir detectar aquilo que o sistema conseguiu adulterar em nós mesmos, é um ato político importante” (BERTH, 2019, p. 141). Ao analisar o constructo cunhado por Paulo Freire no seu sentido transformador, a escritora afirma que o empoderamento se refere ao processo vivido por um sujeito que toma consciência de seus papéis sociais e do sistema que o sustenta, tendo a liberdade como práxis e resultando na transformação do sujeito, individual ou coletivamente, em agente ativo. Berth reforça ainda que o individual e o coletivo são partes indissociáveis do processo de empoderamento, um não se aplica nem se estabelece sem o outro. Quando mulheres iluminadoras compartilham suas experiências, empoderam-se mutuamente, pois trocam vivências, estratégias e saberes. Aprender de, com e entre mulheres altera a relação com o conhecimento, gerando pertencimento e orgulho de classe, o que acaba por incentivar o ingresso e a permanência dessas mulheres no mercado de trabalho da luz.

### 1º MOVIMENTO: *Mulheres na Luz*

Um dos primeiros movimentos a surgir no Brasil direcionado à divulgação do trabalho de iluminadoras foi o *Mulheres na Luz* em 2017. Ligia Chaim, iluminadora em São Paulo há 18 anos, sentiu-se incomodada ao perceber que um perfil no Instagram procurava trazer visibilidade a trabalhos na iluminação cênica, mas todos assinados por homens. Como resposta, Ligia criou o perfil *@mulheres\_na\_luz* com o objetivo de divulgar também o trabalho de mulheres. Inicialmente, a ideia era compartilhar fotos de projetos dessas iluminadoras, até que Lua Melo Franco, atriz, iluminadora cênica e produtora técnica de eventos virtuais, natural de Minas Gerais, entrou para a equipe. Lua havia notado a presença de mulheres na área de iluminação ao participar, em 2019, do evento catarinense A Luz em Cena. Conheceu diversas mulheres que já trabalhavam na área e, com o objetivo de estudá-las e conhecê-las melhor, passou a convidá-las para postarem seus trabalhos no seu próprio

perfil do Instagram articulando, com essas postagens, uma rede de iluminadoras “[...] para cada mulher convidada eu pedia que indicasse mais três [...] e ia fazendo o mapeamento” (FRANCO, 2021). As postagens iniciais previam apenas fotos e textos das obras dessas mulheres até que Dodi Leal, iluminadora paulista, foi convidada para participar do projeto.

[...] ela [Dodi] já estava nesse rolê de *live* [...] a galera que viu a chamada para a postagem da Dodi, [...] cismou que era *live*. Ela me ligou perguntando se não era melhor fazer uma *live*, já que era isso que a galera estava pedindo. E a gente fez, essa foi a primeira *live* do *Mulheres na Luz*, no meu perfil ainda. [...] Quando eu fui convidar outras mulheres, elas queriam *live* também. [...] Quando chegou a vez da Nadja Naira, ela me apresentou o trabalho da Ligia Chaim no *Mulheres na Luz* [...] aí eu falei ‘Ligia, vamos juntar?’, e ela topou. Eu migrei pro perfil @mulheres\_na\_luz e comecei a fazer as *lives* lá.” (FRANCO, 2021)

O movimento repercutiu e a iluminadora cearense Aline Rodrigues foi convidada para colaborar com seus vídeos e textos no perfil *Diário de Luz*, também criado por Ligia Chaim para compartilhar dicas sobre o trabalho na área da iluminação. Os vídeos da série *Mulher em Foco*<sup>9</sup> abordavam questões técnicas como eletricidade, equipamentos de segurança e construção caseira de equipamentos luminosos e tinham como objetivo formar e orientar mulheres iluminadoras, principalmente as iniciantes no ramo.

Em uma das *lives*, a iluminadora Sinésia Ventura sugeriu a criação de um grupo de WhatsApp com essas mulheres. Lua criou o grupo com 15 contatos, Sinésia adicionou mais 10 e atualmente, com a participação de 173 mulheres, ele se tornou uma rede de contato direta e ativa entre iluminadoras, montadoras, programadoras, operadoras e técnicas de luz. Além disso, o grupo serve ainda como canal de amparo e ajuda, forma de divulgação dos trabalhos e espaço seguro para o compartilhamento de experiências, gerando um sentimento de pertencimento e fortalecendo as vozes e reivindicações das mulheres. É possível comparar esse movimento aos *Grupos de Conscientização* surgidos na década de 60:

---

<sup>9</sup> Esta vertente do movimento se transformou no “Artesania da luz em Tempos de Pandemia”, um vídeo-doc-oficina, dividido em três episódios que mesclam a construção de equipamentos artesanais de luz e uma conversa com artistas ligadas às artes cênicas sobre o contexto da arte na pandemia. Disponível no canal do *Youtube* de Aline Rodrigues.

[...] comunicação e diálogo eram centrais na pauta das sessões de conscientização. Em vários grupos, a norma era honrar a voz de todas. As mulheres se revezavam para falar, assegurando que todas pudessem ser ouvidas. Essa tentativa de criar um modelo não hierárquico de debate foi positiva ao dar a todas as mulheres uma chance de falar. [...] Discussões argumentativas eram comuns no GC, porque era a maneira que buscávamos para esclarecer nossa compreensão coletiva da natureza da dominação masculina. Somente com discussões e desacordos poderíamos começar a encontrar um ponto de vista realista sobre exploração e opressão de gênero. (HOOKS, 2020, p. 26)

Lua relatou ter recebido alguns questionamentos sobre a escolha por falar de gênero, visto que a temática do canal era a iluminação. Foi quando percebeu que nunca havia colocado, nos roteiros de perguntas para as *lives*, uma única questão específica sobre gênero, “...só que o assunto surgiu pela urgência de falar, faz parte do trabalho. [...] O *Mulheres na Luz* é como um despertador, ele acorda. Acorda para a questão.” (FRANCO, 2021). O perfil do Instagram, que atualmente conta com mais de duas mil seguidoras e seguidores, tem realizado chamadas para ampliar essa rede de mulheres buscando iluminadoras de estados que ainda não foram apresentadas nas *lives*.

## 2º MOVIMENTO: *iluMINA!*

Larissa Lacerda, iluminadora de Salvador, iniciou sua carreira na área da iluminação cênica como técnica. Ela participou de uma oficina ministrada por João Batista, iluminador soteropolitano e foi quando aceitou o convite para acompanhar uma montagem ao final do curso que se encantou: “[...] a gente até tenta escapar, mas o teatro me pegou. [...] A luz me deu a luz” (LACERDA, 2021). Por ter começado como técnica, sempre lutou pelos direitos de quem exerce essa função. Segundo ela, por questões de hierarquia social, a técnica é vista como um sub-trabalho, com jornadas mais longas, pouco reconhecimento e sem as devidas condições de segurança.

Larissa disse ter recuperado seu ânimo quando recebeu o convite do *Mulheres na Luz*. Acompanhar o crescimento dessa rede de comunicação entre mulheres a inspirou para pensar em ações formativas/educativas na área de iluminação cênica. Com recursos oriundos da Lei Aldir Blanc, Larissa

juntou-se a Milena Pitombo e Maria Carla, ambas atrizes e iluminadoras, para criar o *iluMINA!*, cujas informações, ações e produções são publicadas no perfil do Instagram *@projeto.ilumina*. Produzido pela Dimenti Produções, o projeto foi dividido em duas etapas: na primeira, foram selecionadas 60 mulheres para participar de uma oficina de introdução aos conceitos básicos da iluminação cênica; na segunda, 12 dessas mulheres receberam uma bolsa e uma mentoria para o desenvolvimento de um trabalho artístico. Voltado apenas para mulheres da Bahia, o projeto teve grande repercussão, recebendo mais de 300 inscrições graças à articulação de mobilizadoras locais – 7 artistas mulheres, uma de cada macrorregião baiana. Larissa compartilhou que a metodologia do projeto foi sempre pensada para preservar a autonomia das participantes no processo criativo. Com os conhecimentos adquiridos na primeira etapa, na segunda elas puderam se dedicar à experiência do processo da criação da luz e investigar as variáveis que interferem na visualidade de um projeto artístico.

Dois características do projeto, uma financeira e outra pedagógica, se relacionam diretamente com a discussão proposta neste artigo. O apoio financeiro, além de permitir uma maior dedicação das participantes, também serviu como forma de validação e reconhecimento das suas ideias, fortalecendo sua autoestima como profissionais do ramo da iluminação. Segundo Larissa, “A gente sabe, na nossa pele, no nosso corpo, da dificuldade de criar parceria. A gente não é forjada nesse sentido, de acreditar que as pessoas podem trabalhar a favor da sua ideia” (LACERDA, 2021). Em segundo lugar, a mentoria ressaltou importância na iluminação da relação mestre-aprendiz, neste caso, iluminadora-assistente. Quando é criado um ambiente favorável para a aprendizagem, no qual o erro e as dúvidas são compreendidas como parte do processo de experimentação, incentiva-se a curiosidade e o interesse, transformando a relação de mestre-aprendiz numa dinâmica colaborativa baseada em sintonia e empenho mútuos. Segundo Souza (2018, p. 42), o estabelecimento de confiança, adquirida no convívio cotidiano e dedicação extensiva, implica em compreender o processo formativo enquanto compartilhamento de experiências de vida, para além de uma experiência pedagógica. O fato de todas as mentoras e aprendizes

serem mulheres, ensinando e aprendendo a serem iluminadoras pelas perspectivas simultâneas da técnica e do gênero, possibilitou um ambiente fértil para a criação, experimentação e aprendizado, no qual foi possível uma atuação como “mestre responsável também pela educação sociocultural de seus aprendizes no exercício desta profissão.” (SOUZA, 2018, p. 44)

### 3º MOVIMENTO: *Mulheres na Técnica PA*

A ideia que originou o movimento surgiu de conversas entre Natasha K. Leite, artista-iluminadora-pesquisadora e técnica de iluminação cênica há 13 anos na cidade de Belém, e uma colega de profissão, Aline Rodrigues, que desde 2018 estava no mesmo processo de articulação de mulheres iluminadoras em Fortaleza. Juntamente com o *Coletivo Alumia*, criado em parceria com Julia Freitas, Malu Rabelo e Danielle Queiroz, Natasha realizou um levantamento sobre o quantitativo de mulheres atuantes em atividades técnicas na região. “A ideia de usar o mesmo nome no Pará e no Ceará reforçava a intenção de promover um intercâmbio entre as regiões” (LEITE, 2021). O formulário utilizado para coletar as informações foi elaborado em 2019 em colaboração com muitas outras iluminadoras. Em 2020, a equipe realizou um encontro presencial, mas com a chegada da pandemia toda comunicação e divulgação foi realizada pelas redes sociais. Com o objetivo de promover a reflexão e a mobilização de mulheres por meio do perfil do Instagram *@mulheresnatecnica\_pa*, o movimento, criado sem incentivo financeiro público ou privado, tornou-se uma rede de apoio e visibilidade para mulheres técnicas de diversas áreas do segmento cultural da região. Proporcionando a troca de saberes, um banco de contato para contratação, garantia de visibilidade das profissionais da técnica e luta pelos direitos básicos para a atuação profissional, o perfil serviu de inspiração para outros estados aderirem ao movimento. O discurso de Natasha diante dessas mulheres foi embasado em muitas leituras vinculadas ao feminismo:

Sempre levantando a problematização da divisão social do trabalho e as desigualdades ainda cravadas por debaixo das estruturas de pensamento numa sociedade patriarcal [...]. Mulheres que atuam

no segmento cultural e de alguma forma se dedicam às atividades técnicas de criação e produção artística, tendem a lidar diariamente com problematizações que trazem em seus históricos um rastro do favorecimento de gênero pela divisão de trabalho. [...] Buscamos debater sobre direitos e responsabilidades profissionais, compartilhar experiências positivas e negativas, encorajar o autoconhecimento e a não competitividade entre nós, nos unindo em favor da visibilidade de nossas atividades pelos bastidores. [...] As vozes multiplicadas nesses projetos serão ouvidas e ecoarão por gerações. Os caminhos estão sendo preparados, no agora. (LEITE, 2021)

O movimento *Mulheres na Técnica PA* conta atualmente com um grupo de 66 mulheres da faixa etária entre 22 e 65 anos que possuem formação em ensino técnico profissionalizante e aprimoramento em mais de uma área de conhecimento. Esse movimento, assim como outros similares, coloca em evidência os efeitos da interseccionalidade na produção da desigualdade, tanto em relação à área técnica quanto à mulher no mercado de trabalho.

#### 4º MOVIMENTO: *Autobiografia de Todas Nós*

O projeto *Autobiografia de Todas Nós* resultou do encontro e dos 30 anos que separam as iluminadoras-pesquisadoras Gabriela Valcanaia e Nadja Naira. A diferença geracional entre elas fez perceber como as questões relacionadas às mulheres na iluminação cênica são vistas de maneira diferente a depender, além da idade, das condições individuais das mulheres iluminadoras como raça, classe social, orientação sexual, identidade de gênero e regionalidade.

Em 2020, Naira preparou, para sua participação na *live* do *Mulheres na Luz*, uma retrospectiva de sua trajetória no teatro com foco nas mulheres que compartilharam sua história. Estimulada pela entrevistadora, convidou Gabriela para pensarem juntas em um modo de transformar aquela pesquisa biográfica em um material documental. O projeto, realizado no primeiro semestre de 2021 com recursos da Lei Aldir Blanc, pretendia repensar a história com foco nas mulheres para compreender como, a partir de uma, poderia ser possível compreender a realidade coletiva e plural de todas. O *Autobiografia de Todas Nós* floresceu, ainda, pelo desejo e mobilização coletiva para reverter o apagamento sistêmico da atuação das mulheres na

iluminação cênica. Compartilhar e ouvir as histórias dessas iluminadoras se revelou como uma forma de criar conexões e sensibilizar homens e mulheres para suas diferentes experiências. Composto por quatro eixos, o projeto ofereceu espaço para dar voz às iluminadoras de Curitiba: um mini documentário apresentando as trajetória dessas mulheres; um mapeamento documental das iluminadoras, técnicas e professoras de iluminação cênica da região; duas rodas de conversa online com convidadas sobre os temas *IluminadoraA: como começa* e *IluminadoraA: o trabalho dobrado de ser uma mulher*; um ensaio sobre questões de gênero a partir de uma narrativa autobiográfica e de uma memória coletiva de mulheres artistas.

O mini-documentário *Depois de Nós*<sup>10</sup> reúne seis mulheres iluminadoras de diferentes gerações que contam suas histórias pessoais e profissionais com a luz e com as questões complexas de ser uma iluminadora mulher. O ensaio autobiográfico *A história de quem agiu no breu* propõe repensar a maneira como a memória coletiva das/sobre mulheres ao longo da história afetam o que imaginam e desejam para si e para o mundo. A autora Gabriela Valcanaia parte de memórias pessoais para especular, por meio de contundentes perguntas retóricas, a aparente ausência/inatividade das mulheres ao longo da história:

Como viabilizar o acesso/entrada das mulheres no mercado de trabalho? Como incentivar e remunerar seu desenvolvimento? Como punir seriamente casos de agressão ou assédio, garantindo plena execução de sua função? Como ampliar as possibilidades de crescimento de carreira? Ao incluirmos mulheres artistas (com e sem filhos) nos projetos culturais não estamos apenas melhorando a vida dessas mulheres, mas melhorando a arte. O que é produzido é melhor porque é mais diverso. Se eu soubesse disso antes, se muitas soubessem, talvez tivéssemos equipes mais diversas no governo e até uma presidenta do mundo, quem sabe. Se as mulheres (também) governassem o mundo, ele certamente seria outro. Mas o que o desejo de governo das mulheres construiria? (VALCANAIA, 2021)

---

<sup>10</sup> Iluminadoras entrevistadas: Fábria Regina, Gabriela Valcanaia, Lucri Reggiani, Nadia Luciani, Nadja Naira e Semy Monastier. Roteiro: Nina Rosa Sá. Diretora de vídeo e montagem: Carol Winter. Composição de trilha e edição de áudio: Erica Silva. Produção: Janaína Micheluzzi. Tradução em LIBRAS: Talita Sharon Simões. Disponível em *todasnos.art* na aba Vídeos: <https://todasnos.art/#video-0>.

O mapeamento, terceiro eixo do projeto, foi realizado pela pesquisadora Milena Sugiyama por meio de um formulário com três etapas: a primeira com dados como nome, idade, função e experiência na área; a segunda com perguntas sobre processos de criação e pesquisas desenvolvidas pelas participantes; e a terceira a respeito de casos de assédio, violência física ou mental e descredibilização sofridos por elas. As duas primeiras etapas foram usadas na composição do perfil dessas mulheres na plataforma digital do projeto (*todasnos.art*) e a terceira para fins de pesquisa e levantamento de dados. Alguns fatos flagrantes resultantes desta pesquisa foram que, das 28 iluminadoras que participaram do mapeamento, apenas 5 se identificam como não-brancas; todas se auto qualificaram como mulheres cisgêneras e a maioria revelou já ter passado por situações desconfortáveis, no meio profissional ou não, provocadas por homens. Com objetivos e implicações semelhantes, a iluminadora carioca Brisa Lima criou um formulário de mapeamento de mulheres iluminadoras pretas brasileiras<sup>11</sup>.

Outra revelação do mapeamento feito foi a menção à oficina oferecida pelo LABIC – Laboratório de Iluminação Cênica da FAP/UNESPAR como início do processo de formação de muitas das iluminadoras curitibanas. O LABIC é um projeto de extensão universitária criado e coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nadia Moroz Luciani que, além de auxiliar os/as/es estudantes da faculdade em seus projetos acadêmicos, realiza anualmente uma oficina profissionalizante e gratuita de iluminação cênica aberta para a comunidade. Ministrada pela coordenadora do projeto com carga horária de 60 horas, a oficina tem sido responsável, desde sua primeira edição em 2010, pela formação de profissionais, muitas delas mulheres, tornando-se referência no ensino de iluminação cênica na cidade. O que cabe destacar em relação à essa formação é que ter uma mulher como mestre e exemplo, além de constituir um fator importante para a autoconfiança e a construção da autoimagem de futuras iluminadoras, ainda tem o efeito de quebra de preconceitos de futuros iluminadores. Ao incentivar aprendizes a participarem de seus processos de criação e montagens, Nadia proporciona ainda uma

---

<sup>11</sup> Disponível no seu perfil do Instagram: <https://www.instagram.com/iluminadoraspretas/>.

forma de aprendizagem emancipadora, ligada não apenas ao ensino das técnicas e tecnologias, mas à formação consciente, completa, abrangente e inclusiva de futuros profissionais, homens e mulheres.

## PERCEPÇÕES

Analisar os movimentos de mulheres iluminadoras pelo viés de teorias feministas permitiu revelar a desigualdade ainda presente na realidade social brasileira com destaque para o mercado de trabalho da iluminação cênica. Apesar das mulheres terem, historicamente, se desprendido do isolamento doméstico e passado a garantir o incremento ou até a totalidade da renda familiar, a inclusão de mulheres no mercado de trabalho não significou sua plena autonomia, além de ter tido, como efeito secundário, a sobrecarga de trabalho. Assim sendo, é preciso que se reconheçam as diferenças sociais de homens e mulheres para que se criem políticas e ações efetivas no sentido da igualdade, do respeito, da dignidade e da remuneração justa de mulheres.

No âmbito da iluminação cênica, as desigualdades ficaram ainda mais evidenciadas pela emergência de movimentos e projetos idealizados, liderados e compostos por mulheres durante a pandemia da Covid-19. Ao lhes dar voz em *lives*, entrevistas, textos e depoimentos, eles permitiram demonstrar como as histórias, aparentemente individuais e isoladas, eram, na realidade, comuns a diferentes mulheres. Da profusão dessas ações surgiu um discurso diverso, marcado pelas relações de classe, raça, geração, orientação sexual e regionalidade, reforçando o fato de que o objetivo dos movimentos nunca foi a homogeneidade. Segundo Spivak (2010, p. 42), o interesse das mulheres ao se unirem não surge de um instinto de classe, mas de um interesse sistêmico e heterogêneo, que faz com que emerjam diferentes posicionamentos, cujo objetivo comum é lutar contra a opressão do sistema patriarcal e capitalista. Ao contarem suas histórias por uma perspectiva pessoal, essas mulheres marcam sua posição como narradoras e não pressupõem, necessariamente, que ao dizerem sobre si, dizem sobre todas.

Elaborar esse pensamento é parte do meu processo de autoconstrução, mas não é algo a ser seguido. Escrevo para que você que me lê possa também se elaborar a partir das suas palavras e para que possamos colocá-las em diálogo. Para que possamos trocar ideias feministas e repovoar nossos imaginários. Para que não mais repliquemos teorias criadas por outros, mas dialoguemos com essas teorias e também com vivências de outras pessoas. (VALCANAIA, 2021)

Refletir sobre as relações interpessoais tendo o gênero como parâmetro de análise é fundamental para que o sexismo mascarado de gentileza não seja confundido com atitudes de apoio à luta pela autonomia e emancipação da mulher. É notória a importância de que a conscientização e as discussões de gênero aconteçam com mais frequência, sendo, contudo, indispensável que ela deixe a esfera individual e se direcione para o coletivo, envolvendo e combatendo a estrutura patriarcal e capitalista que reforça e beneficia posturas de opressão e de submissão das mulheres. Apesar das diferenças físicas entre homens e mulheres na sua experiência com a cisgeneridade ou com a transgeneridade, nenhum tipo de tratamento especial deveria ser oferecido *a priori*. Diante de uma situação duvidosa, basta se perguntar se a atitude de proteção ou ajuda seria a mesma independente da pessoa agraciada ser mulher ou homem ou da sua estrutura e condição física. Se não for esse o caso, fica evidenciado um ato de cavalheirismo que nada tem a ver com gentileza, mas com a manutenção do machismo e do sexismo no ambiente de trabalho. Essas atitudes são a parte não dita ou em branco (SPIVAK, 2010, p. 107) do discurso machista, sobre as quais ele se constrói e se mantém. A única forma de promover alguma transformação a respeito é por meio da tomada de consciência e, portanto, da aproximação com teorias feministas, permitindo que elas sejam colocadas em prática com organicidade:

A formação passa não só por compreender o trabalho que as mulheres têm feito, mas também quais são as formas de violência que nós praticamos cotidianamente, seja nos territórios, seja na atuação política. A violência física é a mais nítida, mas temos também a violência sexual, patrimonial e simbólica de maneira geral. Essas formas de violência não estão claras para nós homens: elas precisam ser ditas, e uma forma de dizer é com a formação política que requer estudo, leitura, curso. E nossa organicidade precisa ser reflexo dessa transformação de nosso movimento com bases feministas. [...] Precisamos reorientar toda a divisão sexual

do trabalho que há na nossa vida do dia a dia. Precisamos também mudar a forma como a renda gerada pela família – e os investimentos – são definidos e destinados. [...] Da mesma forma, nas nossas lutas a divisão de todas as tarefas deve buscar superar a definição machista de tarefas específicas para homens. [...] As metodologias das reuniões, as dinâmicas dos encaminhamentos, as formas de construir o trabalho de base... não basta ter mulheres na organicidade, se a forma dessa organicidade for masculinizada. É necessário nos revolucionarmos internamente. (ZARREF, 2020)

Apenas por meio de informação, conhecimento, estudo e debate será possível alterar valores e comportamentos sociais tão arraigados. São discussões em rodas de amigos, círculos sociais e familiares, mas que devem ir além, com atitudes reais de contratação, leitura, referências, citações e apoio a mulheres. Somente ações como essas permitirão alterar a vida em sociedade e o quadro atual do mercado de trabalho da iluminação cênica. Sem investigações sérias sobre a desigualdade de gênero, não há como efetivar políticas de combate às desigualdades ou de incentivo a práticas combativas. É preciso tirar o véu de igualdade existente e admitir que a desigualdade existente é o primeiro passo para combatê-la. Não temos notícias, no Brasil, de estudos e dados científicos que conduzam a conclusões efetivas sobre o assunto, então permanecemos à mercê de depoimentos, suposições e vozes soltas ao vento, sem ecos que lhes sustentem ou fortaleçam. É justamente contra a falta de informação que surgem movimentos que buscam expor a realidade coletiva por uma perspectiva individual de mulheres que, com isso, legitimam a si mesmas na coletividade.

Eduardo Galeano (1994) cita Fernando Birri para lembrar que a utopia está lá no horizonte. Se nos aproximamos dois passos, ela se afasta dois passos. Caminhamos dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que caminhemos, jamais alcançaremos. Para que serve a utopia? Serve apenas para que não deixemos de caminhar. Sigamos, então! Sigamos em direção à utopia de um mundo igualitário no qual seja possível lutar e vencer.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

FORJAZ, Cibele. **À luz da Linguagem**. A Iluminação Cênica: de Instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível' & outras poéticas da luz. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2013.

FRANCO, Lua de Melo. **Entrevista** não publicada, concedida a Milena Sugiyama. Curitiba, 06 de abril de 2021.

GALEANO, Eduardo. **Para que serve a utopia?** Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/para-que-serve-a-utopia-eduardo-galeano/>. Acesso em: 21/9/2020.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução Bhuvi Labanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

LACERDA, Larissa. **Entrevista** não publicada, concedida a Milena Sugiyama. Curitiba, 06 de abril de 2021.

LEITE, Natasha K. **Entrevista** não publicada concedida a Milena Sugiyama. Curitiba, 04 de abril de 2021.

LUCIANI, Nadia. **O discurso da luz**: vídeo depoimento com a iluminadora Nadia Luciani. Depoimento concedido a Larissa Mayra de Lima e Halanna Aguiar para o webdocumentário do projeto Mulheres de Teatro. Curitiba, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/mulheresdeteatro>.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação Cênica**: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2020.

LUCIANI, Nadia. **Depois de nós**. Depoimento concedido a Nina Rosa Sá para o documentário do projeto Autobiografia de Todas Nós. Curitiba, 2021. Disponível em: <https://todasnos.art/#video-1>.

MARTINS, Lorena Gabriela Santos. **Sororidade na educação**: uma experiência com oficina de empoderamento feminino. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação, Faculdade de Educação. Uberlândia: UFU, 2019.

## Questões de gênero: desvelando a desigualdade no mercado de trabalho da iluminação cênica no Brasil

MONTALI, L. Mudanças na família, no mercado de trabalho e nos arranjos familiares. In: LEONE, E. T.; KREIN, J. D.; TEIXEIRA, M. O. (Org.). **Mundo do trabalho das mulheres**: ampliar direitos e promover a igualdade. Brasília: Secretaria de Políticas do Trabalho e Autonomia Econômica das Mulheres; Campinas, SP: Unicamp. IE. Cesis, 2017, p. 39-6.

REGIANE, Lucr. **Depois de nós**. Depoimento concedido para o documentário do projeto Autobiografia de Todas Nós. Curitiba, 2021. Disponível em: <https://todasnos.art/#video-1>.

SCHERER, Cristina. **Princípios da Sororidade na Vida e na Bíblia**. Congresso latinoamericano de Gênero e Religião, 5., 2017, São Leopoldo. Anais do Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião. São Leopoldo: EST, v. 5, 2017. | p.112-127.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos. **Gambiarra de Luz**: reflexões sobre a formação do iluminador cênico sob a ótica de três gerações cariocas. Dissertação de Mestrado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

TRUTH, S. **E não sou uma mulher?** Tradução de Osmundo Pinto. Geledes, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 19/05/2021.

VALCANIA, Gabriela. **A história de quem agiu no breu**. Ensaio publicado no site todasnos.art. Curitiba, 2021. Disponível em: <https://todasnos.art/#textos>.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Brasil: Rocco, 1992.

ZARREF, Luiz. **O homem precisa abrir mão do seu privilégio**. Entrevista concedida a Alan Tygel. 2020. Disponível em: <https://mst.org.br/2020/03/12/o-papel-do-homem-na-luta-feminista/>. Acesso em 24/05/2021.



# **ESSE CORPO QUE ME VESTE: O TRAJE DE CENA COMO DISPARADOR DE UMA PESQUISA ACADÊMICA**

***THE BODY THAT DRESSES ME: THE COSTUME AS A TRIGGER  
OF AN ACADEMIC RESEARCH***

***ESE CUERPO QUE ME VISTE: EL VESTUARIO ESCÉNICO COMO  
DETONANTE DE UNA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA***

**Graziela Ribeiro Baena**

**Graziela Ribeiro Baena**

Mestra e Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará na linha Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes. Foi orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Wladilene de Sousa Lima e foi bolsista da CAPES no ano de 2018. Atua profissionalmente como figurinista e maquiadora de teatro e audiovisual na cidade de Belém do Pará.

### Resumo

O artigo aborda uma pesquisa teórica sobre a indumentária da festividade religiosa amazônica do culto ao São Benedito de Bragança (PA), que teve como disparador a construção do traje de cena do espetáculo teatral “Esse corpo que me veste”, realizado pelo grupo Cuíra e apresentado em 2015, em Belém do Pará.

**Palavras-chave:** Amazônia, Belém, Cuíra, figurino, teatro

### Abstract

The article is about a theoretical research on the costume of the Amazonian religious celebration of Saint Benedict of Bragança (PA), which was the trigger to the construction of the stage costume of the theatrical spectacle “Esse corpo que me veste”, performed by the Cuíra group and presented in 2015, in Belém do Pará.

**Keywords:** Amazon, Belém, Cuíra, costume, theater.

### Resumen

El artículo aborda una investigación teórica sobre el atuendo de la fiesta religiosa amazónica del culto a San Benedito de Bragança (PA), que tuvo como detonante la construcción del vestuario escénico del espectáculo teatral “Esse corpo que me veste”, realizado por el grupo Cuíra y presentado en 2015, en Belém de Pará.

**Palabras clave:** Amazonia, Belém, Cuíra, vestuario, teatro.

## Introdução

Este artigo é composto por um fragmento da pesquisa de doutorado, iniciada em 2016 e concluída em 2020, que foi desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, intitulada “Entre marujas e marujos: recortes sobre o vestir no culto a São Benedito em Bragança (PA)”.

Embora o trabalho completo tenha tratado dos trajes usados pelos devotos em diversos momentos da festividade acima mencionada, incluindo-se neste contexto os paramentos e adereços, nesta escrita serão

apresentadas maiores informações sobre o chapéu de maruja, tendo em vista que este objeto foi a inspiração para o figurino do espetáculo “Esse corpo que me veste”.

O estudo do chapéu se deu por meio de dois caminhos: o primeiro deles foi um levantamento teórico em livros, dissertações e artigos sobre a Marujada, e o outro foi por meio de entrevistas com participantes da festividade, principalmente com a artesã bragantina Teresa O’Grady, que confecciona chapéus.

Assim, neste artigo traremos alguns dados referentes à pesquisa teórica realizada acerca deste adereço tão marcante na visualidade da festividade. Os dados apresentados neste trabalho foram obtidos através de uma metodologia de pesquisa conhecida como Etnometodologia. Uma das noções da etnometodologia diz respeito ao método documentário de análise que, resumidamente, tenta traçar o passado de um fenômeno social, para que assim se compreenda o presente. Deste modo o artigo se organiza da seguinte forma: primeiramente temos esclarecimentos sobre o espetáculo mencionado como iniciador da pesquisa teórica, em seguida, foi inserido o estudo sobre os chapéus usados como inspiração no figurino do espetáculo; finalmente, temos a conclusão do estudo.

### Para a compreensão do espetáculo “Esse corpo que me veste”

Com a finalidade de contextualizar a narrativa deste artigo, é importante primeiramente apresentar o espetáculo “Esse corpo que me veste”. Trata-se de uma obra teatral realizada em 2015, resultado de uma investigação sobre teatro litúrgico contemporâneo desenvolvida pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Olinda Charone que, resumidamente, costura “histórias de várias pessoas e a sua relação com a religiosidade, sem se prender a uma religião específica”<sup>1</sup>. Tendo como foco as religiões que se fazem presentes na Amazônia brasileira, a

---

<sup>1</sup> Fonte: <http://fcp.pa.gov.br/noticias/1489-esse-corpo-que-me-veste-sera-exibido-nesta-segunda-feira-no-cine-alexandrino-moreira>

experimentação cênica foi montada por meio da premiação da Fundação Cultural do Pará.

Para fins complementares, cabe ressaltar a ficha técnica do espetáculo: a pesquisa foi realizada por Olinda Charone e convertida em dramaturgia por Edyr Augusto. A direção foi de Wlad Lima e o elenco composto por Zê e Olinda Charone, João Pedro e D. Lucila, os dois últimos nomes são também membros da família das atrizes. A visualidade e iluminação foram criadas por Patrícia Gondim, com assistência de Bolyvar Junior e Ariane Gondim. A sonoplastia foi feita por Leoci Medeiros e o figurino ficou sob responsabilidade de Grazi Ribeiro.

Trazendo em sua dramaturgia a costura de relatos de fé de pessoas de diferentes crenças, o conteúdo da montagem apropriou-se de discursos advindos do catolicismo, das religiosidades afro-brasileiras, de práticas que fazem alusão a rituais de Seicho-no-ie e do Santo Daime, reforça-se assim o hibridismo presente na cultura brasileira e, sobretudo, na cultura amazônica. Estas múltiplas referências se materializaram na visualidade do espetáculo, incluindo-se aí o traje de cena e a cenografia.

Concebidas pela cenógrafa Patrícia Gondim, iluminação e cenografia ocuparam a sala da casa-teatro Cuíra, um casarão antigo no bairro histórico conhecido como Cidade Velha, localizado na cidade de Belém. A configuração espacial era simples, porém trouxe um aspecto intrigante, havia quadros nas paredes, que emolduravam imagens de entidades de várias religiões, de santos católicos ao Buda, uma forma de ilustrar a presença das mais diversas crenças religiosas mencionadas na encenação.

As duas atrizes em cena, as irmãs Zê e Olinda Charone usavam um figurino que também materializava referências do hibridismo religioso, muitas vezes apresentadas por camadas de roupas e adereços. Um exemplo disso foi o modelo de calça usado em algumas cenas pelas atrizes, que teve como inspiração o fato delas serem realmente irmãs e por isso vestindo uma apropriação das calças usadas em imagens de São Cosme e São Damião. Os detalhes de modelagem das roupas carregavam simbolismos relacionados ao tema, por exemplo, o traje da atriz Zê Charone era composto por uma camisa com gola padre, uma saia branca “de missa”, por baixo da saia era

usada a calça São Cosme e Damião. Havia também uma saia de aviamentos multicoloridos: botões, sutaches, guizos, fitas, sianinhas, simbolizando aviamentos usados em altares, trajes de São João e outras festas do catolicismo popular.

A atriz Olinda Charone usava a calça já mencionada, uma túnica branca e por cima um manto dourado com uma textura de flores de pena de pato. O objeto foi confeccionado com materiais que são usados em um enigmático chapéu, que é utilizado em uma das maiores festividades religiosas da Amazônia paraense: a Marujada bragantina. A Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança, tradicionalmente homenageia o santo há mais de duzentos anos, no município de Bragança (PA). Este chapéu, que é usado pelas marujas, é composto por, além das flores de pena de patos, tecido dourado, enfeites e aviamentos como miçangas, paetês, pedrarias, isopor e fitas multicoloridas.

Aqui, escrevendo como autora deste artigo e como responsável pelo figurino supramencionado, posso afirmar que o ato de criação nesse trabalho não encerrou com sua apresentação, pois ele marcou o início de uma trajetória de pesquisa de quatro anos, que buscou preencher lacunas deixadas pela pesquisa criativa, principalmente no que concerne ao chapéu das marujas.

### **Investigações teóricas sobre os chapéus das marujas**

Embora o figurino do espetáculo tratado neste artigo tenha inspiração nos chapéus das marujas de São Benedito, este tópico inclui uma breve explanação a respeito dos chapéus masculinos também. Estes chapéus compõem a indumentária dos participantes da festividade, que é composta também por roupas e outros acessórios, conforme verifica-se na imagem a seguir:

**Fig. 1 – Chapéus de maruja.**



Fonte: Alexandre Baena

**Fig. 2 – Chapéus de marujos.**



Fonte: Alexandre Baena

Mediante a observação das imagens acima, demonstra-se que o modelo masculino possui uma forma modesta em comparação ao modelo feminino, que é considerado um dos objetos mais enigmáticos e provocantes no tocante à visualidade da devoção beneditina daquela localidade.

Um dos registros preliminares que reproduzem informações sobre este chapéu pode ser encontrado na obra “Contribuição ao estudo do folclore amazônico da zona bragantina”, publicada em 1959 pelo pesquisador Armando Bordallo da Silva, reparemos como o autor reporta-se à forma e materiais diversos do que temos hoje nos chapéus contemporâneos.

As marujas se apresentam tipicamente vestidas. [...] na cabeça ostentam um chapéu todo emplumado e cheio de fitas multicores. [...] era antigamente feito de feltro, côco ou cartola. Os de fabrico moderno são de carnaúba, palhinha ou mesmo de papelão. Seja qual fôr o material empregado na estrutura básica do chapéu, êle é furado na parte interna e externa. A aba com papel prateado ou estanhado; lateralmente, com papel de côres; e em torno, formando um ou mais cordões em semicírculo, presos nas extremidades, em pontos equidistantes, são colocados voltas ou alças de casquilho dourado, prateado ou colorido. Entre as alças, por cima das voltas, são também colocados espelinhos quadrados ou redondos. Ao alto plumas e penas de aves de diversas cores, formam um largo penacho com mais ou menos cinquenta centímetros de altura. Da aba, na parte posterior do chapéu, descem ao longo da costa da maruja, numerosas fitas multicores. O maior número ou largura das fitas, embora não indicando hierarquia, é reservado às mais antigas. (SILVA, 1959, p. 63)

A dimensão de materialidade, bem como a produção artesanal do referido objeto, tendo sido temas de estudo da pesquisadora Ana Mabell Seixas Alves Santos, são abordados pela autora sob diversos prismas. Em sua pesquisa de mestrado a autora ressaltou a escassez de informações anteriores aos anos 1950 sobre o chapéu. Nos registros imagéticos inseridos no documentário fotográfico do livro de Bordallo da Silva temos ainda uma figura que mostra o chapéu de uma das antigas Capitoas<sup>2</sup>. Verificamos, apesar da definição de imagem não fornecer nitidez, a opulência deste adereço na cabeça.

---

<sup>2</sup> Termo usado para se referir à líder das marujas de São Benedito.

Por meio da exposição feita pelo autor, em conjunto com uma breve observação imagética concluímos que ocorreu uma significativa transformação no chapéu feminino ao longo do tempo.

**Fig. 3** – Detalhes dos chapéus de marujas nos anos 50.



Fonte: Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina (1959)

Moraes, Aliverti e Silva tecem apontamentos sobre o chapéu moderno na obra “Tocando a memória da Rabeca”, para os autores

O chapéu é o item mais pomposo que compõe o figurino, e sua feitura envolve um longo processo artesanal. [...] Para sua confecção, um dos materiais principais são as penas de pato. [...] As penas são arranjadas de modo a formar pequenas flores brancas, que são presas por botões a uma armação que pode ser de palha, haste metálica, ou de isopor, esta torna o chapéu mais leve. A armação é recoberta por tecido, aumentando a altura da copa, enquanto a aba é recortada com tecido ou papel dourado. Completando sua ornamentação, amarra-se uma série de fitas de cetim das mais diversas cores, de um metro de comprimento que, durante os giros das marujas, parecem um arco-íris. (2006, p.69)

Com a exposição dos autores, depreende-se que as penas de pato passaram a ser predominantes. As flores que são confeccionadas com as penas, são presas em arames ou hastes de madeira, ou, ainda, em uma peça de isopor.

Não se sabe ao certo quando o suporte de isopor foi introduzido. Por meio dos depoimentos da artesã Teresa O’Grady é possível compreender melhor a feitura do adereço na atualidade, membro da Irmandade que

organiza a festa e maruja ativa, ela é uma das artesãs de chapéu mais requisitadas em Bragança. A introdução do modelo de isopor, segundo ela, surgiu como uma alternativa mais durável para os chapéus de papel, que eram usados em tempos mais remotos. Sem lembrar com precisão das datas ela informou que:

*Quem inventou este isopor foi uma menina lá na aldeia.<sup>3</sup> Mas também a gente não aceitava mais o desconforto quando a gente saía com chapéu e como chegava. Tinha pessoas com condições pra mandar reformar e tinha pessoas que não, aí ficava com o chapéu muito feio. Aquele arame, se tu for te encostando numa pessoa, batendo, ele vai entrando e vai amassando, se virando, que quando tu olha ele não presta mais.*

Além de fabricar chapéus, Teresa se interessa em rememorar dados do passado, empenhada em dominar a feitura com os materiais de hoje, mas também percebendo a importância de conhecer as origens do objeto que é sua especialidade. Mesmo com as progressivas transmutações sofridas, o caráter artesanal da fabricação dos chapéus é um processo reconhecidamente relevante. Ao buscar na memória suas visões sobre o adereço, a artesã resgata que:

*Era pena de pássaros, pássaros, vários, entendeu? Não é o branco. O branco já é mais novo, assim foi mais pra próximo aqui digamos, se ela tem 218<sup>4</sup> né? Vem vindo o que de uns 60, 80 anos pra cá.*

As variações de penas utilizadas na confecção dos antigos chapéus é um dado recorrente e mencionado por diversas fontes, orais e textuais. Em entrevista D. Bia, Capitoa<sup>5</sup> atual da Marujada, declarou que a pena de galinha também fora bastante utilizada outrora, mas foi sendo substituída por não apresentar a curva necessária para a modelagem das pétalas da flor. Segundo Ana Mabell Santos:

Em geral, as penas que formam estas “flores” são retiradas do chamado pato nativo (*Cairina moschata*), mas há registros da utilização de outras aves, tais como garças (*Ardea alba*) e guarás

<sup>3</sup> Aldeia é um bairro do município de Bragança.

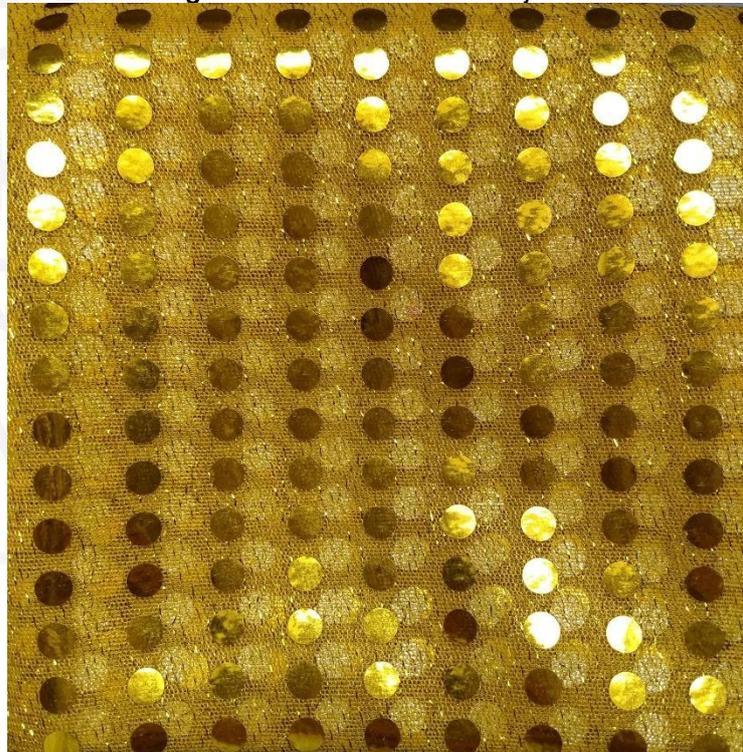
<sup>4</sup> Referente aos anos de existência da Irmandade e do culto ao santo na região.

<sup>5</sup> Concedida em novembro de 2019.

(*Eudocimus ruber*), ou mesmo galinhas (*Gallus gallus domesticus*) (SANTOS, 2017, p. 41).

A adesão ao revestimento em tecido dourado é mais uma característica do chapéu contemporâneo. Vimos anteriormente, na citação da obra de Bordallo da Silva, que uma de suas versões, era coberto com papel metálico. A forma atual é um chapéu de palha que as artesãs revestem com algum tecido dourado sintético. São variadas também as texturas dos tecidos dourados, porém o mais presente é o que atende pelo nome comercial de “lantejoula”.

**Fig. 4** – Tecido dourado “lantejoula”.



Fonte: Graziela Ribeiro

Ao comentar sobre a introdução de novos materiais, Teresa relatou que as novidades podem ser bem aceitas pelos membros, contanto que promovam algum benefício de ordem ergonômica e econômica, mas que não alterem a “tradição”, ou seja, as inovações são principalmente nos materiais, que devem facilitar a vida dos usuários dos chapéus, pensando muito na durabilidade do objeto, mas mudanças bruscas na forma não são bem aceitas e configuram desrespeito à tradição.

Para a decoração dos chapéus também são permitidos que sejam usadas miçangas, paetês, aviamentos, dourados e em vermelho são os preferidos e podem ser usados livremente de acordo com a criatividade das artesãs. Conforme afirma Santos:

Cada artesã possui uma visão peculiar do objeto que produz e reinventa a partir de seu repertório simbólico e imagético, sua habilidade técnica, seus valores e senso estético no que tange a materiais, cores, formas, volume e proporções. A transmissão deste saber artesanal, tal como ocorre nas narrativas africanas, ocorre por meio da tradição oral. (2017, p. 65)

O chapéu da maruja deve obrigatoriamente carregar também quatorze fitas coloridas na parte de trás, que provocam um efeito visual exuberante e intrigante, uma espécie de efeito arco-íris que gera muitos questionamentos a respeito da simbologia dessas cores.

Além das penas, os chapéus das marujas possuem longas fitas coloridas que, presas à base da copa do chapéu, descem às costas da mulher. O comprimento das fitas varia conforme a altura e o gosto pessoal da maruja, mas costuma ficar cerca de trinta centímetros acima dos pés. Assim como no tocante às penas, não há informações precisas sobre a origem ou o significado das fitas; também como ocorre com as penas, fitas são comuns a várias manifestações, desde as massificadas pelos meios de comunicação até outras, menos difundidas (SANTOS, 2017, p. 43).

Nos depoimentos coletados não foi mencionado nenhum sentido específico nas cores das fitas, apenas em relação ao número quatorze, pois representam os quatorze trabalhadores escravizados que deram início a esta devoção na região de Bragança, com o adendo que uma fita de cor preta deve ser afixada no centro das demais, pois ela homenageia as nações negras que historicamente iniciaram este culto. A resolução a respeito do número de fitas e da obrigatoriedade da fita preta foram introduzidas recentemente na indumentária das marujas, isso foi ressaltado por Teresa ao declarar que:

*essa tem que ter, isso foi criação não é muito tempo não, porque a gente achava que o preto era feio né? Eu te digo porque no meu primeiro chapéu não existia, aí depois eles vieram que era pra gente*

*botar o símbolo do chapéu, que era a fita preta né? A gente colocou e combinou.*

No mito de origem do culto a São Benedito em Bragança consta que tudo se iniciou a partir de quatorze homens negros escravizados que viviam nas fazendas daquela região e que, em 1798, pediram autorização aos seus senhores para fundarem uma irmandade em louvor ao santo e construírem uma igreja. Em agradecimento, dançaram pela cidade, fato que anualmente passou a se repetir e reviver tal momento tão importante para aquela comunidade.

Com base nas clássicas fontes iconográficas que nos fornecem os arquétipos de personagens que vivenciaram a escravidão negra no Brasil nos séculos XVIII e XIX, como Carlos Juliao, Debret, Rugendas, Guilhobel, podemos perceber que a decoração na cabeça em festividades era uma prática comum. Portanto, acredita-se que no culto a São Benedito de Bragança não ocorreu de forma diferente. Plumas, fitas, turbantes, chapéus e outros adornos aplicados na “*Orl*” (Cabeça) são ainda recorrentes nas celebrações afro religiosas no Brasil. Santos, em sua pesquisa sobre o chapéu de Maruja, reconhece “a importância da cabeça nas expressões de religiosidade e nas culturas oriundas da África”. (2017, p. 38).

Nos resta tentar seguir os rastros destes adornos no sentido de desvendar possíveis simbologias que possam estar implícitas. No caso do chapéu de maruja, alguns elementos se mantêm um mistério. Um deles é a utilização das penas das aves.

A pesquisadora Larissa Fontinele de Alencar em seu trabalho intitulado “No rastro dos pés descalços”, que refletiu sobre o silenciamento das referências africanas na Marujada de Bragança, nos fornece o seguinte ponto de vista:

Seria ingenuidade pensar que ostentar as plumas brancas dos patos na cabeça, seja apenas uma ornamentação, um adereço, uma alegoria plástica. Afinal para se retirar as penas dos patos é necessário que eles morram antes, o que não significa que sejam utilizados em rituais, é apenas a constatação do símbolo revisitado. Afinal de contas, em algumas crenças galos, galinhas, patos e outras aves são sacrificadas em devoção às entidades, e por vezes,

somente as penas ficam expostas nos altares do culto, como forma de referência ao rito. (ALENCAR, 2014, p.84)

Ana Mabell Santos resgata o sentido do termo “hibridismo” em uma das análises que faz do objeto em seu trabalho e alega que existem outras referências no uso das penas além dos adornos africanos, visto que supostamente a arte plumária também caracteriza os povos originários da região de Bragança, notadamente da nação Tupinambá, portanto para a autora “seria razoável supor que, em que pese a proclamada origem puramente africana do rito, é possível que tenha havido influência ameríndia na elaboração do chapéu da maruja”. (SANTOS, 2017, p. 42)

Em relação às fitas, sabemos que, além de desempenhar as funções de adorno ou para atar partes, houve também uma apropriação delas enquanto um forte elemento comunicacional dentro das festividades populares, visto que as fitas de cetim coloridas se tornaram uma estética recorrente em festividades brasileiras onde são vistas em chapéus, bastões, adereços e outros objetos, comuns em congadas, reisados, maracatu, folia de reis, sairé, marambiré, boi bumbá e a marujada bragantina.

Alguns estudos que investigam os sentidos das fitas do Senhor do Bonfim na Bahia apontam que as fitas coloridas, também chamadas “medidas” quando têm função de amuleto, associam as suas cores a entidades afro-religiosas, conforme vemos

Outras informações relacionam a sua variedade de cores ao sincretismo religioso brasileiro, muito influenciado pelas religiões africanas; nessa perspectiva, as cores correspondem às dos Orixás, que por sua vez, correspondem aos santos católicos. Não podemos esquecer da tradição popular católica, que ganha muitos matizes de cores, nas suas festas religiosas e nos seus folguedos, por exemplo, os reisados e as danças das fitas. (FERREIRA, 2005, s.p)

No verbete do Dicionário de Folclore de Câmara Cascudo, entende-se que a medida

É uma fita que representa o comprimento da imagem de santo. Estiram a fita da cabeça aos pés da imagem. É um amuleto, conforme o poder do santo, Medida de São Sebastião é para peste, feridas. De São Brás, para engasgos. De Santa Luzia para doenças

dos olhos. De S. Onofre, contra a miséria. Do Senhor do Bonfim, contra as infelicidades. (CASCUDO, 2012, p. 446)

Embora as festividades mencionadas tenham uma origem popular, que predominantemente é composta pelas populações negras e caboclas desde o Brasil colonial até os dias de hoje, sabe-se que a estética das fitas de cetim coloridas, também são observadas em manifestações culturais de tradição ibérica luso-espanhola. Assim, é preciso compreender melhor de que forma as religiosidades de matriz africana também contribuem para essa estética. Nas festas ligadas ao catolicismo popular existem possibilidades destes elementos pertencerem à uma dimensão simbólica, que considera que as cores subliminarmente homenageiam Orixás que, a esta altura, foram sincretizados com santos da igreja católica. Com base nisso, há a possibilidade das fitas dos chapéus de marujas se relacionarem a entidades afro-religiosas.

Figuras 5 e 6: Chapéu de fitas da Marujada bragantina, 2017.



Apesar de ser um critério “obrigatório” a aplicação dessas quatorze fitas, no ponto de vista da artesã Teresa O’Grady a beleza do chapéu está na aplicação de um número maior de fitas. Ela informa que:

*eu não concordo que eles querem só 14 fitas no chapéu, eu não concordo, porque 14 fitas no chapéu não é beleza entendeu? Quanto mais fita e colorido no teu chapéu é a coisa mais linda que fica, então eu não coloco, eu posso até dizer, agora fazer é outra coisa*

Antes de encerrar as reflexões acerca dos chapéus, cabe fazer um breve descritivo do chapéu dos Marujos para que fique perceptível além das imagens a discrepância que há entre o modelo masculino e o feminino. O masculino é de palha simples, encapado por um tecido branco, com uma aba virada e presa à copa do chapéu. As fitas são apenas as azuis e as vermelhas, que acompanham a cronologia de uso das cores, dia 25 azul e 26 vermelha. Há também a aplicação discreta de flores de tecido na decoração lateral que fica dobrada. Em 2019, alguns Marujos voltaram a aplicar pequenos espelhos, na tentativa de resgatar a tradição antiga. Fato esse que não deve ser acompanhado nas próximas marujadas, visto que o ano citado foi o último da pesquisa de campo.

Conforme mencionado anteriormente, o modelo masculino é caracterizado pela modéstia, enquanto o feminino é opulento e materializa em um objeto um dado fundamental dentro da estrutura da devoção ao santo preto de Bragança: as mulheres que mandam. Levando em consideração tal fato, o chapéu de Maruja é comparado a coroas, primeiramente por Fernandes, ao afirmar que “Com indumentária com muitas fitas e brilhos, belo turbante que alude à coroa de realeza” (FERNANDES, 2011, p.730) e por Alencar, que enfatiza

O papel desempenhado pelo chapéu da maruja parece corresponder às descrições significativas de uma coroa, como se em si carregasse um signo da soberania, de autoridade e de poder, sobretudo com os espelhos, pedrarias e abas em cor de ouro. (2014, p.83)

Turbante, coroa, ameríndio, africano, ibérico. Podemos concluir que os chapéus da Marujada, além de intrigantes, despertam uma diversidade de teorias a respeito da sua origem, certamente tal objeto ainda pode render mais investigações futuras.

## Aspectos conclusivos

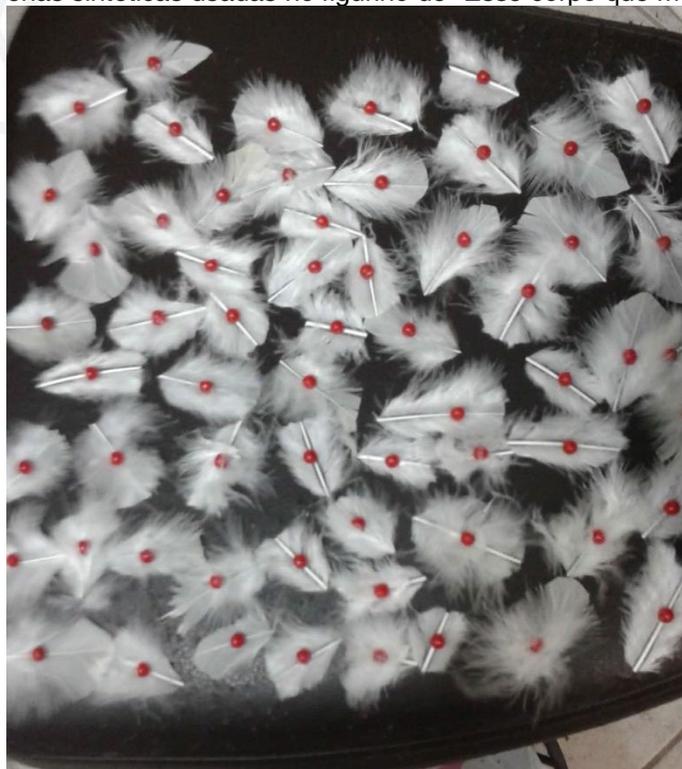
Como conclusão, creio ser relevante destacar que é possível que reflexões teóricas profundas possam surgir a partir da atividade profissional

prática, não apenas no campo do figurino, ou mesmo, no campo teatral, mas nas mais diversas dimensões e ambientes de trabalho.

A pesquisa teórica, embora tenha sido motivada pela atividade criativa, não teve como objetivo realizar um *redesign* do primeiro figurino. Também não teve a intenção de promover uma apropriação realista da textura das flores de pena de pato observadas nos chapéus das marujas, visto que um figurino teatral não precisaria retratar com fidelidade a textura verdadeira. O figurinista é livre para deglutir informações do mundo real e devolver ao mundo de uma maneira criativa e inovadora.

Conforme se percebe na imagem abaixo, as penas de pato usadas no figurino mencionado, por serem sintéticas, não apresentam as mesmas formas das penas naturais de patos. Além disso, o botão do centro da flor, que na versão real são bolas de algodão revestidas com pedaço de fita de cetim vermelha e ganham o formato de centro de flor por meio da ação das aplicações das penas em sua volta, no figurino foram apenas pequenas sementes coladas com cola de isopor. Contemplando o que visualmente se percebe das flores de pena de pato de forma em uma linguagem estilizada.

Figuras 7: Penas sintéticas usadas no figurino de “Esse corpo que me veste”, 2015.



Fonte: Acervo da autora.

Contudo, a pesquisa acadêmica proporcionou um aprofundamento acerca da pesquisa criativa e sobre modos de feitura das flores, além disso, resgatou as técnicas reais das artesãs, difundindo-as para as próximas gerações.

## Referências

- ALENCAR, Larissa Fontinele de. *No Rastro dos Pés Descalços: Da marujada à narrativa literária*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia. Bragança, 2014.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- COULON, 1995. *A Etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- FERNANDES, José Guilherme. *Pés que andam, pés que dançam: memória, identidade e região cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança, PA*. Belém: EDUEPA, 2011.
- FERREIRA, A. D. A. *Trocando em miúdos a “medida do Bonfim”*. Salvador: Anais do I Enecult, 2005.
- GARFINKEL, Harold. *Estudos de Etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- MORAES, José P. da C.; ALIVERTI, Mavilda J.; SILVA, Rosa M. M. da. *Tocando a memória*. Rabeca. Belém: IAP, 2006.
- SANTOS, Ana M. S. A. *Mãos, Penas e Fitas: O chapéu da maruja como cultura material em Bragança-PA*. Dissertação de Mestrado- Universidade Federal do Pará, Programa de Pós Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da. Bragança, 2017
- SILVA, Armando Bordallo da. *Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina*. Belém: Falangola, 1981.
- WEBSITE JORNAL DIÁRIO DO PARÁ ON-LINE. Link: [https://www.diarioonline.com.br/\\_/noticia-352952-grupo-cuir-encena-novo-espetaculo-em-casa-nova.html](https://www.diarioonline.com.br/_/noticia-352952-grupo-cuir-encena-novo-espetaculo-em-casa-nova.html)
- WEBSITE FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ. Link: <http://fcp.pa.gov.br/noticias/1489-esse-corpo-que-me-veste-sera-exibido-nesta-segunda-feira-no-cine-alexandrino-moreira>
- WATSON, Rod; GASTALDO, Édison. *Etnometodologia & Análise de conversação*. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.



**Artigo**

---

# **DA ARTESANIA À APOTEOSE: O TRAJE E A MOVIMENTAÇÃO DAS COMPONENTES DA ALA DAS BAIANAS DE CARNAVAL**

***FROM HANDMADE TO APOTHEOSIS: THE COSTUME AND MOVEMENT  
OF THE COMPONENTS OF THE BAIANAS WING OF CARNAVAL***

***DE LA ARTESANÍA A LA APOTEOSIS: EL VESTUARIO Y EL MOVIMIENTO  
DE LAS COMPONENTES DEL ALA DE BAIANAS DEL CARNAVAL***

**Maria Eduarda Andreazzi Borges**

**Maria Eduarda Andreazzi Borges**

Especialista em Moda & Criação pela Faculdade Santa Marcelina e Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Rádio e TV pela Universidade Metodista de Piracicaba. Atualmente é mestranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA USP, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana, pesquisando o traje da baiana de Carnaval. Atua como foliã-pesquisadora e componente ativa da ala das baianas da escola de samba Sociedade Rosas de Ouro da cidade de São Paulo, desde 2010. É também integrante dos grupos de pesquisa Fayola Odara e Núcleo de Pesquisas Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia. Bolsista CAPES. E-mail: mariaeduardapesquisa@gmail.com.

### Resumo

O artigo apresenta a trajetória do traje usado pelas componentes da ala das baianas nos desfiles oficiais das escolas de samba, relacionando a sua grande expansão – em termos de maior ornamentação vertical, dimensional e direcional – ao espaço físico onde se desenrola a performance das escolas de samba desde a criação do campeonato em 1932. As principais referências teóricas são CABRAL (2011); FERREIRA (1999 e 2010); CAVALCANTI (2011).

**Palavras-chaves:** baiana de Carnaval, Carnaval, fantasia, traje de baiana, traje de folguedo

### Abstract

The article presents the trajectory of the costume used by the participants of the baianas wing in the official parades of the samba schools, relating its great expansion – in terms of greater vertical, dimensional and directional ornamentation – to the physical space where the performance of the schools of the samba takes place since the creation of the championship in 1932. The main theoretical references are CABRAL (2011); FERREIRA (1999 and 2010); CAVALCANTI (2011).

**Keywords:** baiana costume, carnival costume, carnival, folk costume, fancy dress

### Resumen

El artículo presenta la trayectoria del traje que lucieron los integrantes del ala baianas en los desfiles oficiales de las escuelas de samba, relacionando su gran expansión – en términos de mayor ornamentación vertical, dimensional y direccional – con el espacio físico donde se desarrolla la actuación de las escuelas de samba desde la creación del campeonato en 1932. Los principales referentes teóricos son CABRAL (2011); FERREIRA (1999 y 2010); CAVALCANTI (2011).

**Palabras clave:** baiana de Carnaval, Carnaval, fantasia, traje de fiesta, vestuario de baiana

## Introdução

*Muitas senhoras realizaram o desejo do ano inteiro; vestir a bela fantasia de Baiana. Mesmo que o pano da costa seja de Chitão. Um pouco de brilho e tudo vira festa. O que tem mais valia é a alegria de dançar e cantar mostrando a energia que o tempo acumulou. Sejam benditas, para sempre, queridas BAIANAS. (Joãosinho Trinta)*

Quando falamos de desfiles de Carnaval, logo vem à lembrança figuras icônicas como mestre-sala e porta-bandeira, passistas, bateria e – principalmente – a ala das baianas com seus trajes suntuosos.

Para os pesquisadores Maria Aparecida Urbano e Felipe Ferreira, as baianas compõe “a ala mais esperada” (URBANO, 2012, p. 54) e determinam que “uma escola de samba sem ala das baianas não é uma escola de samba” (FERREIRA, 2010, p. 38). Tal observação não é feita considerando apenas os regulamentos dos desfiles oficiais, que tornam sua presença obrigatória e com número mínimo de componentes, mas sim pelo simbolismo que elas carregam consigo.

As alas de baianas das escolas de samba são uma homenagem às tias baianas, mulheres negras, recém libertas, que viveram na cidade do Rio de Janeiro e no final do século XIX e início do século XX foram as grandes matriarcas do samba. Muitas delas eram adeptas de religiões afro-brasileiras e por este motivo seus trajes, desde os primórdios dos desfiles de escolas de samba, remetem às vestimentas usadas até hoje nos terreiros de Umbanda e Candomblé.

Atualmente, as componentes são mulheres<sup>1</sup> que atuam nas mais diversas profissões e têm crenças religiosas diversas. Dentro de suas escolas, elas carregam o significado da manutenção da cultura viva do samba,

---

<sup>1</sup> Há também registros de homens vestidos de baiana, principalmente nos primórdios dos desfiles carnavalescos, porém com o passar dos anos a ala foi sendo formada quase que exclusivamente por mulheres, principalmente nos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial da LIESA (Rio de Janeiro) onde pelo regulamento, as escolas devem “impedir a presença de pessoas do sexo masculino na Ala de Baianas, exceto Diretores, desde que estes não estejam com a mesma fantasia da Ala em questão” (LIESA, 2020, p. 9).

“representam o elo com o sagrado, visto que são elas que cuidam de todo o ‘axé’ de uma escola de samba” (ALMEIDA e ROCHA, 2020, p. 73) e ainda, “ajudam a cuidar da roda, da quadra, da escola. Organizam a limpeza, fazem as comidas e preparam as celebrações... São mães e avós dos sambistas, portanto, personagens fundamentais na transmissão do saber do samba, de geração para geração”. (IPHAN, 2014, p. 112)

## Da artesanania

Criadas por populares, afrodescendentes, moradores de morros e marginalizados pela sociedade da época, as escolas de samba surgiram no final da década de 1920, trazendo para as comemorações carnavalescas um novo modo de celebração do folguedo.

O primeiro campeonato de sambas aconteceu em 1932, na Praça Onze, no Rio de Janeiro, e contou com a presença de dezenove agremiações, sendo que quem se sagrou campeã foi a Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. O concurso foi promovido pelo Jornal Mundo Sportivo, de propriedade do jornalista Mário Filho (1908-1966), sendo a semente para o que conhecemos hoje como os desfiles oficiais das escolas de samba.

Durante anos, os trajes das baianas de Carnaval foram muito semelhantes ao traje social das tias baianas: com a inserção de enredo, elas foram se tornando personagens, porém ainda mantinham a forma e volume do traje social.

Feitos artesanalmente pelos moradores da comunidade e em sua maioria com recursos próprios, não havia a uniformidade (figura 1) que hoje é exigida pelo regulamento. A manufatura do traje é citada pelo sambista Amauri Raposo no documentário Memória em Verde e Rosa, que informa:

no tempo da minha mãe, a ala das baianas era cada uma fazia tua baiana! Não era... era uma ala de baiana dentro da escola, mas não era aquele padrão de baiana - entendeu? - tudo igual. A mãe do Tatinho fazia uma; a minha mãe fazia outra; minha tia fazia outra e ninguém sabia. Nego só ia saber, só ia ver as baianas no dia (MEMÓRIA, 2017).

Tia Suluca (1927-)<sup>2</sup>, conta que os trajes eram simples e que:

a Neuma<sup>3</sup> - era ela que vestia a gente, dava pano pra gente sair na Mangueira. O pano era tão, tão vagabundo que a gente botava (*sic*) o luzinha<sup>4</sup> por cima e botava um forro por baixo. Ali a pessoa botava uma goma no fogo pra cozinhar. Quando a goma tava (*sic*) meia fria a gente fazia assim para sair aquela goma e pendurava na corda. Ali só ia secando, aí ficava...Ficava aquela roda bonita, justamente onde botava a outra roupa por cima (MEMÓRIA, 2017).

**Figura 1** – Trajes diferentes na mesma ala. Desfile da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (RJ) no Carnaval 1960.



Foto: Revista O Cruzeiro Ano 1960\Edição 0021 (Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=1296996> Acesso em 28 mar. 2021).

Estes trajes, são considerados mais simples em relação aos atuais, possibilitavam a liberdade de movimento para as baianas, que poderiam executar sem muito esforço seu bailado e giros, no momento em que o corpo estava motivado a dançar.

Outra questão sobre a formação é que nos primórdios dos desfiles, as alas não eram apresentadas em blocos. Muitas vezes se misturavam uns aos outros. No caso das baianas, muitas vezes as componentes vinham nas laterais do desfile (observar posição das baianas nas figuras 2 e 3).

<sup>2</sup> Arlette da Silva Fialho é baluarte e presidente de honra da Ala das Baianas da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira.

<sup>3</sup> Neuma Gonçalves da Silva (1922-2000) foi uma sambista na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Segundo von Simson “luzinha” eram “geralmente cetim e o lamê” (VON SIMSON, 2007, p.167) que recebiam esse nome por causa do seu brilho.

**Figura 2** – Ala das Baianas da G.R.E.S. Império Serrano (RJ) no desfile de Carnaval de 1956.



Foto: Revista O Cruzeiro Ano 1956\Edição 0020 (Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=103563>. Acesso em 22 mar. 2021).

**Figura 3** – Na parte esquerda e superior da foto é possível identificarmos algumas componentes da ala das baianas na lateral do desfile da G.R.E.S. Império Serrano (RJ) no desfile de Carnaval de 1956.



Foto: Revista Manchete Ano 1956\Edição 0200 (Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=13371>. Acesso em 22 mar. 2021).

Em meados da década de 1950 começam mudanças muito significativas, tanto na organização das escolas de samba, onde o samba começa a ser apreciado pela classe média brasileira e por personalidades internacionais, inclusive autoridades, que começam a frequentar os ensaios das escolas, em território antes restrito às pessoas da comunidade, do morro, quanto nos concursos com mudanças nos locais do desfile em que o espaço foi ampliando e começaram a ser montadas estruturas de arquibancadas para os espectadores com os ingressos cada vez mais disputados para assistir ao desfile. Tais modificações então começarão a refletir diretamente na movimentação dos componentes e também em seus trajes.

A G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro é considerada a grande precursora da mudança nos desfiles. No Carnaval de 1959, o presidente Nélson de Andrade, querendo sobressair em relação às outras escolas, convidou o casal Dirceu Nery<sup>5</sup> (1919 -1967) e Marie Louise Nery<sup>6</sup> (1924-2020) para serem os responsáveis pela concepção e criação do enredo “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”<sup>7</sup>. Era a abertura para a entrada de pessoas ligadas às artes e acadêmicos nas escolas de samba. Até então, quem realizava a parte visual dos desfiles eram artesãos das próprias comunidades.

O pesquisador e jornalista Sérgio Cabral relata que Marie Louise ficou responsável pelas fantasias “respeitando fielmente os figurinos da época [1816], mudando apenas as cores originais, pois, em 1959, nenhuma escola de samba desfilava com fantasias que não ostentassem as suas cores”, enquanto Dirceu “cuidou das alegorias e dos adereços, abandonando os grandes carros e criando adereços que os componentes trariam nas mãos” (CABRAL, 2011, p.197).

A escola terminou na segunda posição. Ainda não querendo ser “nem melhor nem pior. Apenas uma escola diferente.”<sup>8</sup>, o presidente convida o

---

<sup>5</sup> Cenógrafo e aderecista brasileiro.

<sup>6</sup> Cenógrafa, aderecista, figurinista e professora universitária. É considerada a primeira mulher como carnavalesca de uma escola de samba.

<sup>7</sup> O enredo é homônimo à obra do francês Jean-Baptiste Debret na qual ele relata por meio de texto e gravuras a sua experiência no Brasil, durante a missão francesa trazida por Dom João VI em 1816.

<sup>8</sup> Ainda hoje é o lema da escola.

cenógrafo Fernando Pamplona (1926-2013)<sup>9</sup> para fazer o Carnaval de 1960. Este aceitou o convite, exigindo que o casal Dirceu e Marie Louise continuasse na escola. Agregou na equipe Arlindo Rodrigues (1931-1987)<sup>10</sup> e Nilton Sá<sup>11</sup>.

Feito o acordo, o enredo proposto foi “Quilombo dos Palmares”, contando a história de Zumbi dos Palmares, figura que até então era pouco conhecida na história do Brasil, exaltando a luta negra. Nesse ano, a escola apresentou duas alas de baiana: a primeira no quadro da formação do Quilombo e “carregavam bandeiras vermelhas simbolizando a revolução”; a segunda no quadro da Nação Livre “dessa vez trazendo consigo bandeiras brancas, simbolizando a paz” (figura 4) (SALGUEIRO, 2021).

**Figura 4** – Ala das baianas do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro (RJ) no Carnaval de 1960.



Foto: Revista O Cruzeiro Ano 1960\Edição 0023 (Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=129880>. Acesso em: 22 mar. 2021).

A década de 1960, será então considerada a com a maior expansão dos desfiles das escolas de samba no Carnaval principalmente no que se

---

<sup>9</sup> No Carnaval de 1959 foi jurado nos quesitos escultura e riqueza, sendo o único a atribuir uma nota maior do que da Portela que foi a grande campeã. Trabalhava no setor de cenografia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e já havia vencido diversos concursos de decoração de bailes carnavalescos do Teatro e também em disputas pela decoração da cidade nos dias de Carnaval.

<sup>10</sup> Cenógrafo e figurinista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Atualmente é considerado um dos maiores carnavalescos da história do Brasil.

<sup>11</sup> Desenhista e aderecista.

refere a crescimento “em importância e tamanho e tornando-se principal expressão do carnaval brasileiro” (FERREIRA, 2010. p.39), pois, para além da absorção de profissionais das visualidades, nas escolas de samba, acontecessem as primeiras transmissões televisivas dos desfiles<sup>12</sup> e a com contagem de tempo para a passagem das escolas, inclusive com punição para quem não o cumprisse. Já na cidade de São Paulo, houve a oficialização dos concursos de desfiles de escolas de samba, em 1968.

As mudanças continuam e os participantes, que eram apenas celebrantes de uma festa popular, serão cada vez mais inseridos como personagens do enredo de um grande espetáculo.

## A apoteose

*“A gente tira a força não sabe de onde (...). Eu sei que o negócio é bom para caramba. Não quero largar disso não!”. Wania Calado, Baiana do Salgueiro. (CAVALCANTI, 2011, p. 4)*

Com a expansão e transformação de festa popular em verdadeiro espetáculo audiovisual, rendendo lucros, houve a necessidade da construção de um local específico para seu acontecimento. Entre as décadas de 1980 e 1990, foram construídos os sambódromos nas cidades do Rio de Janeiro<sup>13</sup> e de São Paulo<sup>14</sup>, ambos projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Após o aumento na altura das arquibancadas e a profissionalização das transmissões televisivas, os trajes tiveram que ter uma mudança significativa em relação à ornamentação tanto vertical (aumentando a altura), dimensional (aumento aparente no tamanho do corpo) e direcional (para realçar os movimentos do corpo com detalhes soltos) (FERREIRA, 1999, p. 105), para que assim pudessem ter maior visibilidade

Atualmente o traje de folguedo da ala das baianas é basicamente composto por: saio de estrutura ou saia já estruturada; saia adereçada e

---

<sup>12</sup> Apenas com flashes dos desfiles cariocas.

<sup>13</sup> Inaugurado em 1984, hoje a pista de desfiles tem 700 metros de extensão e 13 metros de largura.

<sup>14</sup> Inaugurada a primeira parte em 1991, hoje a pista de desfiles tem 530 metros de extensão por 14 metros de largura.

podendo haver também sobressaia; blusa; costeiro e chapéu<sup>15</sup>, sendo pensados pelo carnavalesco – ou também por uma equipe, se houver.

Depois de concebidos e desenhados, faz-se uma peça piloto para as aprovações e acertos necessários. Na sequência começa a reprodução pelos ateliês das escolas.

No desfile, o traje da baiana, traje de folgado, deve vestir a ala por completo e de forma uniforme<sup>16</sup>. Caso haja mais de um tipo de traje, deverá ser indicado no Livro Abre-Alas ou na Pasta dos Jurados<sup>17</sup>. Podem ser chamados de fantasias do enredo, pois assim como as outras alas, as componentes da ala das baianas serão personagens do enredo, que é “a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito” (LIESA, 2020, p. 46). Para o julgamento no quesito fantasia há três pontos de avaliação técnicas: uniformidade, acabamento e realização.

Desse modo, por representar um personagem do enredo, os trajes foram modificando suas formas e volumes (figuras 5 e 6)<sup>18</sup> e também perdendo, em alguns carnavais<sup>19</sup>, partes mais características do seu traje, como o pano da costa, que usualmente é substituído pelo costeiro e gravata; tecidos de renda por tecidos com brilho; o uso do turbante por chapéus adereçados; e a extinção do uso de colares e pulseiras pessoais.

---

<sup>15</sup> Para mais informações: BORGES, Maria Eduarda Andreazzi. **Baú de reminiscências: alguns trajes das componentes da ala das baianas de Carnaval** In: Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais: vol. IV. 1a. ed. São Paulo: ECA USP, 2020, p. 169-193. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/541>. Acesso em: 22 mar. 2021.

<sup>16</sup> Diferentemente do que acontecia quando os trajes eram confeccionados individualmente por cada uma das componentes.

<sup>17</sup> Documentos que devem ser entregues pelas escolas de samba contendo informações e imagens do desfile. No Rio de Janeiro ele é chamado de Livro Abre-Alas e em São Paulo de Pasta dos Jurados.

<sup>18</sup> As silhuetas foram analisadas a partir de um panorama geral, mas é importante destacar que estamos tratando de um evento que é um organismo vivo na sociedade, em que vai se adequando conforme as criações propostas pelos carnavalescos e também as tradições de cada agremiação que têm o desejo de se consagrarem campeãs, mas principalmente pela personagem que a ala das baianas representará.

<sup>19</sup> Quando a personagem representada por elas não remete à figura tradicional de baiana.

Figura 5 – Silhuetas do traje da ala das baianas no século XX.



Desenhos: Maria Eduarda Andreazzi Borges.

Figura 6 – Silhuetas do traje da ala das baianas no século XXI.



Desenhos: Maria Eduarda Andreazzi Borges.

Porém com todas as modificações dos últimos anos, os trajes foram, em sua maioria, limitando muito os movimentos das componentes, pois ganharam dimensões enormes e muito peso. Hoje eles chegam a ter a roda da saia em média de 5 a 7 metros e pesando 20 a 25 quilos, dificultando a performance das componentes mais velhas durante a passagem pelas passarelas do samba.

A dança das baianas era anteriormente mais espontânea: seus corpos giravam quando elas queriam, os braços se movimentavam ao som da emoção do samba. Hoje, com a normatização das alas onde pelos critérios de avaliação de harmonia e evolução a ala das baianas devem se apresentar em um bloco conciso sem “buracos” e com o alinhamento de fila e coluna o mais reto que for possível e também a restrição dos movimentos pelo traje, o

bailado é basicamente coreografado, principalmente nos giros que acontecem nos refrões.

Figura 7 – Alinhamento da ala das baianas.



Foto: Print do desfile (Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7386552/programa/>. Acesso em: 22 mar. 2021).

O movimento de giro das baianas não é apenas um elemento coreográfico, mas sim traz todo o significado de sua existência, pois,

com o giro de seu corpo, a Baiana é a imagem encarnada da tradição e aciona todo um universo de valores associado ao feminino e aos avós. É pródiga e acolhedora, “dá força” para os jovens que a prestigiam, goza de autoridade ímpar. Toda escola “ouve muito” suas baianas, e a autoridade a elas atribuída e a deferência (CAVALCANTI, 2011, p. 24).

Visualmente eles aparentam ter muita velocidade, principalmente pelo movimento que os trajes podem executar, mas não é assim que acontece. A movimentação deve ser realizada calmamente, para que não haja risco de queda. Se o giro for feito com muita velocidade e força, ao parar, a parte da saia que é estruturada tenderá a continuar em movimento, fazendo com que a parte de baixo do traje tire o corpo do eixo de equilíbrio.

## Da artesanaria à apoteose: o traje e a movimentação das componentes da ala das baianas de Carnaval

Caso a saia seja feita com tecido e forro leve, o que acontece com mais frequências nas escolas dos grupos inferiores de acesso, o giro deverá ser ainda mais lento, pois ela ganhará ainda mais velocidade na movimentação.

Assim, são os movimentos do corpo como um todo que fazem com que o traje tenha essa aparência de movimento intenso.

**Figura 8** – Giro das baianas.



Foto: Site Portela Web (Disponível em: <https://www.portelaweb.org/segmentos/baianas>. Acesso em 28 mar. 2021).

Para além dos giros, na performance das baianas durante o desfile na avenida, também há o gingado da saia. Tal movimento é conseguido com uma pequena movimentação do corpo em forma de pêndulo, indo da direita para a esquerda consecutivamente, enquanto a baiana caminha.

**Figura 9** – Movimentação da saia no bailado.



Foto: Instagram página oficial (Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB8LLhXBKem/?igshid=11nw9yryqc5e1>. Acesso em: 22 fev. 2021).

Outros movimentos também poderão ser limitados pelo traje, como os movimentos dos braços, no caso de o costeiro ser muito grande e adereçado: só será possível movimentar a parte inferior dos braços e as mãos. A movimentação de pescoço e cabeça, caso o chapéu, ou adereço de cabeça, não seja desenvolvido corretamente observando a questão de eixo de peso e principalmente a curvatura que se adequa à cabeça da componente, ficará pendendo para os lados e pode cair no movimento.

### Considerações finais

Atualmente, há algumas razões para o êxodo das componentes da ala das baianas. Um deles é que com o avançar da idade, a baiana não aguenta mais o peso dos trajes, não permitindo sua movimentação (já restrita pela idade) com desenvoltura. Na maioria das vezes elas são encaminhadas para a Velha Guarda da escola. Mesmo assim, hoje há baianas que desfilam por mais de uma escola no mesmo campeonato carnavalesco.

Figura 10 – Ala das baianas da G.R.E.S. São Clemente (RJ) no Carnaval 2019. Crítica pela falta de componentes nas escolas.



Foto: Site SRZD (Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/desfile-sao-clemente-2019/>. Acesso em 28 mar.2021).

Por mais que as inovações sejam sempre bem-vindas em relação aos trajes das baianas de Carnaval, é sempre importante pensar em sua forma, volume e peso, para que não sejam perdidas ainda mais componentes. Para tal, há uma necessidade urgente de se repensar estratégias, como sugere o pesquisador Felipe Ferreira:

Outras soluções precisam ser descobertas pela criatividade e engenhosidade de nossos carnavalescos. Novas regulamentações talvez possam ser pensadas no sentido de limitar tamanho e peso das fantasias. Soluções inesperadas podem sair do diálogo entre a inovação dos criadores e a sabedoria das próprias baianas. As possibilidades são muitas. O importante é perceber a tempo que um caminho diferente precisa ser descoberto com urgência. Com isso, podemos ter a certeza de que, ao contrário do que poderíamos temer, estaremos presenciando o renascimento da ala que reúne e representa tudo que mais amamos no carnaval das escolas de samba: nossas “mães” baianas (FERREIRA, 2010, p. 39).

A manutenção e conservação da tradição das matriarcas do samba depende diretamente das componentes. Preservar sua saúde e integridade física é primordial, uma vez que a cada ano elas terão que expressar sua

dança, quando o samba tocar seu coração. A escola sugere – e algumas vezes obriga – que elas façam seu bailado coreografado durante a passagem da escola pela avenida, o que exige preparo e disposição.

## Referências

- ALMEIDA, Thiago Acácio de e ROCHA, Natália de Andrade. **As baianas no carnaval carioca: o corpo como construção e como resistência**. *In*: Revista Dissertar, Volume 1, Número 34, 2021, p. 67-79. Disponível em <http://revistadissertar.adesa.com.br/index.php/revistadissertar/article/view/296>. Acesso em 22 mar. 2021.
- CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Baianas e Velha Guarda. Corpo e envelhecimento no carnaval carioca** *In*: Corpo, envelhecimento e felicidade. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011. p. 245-273.
- FERREIRA, Felipe. **O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba**. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.
- FERREIRA, Felipe. **Será o fim da ala das baianas?** *In*: Revista Beija-Flor de Nilópolis, fevereiro 2010, pp. 38-39. Disponível em: [https://issuu.com/l.l.b.lemos/docs/2010\\_web](https://issuu.com/l.l.b.lemos/docs/2010_web). Acesso em: 10 mar. 2021.
- IPHAN. **Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**. Brasília: Iphan, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>. Acesso em 20 mar. 2021.
- LIESA. **Regulamento oficial dos desfiles das escolas de samba do grupo especial 2020**. Disponível em: <http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2020/regulamento-2020.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- LIGASP. **Regulamento oficial Grupo Especial e Acesso I 2020**. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1pePIKtaBl6csk276vogIVCaXspNU4stu/view>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- MEMÓRIA em verde e rosa. Direção: Pedro Von Krüger. Brasil: Com Domínio Filmes e Formiga Produções Culturais, 2017. Amazon Prime Video (80 min).

Da artesanaria à apoteose: o traje e a movimentação das componentes da ala das baianas de Carnaval

SALGUEIRO. **Salgueiro 1960 – Quilombo Dos Palmares**. Disponível em: <https://sal60.com.br/sal60/2020/11/17/salgueiro-1960-quilombo-dos-palmares/>.

Acesso em: 28 mar.2021.

URBANO, Maria Aparecida. **Mães do Samba: tias baianas ou tias quituteiras**.

São Paulo: Clube do Bem-Estar, 2012.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Carnaval em Branco & Negro: Carnaval paulistano (1914-1988)**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.



Artigo

---

# PERFORMANCE, IMAGEM E DRAMA NA CENA DE CHRISTIANE JATAHY

*PERFORMANCE, IMAGE AND DRAMA IN CHRISTIANE  
JATAHY'S SCENE*

*PERFORMANCE, IMAGEN Y DRAMA EN LA ESCENA DE  
CHRISTIANE JATAHY*

**João Bernardo Fernandes Caldeira**

**João Bernardo Fernandes Caldeira**

Doutorando em Artes Cênicas na ECA-USP, é diretor, autor, produtor e professor teatral. Mestre em Artes da Cena, graduado em Comunicação e Direção Teatral, pela ECO-UFRJ. Especialização em Gestão e Políticas Culturais pelo Itaú Cultural/Universidade de Girona. Como jornalista cultural, é colaborador do jornal Valor Econômico.

### Resumo

Examinaremos alguns dos procedimentos e propostas formuladas pela encenadora Chistiane Jatahy, de modo a assinalar movimentos da cena contemporânea de ruptura com o texto dramático e abertura para outros elementos imagéticos, simbólicos, visuais. De viés processual, transitório e performativo, o seu campo de pesquisa investiu-se do desejo de superar a separação entre arte e vida, como forma de desestabilizar os elos da narrativa dramática. Por meio de autores como Lehman, Pavis e Artaud, analisaremos os hibridismos de linguagem e proposições de uma cena situada numa zona de concomitância entre fragmentação e homogeneidade, presença e representação, performance e teatro.

**Palavras-chave:** Teatro contemporâneo, Teatro performativo, teoria teatral

### Abstract

We will examine some of the procedures and proposals formulated by the director Chistiane Jatahy, to indicate movements in the contemporary scene that break with the dramatic text and openness to other imaginary, symbolic, visual elements. With a procedural, transitory and performative bias, his field of research has invested in the desire to overcome the separation between art and life, as a way of destabilizing the links of the dramatic narrative. Through Lehman, Pavis and Artaud, we will analyze the hybridizations of language and propositions of a scene located in an area of concomitance between fragmentation and homogeneity, presence and representation, performance and theater.

**Keywords:** Contemporary theater, Performative theater, theatrical theory

### Resumen

Examinaremos algunos de los procedimientos y propuestas formulados por la directora Chistiane Jatahy, para señalar movimientos de la escena contemporánea de ruptura con el texto dramático y apertura a otros elementos imaginarios, simbólicos, visuales. Con un sesgo procedimental, transitorio y performativo, su campo de investigación se ha invertido en el deseo de superar la separación entre arte y vida, como una forma de desestabilizar los vínculos de la narrativa dramática. A través de Lehman, Pavis y Artaud, analizaremos las hibridaciones de lenguaje y proposiciones de una escena ubicada en una zona de concomitancia entre fragmentación y homogeneidad, presencia y representación, performance y teatro.

**Palabras clave:** Teatro contemporáneo, Teatro performativo, Teoría teatral

O surgimento do teatro e do encenador modernos, no final do século XIX, liberou o texto dramático de algumas de suas amarras totalizantes, ao desestabilizar a figura do autor. Até então, tido como universal, o texto dramático não era problematizado como um emaranhado de múltiplas camadas de leitura e interpretação. Assim, o processo de montagem de um texto teatral espelhava uma interpretação fixa e unívoca. Podemos dizer que Antonin Artaud foi um dos que denunciaram essa relação de solapamento dos sentidos sobre o texto, a qual descreveu como “tirania da palavra” preconizada pelo “Deus-Criador”, isto é, o autor (DERRIDA, 2009). Também Foucault (2001) discorreu sobre o regime de poder por trás da “função-autor”, e Roland Barthes assinalou que a liberação dos sentidos e devires de uma obra exigiria a “morte do autor” (2004).

O que Artaud almejou combater foram as desmedidas proporções assumidas pelo poder da palavra e do texto, que o levam a propor o parricídio contra o detentor abusivo do logos, o pai, a escravização do ator, a relação imitativa da arte e a separação entre plateia e palco (DERRIDA, 2009, p. 151-159). A discussão incentiva a revisão do estatuto do texto dramático e do viés *textocêntrico* e estimula investigações sobre corpo, cena e a própria palavra. Restaurar a cena implicaria, portanto, na destruição da tirania da palavra e na reconstituição de sua natureza rearticulada como gesto, como grito, ou, como chamou Artaud, como Teatro da Crueldade. No teatro moderno, portanto, a figura do encenador libera a cena a explorar novas camadas de sentido e visualidades. O encenador passa a ser responsável por assinar essa visão singular, e não mais universal, construída a partir de um determinado ponto de vista.

A proeminência e controle sobre o dispositivo teatral passaria a ser exercida, portanto, pelo encenador. Seria necessário, outra vez, explodir as linhas de fuga de modo a eclodir o fechamento propiciado pela entronização do encenador. Sob este contexto que surgem trabalhos dispostos a romper os limites entre performance e teatro, espectador e cena, ficção e realidade, como é o caso dos espetáculos e formulações da diretora Chistiane Jatahy, que nos dispomos a analisar.

Sua fase mais autoral tem início em 2004, com a peça *Conjugado*, que inaugura a trilogia completada por *A falta que nos move* (2005) e *Corte seco* (2010). Com foco na solidão feminina, o monólogo *Conjugado* foi construído com base em entrevistas com pessoas que moravam sozinhas, no Rio de Janeiro. Além de utilizar dados reais para constituir uma narrativa ficcional, Jatahy explorou também aquela que se tornaria outra marca de sua trajetória: a relação entre audiovisual e teatro. O cenário da peça traz uma televisão, que transmite a programação ao vivo. Ao final do espetáculo, diversos monitores de TV transmitem um documentário sobre solidão, a partir do material coletado durante o processo.

As fronteiras entre a ficção e a realidade são investigadas ainda mais a fundo em *A falta que nos move* (2005), que serviria de base para um filme documentário. Em cena, um grupo de atores, que utiliza seus próprios nomes, espera um último ator que estaria atrasado. Instaure-se a sensação de que a situação fugiu do controle. Em uma apresentação em Berlim, um espectador abandonou o teatro, ofendido com a falta de profissionalismo. Enquanto aguarda, o elenco janta e bebe vinho, trazendo ao ato de espera novas camadas performativas. “A bebida provocava uma alteração nos estados dos atores, na realidade e também na ficção e, com isso, as relações ficavam extremadas e os conflitos ganhavam força”, afirma a diretora (JATAHY, 2009).

Lançado em 2009, o filme *A falta que nos move* também embaralha as fronteiras entre documentário e ficção. Os atores estão em uma casa – da própria Jatahy – com o objetivo de preparar um jantar, na véspera do Natal, para uma pessoa que nunca chega. Logo no início do trabalho, a equipe discute as melhores opções de direção. As intervenções do cinegrafista e da diretora junto ao elenco são compartilhadas com o espectador, como materiais inerentes à proposta: “Meu desafio é testar o limite entre a realidade e a ficção, entre o que é para ser visto e o que não, o que é construção cinematográfica e o que é espontâneo”, afirmou a diretora, em entrevista na época do lançamento do filme (JATAHY, 2011). Em seu *website*, ela explica a dinâmica de construção do longa-metragem:

Filmamos na véspera do Natal – da noite do dia 23 de dezembro à manhã do dia 24 – um Natal de amigos íntimos, em que memórias e revelações vêm à tona. Foram 13 horas de filmagem que resultaram em 39 horas de material bruto. (...) A filmagem foi contínua e o filme parece um plano sequência, mas na verdade é uma grande colcha de retalhos que recria uma ideia de realidade. Um exercício de dobras sobre si mesmo, onde nem tudo é realmente como parece (JATAHY, 2018).

Durante seis meses, os atores ensaiaram seus papéis. Terminados os processos, o filme foi rodado em treze horas seguidas de filmagens, sem cortes ou interrupções, num único espaço-locação. “Depois da décima hora, eles param um pouco de atuar, oferecendo novos estágios emocionais e gerando uma mistura de verdade e performance” afirma Jatahy (2012).

A palavra mais importante para mim é o entre. Para mim só existe algo no momento presente. Quando o ator está mais ligado no outro do que nele, não existe interpretação, não existe personagem, e não precisa mais de dramaturgia, porque você está dentro da dramaturgia. Falar sobre o presente é fácil, difícil é estar nele (informação verbal<sup>1</sup>).

Antes da gravação de *A falta que nos move* foram criados dez dispositivos a estabelecer as regras do jogo, ou o programa performativo a ser cumprido, entre eles: o uso de três câmeras simultâneas em uma única locação; a direção durante a filmagem por mensagens de texto; os atores seguiriam seus roteiros, mas não teriam conhecimento de todo o *script* uns dos outros; o grupo executa ações reais como comer, cozinhar, beber e ir ao banheiro; algumas das histórias narradas são reais; e ninguém pode deixar a casa.

Essa lista pré-estabelecida de regras nos remete ao Manifesto Dogma 95, uma influência assumida no trabalho de Jatahy. Lançado em 1995 pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier, esse movimento também estabelecia normas no trato com os materiais gravados, evitando efeitos de edição, cortes excessivos, trilhas gravadas, etc. Também não eram permitidos deslocamentos temporais ou geográficos, como que

---

<sup>1</sup> Na disciplina “Arte e Cena”, ministrada pelo professor André Parente, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, em 12 de maio de 2014.

respeitando, poderíamos assinalar, as unidades aristotélicas de tempo e de lugar.

Está em jogo, portanto, tanto no Dogma quanto no trabalho de Jatahy, a intenção de fugir do excesso de interferências artificiais (ou dramáticas) de edição, fotografia, cenografia, direção, etc. Buscava-se uma abordagem do real de modo a incorporá-lo na ficção e a registrá-lo tal como manifestado no ato de filmagem. Por meio deste programa performativo, diríamos que estes procedimentos possuem uma dupla capacidade de registrar tanto uma sequência de instantes presentes, de acontecimentos, como também o seu devir-outro, aquilo que se tornará e que ainda não somos capazes de enxergar (DELEUZE, 1996, p.5).

A relação entre vídeo e teatro no trabalho de Jatahy extrapola a cena e ganha o espaço urbano no espetáculo *Corte seco*, a partir de câmeras de segurança instaladas na rua. Os atores interagem com transeuntes, sob o mesmo princípio da performance, enquanto, no interior do teatro, a plateia assiste às imagens produzidas. Os atores passam a agir como *performers*, verdadeiros criadores em cena, em vez de representarem papéis fictícios. A desconstrução da figura do encenador moderno passa, necessariamente, por essa troca de maior horizontalidade entre os diversos criadores a participarem do processo de encenação.

Assim, Jatahy e sua equipe artística acabam por oferecer um mosaico de combinações e uma flutuação de fronteiras, composta pela mistura da realidade captada em tempo real (transeuntes, carros, rua), da linguagem do vídeo e da atuação performática dos atores. De forma análoga às bruscas interrupções que acontecem na vida, como um acidente, um crime ou um fato banal, Jatahy participa da cena promovendo cortes bruscos na narrativa teatral, editando ao vivo parte do espetáculo, alterando a ordem das cenas, como um exercício de metalinguagem, que se modifica a cada sessão. Ao público são reveladas as estratégias performativas e dramatúrgicas do espetáculo.

Em 2011, Jatahy inaugura nova trilogia. Em *Julia*, adaptação do texto *Senhorita Julia*, escrito em 1888 pelo sueco August Strindberg, a diretora mais uma vez investiga o entrelaçamento das linguagens teatral e cinematográfica,

ao apresentar, simultaneamente, a mesma cena nas formas teatral e cinematográfica. A intenção não é comentar este clássico do teatro, mas revivê-lo: “O desafio era: como invadir este clássico com tamanho grau de atualidade? De que maneira posso fazer com que pareça real? Não é desconstrução, mas atualização” (informação verbal<sup>2</sup>).

No telão, cenas pré-filmadas se misturam a cenas registradas ao vivo durante a própria encenação. Cabe ao espectador selecionar, a cada momento, qual das ações e telas terão a sua atenção. Julia (interpretada por Julia Bernart) é uma menina rica de 17 anos que seduz Jelson (Rodrigo dos Santos), o motorista da família, com quem passa uma noite de sexo e delírio planejando uma fuga redentora que os libertaria de suas vidas e mazelas sociais. Em parte do espetáculo, o público é, de certa maneira, refém do olhar do *cameraman*, que seleciona as cenas a serem vistas ou “apenas” escutadas.

Durante todo o filme/teatro, o cinegrafista dá aos atores comandos típicos do imaginário da função-direção, como atos de fala: “ação!”, “corta!”. Em alguns momentos, o jogo cênico é impulsionado pela interação direta de Julia com o cinegrafista, assumindo-se como atriz e não somente personagem:

O que fica dessa experiência estética é a possibilidade de pensar nos efeitos provocados pelos diversos movimentos e deslocamentos da visão, oscilantes entre a apreciação espaço-temporal da imagem de cinema e a materialidade das atuações ao vivo, nas fraturas que expõem as diferenças sensíveis do aparato técnico do filme e da elaboração do aqui e agora da atuação, que pretendem não deixar a plateia esquecer que está num lugar teatral, zona de conflito por excelência (ALLONSO, 2011).

No espetáculo *E se elas fossem para Moscou?*, baseado no texto *As Três Irmãs*, de Tchekhov, Jatahy propõe mais uma vez a encenação de um texto clássico do teatro moderno, permeado pela simultaneidade de linguagens. Desta vez, uma escolha decisiva é colocada ao espectador antes mesmo do início da apresentação: é preciso optar se irá assistir à obra no

---

<sup>2</sup> Na disciplina “Arte e Cena”, ministrada pelo professor André Parente, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, em 12 de maio de 2014.

espaço cênico ou na sala de projeção (sala de cinema?), onde são transmitidas as imagens captadas ao vivo. Após a temporada de estreia, a diretora passou a apresentar o espetáculo sempre em dose dupla: isto é, a plateia assiste ao trabalho sob os dois pontos de vista, separados por um breve intervalo. Trata-se aqui de um esboço do que faria, anos mais tarde, em *Ítaca*: dividido em duas arquibancadas frontais – dois pontos de vista, portanto – o público assiste ao espetáculo duas vezes, sob os dois diferentes ângulos de expectativa. Em ambos os trabalhos, está em jogo a ideia de que a percepção é sempre multifacetada, instável e incompleta. Atravessada por realidade e ficção, vida e arte, a obra é sempre fruto de movimentos contínuos de construção e desconstrução.

Voltando ao espetáculo *E se elas fossem para Moscou?*, o público testemunha os bastidores de uma equipe de filmagem e presencia um *set* no qual o trabalho e movimentação dos atores destinam-se à câmera. Enquanto isso, a plateia da sala de cinema tem acesso às escolhas realizadas pela diretora, que edita e mixa imagens e som durante a apresentação. Assim, diante dessa permanente impossibilidade de inteireza e completude, os espectadores são convidados a assumirem a coautoria da cena. Não é possível delimitar se estão diante de um improviso ensaiado ou de um real encenado, se o espetáculo já decorreu ou se ainda está por começar. É este o lugar do híbrido e do *entrelugar*, de caráter liminar e intersticial, transitório, instável, temporário e indeterminável.

Fronteiras são zonas de instabilidade, de risco, onde um território avança sobre o outro ultrapassando linhas invisíveis. É justamente na transitoriedade dessas linhas que a minha pesquisa reside. Teatro, vídeo/cinema, ator, personagem, realidade ou ficção extrapolam seus territórios de domínio para se chocarem no espaço da experimentação artística. Tornar híbrido para produzir novas situações e apreensões é o objetivo dos últimos trabalhos que realizei (JATAHY, 2010).

É possível apontar, portanto, nesta pesquisa autoral iniciada pela encenadora em 2004, com *Conjugado*, uma necessidade de produzir territórios limítrofes entre representação e performance, mimese e texto, *site specific* e devir. O texto da cena e a cena do texto se modificam a cada leitura, a cada ensaio, a cada apresentação, visto que “não nos banhamos jamais

duas vezes no mesmo rio nem no mesmo texto”, observa Patrice Pavis (2012, p.398).

Uma chave para compreender este jogo de infinito tensionamento é perceber esse movimento como próprio das experiências cênicas que, como descreve Christophe Bident, se organizam em torno de polos que se chocam e se impulsionam concomitantemente (2016, p.53). Seria uma cena a conjugar fragmentação e homogeneidade, mundo-mundo e mundo-teatro, em relação de simultaneidade, conflito e justaposição. A impossibilidade de totalizar e fixar formas e afirmações estaria, assim, ligada à sua própria condição de questionar-se permanentemente:

A encenação que desconstrói seu objeto interrogando seu funcionamento, da mesma forma que sua proveniência, não renuncia à virtude crítica da representação teatral, à sua faculdade de interrogar e contestar o real (PAVIS, 2012, p.230).

Uma maneira de pensar esta cena de viés híbrido seria tomar o conceito de *performise*, que procura interligar as imbricações e contradições inerentes a esta relação tensionada entre *mise-en-scène* e performance (PAVIS, 2012 p.39 e p.86). Neste espaço liminar e transitório, podemos pressupor que o texto (ou as palavras ditas em cena) não produz estrutura totalizante. Em vez disso, texto, dramaturgia, atuação, iluminação, direção de arte, etc., fazem parte de uma escritura do acontecimento, que suspende e interroga a narrativa clássica teatral. “O conceito deve dizer o acontecimento, e não mais a essência”, diz Deleuze (1992, p.37). A cena diz aquilo que ela performa, e não mais a representação.

Essa narrativa suspende, portanto, a hierarquização dos recursos teatrais. Naquilo que Hans-Thies Lehmann cunhou chamar de teatro pós-dramático, as estruturas narrativas não se relacionam mais por hipotaxe e subordinação, mas por parataxe, interligação:

Com a parataxe do teatro pós-dramático os elementos não mais se concatenam de modo inequívoco.(...) Pode-se constatar um tratamento não hierárquico dos signos que visa a uma percepção sinestética e rejeita uma hierarquia estabelecida, que privilegia a linguagem, o modo de falar e o gestual e em que as qualidades visuais, como a experiência arquitetônica do espaço, quando

chegam a entrar em jogo, figuram como aspectos subordinados. (LEHMANN, 2007, p.143-144).

Assim, o espectador tem diante de si uma encenação onde elementos antes solapados pela hegemonia textual, como os aspectos visuais, imagéticos e simbólicos, passam a multiplicar sentidos, percepções e significados. Uma representação assim emancipada, termo proposto por Rancière, produz um espectador igualmente emancipado, visto que lhe é dada a livre oportunidade de associar, dissociar, traduzir e traçar seu caminho nessa floresta de signos (RANCIÈRE, 2010, p. 20 e 21).

A partir dos anos 60, a ênfase da narrativa teatral desloca-se do ficcional para o seu entrelaçamento com o real. Neste sentido, quando os dispositivos da cena de Jatahy deslocam-se para o próprio ator e seu corpo, para o ambiente real onde se passa a cena, estaria implicada a intenção de esvaziar os estratos dramáticos da encenação. Fischer-Lichte nos aponta que o desaparecimento temporário das figuras dramáticas perturba a ordem representacional, deslocada pela ordem da presença (2013, p.20-22). O seu conceito de multiestabilidade perceptiva procura assinalar, justamente, esse deslocamento contínuo de uma ordem para outra, em permanente estado de instabilidade, liminaridade e passagem. Neste movimento, o espectador tem a oportunidade de perceber que, tanto no teatro quanto no mundo, os acontecimentos são espontâneos, caóticos, imprevisíveis, emergentes e incontroláveis, independentemente de sua vontade.

Situado nestes espaços limítrofes, o encenador contemporâneo deixa de ocupar aquela centralidade própria do teatro moderno, quando era responsável por organizar e formular os sentidos de uma montagem. Sob o conceito de intermedialidade, Patrice Pavis (2012, p. 358) assinala que o encenador contemporâneo é uma espécie de regulador a organizar as situações vivenciadas a partir do processo de ensaios. O seu papel, nos parece, seria intermediar esses tensionamentos entre a obra e os seus processos, entre as utopias e suas contradições, entre a radical dissolução da cena e a sua possibilidade de reconstrução, entre arte política e politização da arte, entre ritual e devir, ética e estética. Também lhe caberia pensar a mediação entre plateia e espetáculo, de forma que esta relação ocorra da

maneira mais horizontal e ativa possível, como vislumbra Rancière (2010, p. 16 a 19). É sua tarefa manter viva a capacidade de o teatro, por meio do que Lehmann denomina de estética do risco, lidar com afetos extremos, quebrar tabus, violar sentimentos, fazer o espectador deparar-se com a sua própria presença, confrontá-lo com o medo abissal, sem perder o humor e a diversão (2007, p. 427). Afinal, o teatro permanece sendo esse espaço onde as pessoas olham-se e aspiram a esse “segundo sagrado”, somente experimentado durante o “silêncio de morte” da plateia (PAVIS, 2012, p. 356).

Talvez devêssemos agora nos perguntar se por trás desse obsessivo desejo de contato com o real não estaria, em alguma medida, a retomada do projeto idealista moderno de aproximação e estetização da vida. Mas essa já é uma outra história.

## Referências bibliográficas

- ALLONSO, Pedro. **O espaço teatral como zona de conflito estético: crítica do espetáculo Julia, de Christiane Jatahy.** [27, nov, 2009] *Questão de crítica - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/11/o-espaco-teatral-como-zona-de-conflito-estetico/>>. Acesso em 12 abril. 2021.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. *In: O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BIDENT, Christophe. **O teatro atravessado.** Art Research Journal – ARJ, v.3, n.1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807>
- DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?** In: O mistério de Ariana. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo.** Revista Sala Preta, São Paulo, v. 13, N. 2, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

JATAHY, Christiane. **A falta que nos move.** [2009] Site

<http://christianejatahy.com.br>. Disponível em:

<<http://christianejatahy.com.br/project/a-falta-que-nos-move>>. Último acesso em 12 de abril de 2021.

\_\_\_\_\_. **A essência do teatro inspira o longa A Falta que nos**

**Move.** [24 out. 2009]. In: entrevista concedida a Ubiratan Brasil. Disponível em:

<<http://christianejatahy.com.br/afaltaquenosome/?p=247>>. Último acesso em 12 de abril, 2012.

\_\_\_\_\_. **Por mensagem de texto, Christiane Jatahy dirige**

**atores confinados numa casa.** [10 set. 2012]. In: entrevista concedida a Paulo

Henrique Silva. Hoje em dia. Disponível em:

<<https://www.hojeemdia.com.br/acervo/2.694/por-mensagem-de-texto-christiane-jatahy-dirige-atores-confinados-numa-casa-1.35974>>. Último acesso em 12 abril, 2021.

\_\_\_\_\_. **Artista na cidade: as escolhas de Christiane Jatahy.**

[Nov, 2018]. Disponível em:

<<https://ciclosdacinemateca.wordpress.com/2018/11/06/artista-na-cidade-as-escolhas-de-christiane-jatahy/>>. Último acesso em 12 abril, 2021.

\_\_\_\_\_. **Fronteira e instabilidade.** [2010] Site Tempo Festival.

<<https://tempofestival.com.br/simultaneo/fronteira-e-instabilidade/>>. Último acesso: 12 de abril, 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea. Origens, tendências,**

**perspectivas.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Lisboa, Orfeu Negro, 2010.



# ***AS MÁQUINAS DO MUNDO DE LAURA VINCI E A TRADUÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO***

***LAURA VINCI'S MÁQUINAS DO MUNDO AND THE  
TRANSLATION IN THE CREATIVE PROCESS***

***MÁQUINAS DO MUNDO DE LAURA VINCI Y LA TRADUCCIÓN  
EN EL PROCESO CREATIVO***

**Guilherme Meletti Yazbek**

**Guilherme Meletti Yazbek**

Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/USP. É diretor, ator e professor do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi — improvisação em Viewpoints — e da Escola Móvil. Este artigo é parte da pesquisa em andamento na linha Texto e Cena, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

E-mail: [guiyazbek@gmail.com](mailto:guiyazbek@gmail.com)

### Resumo

O presente artigo tem impulso na afirmação de Michael Fried em “Arte e objetividade” (1967) de que o teatro é o que se encontra entre as artes. Virando a hipótese do crítico — aventada em chave negativa — do avesso, apontamos tal característica fluida e híbrida do teatro como o caminho percorrido por muitos artistas contemporâneos em significativas obras. Considerando essa premissa, o artigo tem como objetivo reconstituir — com entrevistas, principalmente — um longo processo de criação centrado na figura da brasileira Laura Vinci, artista visual envolvida também em processos teatrais. Partimos, então, da obra *Máquina do Mundo* (no singular), obra no campo das artes visuais, chegando às artes da cena com *Máquinas do Mundo* (no plural), criação da artista junto à mundana companhia. Para tal reconstrução, apoiamo-nos, principalmente, nos conceitos de tradução, de Josette Féral, e *work in progress*, de Renato Cohen.

**Palavras-chave:** Drummond, instalação, mundana companhia, performance, work in progress

### Abstract

This article starts from Michael Fried's statement in "Art and objecthood" (1967) that what lies between the arts is theatre. Turning the hypothesis of the critic inside out – he suggested it in a negative way –, we point out this fluid and hybrid characteristic of theatre as the path taken by many contemporary artists in significant works. Based on this premise, the article aims to reconstitute – mainly from interviews – a long creation process centered on the figure of Brazilian artist Laura Vinci, a visual artist who is also involved in theatrical processes. We start with *Máquina do Mundo* (in the singular), a work in the field of visual arts, reaching the performing arts with *Máquinas do Mundo* (in the plural), created by the artist together with mundana companhia (a theatre company). For such reconstitution, we mainly rely on the concepts of translation, by Josette Féral, and work in progress, by Renato Cohen.

**Keywords:** Drummond, installation, mundana companhia, performance, work in progress

### Resumen

Este artículo parte de la afirmación de Michael Fried en "Arte y objetualidad" (1967) de que el teatro es lo que se encuentra entre las artes. Dando la vuelta a la hipótesis del crítico -que la sugirió de forma negativa, señalamos esta característica fluida e híbrida del teatro como el camino recorrido por muchos

artistas contemporâneos em obras significativas. Partindo de esta premissa, o artigo pretende reconstituir, principalmente a partir de entrevistas, um longo processo de criação centrado na figura de la brasileira Laura Vinci, artista visual também involucrada em procesos teatrales. Comenzamos, entonces, con la obra *Máquina do Mundo* (en singular), una obra de artes visuales, llegando a las artes escénicas con *Máquinas do Mundo* (en plural), creada por el artista junto a la mundana companhia de teatro. Para tal reconstitución nos apoyamos principalmente en los conceptos de traducción, de Josette Féral, y *work in progress*, de Renato Cohen.

**Palabras clave:** Drummond, instalação, mundana companhia, performance, work in progress

Em seu famigerado texto “Arte e objetividade” (1967), Michael Fried criticou obstinadamente a abertura de muitas obras minimalistas — ou literalistas, como prefere o autor — para as dimensões de tempo e do corpo (do observador). Defendendo a hipótese, em chave negativa, de uma teatralização das artes visuais, o autor chegou a afirmar que “o teatro é hoje [década de 1960] a negação da arte” (FRIED, 2002, p.134).

É possível reconhecer em Fried uma espécie de predição do futuro<sup>1</sup>. Aquilo que o teórico, na esteira do formalismo greenberguiano, apontou como a grande ameaça à arte, naquele momento — “A arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro” (FRIED, 2002, p.142) —, foi, inferimos, a abertura para um profícuo e rizomático caminho que ainda seria percorrido por muitos artistas: a fricção entre linguagens e as infinitas combinações entre matéria, espaço, corpo e tempo. Fried (2002, p.142) afirmou que “aquilo que se encontra entre as artes é o teatro”, e o que se apresenta neste artigo vai ao encontro deste argumento, porém, em oposição à crítica de Fried. Acreditamos que, se o teatro é efetivamente aquilo que está entre as artes, é neste território mutante de encontro de linguagens que vem

<sup>1</sup> Para um debate sobre a relação entre o escrito do crítico norte americano sobre o minimalismo, a teatralidade e Diderot, sugerimos a leitura do capítulo “Teatralidade e antiteatralidade nas artes visuais” (RAMOS, 2015, p.67-87).

acontecendo nas últimas décadas muitas das mais potentes expressões artísticas.

Este artigo leva em conta tal predição de Fried — lida pelo avesso — para apresentar o processo de criação de *Máquinas do Mundo*, da mundana companhia<sup>2</sup>. Para tal, utilizamo-nos de 1) nossa experiência enquanto espectadores da obra, 2) aporte teórico e 3) entrevistas.

Criada por um agrupamento multidisciplinar, a obra que é objeto central deste artigo “não é propriamente teatro, instalação ou performance, mas uma combinação dessas modalidades, em que se juntam atuação, cenografia, iluminação, figurino e música num todo sem hierarquias”<sup>3</sup>. A artista visual Laura Vinci<sup>4</sup>, integrante e, ademais, proponente do projeto, é colaboradora da mundana companhia desde 2008, participando de diversos processos como cenógrafa. *Máquinas do Mundo*, entretanto, diferenciou-se dos outros processos criativos da companhia pela ausência da figura de um(a) diretor(a) e, ainda, por sua pretendida horizontalidade dos elementos constituintes da cena. Outrossim, a obra de autoria coletiva já contava naquele momento com, digamos, “capítulos” anteriores centralizados na figura de Vinci.

O presente artigo tem por objetivo reconstituir tal trabalho em processo enquanto uma sucessão de traduções, como sugerimos, partindo da vivência da artista com sua *Máquina do Mundo* (no singular), obra no campo das artes visuais, e chegando nas artes cênicas com *Máquinas do Mundo* (no plural). Por “tradução” entendemos o processo — prático ou teórico — de “entender, traduzir, comunicar” o mundo à nossa volta e seus elementos, como explica Josette Féral (2015, p.26-27): “Seu procedimento [do teórico] é a interrogação, o questionamento do saber, de nossos modos de conhecimentos, de nossa

---

<sup>2</sup>O nome da companhia teatral de São Paulo criada por Aury Porto e Luah Guimarães deve ser utilizado inteiramente com letras minúsculas, conforme orientação de seus integrantes no website da companhia: <http://www.mundanacompanhia.com/historico.php> (acesso em: 17 mar. 2021).

<sup>3</sup>A obra *Máquinas do Mundo* foi apresentada no Sesc Pinheiros, em São Paulo, nos meses de novembro e dezembro de 2018, no espaço expositivo, contando com nove apresentações em seu formato teatral e dezessete dias aberta à visitação como uma instalação. A citação é de José Miguel Wisnik, um dos integrantes do projeto, em seu perfil na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/ZeMiguelWisnik/posts/2099893883406106/> (acesso em: 17 mar. 2021).

<sup>4</sup>Laura Vinci (1962-) é paulistana, formada em Artes Plásticas pela Faap (1987) e mestre em Artes Visuais pela ECA-USP (2000). Iniciou sua prática artística como pintora, mas desde a década de 1990 trabalha majoritariamente com escultura e instalação. Desde 1998 colabora com grupos teatrais e produções cinematográficas na área de cenografia e direção de arte.

maneira de apreender as coisas, de exprimi-las, de traduzi-las”. E segue: “O artista escolhe como veículo de tal expressão sua arte; o teórico escolhe os conceitos”.

No singular, *Máquina do Mundo* é uma obra de Laura Vinci no território das artes visuais, tendo o título sido transportado diretamente do poema de Drummond “A Máquina do Mundo” (*Claro Enigma*, 1951). Sua [primeira versão](#) data de 2004 e foi exposta no Centro Arte Contemporânea de Siena<sup>5</sup>. A obra consistia em uma esteira industrial que transportava mui lentamente um fino pó de mármore branco saindo de uma espécie de armário de ferro e chegando até por volta de dois metros mais ao centro da sala — um cofre<sup>6</sup> —, criando neste ponto um monte do tal pó. Foi nesse espaço palimpsesto — cujas paredes guardam memórias da Igreja, do Capital e da Arte — que foi apresentada a *Máquina do Mundo*. Tal sobreposição semântica parece representar com acuidade o argumento de José Miguel Wisnik<sup>7</sup> (2018, p.226-231) acerca da inextricável relação entre a Máquina do Mundo — que se apresenta como epifania mítica, a “total explicação da vida” — e a Grande Máquina — a lógica técnico-industrial moderna.

Em entrevista<sup>8</sup>, Vinci contou-nos que foi a máquina quem se apresentou a ela, anteriormente, surpreendendo-a, como no poema: “a

<sup>5</sup> Com curadoria de Lorenzo Fusi. O espaço cultural existiu entre 2000 e 2008 no Palazzo Delle Papesse, inaugurado em 1495. No período do funcionamento como centro de arte, o cofre — construído no século XX, quando o edifício abrigou um banco — passou a ter uma série de artistas convidados a ocupá-lo.

<sup>6</sup> Em 2002, na exposição *Estados*, com curadoria de Marcello Dantas, Vinci encheu o cofre do Centro Cultural Banco do Brasil, antiga agência central de São Paulo, de pó de mármore branco — um episódio anterior desta mesma história, acreditamos.

<sup>7</sup> Concomitantemente ao processo com a mundana companhia, Wisnik escrevia seu livro *Maquinação do Mundo*, publicado em 2018, no qual o professor analisa a obra de Drummond, mais detidamente o poema “A Máquina do Mundo”, à luz da história da mineração na cidade natal do poeta, Itabira do Mato Dentro. O autor dedica o livro “A Laura Vinci, que intuiu artisticamente a questão de que trata este livro na sua instalação Máquina do mundo, de 2004” (WISNIK, 2018, s.p.).

<sup>8</sup> A artista concedeu-nos duas entrevistas; a primeira, em 25 de agosto de 2020, em seu ateliê em São Paulo, e a segunda, em 22 de outubro de 2020, através de videochamada. Quando não especificado diferentemente, as citações da artista presentes neste artigo foram extraídas destas entrevistas.

máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia.// Abriu-se majestosa e circunspecta”. A apresentação deu-se através da virtualidade de uma imagem:

Eu ia num lugar... numa empresa de ímãs, eu acho, e tinha uma foto destas transportadoras. (...) E eu pensei “um dia eu vou fazer alguma coisa com essa máquina aí”... Aí um dia eu assisti a uma palestra do Zé Miguel sobre “A Máquina do Mundo”. (...) Ali naquele momento ele fazia uma análise do poema... — Olha aí, é essa a máquina! Daí, então, pronto! Eu conheci a máquina primeiro e depois me dei conta do sentido dela, que foi o poema que trouxe. Primeiro veio a estrutura, a materialidade, o mecanismo, o maquinário.

Foi através do duplo gesto de apropriação e deslocamento de um objeto real — incomum em sua produção — que a artista iniciou a obra. Uma tradução em sentido inverso, uma vez que a obra de arte se apresenta justamente como o negativo vagaroso da máquina em situação industrial, inserida no sistema capitalista da velocidade e da produção otimizada. Nas palavras da artista: “Esta máquina justamente é uma inversão da lógica para a qual ela foi construída. Você inverte a lógica, você reduz. Ela vai trabalhar no mínimo possível”.

É possível inserir a *Máquina* de Vinci em uma linhagem de máquinas inúteis — porque não objetivam a produção de uma mercadoria — já criadas na história recente da arte<sup>9</sup>. No mais, é também possível inseri-la numa linhagem interna da produção da artista, num *continuum* de suas obras<sup>10</sup>, no que concerne à materialidade delas — o uso do mármore e outros materiais naturais como areia, água, gelo, galhos e folhas —, bem como aos temas que as atravessam. Um marco em tal *continuum* é certamente a [obra sem título](#), comumente referida como *Ampulheta*, apresentada pela artista no Arte/Cidade III<sup>11</sup>, em 1997. Foi a partir desta obra que o trabalho da artista

<sup>9</sup> Destacamos *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Mesmo* (1915-1923), de Marcel Duchamp, e as engrenagens autodestrutivas de Jean Tinguely *Homenagem a Nova Iorque* (1960) e *Estudo para o fim do mundo 1 e 2* (1961-2).

<sup>10</sup> Em seu ensaio “Monalisa no meio do redemoinho”, Rodrigo Naves sugere inclusive que as instalações da artista devem ser vistas em conjunto.

<sup>11</sup> Com curadoria de Nelson Brissac, a obra de Laura Vinci aconteceu junto à de outros artistas nas ruínas do abandonado Moinho Central das Indústrias Matarazzo, no bairro dos Campos Elíseos, em São Paulo.

entrou em fricção com a arquitetura, deixando amiúde de serem trabalhos instalados em espaços para serem trabalhos criadores de espaços (na esteira do artista Michael Heizer), muita vez, de caráter também temporal. Suas obras materializam temas como a transformação e a mudança de estado da matéria, além da transitoriedade das coisas e dos seres, como é consenso nos escritos a seu respeito, bem como em suas próprias falas. Marcello Dantas (2002, p.9) afirma que Laura “tensiona o estático e paralisa o movimento”.

Seguindo um caminho criativo de dimensão espacial e temporal, logo após o Arte/Cidade III, a artista participou da montagem de *Cacilda!* do Teatro Oficina, sua primeira experiência como cenógrafa. Ou seja, Laura Vinci é certamente um exemplo da predição de Michael Fried sobre a abertura das artes visuais para as dimensões do tempo e do corpo (ou da teatralidade), tendo a artista, inclusive, efetivamente migrado parcialmente para as artes da cena, mantendo seu trabalho artístico em múltiplos territórios<sup>12</sup>.



*Máquina do Mundo* no Instituto Inhotim (2010). Crédito: Eduardo Eckenfels

<sup>12</sup>Do cenário de Nova Iorque na década de 1960, no qual escreveu Michael Fried o texto referido, reconhecemos tal vivência artística tão intensamente interdisciplinar em figuras como Robert Rauschenberg (em sua colaboração com Merce Cunningham) e Robert Morris (com suas criações em dança e performance, sua participação ativa no contexto do Judson Dance Theater).

No que toca ao tempo em *Máquina do Mundo*, trata-se de um cíclico movimento de inícios e fins em *loop* contínuo<sup>13</sup>:

A transferência da matéria pó é feita horizontalmente e através da máquina (...) [como no] poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade: “no sono rancoroso dos minérios,/ dá volta ao mundo e torna a se engolfar,/ na estranha ordem geométrica de tudo”. A minha máquina transporta quase que unitariamente cada grão de mármore, num silêncio de minério, como se carregasse para lá e para cá, em pó, a história da escultura. Todo aquele mármore talvez guarde, na sua pilha, possíveis esculturas eternas. E talvez comente, grão por grão, a nossa precária transitoriedade<sup>14</sup>.

Sendo assim, o tempo técnico-industrial é apresentado na *Máquina* dialeticamente, contendo em si sua própria crítica. Após a primeira versão, a obra aumentou de tamanho<sup>15</sup>, mas seguiu sendo ontologicamente uma obra em transição, em duas esferas, pois, 1) como considera a artista, ela “é uma máquina do mundo industrial; só que ela é transposta para uma outra situação e está falando da escultura tradicional, sem ser uma escultura. Então, ela está comentando justamente isso”. Ou seja, apresenta-se um limite-fricção entre arte e não-arte. Além disto, 2) quando questionada se considera a obra uma escultura ou uma instalação, diz: “Eu tenho as esculturas de mármore que são mais o jeito tradicional de se fazer escultura. E tenho as peças mais instalativas, que são de outra natureza, que têm a questão de se estruturar na arquitetura. (...) e eu fico transitando...”. Sintomaticamente, a resposta é uma não resposta para uma pergunta, quiçá, obsoleta.

---

<sup>13</sup> Cf. Entrevista de Laura Vinci concedida a Guilherme Wisnik e Luisa Duarte (Mammì *et al.*, 2013, p.206).

<sup>14</sup> Texto de apresentação da obra no site da artista:

<https://www.lauravinci.com.br/exposicoes#/2004maquinadomundo> (acesso em: 17 mar. 2020).

<sup>15</sup> Para as edições seguintes da obra de arte, outra máquina foi encomendada, de maior tamanho. Em 2005, na V Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, *Máquina do Mundo* foi instalada no edifício do antigo cais do porto, junto ao Rio Guaíba, e foi utilizada na obra areia do próprio rio. Em 2006, na Paralela, em São Paulo, com curadoria de Daniela Bousso, voltou a transportar pó de mármore, assim permanecendo posteriormente, tendo sido adquirida pelo Instituto Inhotim em 2010.

## II

No plural, *Máquinas do Mundo* é o nome da [peça-instalação](#)<sup>16</sup> da mundana companhia — uma confluência entre o desejo individual de Laura Vinci (de reunir as artes visuais com o teatro) e o desejo coletivo da equipe de realizar um processo teatral com ênfase na visualidade/materialidade e desierarquizado, sem um(a) diretor(a). Foi na fricção das várias linguagens e com três fontes textuais que se deu o processo criativo de *Máquinas do Mundo*.

As linguagens das diferentes artes são assumidas como máquinas de dar a ver (ideia que está na origem da palavra *theatron*), buscando-se diminuir a distância entre narrativa e plasticidade, ação e instalação, visando a uma dramaturgia visual em que o teatro, as artes visuais e os textos literários possam se combinar numa só máquina de ver mundos. (MUNDANA, 2018, s.p.)

O projeto nasceu em 2016, quando a equipe criativa — basicamente cenografia, figurino e iluminação — uniu-se para propor um projeto cuja criação dar-se-ia de maneira distinta da usual. “Foi o núcleo de arte da mundana que se juntou e foi fazer um experimento à parte. (...) Porque a mundana normalmente chama um diretor, escolhe um texto... A gente tomou uma outra iniciativa. Foi uma pesquisa muito mais aberta na forma de trabalhar”. Laura seguiu:

Na verdade, foi justamente porque eu queria juntar esses dois lugares [das artes visuais e do teatro]. Então, eu achei que eu tinha que partir de algum lugar que eu já estive nas artes visuais, que é meu. Eu pensei “Bom, vamos retomar o Drummond. Vamos fazer o Drummond de um outro jeito agora. Pensar de um outro jeito”. Daí a junção com os outros textos foi com o Zé Miguel ali, próximo. Ele entra no processo. Toda a pesquisa e análise dos textos foi feita com ele.

---

<sup>16</sup> O termo “peça-instalação” foi encontrado no guia online da Veja São Paulo de 2018 (data imprecisa). Adotamos o termo pois este aproxima precisamente as duas naturezas da obra — teatral/perfomática e instalativa — em uma única expressão, aglutinada com o hífen. Cf. <https://vejasp.abril.com.br/atracao/maquinas-do-mundo-experiencia-dramaturgica-e-fisica/> (acesso em: 17 mar. 2020).

O processo criativo de *Máquinas do Mundo* já nasceu dialético, cremos, na tensão entre dois polos-vetores, “buscando-se diminuir a distância” entre eles, como se lê no programa da peça. De um lado, o desejo e o foco nas linguagens visuais. Do outro, a matéria textual proveniente de três dos maiores autores brasileiros: Drummond, com o poema que dá nome ao projeto; Machado de Assis, com o capítulo “O Delírio” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; e Clarice Lispector, com trechos de *A Paixão Segundo G.H.*<sup>17</sup>. São três diferentes linguagens e contextos que apresentam, no entanto, situações análogas: uma epifania, um lapso temporal-espacial através do qual o eu-lírico acessa uma espécie de fugaz compreensão da vida — nas palavras de Machado de Assis (2004, p.24), “a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago”. Certamente, neste caso, não se tratando de textos dialógicos, o fantasma do textocentrismo do teatro ocidental seria menos assombroso. Contudo, mesmo se tratando de linguagens poéticas — mais abertas —, parece-nos de saída um desafio assumir os textos em horizontalidade com os outros elementos teatrais.

A obra de Vinci com a esteira industrial foi deixada para trás, e o grupo de artistas iniciou então uma criação que foi se desdobrando como um *work in progress*<sup>18</sup>. Cada linguagem criativa contou com mais de um(a) profissional envolvido(a), como já acontecia na companhia; tendo sido, neste caso, a cenografia “liderada” por Laura Vinci e os estudos literários por José Miguel Wisnik<sup>19</sup>. Em cena: Luah Guimarães, Roberto Audio, Mariano Mattos Martins e Wellington Duarte<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> A definição dos textos foi feita por Laura Vinci e José Miguel Wisnik, exclusivamente, nos preâmbulos do projeto. Parece-nos relevante apontar que, além da parceria, neste caso, artística, a artista visual e o músico, ensaísta e professor universitário são casados desde 1985.

<sup>18</sup> Renato Cohen (2006) reuniu sob o termo *work in progress*, nas artes da cena, grosso modo, uma miríade de obras caracterizadas por seu hibridismo, por sua operação através de linhas de força e pelo paralelismo entre o processo e o produto.

<sup>19</sup> Além da profunda análise dos textos no início e no decorrer do processo, Wisnik participou da criação da trilha sonora, emprestou sua voz para o texto de Machado de Assis e orientou a gravação dos textos em estúdio, conforme falaremos mais à frente.

<sup>20</sup> Luah Guimarães é atriz e fundadora da mundana companhia. Roberto Audio e Mariano Mattos Martins (que não esteve fisicamente em cena no Sesc Pinheiros, mas foi a voz em *off* da poesia de Drummond) são ambos atores colaboradores da mundana. Wellington Duarte é artista da dança. É fundamental listar aqui todos os artistas envolvidos no projeto (além dos já citados). O fazemos como consta no programa do Sesc Pinheiros, sem a especificação das competências: Flora Belotti, Yghor Boy, Guilherme Calzavara, Lucas Cândido, Beatriz Camelo, Diogo Costa, Alessandra Domingues, Bia Fonseca, Ivan Garro, Flora Kountouriotis, Cesar Lopes, Renato Mangolin, Rafael

Como o grupo todo é da materialidade... a gente fez várias experiências só com luz, por exemplo, de tingir a gente, tingir o espaço... Foram vários experimentos, quase que instalações. Porque a gente montou mesmo a estrutura. Esse processo todo de pesquisa a gente fez no Espaço Teatro Querosene. A gente ensaiava lá. **Tudo era muito das coisas. Mas, para ser franca, a gente partiu do texto.** A gente fez toda a pesquisa com o Zé. O estudo, mesmo, literário. A gente analisou cada texto. Depois disso, nós fizemos um recolhimento, que é um sistema que a gente inventou de extrair palavras significantes para cada um de nós dos textos. Palavras, frases ou intenções. E isso deu em um vocabulário que depois nós reorganizamos. E nisso a gente chegou em alguns temas. Aí misturou todos os textos. E nesses temas a gente propunha experimentos.

O grifo acima é nosso e tem o intuito de reiterar a dialética que reconhecemos presente no processo de *Máquinas*: um embate dinâmico entre materialidades e palavras. Voltando ao processo, primeiramente, transcorreu o estudo dos textos com Wisnik. Em seguida, todos “recolheram” palavras dos três textos, como disse Vinci, com as quais foi feito um primeiro guia, dividido em seis temas: espaço-trajeto; tempo-som; umbral; carnaval; máquina olho; e esgotamento<sup>21</sup>.

A equipe, então, dividiu-se em grupos de trabalho (para cada tema), misturando os vários *métiers*. “A gente se subdividia em pequenos grupos e cada um organizava [e roteirizava] um experimento e propunha para o resto do grupo o que ia acontecer”. A equipe de cada linguagem, em seguida, reunia-se e propunha uma tradução material (ora mais óptica, ora mais háptica) dos experimentos propostos. Os primeiros ensaios práticos foram, portanto, experiências concretas, visuais, táteis e sonoras — instalações ou vivências de que ora todos participavam, ora apenas os performers, enquanto os outros criadores operavam as “máquinas” propostas. Além disso, todos foram proponentes, assim, a autoria esteve de fato pulverizada, como almejavam. Durante esse período:

---

Matede, Jean Carlos Menezes, Diego Moschkovich, Rogério Pinto, Aury Porto, Joana Porto, Tarina Quelho, Roberta Schioppa, Marília Teixeira, Marcelo Von Trapp.

<sup>21</sup> Esse guia ainda não contava com uma ordenação temporal, causal, algo próximo a um roteiro. Somados aos seis temas, havia subtemas e questões de ordem filosófica. Havia, ainda, as seções “procedimentos” — subdividida em “corpo”, “procedimentos” e “peso”, cada qual com uma pequena lista — e “elementos”, que contava com vinte e um itens.

Não se falava o texto. A gente foi construindo essas imagens... (...) Teve uma que era uma coisa de terra. Eles pegavam sacos de terra e criavam montes de terra, depois ficavam cavando essa terra, entravam e tiravam objetos. Então, tinha muita ação com matéria. Depois, teve uma que só foi luz! (...) Depois teve outra mais corporal. A gente chamou o Doni<sup>22</sup> para propor uma vivência corporal com os atores, focada, então, na movimentação. Daí “o figurino” fez um figurino específico para essa situação. Eu lembro que dessa vez tinha as galinhas da II [Abigail Tatit, fundadora do Teatro Querosene] — a II tinha galinhas lá no teatro —, a gente pôs as galinhas da Clarice<sup>23</sup>.

Levou-se à cena, por vezes, o que se tinha à mão, e Vinci testou materialidades com as quais já vinha trabalhando — fato condizente com sua vontade de “juntar os lugares”, como já dito. Há de se levar em conta que a artista trabalha há aproximadamente vinte anos no mesmo ateliê: as materialidades ali presentes — em diferentes graus de acabamento — não deixam nunca de pulsar em constante devir. Entraram, por exemplo, na criação das imagens de *Máquinas*, inúmeras peças de mármore vistas em [Por Enquanto](#)<sup>24</sup> e as esculturas douradas de formas bojudas de [Todas as Graças](#)<sup>25</sup>.

É possível concluir, como vimos construindo, que o trabalho de criação em processo aconteceu como uma sucessão de traduções<sup>26</sup>. As três matérias literárias foram traduzidas — via recolhimento — nas listas de palavras. Estas, por sua vez, foram traduzidas em materialidades e movimentações nos experimentos cênicos — ópticos, hápticos, acústicos —, experimentos estes chamados na companhia de “travessias”<sup>27</sup>. Com todo o material “levantado”,

---

<sup>22</sup> O ator Donizeti Mazonas, que já havia colaborado anteriormente com a mundana companhia.

<sup>23</sup> Entrevista com Laura Vinci realizada em 22 de outubro de 2020.

<sup>24</sup> A exposição de 2013 contou com obras de Laura Vinci e Ana Paula Oliveira, na Galeria Marcelo Guarnieri, em Ribeirão Preto.

<sup>25</sup> Laura contou-nos que levou para os ensaios/experimentos peças escultóricas que haviam sido testes no processo de criação de *Todas as Graças*. Posteriormente, o material teria sido alterado, mas os testes permaneceram em seu ateliê, sendo reutilizados na ocasião de *Máquinas do Mundo*. A referida exposição *Todas as Graças* ocorreu no Instituto Ling, em Porto Alegre, em 2018, com curadoria de Virginia Aita. As esculturas bojudas metálicas — de latão banhado a ouro — aparecem anteriormente em *Por Enquanto*, exposição já citada.

<sup>26</sup> Cf. Josette Féral, *Além dos Limites*, parte I, capítulo 2, “Que Pode (ou Quer) a Teoria do Teatro? A Teoria Como Tradução”.

<sup>27</sup> Luah Guimarães descreve em detalhes o desenvolvimento de tal procedimento de criação — chegando a se referir a ele como um “sistema de improvisação” — em sua dissertação de mestrado *Animalidade na mundana companhia: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota – uma novela teatral*, capítulos II.2 e II.3. Uma diferença importante, porém, é que no processo de *O Idiota* ali descrito tais experimentos eram abertos ao público.

um novo processo de tradução se deu: a organização temporal-espacial de ações e formas, a *mise-en-scène*, ainda que instável, *in progress*. O próprio exercício teórico aqui em ação é — podemos acrescentar — mais um processo de tradução.

Depois de uma abertura de processo ocorrida no Teatro Oficina, em julho de 2017, e de experiências em espaços de galerias<sup>28</sup>, praticamente um ano depois<sup>29</sup>, quando se preparava para as apresentações no Sesc Pinheiros, o grupo convidou o diretor teatral Diego Moschkovich para auxiliar na organização do material cênico.



Roberto Audio em *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros (2018). Crédito: Renato Mangolin.

---

<sup>28</sup> Nestas situações, parte do processo com a mundana companhia foi trazida para dentro da galeria, no contexto da exposição *morro mundo*, de Laura Vinci, o que nos parece a via oposta complementar do processo que a artista estava vivenciando com a companhia: Roberto Audio fez uma performance na Galeria Nara Roesler no Rio de Janeiro e Wellington Duarte na Galeria Nara Roesler em São Paulo.

<sup>29</sup> Entre a primeira abertura de processo no Teatro Oficina e os ensaios focados nas apresentações do Sesc Pinheiros, o grupo voltou a estudar os textos com Wisnik, além de questões de ordem filosófica que atravessavam os textos e a pesquisa com Rafael Matede. Também foi pensada uma nova organização dramatúrgica — diferente daquela experienciada no Oficina —, enquanto as experimentações cênicas seguiram acontecendo.

III

Teceremos alguns breves comentários acerca da *mise-en-scène* e da recepção de *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros<sup>30</sup>. É possível dizer que a obra foi organizada de maneira compositiva, com a justaposição de sons, elementos materiais e movimentos. A camada auditiva — as três matérias literárias somadas a uma quase ininterrupta paisagem sonora — advinha exclusivamente de caixas de som, sem grandes entrelaçamentos entre os textos. Nada foi proferido pelos performers quando em cena.

Esta estrutura do ator total — o ator que faz, que fala, que age — a gente desmembrou, dividiu ela. (...) O texto é o texto. É literatura. A decisão pela gravação [dos textos em estúdio] tinha muito a ver com a melhor forma de comunicar o texto para o entendimento dele. Não pôr o texto na ação do ator, porque isso o deixava pouco claro, pouco inteligível. A gente tentou, mas não funcionou bem<sup>31</sup>.

O resultado lembrou-nos a sonoridade de um texto quando no espaço mental, ainda antes de ser proferido. Havia variações a cada voz, a cada texto, claro, mas sempre com uma prosódia que parecia de uma voz interna, de uma “mente exausta de mentar”, como diz Drummond.

O local onde ocorreram as apresentações é destinado, a princípio, a exposições. O amplo, embora baixo, espaço contava apenas com alguns elementos esparsos. Após adentrarmos o ambiente por um corredor feito de escoras e fortes luzes intermitentes, sentamo-nos em duas longas fileiras de cadeiras em “L”. A divisão palco/plateia era clara e, embora estivéssemos próximos da área de cena, não nos sentíamos dentro dela. O início da peça foi como a observação de uma tempestade elétrica devido às potentes luzes brancas piscantes, majoritariamente advindas de lâmpadas tubulares instaladas geometricamente no grid técnico no teto do espaço. Viam-se, aqui

---

<sup>30</sup> Não integra o escopo deste artigo as especificidades da versão exclusivamente instalativa da obra, que ficou aberta à visitação entre 23 nov. e 9 dez. 2018, período no qual aconteceram as nove apresentações da peça. O foco aqui é na versão teatral do trabalho.

<sup>31</sup> Entrevista com Laura Vinci em 25 ago. 2020. A experiência dos performers proferirem os textos ao vivo aconteceu na primeira abertura de processo, no Teatro Oficina. Ali a equipe percebeu que não era possível sustentar a almejada potência da literatura com a qual lidavam ao vivo e partiram para um trabalho de gravação dos textos em estúdio, com a orientação de Wisnik.

e ali, algumas escoras, as peças de mármore supracitadas dispostas precisamente em pequenos montes, tubos transparentes ao fundo e algumas roupas penduradas também ao fundo, entre outros elementos. O piso era preto, de linóleo, e as paredes, brancas. Todos os equipamentos de iluminação estavam à vista.

Reconhecemos como ação principal de Roberto Audio a distribuição das peças de mármore pelo piso, formando um grid, talvez a “estranha ordem geométrica de tudo” (ANDRADE, 2015, p.268)<sup>32</sup>. “E aí a relação — disse Vinci — com a materialidade era de fato um negócio brutal, um negócio de impacto, de ele carregar... O peso é o peso”, não sua ideia ou símbolo. Já Luah Guimarães pareceu ter a linha de ação de matriz mais dramática, ainda que muito sutil: pequenos ou interrompidos gestos que denotavam certa incerteza e um caminhar para lá e para cá — na parte inicial — enquanto ouvíamos sua voz em *off* declamando trechos de Clarice. A impressão era de que toda a visão epifânica apresentada pelo texto estava de fato acontecendo à sua frente, aturdindo-a: “Dali eu contemplava o império do presente. (...) então vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu” (LISPECTOR, 2009, p.105-106).

Posteriormente, a atriz foi ao encontro da materialidade talvez mais significativa da peça: a fumaça. De início, um cigarro; depois, a fumaça que saía de dentro de sua camisa — imagem potente! —; por fim, a densa fumaça que saía dos tubos transparentes ao fundo do espaço, instaurando um turvo nevoeiro, de visibilidade meândrica. Tal fumaça já havia sido anteriormente explorada por Vinci em obras como *No Ar*<sup>33</sup> e — com a mesma tubulação transparente — *Cubo Branco*<sup>34</sup> e *morro mundo*<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Ação que aparentava uma obra de arte serialista minimalista sendo criada perante o público, algo como *The 2000 Sculpture* (1992), de Walter De Maria, ou as inúmeras obras de chão de Carl Andre, muitas delas com um incansável trabalho em ângulos retos.

<sup>33</sup> A primeira versão ocorreu em 2009 no Equador — X Bienal Internacional de Cuenca, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti.

<sup>34</sup> Em 2016, no Edifício Louvre, em São Paulo, no Museu do Louvre Pau Brazyl, com curadoria de Guilherme Giufrida e Jéssica Varrichio. A materialidade dos tubos (e a relação destes com a fumaça) perpassava à época tanto a práxis individual da artista quanto a teatral, coletiva — presente desde as primeiras experimentações cênicas do processo junto à mundana companhia.

<sup>35</sup> Ver nota 29.



Luah Guimarães em *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros (2018). Crédito: Renato Mangolin.

As branquíssimas matérias (fumaça e mármore) em composição pareciam afigurar um processo de sublimação — e tudo indicava que Guimarães a qualquer momento poderia também desfazer-se em vapor. A alva atmosfera instaurada remetia àquela visitada por Brás Cubas em seu delírio: “(...) planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve, vegetação de neve e vários animais grandes e de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve”.

A figura que reconhecemos como diretamente ligada à narrativa de Machado de Assis é a de Wellington Duarte. O bailarino e coreógrafo, em uma linha de ação mais próxima à linguagem da dança, justamente, movimentava-se mais ampla e sinuosamente, percorrendo todo o espaço em topografias curvilíneas — em oposição ao palmilhar seco e linear de Audio. Mãos e braços estavam constantemente envolvidos na dança e, no momento que escutamos o texto de Machado em *off* (na voz de Wisnik), permaneciam semicobertos por uma sobreposição de muitos paletós de cores sóbrias — figurino-hipérbole a que facilmente associamos a personagem machadiana, pertencente à elite patriarcal brasileira.



Wellington Duarte em *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros (2018). Crédito: Renato Mangolin.

Descrevemos nos últimos parágrafos, mui grosso modo, algumas das linhas de ação dos performers durante os aproximadamente 50 minutos de peça no Sesc Pinheiros. Outras performances do *work in progress* ocorreram posteriormente, em locais como a [Casa do Parque](#) e a [Igreja Matriz de Paraty](#) (Flip 2019): outras conformidades espaciais e organizações temporais para as mesmas linhas de ação, mesmas ideias traduzidas em cena.

A fruição de *Máquinas do Mundo* foi decerto um deleite para a visão e para a escuta, com um complexo de sensações e sentidos atravessando corpo e mente do espectador. Os textos se associavam a outros elementos da cena em um jogo de consonâncias e dissonâncias. “A grande escritura que se tece é a do texto espetacular, matriz de sonoridades, paisagens visuais e intensidades performatizadas” (COHEN, 2006, p.6-7). Os diversos elementos apresentados polissensorialmente convidavam cada espectador a criar sua própria sintaxe e semântica.

Muita gente reclamava: “Ai, eu não entendi nada do texto, mas eu adorei”, agora, muita gente conseguia... O que tudo bem, também, né? Não precisa. (...) Como a gente gravou, o texto tinha o seu percurso enquanto a cena estava acontecendo meio descolada, embora muito colada também. A gente não estava interpretando o texto. A gente extraiu do texto imagens... A gente reconstruiu a

partir... Não foi uma reconstrução... Foi uma construção a partir de estímulos dos textos.

Parece-nos condizente com a poesia de Drummond que os espectadores tenham por vezes saído da experiência de *Máquinas do Mundo* confusos, carentes de maiores entendimentos, com a sensação de uma fruição — tradução! — falha: “a máquina do mundo, repelida,/ se foi miudamente recompondo,/ enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas”. Talvez seja precisa a colocação de Clarice, através de G.H.: “A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei” (LISPECTOR, 2009, p.110).

Como breve conclusão, reiteramos o caráter preditivo da afirmação de Fried de que o teatro estaria entre todas as artes. No entanto — como aventamos inicialmente e vimos continuamente ilustrando —, é neste território híbrido e maleável que se encontram muitas das mais potentes obras da arte contemporânea, seja no teatro, *stricto sensu*, seja com elementos de teatralidade. Em sua produção, a artista Laura Vinci faz fumaça das fronteiras entre linguagens e erige com matérias e durações variadas — além de um apuro estético ímpar e frutíferas parcerias — obras de diversas camadas de significações e sensações. Sua(s) *Máquina(s) do Mundo* lança(m) luz sobre a inexorabilidade do tempo e a efemeridade da vida e, com precisão que carrega o processo plasmado nas formas apresentadas, faz(em) da eternidade questionável e do instável preciso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Barueri: Gold, 2004.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- DANTAS, Marcello (curador); HARA, Helio (editor). **Estados**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. (Catálogo da exposição individual de Laura Vinci.)
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. Tradução de Milton Machado. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, p. 131-147, 2002.
- GUIMARÃES, Luciana. **Animalidade na mundana companhia**: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota – uma novela teatral. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MUNDANA COMPANHIA. **Máquinas do Mundo**. Programa da peça e instalação cenográfica realizadas em São Paulo. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2018.
- NAVES, Rodrigo. “Monalisa no meio do redemoinho”. In: MAMMÌ, Lorenzo (*et al.*). **Laura Vinci**. São Paulo: APC; Cosac Naify, 2013, pp. 47-61.
- PEIXOTO, Nelson B. (Org.). **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2012.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- VINCI, Laura. Entrevistas concedidas a Guilherme Meletti Yazbek em 25 ago. 2020 e 22 out. 2020. Não publicadas.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Guilherme Wisnik e Luisa Duarte. In: MAMMÌ, Lorenzo (*et al.*). **Laura Vinci**. São Paulo: APC; Cosac Naify, 2013, pp. 191-209.
- WISNIK, José Miguel. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- \_\_\_\_\_. Palestras ministradas no projeto Máquinas do Mundo, da mundana companhia. São Paulo, 2016 e 2017. (Transcrição de Rafael Matede. Não publicada.)



**Artigo**

---

**QUANDO A ESTÉTICA REALISTA SE TORNA  
SIMBÓLICA: O JARDIM DE CEREJEIRAS DE  
PETER BROOK (1981)**

***WHEN REALISTIC AESTHETICS BECOME SYMBOLIC: PETER  
BROOK'S CHERRY ORCHARD (1981)***

***CUANDO LA ESTÉTICA REALISTA SE VUELVE SIMBÓLICA: EL  
JARDÍN DE LOS CEREZOS DE PETER BROOK (1981)***

**Sergio Ricardo Lessa Ortiz**

**Sergio Ricardo Lessa Ortiz**

Universidade de São Paulo / Centro Universitário Belas Artes de  
São Paulo; Doutor; Pesquisa concluída em 2020. Cenografia e  
Traje de cena. Fausto Roberto Poço Viana. Professor de  
Arquitetura e Urbanismo e Artes Cênicas, Coordenador da Pós-  
Graduação em Cenografia e Figurino no Centro Universitário  
Belas Artes de São Paulo. E-mail: sergio.ortiz@belasartes.br.

### Resumo

Este artigo aborda questões sobre o processo concepção dos elementos visuais do espetáculo *O Jardim das Cerejeiras* de Peter Brook. Por meio de leitura de textos e análise de registros do espetáculo busca-se apontar o impacto da cenografia simbólica nos cenários do espetáculo e nos trajes de cena elaborados por Chloé Obolensky, cenógrafa que estreou com essa montagem no Centro Internacional de Pesquisa Teatral (CICT) em 1981. Como referencial teórico para embasamento do artigo, serão utilizados Larissa Elias com o texto **Está à venda O Jardim das Cerejeiras: Peter Brook via Anton Tchekhov**, Christine Hamon, Beatrice Piccon-Vallin e Mirela Nedelco-Patureau em **La Cerisaie et la vitalité tchekhovienne**, além de **O ponto de Mudança** de Peter Brook.

**Palavras-chave:** Cenografia, Traje de cena, Tchekhov, Peter Brook, Cenografia simbólica

### Abstract

This article addresses questions about the process of designing the visual elements of Peter Brook's play *Cherry Orchard*. Through the reading of texts and analysis of the play, the aim is to point out the impact of symbolic scenography in the set design and the costumes design created by Chloé Obolensky, set designer who debuted with this montage at the International Center for Theatrical Research (CICT) in 1981. As a theoretical framework for the article, Larissa Elias will be used with the text **Está à venda O Jardim das Cerejeiras: Peter Brook via Anton Tchekhov**, Christine Hamon, Beatrice Piccon-Vallin and Mirela Nedelco-Patureau in **La Cerisaie et la vitalité tchekhovienne**, and Peter Brook's **Shifting Point**.

**Keywords:** Set design, Costume design, Chekhov, Peter Brook, Symbolic scenography

### Resumen

Este artículo aborda cuestiones sobre el proceso de diseño de los elementos visuales del espectáculo *El Jardín de los Cerezos* de Peter Brook. A través de la lectura de textos y el análisis de los registros del espectáculo, se pretende señalar el impacto de la escenografía simbólica en los escenarios del espectáculo en el vestuario escénico creado por Chloé Obolensky, escenógrafa que debutó con este montaje en el Centro Internacional de Investigaciones Teatrales (CICT) en 1981. Como marco teórico para el artículo, Larissa Elias se utilizará con el texto **Está à venda O Jardim das Cerejeiras: Peter Brook via Anton Tchekhov**, Christine

Hamon, Beatrice Piccon-Vallin y Mirela Nedelco-Patureau en *La Cerisaie et la vitalité tchekhovienne*, más allá de *Shifting Point* de Peter Brook.  
**Palabras clave:** Escenografía, Traje de escena, Chéjov, Peter Brook, Escenografía simbólica

## Introdução

Embora Peter Stephen Paul Brook tenha nascido em Londres, seus antepassados são russos. Em entrevista a Collete Godard (1981), o diretor inglês relatou que já havia lido as quatro ou cinco versões do texto de Tchekhov – *O Jardim das Cerejeiras* – que existiam em francês na época e as várias em inglês, além do texto original em russo quando decidiu montar o espetáculo.

## A encenação de *O Jardim das Cerejeiras* (1981)

No processo de *O Jardim das Cerejeiras*, uma das principais preocupações da direção foi a fidelidade ao texto de Tchekhov e, conseqüentemente, estar atento à precisão, uma vez que essa era uma das qualidades essenciais do autor. Decidiram que o texto adaptado ao francês fosse exatamente tão forte e realista quanto o original. Uma questão que vale ser ressaltada na encenação de Brook foi o ritmo proposto, que se contrapunha ao criticado “ritmo ralentado” (ELIAS, 2015, p. 177) da montagem de Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou, revelado por Meyerhold em carta a Tchekhov.

Brook definiu a divisão do espetáculo por quadros e não por atos, conforme o texto de Tchekhov. Vale ressaltar que o entendimento de ritmo é uma questão relevante para compreender essa concepção de Brook. Além da aceleração das falas, o ritmo da organização do espaço e a cadência da movimentação espacial são fundamentais para a determinação do aspecto mais próximo da comicidade pretendida no espetáculo. É importante destacar também que, quando Brook decidiu montar o espetáculo na primavera de 1981, o *Centre International de Créations Théâtrales* (CICT) havia renovado

completamente o seu quadro de atores, permanecendo entre eles somente sua esposa, Natasha Parry, que interpretou Liubov.

Foi o momento em que se estabeleceu o princípio de que qualquer intérprete poderia encenar qualquer personagem, rompendo com os padrões de que seria importante para o sucesso do espetáculo que houvesse uma concordância entre a aparência física da personagem com o tipo físico do ator. Conferindo, portanto, uma liberdade para que o artista pudesse ressaltar as suas qualidades, independente de etnia e idade. Hunt e Reeves (1995), no texto **Director in perspective**, indicam que houve um processo um pouco conturbado no início da montagem: alguns atores se recusaram a interpretar alguns papéis, ao considerar que o papel era pequeno demais.

Dois dos atores que participaram dessa montagem foram: Michel Piccoli, que realizou Gaev, e o experiente comico Robert Muzeau que interpretou Firs. Muzeau, que já estava aposentado, disse que esperou por quase sessenta anos para fazer Tchekhov, aceitando o papel com bastante satisfação e muita gratidão. Deve ser destacado, também, que foi neste espetáculo que tivemos a presença de uma nova colaboradora, responsável pelos cenários e figurinos da peça, a designer Chloé Obolensky, que foi contatada para fazer parte da equipe, pois havia acabado de publicar o livro **O Império Russo: um retrato em fotografias (1979)** que reunia fotografias antigas da família de seu marido.

Naquele momento Brook imediatamente percebeu que a designer seria ideal para evocar o universo russo do início do século XX pretendido para o espetáculo *O Jardim das Cerejeiras* no Théâtre des Bouffes du Nord. De acordo com Hunt e Reeves (1995), os ensaios do espetáculo duraram dez semanas, aproximadamente dois meses. E, no primeiro dia, Brook ofereceu para a equipe um luxuoso jantar russo para que os artistas pudessem se ambientar ao clima proposto.

Deve-se destacar que, na montagem, houve um intenso respeito às rubricas propostas por Tchekhov e, mesmo com a adaptação do texto, havia uma grande fidelidade à versão do autor. Segundo Georges Banu (2001), Brook indicou que haveria um grande problema de atuação se a peça não tivesse uma expressiva vitalidade e rompesse com a visão de um texto

languido e melancólico, usualmente utilizada nas encenações das peças do autor russo.

Nessas personagens há um evidente desejo de se mostrarem vivas, o que afastou a ideia de que o desgaste da classe social corresponderia, neste caso, ao desgaste do ser humano. Assim, a atuação teve uma uniformidade e uma sintonia significativas, que tornava perceptível ao público a interação entre os atores, mesmo em cenas em que eles só passavam uns pelos outros.

Sobre o processo de construção cênica, durante os ensaios, os atores começaram a utilizar todos os espaços do teatro: balcões, janelas e escadas. Logo, todo o teatro se tornou vivo para o grupo, como relatou Natasha Parry (apud TODD; LECAT, 2003), que encenou Liubov Ranievskaja. Esse depoimento da atriz, expresso no livro **The Open Circle** (TODD; LECAT, 2003), revelou que a familiaridade com o espaço auxiliou sobremaneira a comunicação estabelecida em cena, o que contribuiu, definitivamente, para que o Théâtre des Bouffes du Nord se tornasse também importante na montagem.

A montagem de Brook se passa em um só lugar: o teatro. Fato este que permitiu estabelecer, ao espetáculo, uma relação de interposição entre a vida e o teatro, uma vez que optou por tornar o espaço do teatro na amada e degradada propriedade de Ranievskaja. Nestes termos, evidencia-se a metalinguagem estabelecida pela encenação, uma vez que o espaço de ensaio – o Théâtre des Bouffes du Nord –, era o local da propriedade do jardim das cerejeiras – casa das personagens tchekhovianos; e ambos eram espaços em ruínas, tanto a casa degradada e sagrada da família de Liubov quanto a sede dos atores.

De modo a reforçar a posição de destaque do espaço teatral na peça, as rampas, as escadas laterais, as paredes manchadas, as portas, os corredores entre as arquibancadas, a galeria circular por trás delas, os balcões nos andares superiores, ou seja, todos elementos da arquitetura do próprio teatro foram incorporados à montagem. O aspecto degradado das paredes descascadas que Brook encontrou quando decidiu se estabelecer neste local, se encaixou perfeitamente com as ruínas ambientadas na casa

deteriorada do texto de Tchekhov, o que estimulava a imaginação do espectador a se colocar naquela situação.

Percebe-se que o espetáculo realizado por Brook caminhou no sentido de caracterizar seu teatro com um processo de eliminar de cena tudo o que era supérfluo, em busca de uma simplicidade associada à profundidade da representação. Hamon, Picon-Vallin e Nedelco-Patureau (2008), em seu texto **La Cerisaie et la vitalité tchekhovienne**, ressaltam que, é possível identificar traços das lições espirituais na encenação que procura seguir com um fluxo livre e contínuo de energia em cena, ao se estabelecer um constante intercâmbio de energias entre atores e espectadores proporcionando uma corrente de troca contínua. O público se integra à encenação e participa do trabalho proposto pelo estímulo à sua imaginação, permitindo com que faça parte do processo de construção cênica.

O espaço interior da casa da peça é refinado, como também é o espaço vazio do teatro. Não existem móveis, cortinas ou quaisquer outros elementos. Segundo Hamon, Picon-Vallin e Nedelco-Patureau (1985), o espaço é justamente apresentado vazio como forma de reforçar a intensa história de desapego que é retratada em *O Jardim das Cerejeiras*, escrita por Tchekhov quase à beira da morte. Nesse jogo cênico Brook estabeleceu que o pomar com o esplêndido jardim das cerejeiras fosse construído na imagem mental do espectador, ao longo da encenação. Para os autores supracitados, essa construção imagética constrói uma relação dupla: representa tanto a imagem de um símbolo de felicidade, como também uma projeção visual do silêncio, ao qual certas antigas meditações orientais conduzem ao final do seu estágio de observação.

Durante a encenação havia uma constante: eram criadas relações entre espectadores e atores para que se tornassem íntimos uns dos outros. Por meio dos jogos de improvisações, realizados no período de ensaios, a encenação conseguiu envolver a plateia para que se tornasse parceira das personagens em diferentes situações, tais como a evocação ao lendário Jardim das Cerejeiras e a colocação do tapete que delimitada o ambiente da residência chegando até os pés do público. O contraste estabelecido entre a comicidade de algumas circunstâncias e a densidade de uma realidade

obscura da existência humana, permitiu que os espectadores não assistissem ao espetáculo em uma posição de julgamento sobre os atos contestáveis das personagens. Estavam simplesmente refletindo sobre uma história que trazia a ponderação sobre a questão da impermanência da existência humana no mundo.

### O espaço de representação e os trajes de cena de *O Jardim das Cerejeiras*

A encenação ocorre em todo o teatro, porém predominam as cenas no espaço central de representação do Théâtre des Bouffes du Nord. A maior exceção é o quarto ato, quando se descentraliza e o espaço se abre tanto na vertical quanto na horizontal, ocupando as laterais, o alto e o fundo do palco e a frente do teatro. É importante evidenciar que um elemento presente nas pesquisas de Brook, desde as suas investidas nas viagens à África que contribuíram para o protagonismo do espaço nesta encenação, é o tapete em cena – ou seja, os espetáculos do *carpet show*<sup>1</sup>.

Os tapetes utilizados em *O Jardim das Cerejeiras* adquirem novas proporções, uma vez que não foram colocados para delimitar a área de representação. Brook solicitou que o espaço de representação fosse despojado de cenários, exceto pelos tapetes persas gastos que eram lançados pelo chão. Sendo assim seriam os únicos resquícios de que a casa de Ranievskaja havia sido uma casa aconchegante e reconfortante, apesar da sua degradação.

No espaço cênico desta obra, os tapetes tocavam as paredes laterais do teatro e percorriam quase todo o espaço. Essa foi uma das formas que a cenógrafa encontrou para associar o teatro à imagem da casa. Como os tapetes floridos tocavam tanto as paredes do teatro como os pés do público, eles deixaram de ter a função de restringir o espaço de atuação e se tornaram responsáveis por reforçar a imersão dos espectadores na velha propriedade

---

<sup>1</sup> *Carpet show* (Espectáculo no tapete) são eventos em que o tapete servia como demarcação da área de representação para os atores.

da família. Fato este que foi reforçado com as personagens falando do balcão, movimentando-se constantemente por todo o teatro e por entre o público.

Outro aspecto fundamental no processo artístico de Brook é o estímulo à imaginação do público. Uma das maneiras mais eficientes encontradas neste espetáculo é a indicação da imagem do jardim, como se estivesse atrás do público. Os atores se referem a ele como se estivesse atrás da plateia, o que força que cada um estabeleça em seu imaginário o que seria o jardim. Os poucos móveis, os biombos, que fazem as divisórias dos ambientes da residência, o armário centenário, os tecidos desbotados, as paredes descascadas denotam uma casa quase vazia, antiga e decadente.

Durante o primeiro ato da peça, os biombos e os tapetes floridos com poucos móveis compõem o ambiente de representação. Os atores estão, na maior parte do tempo, mais próximos do nível do chão – sentados diretamente nele ou sentados nas poltronas, em seus braços, ou em cadeiras. Deve-se atentar que para Tchekhov a ação transcorre no quarto de criança, ou seja, um lugar da infância, das brincadeiras, das memórias, do passado com o qual os personagens se reencontram. Na encenação, boa parte da associação com o universo infantil é realizada pela movimentação dos atores nesse plano baixo e mais horizontalizado.

No segundo ato a ação se passa em um local externo à residência, entre a casa e o jardim. A solução adotada pela encenação é concentrar a área de representação na parte central, criando um retângulo sem qualquer elemento além dos tapetes. Este é o momento em que os atores exercitam a imaginação do público, pois o jardim é recorrentemente indicado nas áreas do entorno, nas costas do público, por meio da indicação de foco visual dos atores em cena.

No terceiro ato a ação é novamente concentrada no retângulo inicial, porém, de modo distinto dos demais atos, em que se vê todo o espaço cênico. Até este ato, não havia quaisquer móveis, cadeiras ou sofás para que as personagens se sentassem, exceto um tapete enrolado que compunha estranhamente a cena no primeiro ato. Neste momento, sua configuração é intencionalmente fragmentada, pois alguns biombos são posicionados para seccionar o retângulo da representação, formando, assim, alguns corredores.

No entanto, não se separam os espaços de representação completamente, permite-se que se veja a ação da festa que ocorre ao fundo, caracterizada pela movimentação dos atores.

Vale destacar que é durante esse ato que Lopakhin anuncia a compra do jardim das cerejeiras. O ator se movimenta irregularmente pela área de representação, andando da frente ao fundo do espaço por diversas vezes. Até o momento em que bate com os braços no biombo do fundo que delimita o espaço de representação. O tapete que cobre o biombo balança e cai de costas sobre outro deles, derrubando-os. Ouve-se um barulho de grandes proporções que evidencia um dos momentos mais impactantes da montagem, pois o efeito criado com o desabamento dos biombos, simbolicamente prenuncia o que irá acontecer à propriedade.

No quarto e último ato, o espaço se abre completamente. Os tapetes são removidos, restando apenas um deles no chão, em segundo plano. Sobre ele percebe-se um amontoado dos outros tapetes enrolados, um pano e mais alguns objetos. Há malas espalhadas pelo espaço e, sobre uma delas, encontra-se uma bandeja com taças de champanhe. Ao fundo se vê um lençol pendurado e a poltrona sem banquetas está coberta por um tecido claro. A ação cênica é estendida para fora da área central de representação, utilizando-se bastante as rampas, as laterais frontais, um dos balcões superiores do teatro, as escadarias e um curioso buraco na parede de contorno irregular, que se assemelha a uma porta inacabada.

A imagem da ruína da casa e da iminente destruição do jardim está estampada definitivamente nas paredes e no chão do teatro, agora totalmente desnudos, despojados de quase todos os móveis e adereços. Resta apenas a poltrona, espécie de leito de morte, em que Firs, que fica “esquecido” na casa deixada para trás, se deita e dorme. É importante destacar a forma como Brook e os seus atores conceberam intencionalmente a movimentação das personagens em cena.

Para Hamon, Picon-Vallin e Nedelco-Patureau (1985) o espaço cênico proposto era a personalização da residência decadente de Liubov. Sua estrutura, em todos os atos, parte de um evidente espaço vazio que era envolvido pelas paredes destruídas, ora remetendo a uma cor acinzentada da

fuligem da destruição do bombardeiro, ora parecendo avermelhadas com vestígios de pinturas antigas do espaço cênico anterior a ocupação do grupo. O piso se assemelhava a uma colcha de retalhos de tapetes orientais de diversos tamanhos, que se sobrepunham. Devido ao seu evidente desgaste, ressaltavam a degradação daquele ambiente.

Vale lembrar que os tapetes traziam também a memória do passado da montagem anterior de Brook. Além do resgate da memória dos próprios atores do grupo, é preciso considerar que a maciez do piso e a decoração com desenhos coloridos da cultura persa, para os autores supramencionados, evocavam um estágio de relaxamento que trazia a simbologia de um estilo de vida europeu da época, inspirados na cultura oriental. Além disso, compunham traços do espaço da infância, dos segredos e dos jogos infantis propostos pelo texto. Remetiam, ainda, a um passado antigo em que havia abundância de recursos financeiros, um passado mais distante das personagens, que resgatam memórias de quando eram crianças para se sentirem mais confortáveis com seu atual estado.

Para os trajes de cena, que definitivamente contribuem para a construção visual do espetáculo e conseqüentemente para o espaço de representação, observa-se a escolha de uma composição fortemente vinculada ao momento histórico em que o texto foi escrito. Ou seja, os trajes se aproximam de confecções do final do século XIX e início do século XX. Esta composição tem um forte embasamento histórico e foram desenhados por Obolensky com base no livro que havia escrito.

A elegância e o corte das roupas se opõem à condição degradada do espaço cênico. A cenografia, composta pelos tapetes floridos e pelas paredes desbotadas, contrasta fortemente com as roupas lisas que combinam o claro e o escuro, com a prevalência do escuro. Há a predominância dos tons escuros, principalmente os pretos (no primeiro e terceiro atos), nos elegantes sobretudos, paletós, calças e saias, com alguns detalhes claros nos demais componentes do figurino. No segundo ato, determina-se um contraponto em relação aos demais trajes, pois sobressai uma paleta de cores calcada em tons claros, em contraste com alguns elementos em cinza e preto.

As estações do ano e conseqüentemente as sensações de frio e calor, também eram transmitidas tanto pelas formas e cortes dos trajes, quanto pela paleta de cores. Os acessórios contribuía, de maneira similar, para que fosse possível estabelecer a leitura do clima. Ranievskaja, por exemplo, no segundo ato que indica o período de verão, veste um longo vestido branco e um chapéu, que é agitado durante a encenação, indicando se tratar de um período de intenso calor.

### Considerações finais

Ao relacionar os elementos presentes na concepção espacial do espetáculo *O Jardim das Cerejeiras* com a trajetória de Brook, fica evidente a permanência de alguns elementos de investigação do grupo, mesmo que a proposta tenha sido por uma maior fidelidade ao texto e ao contexto de Tchekhov. O que, para alguns críticos, poderia parecer um ruído frente ao processo de simplificação tanto da cena, quanto dos elementos visuais do espetáculo. Deve-se, porém, atentar que esta escolha adquiriu algumas características simbólicas.

O Théâtre des Bouffes du Nord intencionalmente revestido por tapetes floridos, além de incluir o espectador diretamente na cena de forma a participar ativamente do espetáculo, faz com que o espaço se torne também um dos protagonistas na ação. Ainda que se explore uma forma distinta da usual nos processos de Brook para o estabelecimento do jogo teatral, aproximando o ato cênico do espectador, é evidente a exploração da imaginação da plateia também nessa montagem. O exercício da imaginação é substancialmente indicado pela sugestão que os atores fazem do jardim das cerejeiras que, em momento algum, é representado em cena.

Outro elemento de permanência na pesquisa teatral de Brook é a concepção do espaço vazio. Mesmo que o Théâtre des Bouffes du Nord tenha se tornado parte da encenação, a determinação de poucos elementos cenográficos no espaço interior da casa reforça o conceito primordial na concepção cênica brookiana que utiliza a imaginação do espectador como parte ativa da encenação. Nessa condição há uma evidente alteração da

proposição espacial do espetáculo, o qual, definitivamente, se estabelece como um espaço simbolista, uma vez que o teatro, por meio da metalinguagem proposta, se torna, em sua totalidade, a casa abandonada dos aristocratas.

Contudo, ao compreender que os trajes de cena influenciam diretamente na composição espacial, observa-se que existe uma reprodução realista do período em que se estabelece a ação cênica proposta por Tchekhov. Uma vez que há indícios e relatos do próprio encenador evidencia-se que a escolha da nova cenógrafa e figurinista do grupo foi embasada na publicação do seu livro sobre registros fotográficos históricos. Compreende-se que houve uma evolução no sentido de uma proposta que primava pela simplificação cênica, mas que não se completa em todos os elementos visuais do espetáculo.

## Referências

- BANU, Georges (Org.) Brook. **Les voies de la création théâtrale**. v.13. Paris: CNRS, 2002. (Col. Arts du spectacle).
- BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- ELIAS, Larissa. **Está à venda O Jardim das Cerejeiras: Peter Brook via Anton Tchekhov**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- GODARD, Colette. In: **PETER BROOK SITE OFFICIEL-NEWS**. Disponível em:<<http://www.newspeterbrook.com/1981/03/05/la-cerisaie-1981/>>. Acesso em 11 dezembro 2020.
- HAMON, Christine; PICON-VALLIN, Beatrice; NEDELCO-PATUREAU, Mirela. La Cerisaie et la vitalité tchekhovienne. In: BANU, Georges (ed.). **Les voies de la création théâtrale – tome 13: Brook: études, textes, propos**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985. p. 256-307.
- TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy **Peter Brook: directors in perspective**. Cambridge: University Press, 1995.
- TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. **The open circle: Peter Brook's Theatre Environments**. New York: Faber and Faber Inc., 2003.



**Artigo**

---

# **O TEATRO E A GAMBIARRA: ASPECTOS CONTEMPORÂNEOS**

***THE THEATER AND THE GAMBIARRA: CONTEMPORARY ASPECTS***

***EL TEATRO Y LA GAMBIARRA: ASPECTOS CONTEMPORÁNEOS***

**Assis Benevenuto**

**Assis Benevenuto**

UFMG; Doutorando; Pesquisa em andamento (2020-2024). Área de estudo: literaturas modernas e contemporâneas. Linha de pesquisa: literatura, outras artes e mídias. Orientadora: Sara Rojo. Atuação profissional: Ator, dramaturgo, diretor, editor de teatro pela Editora Javali. Integrante do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum. E-mail: [assisvidigal@gmail.com](mailto:assisvidigal@gmail.com)

### Resumo

Este texto reflete sobre como o universo da gambiarra (Rodrigo Bouffleur) está presente no fazer teatral contemporâneo. Para tanto, traça-se a relação existente entre o teatro e o início da modernidade, as transformações ocorridas pela inserção do mercado a partir do choque entre o Velho e Novo Mundo. Davi Kopenawa, Ailton Krenak e Sérgio de Carvalho fundamentam essa perspectiva. As criações cênicas do grupo mineiro Quatroloscinco Teatro do Comum atestam o corpus teórico, demonstrando cenográfica e dramaturgicamente aspectos visíveis da gambiarra.

**Palavras-chave:** capitalismo, cenografia, dramaturgia, mercado, táticas

### Abstract

This text reflects on how the universe of gambiarra (Rodrigo Bouffleur) is present in contemporary theatrical work. For this purpose, the relationship between the theater and the beginning of modernity is traced, the transformations occurred by the insertion of the market from the clash between the Old and New World. Davi Kopenawa, Ailton Krenak and Sérgio de Carvalho support this perspective. The scenic creations of the mineiro group Quatroloscinco Teatro do Comum attest to the theoretical corpus, demonstrating scenographically and dramaturgically visible aspects of the gambiarra.

**Keywords:** capitalism, dramaturgy, market, scenography, tactics

### Resumen

Este texto reflexiona sobre cómo el universo de gambiarra (Rodrigo Bouffleur) está presente en la obra teatral contemporánea. Para eso, se traza la relación entre el teatro y el inicio de la modernidad, las transformaciones que se produjeron debido a la inserción del mercado del choque entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Davi Kopenawa, Ailton Krenak y Sérgio de Carvalho apoyan esta perspectiva. Las creaciones escénicas del grupo minero Quatroloscinco Teatro do Comum dan fe del corpus teórico, demostrando aspectos escenográfica y dramáticamente visibles de la gambiarra.

**Palabras-clave:** capitalismo, dramaturgia, escenografía, mercado, tácticas

A partir de três obras do Quatroloscinco Teatro do Comum<sup>1</sup> - do qual integro como dramaturgo, ator e diretor - propomos uma reflexão sobre alguns modos de produção do teatro contemporâneo em relação à mercadoria e a gambiarra. Sobre esta, usaremos a perspectiva de Rodrigo Boufleur (2013): “uma forma de improvisação a partir de recursos disponíveis, provenientes da produção industrial, visando um propósito utilitário”. A gambiarra “se realiza a partir de uma realidade de consumo”. As teorias de Michel de Certeau e de Karl Marx fundamentam a tese de Boufleur.

### Mercadoria

A relação entre sociedade e mercadoria pode parecer indissociável para muitos de nós hoje em dia. Sobre tal condição, o líder yanomami Davi Kopenawa aponta:

Mas os brancos são gente diferente de nós. Devem se achar muito espertos porque sabem fabricar multidões de coisas sem parar. [...] Seu pensamento está concentrado em seus objetos o tempo todo. Não param de fabricar e sempre querem coisas novas. [...] Temo que sua excitação pela mercadoria não tenha fim e eles acabem enredados nela até o caos. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 418)

Em seu livro, Kopenawa narra a experiência da primeira vez que visitou uma cidade: “aqueles amontoados de mercadorias empoeiradas me deixavam confuso. [...] Só bem mais tarde entendi que os brancos tratam suas mercadorias como se fossem mulheres por quem estão apaixonados” (*idem*, p. 419). O choque narrado por Kopenawa transporta nossa imaginação a um tempo mais remoto: a chegada dos europeus por estas terras.

Aquele navio que chegou na praia, ele trazia alguns homens que portavam espadas e alguns homens que portavam uma espada que em vez de ser empunhada pelo cabo, era empunhada pela lâmina, que eles chamavam de cruz. Muito significativamente a espada dos soldados e a cruz dos santos que vieram nos navios com eles, elas têm o mesmo desenho. [...] E para o meu povo [...] sempre foi muito difícil estabelecer uma diferença entre o que porta a cruz e o que porta a espada. (KRENAK, 2015, p. 155)

---

<sup>1</sup> [www.quatroloscinco.com](http://www.quatroloscinco.com)

Os povos originários conheciam o sentido de guerrear, da economia, da memória, da crença etc.; porém não sabiam a razão que fomentava a conexão entre a cruz e a espada daqueles que invadiram estas terras, como evidenciou Krenak. Desconheciam a coerção bélica da pólvora, assim como a imposição da lógica de mercado capitalista e suas incontáveis mercadorias. Genocídio, roubo de terra, ouro, diamante, minério, escravização, tudo objetivou a produção de riqueza para a acumulação de capital que, sustentando séculos de colonização, culminou nas revoluções industriais, independências tardias dos países, guerras mundiais, o contemporâneo. Aquele Deus que cooptou o “ser” dos que aqui viviam, tornou-se a religião do “ter”. A transformação econômica, religiosa e filosófica em curso no Velho Mundo encontrou nas colônias o substrato ideal para vigorar. Walter Benjamin, dentre outros pensadores, descortinou a relação parasitária entre capitalismo e religião no Ocidente:

Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais forma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. A transcendência de Deus ruiu. Mas ele não está morto; ele foi incluído no destino humano. Essa passagem do planeta “ser humano” pela casa do desespero na solidão absoluta de sua órbita constitui o *éthos* definido por Nietzsche. Esse ser humano é o ser super-humano [*Übermensch*], o primeiro que começa a cumprir conscientemente a religião capitalista. (BENJAMIN, 2013, p. 21-22)

Pensar criticamente sobre o mundo da mercadoria, sendo filhos e nos alimentando dele, é uma tarefa complexa. Hoje, como imaginar a humanidade vivendo sem dinheiro e mercadoria? A primeira imagem que o sistema ardilosamente nos impõe é de miséria, situação sub-humana. É neste panorama, dentre as infindas estratégias de sobrevivência e adaptação, que surge a gambiarra, segundo Bouffleur, como ação subproduto da condição industrial visando um reequilíbrio entre o (material) disponível e o demandado. Táticas de resistência frente à configuração humana no mundo da mercadoria. Sobre tal condição humana, o líder yanomami Davi Kopenawa nos alerta: “Os humanos adoecem, envelhecem e morrem com facilidade. Já o metal dos facões, dos machados e das facas fica coberto de ferrugem e sujeira de

cupim, mas não desaparece tão depressa! Assim é. As mercadorias não morrem.” (KOPENAWA; ALBERT 2015, p. 409)

## Teatralidades e o Teatro

É sabido que diversas teatralidades já faziam parte dos rituais dos povos originários. Mas o conceito ocidental de “teatro” aportou nesta terra através dos europeus. O pesquisador Sérgio de Carvalho (USP) apresenta, no artigo “A teatralidade fora do lugar: a cena tupinambá no triunfo de Rouen”, importantes e curiosas informações sobre o teatro e formas de teatralidade praticadas pelos europeus a partir do processo de colonização; e como a transição dos modelos de economia, governos e religião estão intimamente relacionados aos problemas da representação. Carvalho pesquisou documentos que registram o Triunfo (procissão espetacular originada nos ritos gregos aos deuses) realizado em homenagem ao Rei Henrique II, na cidade francesa de Rouen, no ano de 1550, onde dezenas de índios tupinambás foram levados da costa brasileira para tão distante para “representarem” a si mesmos.

[...] é possível dizer que a teatralidade processional das entradas triunfais foi contemporânea da fusão simbólica entre o poder religioso e o poder monárquico, sendo também devedora do crescimento dos mercados burgueses, havendo grande interação desses agentes no que se refere ao seu sentido formal e intenções alegóricas, que se encaminharam para hibridismos cada vez mais curiosos, capazes de misturar imaginário mitológico da Antiguidade, colecionismo do Novo Mundo, figurações do catolicismo em luta, humanismo neoplatônico e tecnologia mercantil. (CARVALHO, 2017, p. 196)

O teatro foi incorporado à mercadoria como um exercício de autoafirmação pelo poder político, econômico e religioso. Carvalho afirma que antes mesmo da hegemonia do palco italiano e do drama burguês, o teatro elisabetano e o do século de ouro espanhol “conheceria a individuação como problema trágico” (*idem*, p. 233). Sobre este processo estético e político colocado em desenvolvimento no novo mundo:

As vozes contrárias aos processos do capital em breve não teriam mais existência social, e o elemento diabólico (e também o dialógico) se tornariam abstratos ou proscritos, conforme se

extinguiu o escambo e o escravismo se desenvolvia numa economia de exportação. A figuração da individualidade não surgiria em cena sequer como problema, porque o outro estava ausente. (*idem*, p. 234)

Restou a ilusão de se poder alcançar alguma liberdade e autonomia do Ser. Para o pesquisador, nem mesmo os homens das letras daquela época conseguiram suspeitar o que estaria por vir pois, “a melancolia diante de uma Razão irrealizável não os deixava ver que o atraso local correspondia ao avanço do capitalismo global” (*idem*, p. 234).

### Teatro e suas gambiarrices

Percebemos uma tendência de os edifícios teatrais serem deslocados para dentro de grandes centros comerciais, como ocorreu com os cinemas. As produções teatrais vêm sendo incorporadas na lógica da vitrine: onerosos musicais da Broadway e os espetáculos protagonizados por atores da televisão são as bilheterias mais rentáveis. Já outros modos teatrais vêm lutando pela sua existência. Obras que geralmente carregam um enorme potencial político e social, e se diferenciam nas condições de produção e de consumo das grandes produções, por vezes carecem de patrocinadores. Vimos que a arte convivial em meio a uma pandemia é uma arte proibida, diferente da música que continuou nas plataformas; da literatura nos livros, das fotografias e quadros nas telas (ainda que digitais), do cinema pela internet e televisão. O enfraquecimento das políticas públicas promovido pelo governo atual tem provocado o sucateamento ascendente da cadeia produtiva do teatro, fazendo com que a lógica da mercadoria se acirre sobre essa arte.

“Gambiarrice” não é em si uma gambiarra (Bouffleur), mas sugere um modo de fazer característico de muitas práticas teatrais. Seja pelas condições financeiras precárias em que muitos edifícios teatrais se encontram, tal como coletivos e grupos. O mais intuitivo seria pensarmos que a gambiarra está nas traquitanas realizadas no universo teatral - momentos de urgência e falta de material específico nas apresentações, nos reparos, situações em que o improviso técnico é necessário na iluminação, cenário, figurino etc. E, sim,

está! Também nas fitas crepes, fitas *Hellerman* (abraçadeiras), os tocos de madeira, sacos de areia (peso), cordas, fios, nylon etc., que muitas vezes permitem a realização de uma peça. No Teatro de Bonecos e de Objetos, que são confeccionados a partir de uma ampla gama de materiais. Nas parafernálias improvisadas que dão vida ao Teatro de Rua, originado dos Triunfos, do Teatro Medieval, feiras populares, circo etc. Nas manifestações teatrais populares e as pernas de pau, feitas de pedaços de madeira ou até mesmo latas amarradas com pedaços de borracha de pneu; figurinos coloridos costurados com retalhos de pano; reutilização dos mais variados materiais para a construção visual dos cortejos. Referência sobre o universo da gambiarra, a pesquisadora Sabrina Sedlmayer (UFMG) aponta:

A gambiarra está presente em muitos gestos de criação de linguagem, verbal ou imagética, e roça certo patrimônio vivencial, certos arranjos nos quais a escassez de recursos é operacionalizada e a sobrevivência é alçada via invenção do cotidiano. A hipótese que se lança é que há potentes gestos – *práticas, táticas, políticas* – que se alicerçam justamente na escassez de produtos, de recursos e/ou serviços. Nesse paradoxo, na transformação do negativo em positivo, percebe-se uma potência singular na qual a falta é transformada. (SEDLMAYER, 2019, sp.)

Esta relação entre teatro e gambiarra também poderia ser abordada noutra perspectiva mais filosófica. Se o Teatro é o lugar onde a vida humana é representada, mas se a vida humana se tornou mercadoria, então, a representação do Ser, hoje, não se trataria de uma tentativa de reelaboração humana, na busca por um reequilíbrio entre o disponível (o humano subproduto do capitalismo) e o demandado (utopia do Ser em liberdade)? Os corpos humanos não seriam marionetes-gambiarra em cena? Este ponto de vista nos leva a outra direção devido a sua complexidade, deixaremos para refletir noutro momento.

### O Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum e a gambiarra

Formado no ano de 2007 por integrantes egressos da UFMG, o coletivo mantém trabalho continuado de pesquisa e prática artística pautado na

criação coletiva e na dramaturgia autoral. Importante representante do teatro mineiro contemporâneo, já se apresentou em mais de 70 cidades, em 20 estados brasileiros, além de festivais na Argentina, Cuba e Uruguai. Os exemplos selecionados certificam como o universo da gambiarra está visivelmente presente nas criações do grupo. Situações em que objetos provenientes da economia produtiva humana ganharam um outro uso, a partir de um encontro espontâneo com o material que engendrou um processo criativo, adequando-se a uma demanda real da peça - construção de cenário, sentido, recurso financeiro etc. A “gambiarrice” como sinônimo de potência criativa e que ainda promoveu um “reequilíbrio entre o disponível e o demandado” (Bouffleur). Importante frisar que tais obras não receberam nenhum aporte econômico de leis de incentivo, condição determinante da relação entre a gambiarra, o cenário e a dramaturgia.

#### 1. Espetáculo *Outro Lado* (2011)

Figura 1 - Cena “invasão”



Crédito: Emi Hoshi.

Quando começamos a criar *Outro Lado*, o grupo ensaiava em uma sala desocupada de uma empresa de serviços. Por lá, encontramos dezenas de ventiladores no “lixo”. Definitivamente não poderiam ser descartados pois eram patrimônio da empresa. Apesar de passíveis de conserto, os modelos eram

ultrapassados, barulhentos e ocupavam muito espaço, portanto viraram entulho. Do lixo à cena! O enredo de *Outro lado* é distópico, pandêmico, algo de guerra e estado de sítio. Em cena, os ventiladores de pé não cumprem seu *design*/destino de mercadoria (ventilar o ambiente), mas compõem imagens dramatúrgicas. A parafernália barulhenta de ferro, metal e fios faz alusão aos destroços da guerra, às hélices dos aviões de ataque, aos invasores e tem a função de dissipar fumaça usada em momentos de tensão dramática, explicitando de forma distanciada o efeito cênico. Além de uma adaptação de caráter econômico relacionada ao processo criativo, o universo das gambiarras se faz presente, pois elas “implicam na subversão dos aspectos de design dos produtos industrializados, especialmente em relação às propriedades de forma e função” (BOUFLEUR, 2013, p 239).

### 2. *Get Out* (2013)

*Get Out* é um solo que aborda a capacidade dos pensamentos tornarem-se mais concretos do que o “real”. Um homem está prestes a embarcar em um voo, mas ele se recusa após imaginar a possível queda do avião.

Figura 2 - Cena "aeroporto"



Crédito: Renato Fosseti.

Na figura 2, interessa-nos aquela maleta antiga, transformada em mesa, sobre quatro pés palito. No início de 2013, saindo de casa para despachar o lixo, deparei com uma mala ao lado de outras caixas destinadas ao descarte. O estilo antigo despertou minha atenção, ela é confeccionada em couro e compensado fino. Estava muito gasta e não serviria mais como valise de viagens. Porém, o interesse nela foi outro. Durante o processo de criação já havia ficado claro que o personagem não portaria uma mala, seria óbvio para uma situação de aeroporto. A solução foi convertê-la num suporte (mesa) de onde o ator retira alguns elementos que o fazem transitar entre os demais personagens da obra. A mesa-mala concretiza a metáfora, cara ao monólogo, sobre a dicotomia entre ser e parecer ser.

### 3. *Ignorância* (2015)

Neste derradeiro exemplo, entendemos a gambiarra como um elemento dramaturgico, que engendra a ação e desnova questões filosóficas acerca do estatuto da Arte, do universo comum e do capitalismo.

Figura 3 - Cena "galeria de arte"



Crédito: Guto Muniz

Há, no canto inferior esquerdo da figura 3, um dos pés da cadeira que está apoiado sobre um objeto branco. Se algo tão comum como calçar o pé

de uma cadeira pode ser considerado por Bouffleur como um perfeito exemplo de gambiarra, o mesmo mecanismo elevado à condição de Arte adquire outros contornos. O contexto desta cena é o encontro corriqueiro entre duas pessoas desconhecidas numa galeria de arte contemporânea. Ela, artista, é frequentadora assídua. Ele, electricista, está ali pela primeira vez.

**Artista** – Victoria Bergman.

**Electricista** – (...)

**Artista** – Impressionante... Ela sempre vai direto ao ponto.

**Electricista** – Como assim?

**Artista** – É que eu acompanho sua carreira desde sua primeira individual, em 1992. Você viu esta individual?

**Electricista** – Não...

**Artista** – Excelente. Muito impactante [...] é magnífico, é fantástico como ela consegue manipular objetos simples do cotidiano, retirá-los de seus lugares e transformá-los em algo irreconhecível. É a evocação poética do potencial da arte e sua capacidade de agir e intervir na realidade concreta. É como um vazio que se torna tangível na sua própria ausência. Parece algo trivial, mas em um contexto de total tensão simbólica. Uma abstração platônica friccionada.

**Electricista** – Abstração pla... pla, eu não...

**Artista** – Você reparou que aquele é o único pé que não está encostado no chão diretamente?

**Electricista** – É. Tem um vidro aí embaixo.

**Artista** – Então... é isso.

**Electricista** – Isso o quê?

**Artista** – A fissura, o detonador! O detalhe que desestrutura toda uma convenção estética e cultural. Como se a obra denunciasse que um mundo totalmente coerente não existe. Expressividade, perspectiva e subversão tudo concentrado num só ponto. Pura dialética.

*Ele começa a ir embora.*

**Artista** – Me desculpe, eu não queria te chatear! (BENEVENUTO; COLLETA, 2016 p. 30-31)

Como que um gesto tão comum, algo sem nenhum valor comercial, seria capaz de gerar tanto impacto em uma galeria de arte contemporânea? A Artista afirma que aquela obra desestrutura toda uma convenção estética e cultural. Em parte, esta é uma condição da gambiarra como propõe Bouffleur, a diferença é que, para o autor, a gambiarra tem um propósito utilitário. Na galeria de arte ela estaria desterritorializada, destituída do seu valor de uso.

**Artista** – Você faz o quê?

**Electricista** – Sou electricista.

**Artista** – Ah.

**Electricista** – Trabalho com cabos de energia, fios de alta tensão, 110V, 220V...

**Artista** – Sim, eu sei o que um eletricista faz  
**Eletricista** – Trifásico... E você?  
**Artista** – Eu sou artista.  
**Eletricista** – Artista? Ó...  
**Artista** – É. Também sou escritora, fotógrafa, ativista...  
**Eletricista** – Ativista?  
**Artista** – Sim. Eu me envolvo em causas coletivas, políticas, sociais...  
**Eletricista** – Sindicalista, né?  
**Artista** – Não, não. Outra coisa! Mas eu fico muito feliz em ver você aqui.  
**Eletricista** – Eu? Mas a senhora nem me conhece.  
**Artista** – Não você, exatamente, mas gente como você. (*Para o público*) É muito bom, é muito bom quando um lugar como esse, tão específico, para alguns até elitista, coisa que eu não concordo, não mesmo, recebe a visita de pessoas assim, como você, simples, ordinárias, que nada tem a ver com a arte. É neste momento que este lugar mostra sua missão, a sua funcionalidade, afinal, para que serve a arte senão para interferir diretamente na vida das pessoas comuns, não é? (*idem*, p. 33-34)

Podemos observar uma curiosa inversão: a galeria de arte sendo um lugar “tão específico e elitista”, expondo uma simples gambiarra. Ao mesmo tempo em que somente uma pessoa tão comum, o eletricista, é quem pode realizar a missão daquele lugar. O objetivo da Arte é intervir na vida de pessoas comuns? Ou será que o universo das pessoas comuns, incorporada pelo mercado, passou a comportar-se com valor de Arte?

Para Bouffleur quanto mais o cenário econômico for baixo, mais gambiarras haverão de acontecer, e “as gambiarras, em seu conjunto, podem representar um exemplo silencioso de resistência à ordem industrial-capitalista estabelecida” (BOUFLEUR, 2013, p. 239). Então, se a gambiarra é deslocada para o campo da arte, ela ainda cumpriria sua função de resistência? Na cena, o eletricista conta que também é pintor e pergunta à artista como que faz para expor suas obras no museu.

**Artista** – Ô, meu querido... isso é uma galeria de arte contemporânea. Para expor aqui tem que ser um artista importante, de renome internacional. Você tem ideia de quanto custa essa obra? Quase meio milhão.  
**Eletricista** – Nessa cadeira?  
**Artista** – Isso não é uma cadeira. (BENEVENUTO; COLETTA, 2016, p 37)

Se a arte foi incorporada pela mercadoria, toda mercadoria tem potencial para ser arte? Eis o abismo anunciado por Baudelaire, no século XIX. Segundo

Giorgio Agamben, “a grandeza de Baudelaire diante da intromissão da mercadoria residuiu no fato de ter respondido a essa intromissão, transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte” (AGAMBEN, 2007, p. 75). Desde então, a “polêmica utilitarista da obra de arte” refletiu em diversas provocações ao longo da história, tal como em Duchamp (1917), que expôs o famoso mictório (objeto produzido em escala industrial) com sua assinatura. Se a gambiarra é um subproduto do capitalismo, “constitui um trabalho complementar, mas que não representa valor econômico” (BOUFLEUR, 2013, p. 238), o estatuto da Arte discutido na cena de *Ignorância* está em sentido oposto ao da gambiarra. Nem mesmo o subproduto da mercadoria escapa ao fetiche do mercado. A galeria expõe objetos ordinários (retirados) da vida das pessoas comuns e tem por objetivo levar (devolver) arte àquelas mesmas pessoas, que jamais terão poder econômico para adquiri-las. Não estaria intimamente relacionado a este panorama uma série de reivindicações atuais sobre os limites de representação da e na arte? Por exemplo, no direito de reconhecimento social e político de lugares de fala, contra a prática cultural que trata toda e qualquer representação como produto? O Eletricista, um gambiarrista original, problematiza os limites da arte contemporânea. O desfecho da cena revela a incompatibilidade de mundos (político e social) das personagens e acirra a polêmica filosófica.

**Eletricista** – A senhora vai me desculpar, mas isso aqui é uma cadeira.

**Artista** – Não, não é.

**Eletricista** – Só pode ter ficado doida...

**Artista** – (...)

*(Ele rodeia a cadeira e se senta nela)*

**Artista** – Não, isso é crime!

**Eletricista** – Não, é uma cadeira...

**Artista** – Isso é crime! Socorro! Seguranças! Seguranças! Socorro!

**Eletricista** – Não precisa disso, senhora. Eu só queria te mostrar que isso aqui é uma...

**Artista** – Você não entende... não entende... Você não sabe diferenciar significado de significante, obra de objeto. Você não sabe o que é reprodução, mimeses, mediação simbólica. Arte não é matéria, arte é conceito e isso você nunca vai entender. E se você não consegue compreender isso, melhor seria que nem tivesse entrado aqui, nesse lugar. Você jamais será um artista... jamais. Artistas são pessoas diferenciadas, brilhantes, iluminadas, inteligentes... e você jamais será um. E se você não sair daqui agora, eu vou fazer um escândalo. Eu vou dizer que você queria roubar esta obra. Pior, vou dizer que você tentou me obrigar a

sentar nesta obra para abusar sexualmente de mim em cima dela.  
(BENEVENUTO; COLLETA, 2016 p. 38-39)

É o “curto-circuito” de nossa sociedade, tal como alertou Kopenawa: “temo que sua excitação pela mercadoria não tenha fim e eles acabem enredados nela até o caos”. O descontrole patético da Artista que simula uma relação sexual com a obra - não com a cadeira - até o limite do constrangimento é o Triunfo do fetiche da arte elevada à condição de mercadoria sobre o humano. Segundo Agamben:

Baudelaire compreendeu que, se a arte quisesse sobreviver na civilização industrial, o artista deveria procurar produzir na sua obra a destruição do valor de uso e da inteligibilidade tradicional, que estava na raiz da experiência do *choc*; desta maneira, ele teria conseguido fazer da obra o próprio veículo do inapreensível e restaurar na própria inapreensibilidade um novo valor e uma nova autoridade. (AGAMBEN, 2007, p. 75-76)

O problema teórico mostra-se também ético e político. Atravessa as relações humanas por meio das relações econômicas e do poder que o regime de visibilidade da arte adquiriu na sociedade capitalista contemporânea. Na galeria de arte, a cadeira com calço de vidro definitivamente não é uma gambiarra pois, segundo Bouffleur, não deve representar valor econômico, e deve promover um reequilíbrio entre o disponível e o demandado.

Figura 4 - Cena final "galeria"



Crédito: Letícia Souza

Estes três exemplos apontam relações entre a mercadoria, a gambiarra e o teatro - desenvolvidas enquanto cenografia e dramaturgia do grupo Quatroloscinco - que elucidam estratégias críticas e de criação em um contexto socioeconômico contemporâneo. Aspectos que podem ser amplamente reconhecidos em demais produções teatrais no país. A semente do teatro, geralmente despertada em atividades escolares, cursos livres, nas brincadeiras da infância, etc., opera nessa mesma técnica de improviso e recriação a partir de elementos disponíveis. O teatro trabalha com essa potência de transformação que, por vezes, está reduzida a poucos itens: a língua e o corpo. Nesse mecanismo lúdico, há uma diferença a ser observada quando o teatro integra o mercado, torna-se meio econômico, profissão. Atentemo-nos, o universo da gambiarra delineado por Bouffleur e Sedlmayer, entre outros, pode ser em uma profícua estratégia de resistência - assim como as perspectivas de Krenak e Kopenawa -, capaz de produzir objetos e reflexões importantes que, dentre tantas funções, iluminam o caminho sombrio de sucateamento sociocultural e humano vivenciado no país.

### Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental**.

Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENEVENUTO, Assis. COLETTA, Marcos. **Ignorância**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2016.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Organização Michel Löwy.

Tradução Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. 1ª ed. - São Paulo: Boitempo, 2013

BOUFLEUR, Rodrigo. **Fundamentos da gambiarra: a improvisação utilitária contemporânea e seu contexto socioeconômico**. Tese. FAU-USP. Paulo, 2013.

Online. Acesso em: 23 fev. 2021. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-02072013-134355/pt-br.php>

CARVALHO, S. A teatralidade fora de lugar: a cena Tupinambá no triunfo de Rouen. **Sala Preta**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 192-235, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p192-235. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/140221> . Acesso em: 19 mar. 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: as palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro - 1ªed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Encontros Ailton Krenak**. Organização Sergio Cohn. 1ªed. - Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

SEDLMAYER, Sabrina. Ataque especulativo ou a gambiarra versus o tosco brasileiro. **ArteBrasileiros**. 24/06/2019. Disponível em:

<https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/ataque-especulativo-ou-a-gambiarra-versus-o-tosco-brasileiro/> Acesso em: 15 out. 2021.



# **CARACTERIZAÇÃO CÊNICA: ANÁLISE DA FORMAÇÃO E DE PROCESSOS CRIATIVOS DE MAQUIADORES PROFISSIONAIS QUE TRABALHAM COM AS ARTES CÊNICAS E DE GRUPOS TEATRAIS QUE TÊM A MAQUIAGEM COMO ELEMENTO VISUAL CONSTITUTIVO**

***STAGE MAKE-UP: ANALYSIS OF THE EDUCATION BACKGROUND AND CREATIVE PROCESSES ACHIEVED BY PROFESSIONAL MAKEUP ARTISTS WHO WORK WITH THE PERFORMING ARTS, AND BY THEATER GROUPS WHOSE WORKS HAVE MAKEUP AS A FUNDAMENTAL CONSTITUENT***

***CARACTERIZACIÓN ESCÉNICA: ANÁLISIS DE LA FORMACIÓN Y DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE MAQUILLADORES PROFESIONALES QUE TRABAJAN CON LAS ARTES ESCÉNICAS, Y DE GRUPOS DE TEATRO QUE TIENEN EL MAQUILLAJE COMO ELEMENTO VISUAL CONSTITUTIVO***

**Mona Magalhães**

**Mona Magalhães**

Unirio – Professora Doutora Associada II.  
Artista, pesquisadora, maquiadora.

### Resumo

Este artigo analisa a formação e processos artísticos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas, como também os processos de alguns grupos teatrais brasileiros que têm a maquiagem como elemento constituinte da visualidade da cena. A análise parte dos depoimentos dados pelos artistas durante os Encontros de Caracterização da Quarentena, realizados no ano de 2020. São destacados teatros de grupo, de pesquisa, superproduções e teatros musicais. Pretende-se, assim, compreender como se dá a formação do profissional da maquiagem no Brasil e as dificuldades encontradas nos processos de criação em diferentes produções teatrais brasileiras.

**Palavras-chave:** maquiadores, criação visual, visualidades.

### Abstract

This article analyzes the academic background and artistic processes of professional makeup artists who work with the performing arts, as well as the processes of some Brazilian theater groups whose works have makeup as a constituent element of the scene visuality. The analysis starts from the testimonies given by the artists during the *Encontros de Caracterização na Quarentena* (Quarantine Characterization Meetings), held in the year 2020. Group, research and musical theater along with super productions are highlighted. It is intended, therefore, to understand how professional makeup education takes place in Brazil, and the difficulties faced by different Brazilian theatrical productions in carrying out their creative processes.

**Keywords:** makeup artists, visual creation, visualities.

### Resumen

Este artículo analiza la formación y los procesos artísticos de maquilladores profesionales que trabajan con las artes escénicas, así como los procesos de algunos grupos teatrales brasileños que tienen la maquillaje como elemento constitutivo de la visualidad de la escena. El análisis parte de los testimonios

## Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo

dados por los artistas durante los *Encontros de Caracterização na Quarentena* (Encuentros de Caracterización en Cuarentena), realizados en el año 2020. Se destacan teatro de grupo, de investigaciones, superproducciones y teatros musicales. Se pretende, así, comprender cómo se desarrolla la formación profesional del maquillaje en Brasil y las dificultades encontradas en los procesos creativos en las diferentes producciones teatrales brasileñas.

**Palabras clave:** artistas del maquillaje, creación visual, visualidades.

### Introdução

Os Encontros de Caracterização na Quarentena foram realizados como uma ação da *Pesquisa O Corpo e a Cidade: pesquisa sobre bodypainting* em parceria com o Projeto de Extensão e Cultura *Núcleo de Criação* da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, durante o ano de 2020. Eles foram realizados de modo remoto, por meio de videoconferências, durante o isolamento físico imposto pela pandemia de Covid19. Nas duas primeiras edições, foram 25 encontros, nos quais recebemos 17 maquiadores (carnaval, cinema, publicidade, teatro e televisão), 4 grupos de teatro representados pelos respectivos artistas, 2 diretores de teatro e 2 atrizes. Os objetivos desses encontros em princípio eram: conhecer os profissionais da maquiagem que trabalham com artes cênicas, sendo ampliado, na segunda edição, para os que atuam em audiovisual, publicidade e editoriais de moda; saber da formação e dos processos de criação desses profissionais; conhecer os grupos de teatro que têm a maquiagem como um elemento expressivo e diferenciado na construção visual da cena; averiguar o ponto de vista de diretores e de atuantes sobre a caracterização cênica. Para isso, foram convidados aqueles que tinham reconhecida proximidade com a maquiagem. Eles foram selecionados a partir da rede de relacionamentos artísticos e pessoais desta autora. Em seguida, pela notoriedade estética das maquiagens criadas pelos convidados.

Começamos por aqueles que eram mais próximos, profissional e artisticamente, da professora e organizadora do evento e, com o decorrer dos primeiros encontros, fomos ampliando os perfis dos convidados. Provavelmente, há outros artistas que poderiam ser incluídos, inclusive de diferentes regiões do Brasil. Estamos ainda nas primeiras edições do projeto, que terá continuidade e tentará alcançar profissionais da maquiagem em diversos estados brasileiros. Até este momento, o projeto encontra-se na quarta edição. Neste estudo são analisadas apenas as informações fornecidas nas edições de 2020. Destacamos aqui as seguintes questões: formação dos maquiadores; processo criativo da maquiagem nos espetáculos teatrais sob a ótica dos maquiadores; a maquiagem nos diferentes universos cênicos: teatro convencional e de pesquisa, superproduções, musicais e carnaval. Esperamos que este artigo seja uma abertura para mais pesquisas nesta área, que carece de literaturas reflexivas.

### **Formação dos maquiadores que trabalham no Brasil: do acaso ao aprimoramento profissional**

Apresentamos aqui um quadro com os maquiadores, que trabalham no Brasil, participantes das duas edições, em ordem de participação, contendo a primeira área de formação, estado em que atuam com mais frequência e os respectivos segmentos no ramo da maquiagem:

**Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo**

**Quadro 1: Maquiadores convidados nas duas edições dos Encontros de Caracterização na Quarentena – 2020**

Maquiador convidado Nome artístico	Primeira área de formação	Segmentos no ramo da maquiagem	Estado moradia e de atuação
Beto Carramanhos	Teatro	Artes Cênicas e Social	Rio de Janeiro
Leopoldo Pacheco	Artes Plásticas/ Artes cênicas	Artes Cênicas	São Paulo
Beto França	Artes Plásticas/ Artes Cênicas	Artes Cênicas, audiovisual, Publicidade, Educação	São Paulo
Westerley Dornellas	Moda Autodidata	Artes Cênicas, Audiovisual, Publicidade	São Paulo
Uirandê Holanda	Direito	Audiovisual, Artes Cênicas	Rio de Janeiro
Anderson Bueno	Artes Cênicas	Artes Cênicas, Eventos	São Paulo
Jorge Abreu	Arquitetura	Artes Cênicas/carnaval, Educação	Rio de Janeiro
Martín Macías Trujillo	Artes Plásticas	Audiovisual	Rio de Janeiro
Mari Figueiredo	Autodidata	Audiovisual, Educação	São Paulo
Mona Magalhães	Artes cênicas	Artes Cênicas, Educação	Minas Gerais e Rio de Janeiro
Carlos Carrasco	Cabelereiro	Moda, Publicidade, Audiovisual/televisão, Artes cênicas, Social	São Paulo
Henrique Mello	Autodidata	Moda, Publicidade, Audiovisual, Artes Cênicas, Publicidade, Social, Educação	São Paulo e Pernambuco
Ebony Pin-up	Jornalismo/Editoração	Audiovisual	São Paulo
Regina Mahia	Artes Cênicas	Artes Cênicas, Educação	Minas Gerais
Anna Van Steen	Artes cênicas	Audiovisual	São Paulo
Lu Moraes	Moda	Audiovisual/Televisão	Rio de Janeiro

Em relação à primeira área de formação dos artistas participantes dos encontros, o que podemos salientar é que, para a maior parte dos convidados, a maquiagem não foi a primeira opção de escolha profissional. Todos são oriundos de cursos na área das ciências humanas, alguns longe da área de artes. Durante os encontros, a primeira pergunta feita foi sobre como eles começaram a trabalhar com a maquiagem. Podemos dizer que a resposta de quase todos foi de que a maquiagem chegou até eles. Como podemos ver na fala de Uirandê Holanda:

Eu nasci em Belém do Pará e (...) fazia Direito. Por sorte aterrizou John Boorman para fazer um filme *A floresta das esmeraldas*. Um filme enorme. Eu comecei fazendo artefatos indígenas. Sou um bom artesão de penas, *feather costumes*. Comecei a ganhar dinheiro com cinema fazendo artefatos indígenas. (...) Depois comecei a entrar a coisa da maquiagem num processo quando fui morar fora do país (informação verbal)<sup>1</sup>.

Os caminhos e épocas são diferentes, mas a maquiagem os encontrou. A maior parte desse grupo começou a carreira em meados dos anos 1980 e se destacou no mercado a partir da década de 90. A outra parte, uma geração mais nova, começou a carreira entre 2000 e 2010. Não havia muitas escolas de maquiagem nas décadas de 1980 e 1990. Desse modo, os conhecimentos foram transferidos pelos mestres que haviam estudado no exterior. Destaco aqui os citados: Wenceslau Brás Valim, por Leopoldo Pacheco; Eric Rzepecki, por Mona Magalhães; Antônio Carlos Gonçalves, por Carlos Carrasco; Múcio Catão, por Henrique Mello e João Amaral, por Regina Mahia.

Após o conhecimento inicial com os referidos mestres, Henrique Mello e Mona Magalhães se especializaram em maquiagem no exterior. Num caminho diferente, Anna Van Steen, Lu Moraes, Uirandê Holanda e Martín Macías Trujillo, este último mexicano, formaram-se em escolas no exterior e seguiram a carreira no Brasil. Beto Carramanhos, Beto França, Westerley Dornellas, Anderson Bueno e Mari Figueiredo tiveram experiências em cursos nos Estados Unidos e/ou Europa. Vale ressaltar que Leopoldo Pacheco é ator,

---

<sup>1</sup> Informação retirada do episódio 7 dos Encontros de Caracterização na Quarentena, com Uirandê Holanda, em maio de 2020.

## Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo

cenógrafo, figurinista e caracterizador, sendo que, nesta última atividade, assina trabalhos apenas para teatro.

Ressaltamos o curso de maquiagem do Senac, escola de referência já na década de 1980, que vem se mantendo assim até os dias atuais. Hoje existem outros cursos livres que abrangem desde a maquiagem social à artística e de efeitos especiais, como também um curso tecnológico. Nos relatos podemos verificar, além da dificuldade de formação na área da maquiagem, as dificuldades para a aquisição de materiais, tanto pela ausência de produtos nacionais quanto pelo alto custo dos importados. Trata-se aqui não de produtos populares de maquiagem social, como batom e lápis de olho. E, sim, produtos específicos para maquiagens artísticas, confecções de próteses e confecção de perucas, muitos dos quais precisam ser importados.

### Processos criativos: se não existe inventamos, se existe recriamos

[Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita.] O que significa, em primeiro lugar, que em arte [não há outra lei senão a regra] individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte [a regra é uma lei] férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la.<sup>2</sup> (PAREYSON, 1997, P.184).

O pensamento da epígrafe retrata fielmente os processos artísticos dos maquiadores convidados das duas edições de Encontros de Caracterização na Quarentena. Porém, para conseguir assimilar a tal autonomia dessa liberdade condicionada pelo fazer artístico, é preciso destacar algumas competências e funções dos maquiadores caracterizadores. Recorro a Irma de La Guardia Ramos:

Por um lado, são recolhidas as competências dos caracterizadores, as suas funções tanto no ambiente cênico como no

---

<sup>2</sup> Grifos do autor.

cinematográfico. A ênfase é colocada na organização do trabalho no departamento de caracterização, na necessidade de trabalhar em equipe técnica, o que torna sem sentido apresentar exclusivamente o conteúdo sem fazer referência à intervenção de outras especialidades como cabeleireiro, vestuário, iluminação ...<sup>3</sup> (RAMOS, 2016, p. 11).

É preciso esclarecer que os segmentos destacados no quadro para cada maquiador são aqueles nos quais eles atuam com mais frequência ou têm maior destaque. De fato, para se manter financeiramente, quase todos trabalham na maioria dos nichos da maquiagem. Evidenciamos aqui os que relataram processos em dois segmentos específicos: artes cênicas e audiovisual.

**Quadro 2:** Maquiadores e respectivos segmentos da maquiagem destacados nas duas edições dos Encontros de Caracterização na Quarentena – 2020

Artes Cênicas	Beto Carramanhos, Leopoldo Pacheco, Beto França, Anderson Bueno, Jorge Abreu, Mona Magalhães, Henrique Mello e Regina Mahia.
Audiovisual	Westerley Dornellas, Uirandê Holanda, Martín Macías Trujillo, Mari Figueiredo, Carlos Carrasco, Ebony Pin-up, Anna Van Steen e Lu Moraes.

Sabemos que há diferenças em relação aos processos de criação da caracterização para o teatro e para o cinema; contudo desenvolvemos aqui os que se referem ao teatro. Fazemos ainda uma subdivisão para as artes

<sup>3</sup> Por un lado, se recogen las competencias del caracterizador, sus funciones tanto en el medio escénico como en el cinematográfico. Se hace hincapié en la organización del trabajo dentro del departamento de caracterización, de la necesidad de trabajar en equipo técnico lo que hace que carezca de sentido presentar exclusivamente el contenido sin hacer referencia a la intervención de otras especialidades como pueden ser peluquería, vestuario, iluminación...

## Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo

cênicas: teatro convencional, de pesquisa, teatro musical, superproduções, teatro infantil, carnaval e ópera.

Percebemos que a principal diferença entre os processos da caracterização para as artes cênicas é sobretudo a verba orçamentária. Em seguida, o momento em que o maquiador caracterizador é convocado para o projeto e, depois, a abertura dada a ele em relação à criação. A partir do depoimento de Pacheco, percebemos que no teatro de pesquisa o maquiador é chamado a participar desde o início do processo. É possível experimentar até chegar a um resultado conjunto, como em *Refluxo* (2017), maquiagem assinada por Leopoldo Pacheco. A partir dos depoimentos de Carramanhos e de Bueno, verificamos que no teatro convencional, muitas vezes o maquiador é contatado na etapa final do processo. Quanto à verba, nesses dois casos é, de modo geral, pequena.

O teatro musical original – como os biográficos – muito comum no Brasil, traz à cena a história da música brasileira e, conseqüentemente, a necessidade real da caracterização dos artistas biografados, como por exemplo *Hebe, o musical* (2018), assinado por Anderson Bueno; *Elis, a musical* (2013), por Beto Carramanhos e *Tim Maia, vale tudo, o musical* (2011), por Uirandê Holanda. Nestas produções, há a necessidade de uma verba considerável para maquiagem, postiços e perucas. Normalmente, a história dos biografados perpassa diferentes épocas. Assim, necessita-se de diferentes perucas para representar cada época e deixar o homenageado reconhecível para o público.

As superproduções, aqui determinadas como os musicais importados, trazem toda a criação para fiéis reproduções, como relatado por Bueno, Mello, França e Carramanhos. Para elas, há o *briefing* ou “bíblia”, como denominam os maquiadores, com todos os projetos de maquiagem previamente definidos pela equipe de criação da produção internacional, e ela deve ser seguida rigorosamente por força contratual. Algumas dessas superproduções levam o maquiador responsável para treinamentos no exterior. Há a necessidade de contratação de equipes, especificamente para a manutenção das perucas, uma vez que a maquiagem, dependendo da complexidade, pode ser

executada pelos próprios atores e atrizes. Eventualmente, algumas dessas produções abrem espaço para uma licença poética ou outra, como em *Sunset Boulevard* (2019), cuja criação foi assinada por Beto França e Feliciano San Roman, e em *Cabaret* (2016), assinada por Henrique Mello.

Por experiência própria desta autora, podemos dizer que o teatro infantil, normalmente com verba reduzida, proporciona mais liberdade para a maquiagem, porque os espetáculos são mais lúdicos e favorecerem a maquiagem de fantasia. A maquiagem para ópera requer a presença dos maquiadores em todas as récitas, conforme nos foi relatado por Mahia, Bueno e França. São produções maiores, com um aporte financeiro maior que as produções teatrais. Dependendo da complexidade da maquiagem, até mesmo para o coro será necessário que ela seja executada pelo maquiador. Requer uma boa verba para compra de produtos cosméticos, confecção de postigos e perucas. Pode-se também trabalhar com o acervo dos teatros que as produzem.

Entre todas, a criação da maquiagem para o carnaval é a mais diversificada, conforme nos relatou Jorge Abreu. Dependerá da parte da escola de samba em que se trabalha: alas, destaques, casal de porta-bandeira e mestre-sala, comissão de frente. Apesar de ainda não valer ponto para o desfile, a maquiagem faz parte da fantasia. A verba maior é destinada para a comissão de frente, casal de porta-bandeira e mestre-sala e destaques. Sendo que estes últimos, muitas vezes, pagam o próprio maquiador. Para as alas, pouquíssima verba. As reuniões entre equipes podem acontecer entre o carnavalesco e o maquiador, entre o coreógrafo da comissão de frente e o maquiador, chefes de alas e maquiadores. Como no teatro, o maquiador pode estar desde o início da preparação das fantasias ou ser convocado dias antes do desfile.

### **Teatro de grupo: a maquiagem no processo criativo**

Ouvir o ponto de vista de diretores, de atores, de atrizes foi um dos pensamentos propulsores para os Encontros de Caracterização na Quarentena. A proposta foi entrevistar aqueles para os quais a maquiagem

## Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo

tem fundamental importância na composição visual dos espetáculos teatrais. A caracterização para eles faz parte do processo, do jogo cênico, da construção dramática, do estabelecimento da linguagem cênica.

A maquiagem como elemento da caracterização muitas vezes é proposta pelos atores durante os ensaios. Ela serve como preparação, como proposta de construção visual para as personagens e tem a função de separação e contato, “separa o atuante e contata a personagem ao espectador” (MAGALHÃES, 2010, p. 179), pensamento corroborado por Brodt:

As personagens é que vão abrir o caminho da dramaturgia.(...) Todos os dias, no *Théâtre du Soleil*, os atores chegam bem antes do horário do ensaio e começam esse momento de preparação, no qual, (...) a maquiagem e o figurino, (...) não são só parte da construção da personagem, mas também o momento em que o ator se abandona, quando ele se afasta dele mesmo, na frente do espelho, para se tornar esse outro que ele não é (informação verbal)<sup>4</sup>.

**Quadro 3:** Grupos Teatrais convidados para a primeira edição dos Encontros de Caracterização na Quarentena – 2020.

Grupos	Caracterizadores	Estado
Grupo Galpão	Mona Magalhães	Minas Gerais
<i>Cia. Dos à Deux</i>	Maria Adélia e Natacha Belova	Rio de Janeiro
Amok Teatro	Stephane Brodt	Rio de Janeiro
Clowns de Shakespeare	Mona Magalhães	Rio Grande do Norte

Nos grupos acima mencionados, nem sempre há a presença de um profissional da maquiagem. Quando ela ocorre, se dá desde o início dos ensaios, exatamente para que a criação visual aconteça durante o processo. Ele pode tanto criar a maquiagem dos espetáculos quanto orientar os atores para que eles façam essas propostas. Apesar de haver semelhanças nesses

<sup>4</sup> Informação retirada do episódio 9 dos Encontros de Caracterização na Quarentena, com Stephane Brodt, em junho de 2020.

processos, não há uma fórmula, eles são formativos, conforme define Pareyson (1997). No caso do Grupo Clowns de Shakespeare (RN), nem sempre foi possível ter um profissional que criasse a maquiagem, mas o modo que o grupo encontrou para emancipar os atores e atrizes nesse processo foi a capacitação por meio dos *workshops* realizados nos projetos para os quais houvesse mais orçamento: “esse processo foi fundamental para estabelecer a linguagem. Hoje em dia (...) os atores e as atrizes já têm outra apropriação. Eles já conseguem propor (...) a maquiagem começa a entrar como um recurso de processo” (informação verbal)<sup>5</sup>.

O Amok Teatro trouxe esse conhecimento do *Théâtre du Soleil*, da época em que o ator e diretor Stephane Brodt participou do grupo. Foi lá que Brodt teve contato com maquiadores profissionais que muniram os atores e atrizes com os princípios e técnicas por meio de oficinas e *workshops*. Desse modo, ele incorporou tais conhecimentos nas produções e assina a maquiagem dos espetáculos do Amok Teatro.

O Grupo Galpão trabalha com diversos diretores e é, na maioria das vezes, a partir deles que surge a necessidade ou não da presença do maquiador. Quando este é solicitado, acontece logo no início dos ensaios. Aqui também não há um processo igual ao outro, alguns começaram pela necessidade de uma atriz, pela determinação de uma linguagem ou pelo desejo de um diretor. De todo modo, alguns processos exigiram mais a presença e experimentações da maquiagem, como foi o caso de *Partido* (1999), cuja maquiagem foi assinada por Mona Magalhães. A partir da concepção do diretor Cacá Carvalho chegou-se à organização visual da ideia da divisão do rosto/corpo dos atores. Cabe ressaltar que os atores do grupo sempre trazem e propõem muitas referências para a composição das personagens.

A Cia *Dos à Deux* também convoca a equipe técnica e criativa desde o início do processo e estes convivem com o grupo, num processo intenso de criação. A maquiagem integra a dramaturgia visual dos espetáculos da

---

<sup>5</sup> Informação retirada do episódio 10 dos Encontros de Caracterização na Quarentena, com Fernando Yamamoto, em junho de 2020.

## Caracterização cênica: análise da formação e de processos criativos de maquiadores profissionais que trabalham com as artes cênicas e de grupos teatrais que têm a maquiagem como elemento visual constitutivo

companhia: “para mim, a caracterização, ela se prolonga nos objetos cênicos, na dramaturgia, no cenário e na direção.” (informação verbal)<sup>6</sup>.

### Considerações Finais

Apesar de ainda ter que escolher os seus artistas, a maquiagem começa a ganhar visibilidade para ser uma primeira profissão desejada. Hoje a internet ajuda a divulgação dessa arte e há mais escolas e ofertas de cursos. A evolução tecnológica nas artes cênicas e no audiovisual exige mais especialidades, acabamentos e aperfeiçoamento para um produto de maior qualidade artística. Ainda se enfrenta desvalorização em alguns aspectos, como o reconhecimento nos créditos, a convocação em cima da hora para algumas produções e a ausência da categoria em diversos prêmios. A instabilidade do mercado de trabalho, o alto custo dos produtos e acessórios são outros entraves para os artistas que desejam se aprimorar nessa arte.

A despeito de todas essas dificuldades, começam a aparecer as pesquisas com a caracterização e a maquiagem nos cursos de pós-graduação *stricto sensu*. Essas reflexões são bem-vindas para o fortalecimento e valorização dessa arte. Nos Encontros de Caracterização na Quarentena percebemos a variedade de temáticas para pesquisas. Abaixo estão os *QR Codes* que levam para as *playlists* das duas edições.

**Figura1:** *QR Codes* das duas primeiras edições de Encontros de Caracterização na Quarentena – 2020



Playlist 1



Playlist 2

---

<sup>6</sup> Informação retirada do episódio 6 dos Encontros de Caracterização na Quarentena, com Artur Ribeiro, em maio de 2020.

Outras questões foram discutidas nesses encontros, outros processos em outros segmentos foram apresentados, como o ponto de vista de diretores teatrais, o processo de criação da maquiagem no *Cirque du Soleil* sob a ótica de atrizes que participaram da trupe e, ainda, o universo da *bodypainting*. Neste artigo abordou-se a formação e processos criativos da caracterização nas artes cênicas. São caminhos diversos que se abrem para ampliar o conhecimento e as pesquisas neste campo artístico tão promissor.

## Referências bibliográficas

BRODT, Stephane; TEIXEIRA, Ana. Entrevista. In: Edição I. **Encontros de Caracterização na Quarentena**. Rio de Janeiro: Núcleo de Criação Unirio, 2020. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=qTqvQaAqwaM&list=PLZ6-itZDyn1m6wXPPQMbl30iARQ6Ks8a&index=9&t=3s>>.

Acesso em 15/02/2021.

MAGALHÃES, Mona. **Encontros de Caracterização na Quarentena**. Edição I. Rio de Janeiro: Núcleo de Criação Unirio, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ6-itZDyn1m6wXPPQMbl30iARQ6Ks8a>>. Acesso em: 15/02/2021

\_\_\_\_\_. **Encontros de Caracterização na Quarentena**. Edição II. Rio de Janeiro: Núcleo de Criação Unirio, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ6-itZDyn2zcUinWO7b8Lmmn Cv0IHY1>>. Acesso em: 15/02/2021

\_\_\_\_\_. **Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica**. 2010. 237 fl.

Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – UFF, Niterói, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RAMOS, Irma de La Guardia. **Técnicas de maquillaje profesional y caracterización**. Malaga: Imagraf, 2016.

RIBEIRO, Artur. Entrevista. In: Edição I. **Encontros de Caracterização na Quarentena** Rio de Janeiro: Núcleo de Criação Unirio, 2020. Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=2Bqp2KV2\\_34&list=PLZ6-itZDyn1m6wXPPQMbl30iARQ6Ks8a&index=6&t=6s](https://www.youtube.com/watch?v=2Bqp2KV2_34&list=PLZ6-itZDyn1m6wXPPQMbl30iARQ6Ks8a&index=6&t=6s)>. Acesso em 15/02/2021.

YAMAMOTO, Fernando. Entrevista. In: Edição I. **Encontros de Caracterização na Quarentena** Rio de Janeiro: Núcleo de Criação Unirio, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZjBljkkYXRw&list=PLZ6-itZDyn1m6wXPPQMbl30iARQ6Ks8a&index=10&t=1s>>. Acesso em 15/02/2021.



# A FORMAÇÃO DE DIRETORES DE ARTE NO BRASIL

*THE FORMATION OF PRODUCTION DESIGNERS IN BRAZIL*

*LA FORMACIÓN DE DIRECTORES DE ARTE EN BRASIL*

**Carolina Bassi de Moura**

**Carolina Bassi de Moura**

Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP, graduada em Comunicação Social – Rádio e TV pela UNESP. Pesquisadora, professora adjunta e coordenadora do Bacharelado em Cenografia e Indumentária da UNIRIO. Diretora de arte, cenógrafa e figurinista. Interessada na construção poética da imagem em cinema, TV, teatro, performance, fotografia, literatura, música e artes em geral.

### Resumo

A formação em direção de arte no Brasil, atualmente, é tortuosa, intuitiva e fragmentada, dificultando o aprendizado do estudante, o trabalho do profissional no mercado de trabalho e podendo prejudicar a qualidade das produções. Este artigo faz um cruzamento de minha observação como profissional em produções cinematográficas e docente pesquisadora em universidades com a de outros profissionais da área acerca do tema. Serão usadas a minha tese *A direção e a direção de arte*, (MOURA, 2015), publicações (BRUTUCE; BOUILLET, 2017) (HAMBURGER, 2014) e debates específicos (SEMANA ABC, 2015 e 2018). Desejo com este artigo apontar necessidades desta formação, para que um pensamento possa ser melhor desenvolvido nas universidades, suprindo as carências apontadas.

**Palavras-chave:** Direção de arte; diretor(a) de arte; formação superior; cinema; dramaturgia visual.

### Abstract

Currently, training in art direction in Brazil is tortuous, intuitive and fragmented, making it difficult for the student to learn, for the professional to work in the job market, and to affect the quality of the productions. This article crosses my observation as a professional in cinematographic productions and as a research professor at universities and technical schools, with that of other professionals in the field on the subject. My thesis *The direction and production design*, (MOURA, 2015), publications (BRUTUCE; BOUILLET, 2017) (HAMBURGER, 2014) and specific debates (SEMANA ABC, 2015 and 2018) will be used. With this article I would like to point out the needs of this formation, so that a thought can be developed in the universities, supplying the deficiencies.

**Keywords:** Production Design; Production Designer; high school; cinema; visual dramaturgy.

### Resumen

Actualmente, la formación en *Production Design* en Brasil es tortuosa, intuitiva y fragmentada, lo que dificulta que el estudiante aprenda, que el profesional trabaje en el mercado laboral y que afecte la calidad de las producciones. Este artículo cruza mi observación como profesional en producciones cinematográficas y como profesora investigadora en universidades y escuelas técnicas, con la de otros profesionales en el

campo en la materia. Se utilizará mi tesis *La dirección y production design*, (MOURA, 2015), publicaciones (BRUTUCE; BOUILLET, 2017) (HAMBURGER, 2014) y debates específicos (SEMANA ABC, 2015 y 2018). Con este artículo deseo señalar las necesidades de esta formación, para que se pueda desarrollar un pensamiento en las universidades, supliendo las necesidades.

**Palabras claves:** *Production Design*; *Production Designer*; formación superior; cine; dramaturgia visual

O termo “direção de arte”, como traduzido no Brasil, desde o seu surgimento no início do século XX, vem adentrando muitos espaços e despertando a atenção para este profissional. Hoje, estamos acostumados a vê-lo figurar também entre os profissionais das séries e minisséries televisivas, a vê-lo aparecer em fichas técnicas de espetáculos teatrais e de shows musicais, além de sabê-lo uma figura importante na realização de campanhas publicitárias audiovisuais e impressas. Considerando que estes campos criativos guardam semelhanças entre si, mas também muitas especificidades, faz-se a pergunta: em todos eles, o diretor de arte desempenha o mesmo papel? O que esperar, exatamente, de sua atuação num mercado de trabalho tão vasto? E, para tanto – como se dá a formação de um diretor de arte?

Uma informação crucial para o entendimento desta função é o fato de que o diretor de arte surgiu no cinema como um desmembramento da função do diretor. Foi na Hollywood do final da década de 1930, período em que os produtores tinham supremacia sobre o filme, que ele surgiu com o nome de *production designer*. Aprimorou a função do *art director*<sup>1</sup>, que *desenhava os cenários*, passando a *desenhar as cenas* – ou seja, os cenários e os personagens em enquadramentos específicos, tudo sob uma

---

<sup>1</sup> De onde se entende a tradução da terminologia feita no Brasil, para designar a função. “Diretor de arte” parece mais claro do que se usássemos a tradução literal “designer/desenhista de produção”. O uso da palavra “arte” revela uma função reservada a alguém que tenha propriedade sobre o caráter artístico de uma obra a ponto de “dirigir” toda uma equipe sobre esse aspecto. Ao expormos isto, revelamos a proximidade entre este profissional e a direção, o que pode se dar de modo muito produtivo, mas também despertar alguns conflitos. Antecedendo o termo *art director*, até a década de 1920, era utilizado *technical director*. A insistência no uso da palavra “diretor”, gerou reivindicação por parte dos diretores enciumados em relação ao seu lugar de ação.

iluminação e intenções dramáticas imaginadas em conjunto com a direção de fotografia e a direção. Dessa forma, o grande ganho da nova função foi compreender o valor dramático da imagem fílmica e assumir um papel fundamental na construção desse valor.<sup>2</sup>

Na mesma década, no Brasil, acontecia a instalação dos grandes estúdios, sinalizando o desejo de seguir a escola americana e, provavelmente, de contar com o mesmo tipo de profissionais. Mas, no início, as fichas técnicas dos filmes nacionais contavam com créditos para “cenário e figurinos”, e não para “direção de arte”. O primeiro crédito foi concedido só em 1985, a Clóvis Bueno, como diretor de arte em *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco.

Segundo a pesquisadora Débora Brutuce, “o termo *cenografia* era utilizado para designar [...] o que entendemos atualmente como a função da *direção de arte*”, resguardando as devidas proporções na comparação (BRUTUCE; BOUILLET, 2017, p.13) Ela observa a equivalência entre os termos num período inicial, pois haviam “cenógrafos-figurinistas” conferindo unidade para as duas áreas e estabelecendo linguagem visual coerente, como Clóvis Bueno.<sup>3</sup> Mas, ao salvaguardar “as devidas proporções”, imaginamos que alguns conhecimentos, bem como alguns procedimentos de trabalho, não passassem pelos “cenógrafos-figurinistas”. Tais profissionais tinham construído uma trajetória anterior no teatro<sup>4</sup> e traziam seus conhecimentos daquela linguagem. Tinham uma bagagem específica, agregavam seus saberes ao projeto e aprendiam outros, na prática.

Se, no passado, alguns cenógrafos de teatro haviam migrado para o cinema, e foram formalizando a sua especialidade na linguagem audiovisual, hoje, outros cenógrafos têm querido assinar como diretores de arte – só que no teatro. Percebo uma incongruência nisto, pois o diretor de arte surge no cinema, e não no teatro, justamente para atender à lógica de funcionamento industrial que tende a imperar nas produções cinematográficas. Uma lógica

---

<sup>2</sup> O *production designer* deve demonstrar esta compreensão em seus procedimentos de trabalho, desde a concepção até a orquestração de sua volumosa equipe, no arranjo cuidadoso dos diversos recursos plásticos, componentes de sua linguagem.

<sup>3</sup> E também Luiz Carlos Ripper, Anísio Medeiros e Régis Monteiro, conforme lembrou a diretora de arte Vera Hamburger em entrevista à mesma publicação (idem. p.165).

<sup>4</sup> No caso de Clóvis Bueno, inclusive, uma passagem como ator e cenógrafo.

que acontece devido aos grandes orçamentos e às equipes numerosas que lhes são características e necessárias para que tudo se cumpra no menor tempo possível, e que, normalmente, não costuma fazer parte do teatro. É preciso o diretor de arte no cinema para dar unidade ao trabalho desenvolvido por muitas mãos e para estabelecer uma importante “ponte comunicacional” entre o diretor e essa equipe. No teatro, o/a cenógrafo/a e o/a figurinista devem se comunicar entre si (caso não sejam a mesma pessoa) e diretamente com o diretor, sem necessitar de intermediários, pois as equipes são muito menores, em geral<sup>5</sup>.

As qualidades evocadas pela nomenclatura em questão – *arte e direção* – parecem conferir uma “aura de poder a mais” para o profissional. No entanto, além da referida “aura de poder”, o diretor de arte possui maior responsabilidade sobre o todo do trabalho desenvolvido, desempenhando um papel diferente daquele do cenógrafo de cinema. E, ao lidar com mais aspectos dentro da obra fílmica, o cachê do diretor de arte é proporcionalmente maior do que o de um cenógrafo.

Sobre as nomenclaturas, a diretora de arte e cenógrafa Lia Renha comentou:

Agora os produtores de cenografia mudaram o nome também, que nem os produtores de objeto fizeram [estes são chamados produtores de arte na TV]. Todo mundo passa para a palavra *arte*. [...] Fica impossível de compreender!  
*Produção de cenografia* agora virou *coordenação de arte*. [...] “Coordenador” parece que é chefe até do diretor de arte, dos cenógrafos... [...] Resultado: virou um caos porque agora tem problema de poder.  
[...] **Todo mundo está sem formação pra aquilo...** É uma bagunça danada e pra fazer o trabalho está ficando difícil, desgastante, porque virou um carreirismo! (MOURA, 2015, p. 465)

Escolher nomes diferentes para profissionais que desempenham a mesma função, ou ainda, manter o mesmo nome para profissionais que atuam em áreas diferentes e que não tiveram uma preparação específica para cada uma delas, tende a gerar confusões. Isto reflete problemas vindos da formação e causa novos ruídos, pois muitos absorvem seus

---

<sup>5</sup> Talvez, no caso de espetáculos musicais, por exemplo, que costumam ser grandiosos, isto seja proveitoso.

conhecimentos na prática. Por isso, Lia Renha se ressentia daqueles que migram para a área sem o devido preparo e, sobre eles, comenta:

A pessoa não sabe nem que [cenografia] é um curso superior! E aí não sabe o que não sabe! Não tem ideia! [...] a cenografia todo mundo “deleta”, porque pensa, “cenografia precisa desenhar, projetar e daí é melhor direção de arte”. Eu quero ser diretor de arte! Parece que é mais fácil. Todo mundo quer ser diretor de arte, aí faz um curso... [...] Porque tem cursos no mundo inteiro para quem já é, inclusive, diretor de arte, ou cenógrafo. Se já tem prática, faz um curso [rápido] e agrega. Mas [...] Como é que uma pessoa vai ter uma formação de arquitetura ou de cenografia nesse tempo? Arquitetura são 5 anos de estudo no mínimo! (MOURA, 2015, p.463)

Cursos livres como estes têm muita procura. São ministrados no Brasil e em outros países, mas, devido à sua curta duração, não se pode considerar que, apenas eles, possam vir a formar, adequadamente, diretores de arte.

O aprendizado informal de profissionais da direção de arte também acarreta dificuldades no enfrentamento do mercado de trabalho. O não-delineamento claro da função e de todo o universo que ela compreende, resulta indiretamente no desconhecimento das competências do cargo por parte dos outros profissionais da equipe que, desse modo, podem confundir a quem devem fazer determinadas solicitações, atrapalhando o andamento do todo. O diretor de arte, Tulé Peake sinalizou: “Até hoje, em muitos trabalhos, eu sinto que o próprio diretor e a produção não sabem muito bem como lidar com a gente, não sabem muito bem pra quê que a gente serve. Não sabem muito bem o que pedir, o que esperar de um diretor de arte.” (SEMANA ABC, 2015)

Um exemplo desses confrontos com a equipe acontece com relação às questões de enquadramento, que devem ser decididas em conjunto – diretor, diretor de arte e diretor de fotografia. Mas, nas equipes brasileiras de cinema, é comum que às vezes negligenciem a participação dos diretores de arte. Ao desenvolver um filme com profissionais nacionais e internacionais (*Nosso Lar*, 2010, de Wagner de Assis), Lia Renha vivenciou o problema e o primeiro a se queixar foi o diretor de fotografia suíço, Ueli Stieger. Ela comentou o fato: “Está errado, a equipe está falando com ele coisa que tem

que falar comigo! Então, no Brasil, está ficando uma confusão tão grande que até o cinema que tem a equipe feita, já está sofrendo **essa confusão da televisão, em que não existe direção de arte.**"(MOURA, 2015, p. 466)

As inter-relações da direção de arte e da direção de fotografia são um conhecimento geralmente pouco vinculado à direção de arte pelas nossas escolas. Mas há um cuidado necessário na escolha das locações, que passa por questões da fotografia, incluindo iluminação, câmeras e lentes:

Direção de arte não é "colocar florzinha", pintar e ficar bonitinha a locação. [...] Quando você olha uma locação, você tem que ver através da lente para responder por ela. Tem umas que são esquisitas, tem vezes que o diretor fala, "não sei porque a Lia está escolhendo isso". Eu estou vendo como ela vai ficar, ela tem potencial! A gente vai interferir, tem que interferir. É muito raro uma locação assim, tão pronta... Você tem que virá-la para aquela história, para as lentes. (idem)

A colocação de Lia deixa clara a necessidade de que o diretor de arte tenha também essas competências técnicas.

Na telenovela não há um diretor de arte como no cinema<sup>6</sup>, como foi dito, e portanto, não há quem faça a amarração conceitual com os figurinistas, caracterizadores e cenógrafos, se o diretor mesmo não o fizer. Como essas não são funções autônomas dentro do todo, se não forem costuradas, não haverá uma ideia exposta e, logo, nenhuma estética. Sobre esta situação, Lia Renha expôs o constrangimento pelo qual profissionais televisivos já passaram devido à falta de coerência de seu trabalho com o todo, na ausência de uma amarração de conceito, o que, não raro, resultou em demissões.

Outro conhecimento necessário é o que diz respeito ao bom aproveitamento do orçamento, um pensamento de produção. Segundo a escola americana de cinema, este raciocínio está embutido na função de *production design*, com o que Lia Renha concorda:

Totalmente. E está incluído na função. Por exemplo, eu leio um texto. [...] Primeira coisa, eu tenho que ver a quantidade de [cenas] externas com a quantidade de [cenas] de estúdio. Preciso saber o tempo das cenas, porque eu vou falar: olha, essa cena

---

<sup>6</sup> *Diretor de arte na televisão não tem, em nenhuma delas [emissoras]. Só tinha eu fazendo isso. [...]* (MOURA, 2015, p. 465)

aqui não é estúdio, é locação. “Ah, por quê?”. Porque o tempo dela é *tal*, ela só tem uma vez... Ou então, leio tudo, aí eu vejo que tem um apartamento que está com uma cena no quarto, outra no banheiro e outra na cozinha. Eu vou ler direitinho. Faço a minha decupagem, chego e proponho ao diretor: Vamos tirar essa cozinha? Porque tem cenas em que a cozinha é mais importante, mas, no caso, aqui, não era. Então, esse diálogo pode ser feito na sala. Porque cozinha é área molhada e custa uma fortuna. E teria sido gasto à toa. **Mas, “dramaticamente” você tem que saber. Você tem que saber se “dramaticamente” não está alterando, senão você não vai propor isso.** (MOURA, 2015, p. 467)

Ao mencionar a habilidade com a produção dos cenários, Lia revela outra habilidade muito importante da direção de arte, que é o conhecimento sobre o texto. Ela enfatiza a importância de ter estudado muito, desde pequena, interpretação de texto, para o bom desempenho da sua profissão.

Nesse sentido, é necessário, finalmente, comentar sobre a dificuldade de entendimento de texto que muitos têm no Brasil, que perpassa tanto a interpretação do texto verbal quanto do texto imagético e audiovisual. A soma aleatória de palavras num discurso resulta tão sem sentido, quanto um agrupamento de objetos, formas e cores de forma impensada em um cenário, escolhidos sem a compreensão exata do que tais elementos juntos significam.

Isto é uma reflexão seríssima a meu ver, pois o problema acontece nas escolas superiores de modo geral. Em minhas atividades, como docente de graduação e pós-graduação, sempre que são dados textos literários aos alunos para que eles desenvolvam uma dramaturgia visual, há muita dificuldade de interpretação. Os alunos, em geral, não compreendem bem o significado dos textos. E, muito pior, costumam não perceber que possuem esse *déficit* de leitura. É preciso provocar muito o entendimento, para uma compreensão mais a fundo.

O problema é de linguagem – e é da ordem da leitura e da construção. Não conseguem ler, como não conseguem se expressar. Não conseguem compreender o sentido construído nos textos literários para, então, propor uma transcrição visual para aquelas ideias. E, também, têm dificuldade de articular as ferramentas plástico-visuais para expressar um pensamento.

Lia Renha defende que se tenha uma formação superior para trabalhar como diretor de arte e sugere o curso de Cenografia. Mas há apenas duas graduações em Cenografia e Indumentária no Brasil, ambas situadas no Rio de Janeiro. A UFRJ possui duas habilitações separadas - cenografia e figurino. A UNIRIO oferece formação integrada, que me parece mais interessante para quem tenha interesse em vir a ser um diretor de arte. O curso tem disciplinas específicas, mas também integradas, incluindo o exercício da montagem de espetáculos em diferentes momentos do currículo. No entanto, o curso não costuma oferecer, entre as disciplinas obrigatórias, conhecimentos mais específicos da linguagem audiovisual, voltados à fotografia, por exemplo, ou ao funcionamento das equipes, o que seria um grande ganho para os que quisessem ingressar na área.

O diretor de arte e cenógrafo, Mário Monteiro teve uma formação mista, cursou Arquitetura e admite que embora o arquiteto trabalhe melhor questões técnicas do espaço, ele é “meio duro”. Ele considerou efetivo mesmo o extinto Liceu de Artes e Ofícios, uma espécie de escola de Desenho Industrial da época, “voltada um pouco para a Cenografia, porque tinha até cenógrafos que eram professores da escola” com aulas de cenografia, desenho de mobiliário, estilos de arte decorativa, entre outras. (MOURA, 2015, p.461)

O cenógrafo e diretor de arte, João Irênio, nos dá a dica sobre passar por todas as funções do departamento de arte para entender cada uma delas. Ele teve, além da formação em Arquitetura, um aprendizado muito particular:

O meu pai [Irênio Maia] era cenógrafo, diretor de arte e figurinista. [...] Com 15 ou 16 anos, a gente começou a trabalhar junto, ele me formou nos vários segmentos da cenografia. Eu trabalhei até como ajudante de carpintaria, e dali, como carpinteiro, eu fui aprendendo a recortar, a montar, a pregar, a como fazer e como calcular uma estrutura. Depois da carpintaria, eu passei para a pintura – “pintura lisa” e “pintura de arte” – escultura, e as coisas começaram a se incrementar um pouco. Aí, por fim, eu fui fazer produção cenográfica, que é o momento em que você dá todo o suporte pra toda a equipe poder executar aquele trabalho. Ele, na verdade, foi me “costurando” por trás da cenografia, me dando todas as ferramentas para que no futuro eu pudesse me concentrar no que realmente a gente está discutindo aqui, que é o segmento do cenógrafo, do diretor de arte, quanto à elaboração

do personagem. É basicamente, toda essa bagagem que eu acho que você precisa ter de qualquer forma. Você precisa ser um bom artesão. Você precisa [...] conhecer os materiais. (MOURA, 2015, pp.461-462)

Sobre o conhecimento de programas digitais de planejamento técnico de cenografia, todos os entrevistados em minha tese foram unânimes em dizer que são importantes para agilizar o trabalho. Mas, fizeram questão de dizer também, que não “aposentaram” completamente os trabalhos manuais como o desenho à mão e a maquete física. “Você misturar o arcaico com a tecnologia de ponta, isso eu acho que é muito interessante. Eu acredito que, inclusive, a cenografia, ela sempre será arcaica.” (idem, p. 462)

O diretor de arte Marcos Pedroso, graduou-se em Artes Plásticas, depois passou pelo teatro (ainda na faculdade), e, por último, pelo cinema. Ele relatou que foi necessário buscar aprimoramento enquanto já estava trabalhando na área:

**A demanda dos filmes que eu fiz, era a de que eu ajudasse o diretor num processo de construção do personagem.** [...] Eu não tinha essa formação. Eu não sabia nada de figurino, eu tinha uma formação geral, plástica... Não sabia de maquiagem. Vagarosamente você vai somando dados. [...] Hoje tem os efeitos, que você tem que “dar pitaco”, e pós [produção]. Nos últimos três filmes, eu sentei [com o montador] na pós produção pra fazer marcação de luz, porque hoje em dia você muda o cenário, muda a cor... Cada vez esse guarda-chuva vai acolhendo mais coisas. (SEMANA ABC, 2015)

Sobre a formação do diretor de arte, Vera Hamburger também observou que geralmente tem se dado mais nos campos de arquitetura, design e artes plásticas, e raramente no audiovisual. Concorde que há diretores de arte inteiramente autodidatas e sinaliza que é na prática onde mais se tem aprendido as particularidades da linguagem. (HAMBURGER, 2014. p.53)

Nas graduações em Cinema e Audiovisual no Brasil, a formação em Direção de Arte, em geral, tem sido rasa. O que vemos é que ou não há a disciplina de Direção de Arte nas grades curriculares destes cursos; ou ela consta, mas é *opcional*, o que pode dar aos alunos a falsa impressão de ser menos importante e necessária do que as outras; ou ainda, que, mesmo os que têm interesse em formar-se com outras habilitações, não precisam

adquirir os conhecimentos referentes a esta competência. Em outros casos, a disciplina de Direção de Arte está entre as matérias obrigatórias e, aos poucos, conquista uma carga horária mais igualitária ao longo dos anos. Segundo o diretor e roteirista Ninho Moraes, “Falta espaço para a direção de arte nos cursos universitários, que em média, ocupam 1,5% da grade, e a maioria dos alunos não percebe a importância da direção de arte para a formação e para o cinema.” (SEMANA ABC, 2015)

A tese *O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e audiovisual* (SILVA, 2012, pp.236-280), que parece não considerar obrigatório o campo da direção de arte nessa formação<sup>7</sup>, parte, dentre outros dados, de um mapeamento de currículos universitários em Cinema e Audiovisual. 26 de 52 currículos listados possuem 1 semestre obrigatório de Direção de Arte, mas, importantes graduações como a da USP e da UFSCar não oferecem essa disciplina obrigatória. Poucas oferecem períodos avançados dessa linguagem, e variações abrangendo cenografia e figurino, ou conhecimentos em áreas específicas como Direção de Arte em Mídias, Direção de Arte em Animação e Direção de Arte em TV, como a do SENAC, que parece ser a mais completa neste sentido.

Buscando entender estas discrepâncias, penso que a reflexão, até o momento, sobre a natureza do ofício da direção de arte, tenha sido insuficiente.

Primeiro, não se trata de uma competência estritamente técnica e operacional. Ainda que trabalhe com conhecimentos técnicos variados<sup>8</sup>, para desenvolver as etapas técnicas é *preciso conceber antes* o que será realizado. *É preciso criar uma dramaturgia visual*, o que para uma obra fílmica, audiovisual, exige conceito e é fundamental. Como toda atividade

---

<sup>7</sup> A tese é admirável nos apontamentos que faz e na análise dos dados pesquisados, mas não questiona a ausência do estudo da direção de arte naqueles cursos, nem considera os impactos do cinema digital para o desenvolvimento do seu trabalho especificamente. Expõe, por exemplo, no capítulo: 4. *Cinema digital – os novos desafios e suas influências no ensino de Cinema e Audiovisual*: 4.1. *Ensino teórico*; 4.2. *Dramaturgia Audiovisual*; 4.3. *Produção*; 4.4. *Fotografia e Direção*; 4.5. *Som*; 4.6. *Edição e a Finalização*; 4.7. *Circulação – Distribuição e Exibição* e 4.8. *Preservação*. Menciona a direção de arte em poucos momentos, como uma área específica e técnica, e inexplicavelmente não dá a ela a mesma ênfase dada à direção de fotografia, à montagem ou ao som. Mesmo dentro de “dramaturgia audiovisual”, não consta um pensamento sobre a direção de arte.

<sup>8</sup> Conhecimentos técnicos de desenho de cenário, cenotécnica, desenho de personagem, técnicas de maquiagem, modelagem de figurino, etc.

artística, a direção de arte, o roteiro, a direção, o som, a edição/montagem, são áreas que empreendem esforços técnicos e intelectuais na sua execução, que merecem e precisam ter seu pensamento formalizado dentro do curso superior destinado à linguagem em que serão trabalhadas.

Segundo, ainda se esta competência for considerada do diretor, ele precisaria estudá-la em sua formação.

E aí entra outra questão importante, a diferenciação ideológica entre esses cursos: alguns voltados para um “cinema de autor” e outros para atender ao “mercado”. Aqueles voltados para a autoria, tendem a desconsiderar a direção de arte, enquanto aqueles voltados para o mercado, não. Mesmo sabendo que o debate acerca da autoria no cinema é extenso, pensemos nesta questão. Seria possível um “cinema de autor” displicente com sua linguagem plástica? Dito isso, por que não formalizar, nesses currículos, um pensamento sobre a elaboração estética da obra fílmica/audiovisual e também os parâmetros técnicos para tal, em disciplinas de direção de arte?

No princípio, a formação dos profissionais de cinema no Brasil era feita em cursos livres. (SILVA, 2012, p.164) Com a intenção de fomentar a linguagem do cinema e preparar intelectualmente seus autores para elaborarem suas criações, os primeiros cursos superiores em Cinema foram criados na década de 1960. Priorizaram a formação de diretores sob forte influência da lógica do “cinema de autor”, presente no *Cinema Novo*. O movimento, inspirado no neorealismo italiano e comprometido com a luta de classes, buscava a construção de uma *imagem sem artificios*. Esta política do “cinema de autor” faz uma forte oposição àquela dos grandes estúdios, mais afeita à escola hollywoodiana, que prezava a visão do produtor. E é nela, justamente, em que surge o *production designer*, cuidando da visualidade para o autor, ou em conjunto com ele. Teria, então, ficado marcada a atuação do diretor de arte em prol de uma visão de mercado, contrariando a lógica do “cinema de autor”, .

Ao rever a noção de autoria no cinema do século XXI, o diretor, professor e pesquisador, Carlos Gerbase expõe o acúmulo de funções como “condição *sine qua non* para que o diretor seja considerado um autor”.

(SILVA, 2012, p. 164) Seu estudo enfocou filmes de baixíssimo orçamento<sup>9</sup>, mas isto quer dizer, então, que a autoria estaria restrita apenas a este nicho? Que dizer de obras como as de Luiz Fernando Carvalho ou Guel Arraes, cuja visualidade é impactante, tanto para as construções de sentido poético, como para a constituição desses diretores enquanto autores? Carvalho, que costuma acumular a função de diretor e diretor de arte, em *Hoje é dia de Maria* (2005), depois de já ter iniciado a construção de cenário em estúdio, percebeu que a estética não atendia a ideia essencial do trabalho. Foi preciso convidar Lia Renha para que empreendesse sua visão de diretora de arte e ajudasse a pensar a questão, conforme ambos relataram em entrevista à minha tese. Todo o trabalho desenvolvido até então precisou ser desconsiderado. Construíram um domo porque ficou claro que o problema era o de que “as buscas humanas”, tema central da minissérie, sendo infinitas, não poderiam estar encerradas num espaço com quinas, arestas... não se podia ver o seu fim. Tratava-se então de uma questão técnica, mas não só. Tratava-se de uma metáfora visual.

### Considerações finais

Expostas todas estas questões, me parece despropositada a justificativa para a não sistematização do pensamento e da construção da linguagem plástica em disciplinas de direção de arte nas matrizes curriculares em Cinema e Audiovisual. A plasticidade de uma obra é extremamente importante para a construção da autoria, assim como das metáforas visuais, que tanto podem caracterizar o trabalho de um autor.

A sistematização da linguagem da direção de arte, que abrange um campo tão vasto de conhecimentos, deveria expor com suficiente clareza o seu léxico, o seu funcionamento, bem como as competências de todos os artistas que a tornam dinâmica. Deveria unir os saberes espalhados em diversos currículos superiores, como apontado, em vez de obrigar o futuro profissional a buscar por eles sozinho, de forma fragmentada e incerta. São

---

<sup>9</sup> No Brasil e na França (2004-2009).

conhecimentos tecnológicos e artesanais, técnicos e conceituais, e ainda, todas as outras matérias teóricas de construção de linguagem e formação de repertório, extremamente importantes para a formação deste artista.

Acredito que com este artigo, tenha sido possível entender necessidades da função que não estão sendo atendidas no mercado de trabalho e, a partir delas, seja possível projetar, na formação superior, meios de atendê-las. Foram muito úteis os relatos dos profissionais da área, no que diz respeito aos saberes e experiências considerados importantes em seus processos de formação. Afinal, se nenhum dos currículos superiores apontados têm sido suficientes para dar conta da formação do diretor de arte, porque não pensar em como reunir todos os pontos fortes destacados em um único curso?

Seria uma nova graduação? Uma habilitação de um dos cursos superiores: Cinema e Audiovisual, ou Cenografia? Ou um curso de pós-graduação *strictu sensu* profissionalizante?

Questões ainda pairam sem resposta. Será preciso o empenho de muitos em debater o tema para empreender um caminho nas universidades e alterar a situação estabelecida.

## REFERÊNCIAS

BRUTUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo. *A direção de arte no cinema brasileiro*.

Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MARQUES, Aída; RODRIGUES, Luciana. *CADERNOS DO FORCINE - Fórum de Ensino de Cinema e Audiovisual*. vol. 1, 2014.

AUTOR. *A direção e a direção de arte - construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2015.

SEMANA ABC. *Formação do diretor de arte foi tema da Semana ABC*. Mediação: Cassio Amarante. Ciro Pirondi, Marcos Pedroso, Ninho Moraes, Tulé Peake. 2015

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mpRMB0p-](https://www.youtube.com/watch?v=mpRMB0p-3z8&list=PLFV9hIpiXWyTwLflk9wOMa0FB8xa8Er0g)

[3z8&list=PLFV9hIpiXWyTwLflk9wOMa0FB8xa8Er0g](https://www.youtube.com/watch?v=mpRMB0p-3z8&list=PLFV9hIpiXWyTwLflk9wOMa0FB8xa8Er0g). Acesso em 12 mai 2021.

SEMANA ABC. *Direção de arte: a concretização da expectativa a partir da realidade*. Mediação: Marguerita Pennacchi. Carolina Bassi de Moura, Chiquinho Andrade, Marcos Pedroso e Vera Hamburger, 2018. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=qTPWc8OJgA> Acesso em 12 mai 2021.

SILVA, Luciana Rodrigues. *O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e Audiovisual*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP. 2012.



# **ALGUMAS INTERSEÇÕES METODOLÓGICAS NO DESENVOLVIMENTO DO TRAJE CÊNICO**

***SOME METHODOLOGICAL INTERSECTIONS IN THE DEVELOPMENT OF  
SCENIC COSTUME***

***ALGUNAS INTERSECCIONES METODOLÓGICAS EN EL DESARROLLO DEL  
DISFRAZ ESCÉNICO***

**Isac Sobrinho**

**Isac Sobrinho**

Formou-se em design moda pela universidade federal do Ceará em 2021, desenvolve pesquisas na área de figurinagem, caracterização de cena, bem como metodologias de criação de traje e figurino dramático. É designer de figurino e ministra curso sobre o tema em instituições públicas na capital de Fortaleza. Desenvolve projetos de figurino para as áreas de teatro, dança, performance e audiovisual.

### Resumo

Este artigo revisita ações técnicas para o desenvolvimento de figurino a partir de três abordagens metodológicas diferentes, visando observar semelhanças e convergências entre elas. Objetiva assim, expandir a discussão sobre métodos de criação de traje cênico, contribuindo para fomentar novas pesquisas sobre metodologia de figurinagem. Para este processo de investigação, foi utilizada pesquisa exploratória e análises, delineadas a partir de material bibliográfico e apoiadas pela observação participante.

**Palavras-chave:** desenvolvimento, figurino, metodologias.

### Abstract

This article revisits technical actions for costume development from three different methodological approaches, aiming to observe similarities and convergences between them. Thus, it aims to expand the discussion on methods of creating scenic costumes, contributing to foster new research on costume methodology. For this investigation process, exploratory research and analysis were used, delineated from bibliographic material and supported by participant observation.

**Keywords:** development, costumes, methodologies.

### Resumen

Este artículo revisa las acciones técnicas para el desarrollo del vestuario desde tres enfoques metodológicos diferentes, con el objetivo de observar similitudes y convergencias entre ellos. De esta forma, pretende ampliar la discusión sobre los métodos de creación de vestuario escénico, contribuyendo a fomentar nuevas investigaciones sobre la metodología del vestuario. Para este proceso de investigación se utilizó investigación exploratoria y análisis, delineados a partir de material bibliográfico y apoyados por la observación participante.

**Palabras clave:** desarrollo, vestuario, metodologías.

## Introdução

É cada vez mais entendido que as visualidades da cena são fundamentais para um melhor entendimento do espectador acerca da obra. Nesse sentido, o mercado cênico vem optando por profissionais que compreendem a importância das potentes contribuições dos elementos visuais para a encenação. Dentre esses elementos, o figurino desempenha lugar de destaque, uma vez que é o recurso visual material mais próximo ao corpo do ator (NOBRE SOBRINHO, 2020, p.34).

O figurino ou traje cênico é analisado a partir de suas materialidades, que poderá vir a ser o conjunto de peças do vestuário e seus acessórios tais como: roupas, joias, chapéus, bolsas, calçados e etc. (LOPES, 2010, p.12). Esse conjunto material fornece suporte para a construção da personagem, pois vem a ser o objeto palpável mais próximo ao corpo do ator. É através dos trajes que os artistas podem encontrar características para os papéis que representarão (NOBRE SOBRINHO, 2020, p 34)

A função dos trajes cênicos deve ser a de comunicar, é um elo informativo partindo do espetáculo em direção ao espectador (NOBRE SOBRINHO, 2020, p 35). As autoras Leite e Guerra (2002, p 62) afirmam que “o figurino representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador [...]”

Para uma comunicação eficaz é necessária uma investigação de uma série de variáveis que se conectam com esse elemento. No entanto, percebemos que os profissionais da área de figurinagem adotam técnicas de desenvolvimento particulares. Já as reflexões científicas envolvendo o campo do traje de cena, inclinam-se, com frequência, as descrições de projetos específicos tornando difícil a replicação do método. Esse fato compromete as pesquisas voltadas às metodologias de desenvolvimento de figurino, que são escassas comparadas à demanda de produção. Ramos (2012) afirma que:

Um reflexo dessa conjuntura é a falta de material bibliográfico produzido em nosso país específico ao campo do figurino. [...] Considero ainda que não haja sequer um consenso entre os pesquisadores de figurino quanto à terminologia relativa a essa

disciplina, realidade que [...] dificulta muito as pesquisas. (RAMOS, 2012, p.89)

Compreendendo essa problemática, procuramos nessa pesquisa investigar ações técnicas de desenvolvimento de figurino relacionadas a encenação artística que sejam possíveis de disseminação. Através de pesquisa exploratória a partir de material bibliográfico, este estudo foi desenvolvido tendo como recorte propostas metodológicas de três abordagens sistemáticas: Viana apud Pereira (2012); Gonçalves e Epifânio (2012); Iglécio e Italiano (2012), as quais serão apresentadas e analisadas a partir do método comparativo. Construiremos uma tabela organizacional como meio de identificar possíveis procedimento análogos, almejando sintetizar estas ações similares. Recorreremos ainda a observação participante como meio de interpretação dos eixos convergentes.

Acreditamos, ainda, que este trabalho possa contribuir com a expansão de discussões acerca de procedimentos técnicos na criação de trajes cênicos, uma vez que compila algumas metodologias e as apresenta de forma objetiva.

### Método 1- Viana apud Pereira (2012)

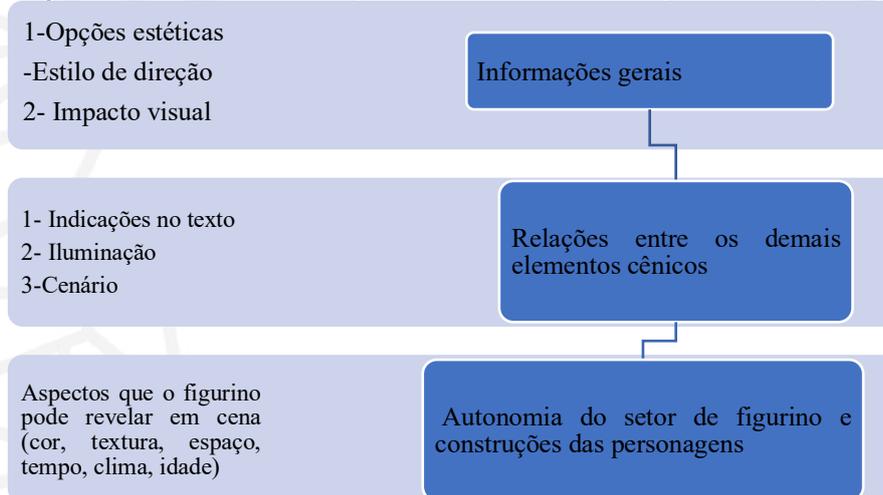
O primeiro método analisado parte de uma citação de Dalmir Pereira (2012), que pode servir como direcionamento para figurinistas. Esta menção é referente a conteúdos didáticos de aulas de Fausto Viana. Com isso Pereira aponta que:

Os elementos que compõem o trabalho do figurinista estão divididos em três grupos: no grupo 1- em primeiro lugar estão às opções estéticas do espetáculo e o estilo da direção e toda equipe precisa destas diretrizes para trabalhar. Em segundo está o impacto visual e em terceiro o recurso financeiro (a quantia de recursos financeiros disponíveis para o figurino, para que não haja surpresas e inviabilidades). No grupo 2 estão os itens (regras ou observações) que devem ser checados: em primeiro lugar as indicações do texto ou referências temáticas quando não houver literatura dramática. Em segundo e terceiro estão à iluminação e o cenário. Para que se possa estudar a relação do traje com a luz, as cores, as formas do espaço e devidas especificações. Mesmo que seja um projeto da iluminação e da cenografia, pois o grupo deve trabalhar em conjunto somando as particularidades de cada área. No grupo 3 estão os

aspectos que o traje pode revelar em cena: espaço-localização espacial e geográfica, tempo- período histórico, clima e época do ano, hora do dia e ocasião, idade, sexo, ocupação, posição social e atividade e fatores psicológicos. (PEREIRA, 2012, p.9).

A partir da citação construímos o seguinte quadro síntese.

**Figura 1** – Quadro sintético para o método de Viana apud Pereira (2012)



Fonte: Autor baseado nas informações de Viana apud Pereira (2012, p.9)

Compreendemos que no grupo 1- as opções estéticas: estão relacionadas a concepção de materialização do traje e a aproximação ou distanciamento da aparência realista. Podemos deduzir que nesse grupo, ainda, seria informado em que linguagem cênica estaria inserida o projeto, bem como suas determinações. Quanto ao estilo de direção, supomos que poderá se relacionar com as poéticas subjetivas da direção geral e optar por obra colaborativa. “Uma proposta muito comum hoje em dia é a criação do ‘texto’, em conjunto, com a equipe toda trabalhando, propondo, criando...É uma dramaturgia coletiva, que não necessariamente vai terminar em um texto formal [...]” (VIANA; PEREIRA, 2015, p.17). Já os impactos visuais estariam relacionados com o grau de relevância dos aspectos visuais em cena, tais como iluminação, cenário e figurino por exemplo. No que diz respeito aos recursos financeiros, concordamos que se trata de orçamentos disponíveis para o projeto e a verba destinada aos setores.

## Algumas interseções metodológicas no desenvolvimento do traje cênico

No grupo 2 é onde se observa algumas regras e direcionamentos contidos no texto ou discutidas. Isso se dá mediante a leitura do texto, pois nele se encontram descritas as orientações prévias sobre a cena (explicações feitas por autores antes das falas), bem como apontamentos nos próprios diálogos das personagens. Há dentro desse grupo, ainda, a necessidade de se pensar no figurino e sua interação com a iluminação: se a iluminação se aproxima mais da luz natural, que cores a iluminação realçaria ou não e em terceiro a interação do figurino com o espaço cênico (teatro de rua, caixa cênica ou outros).

Já no grupo 3, verificamos que é onde se considera a comunicação dos personagens com o espetáculo e com o espectador, revelando informações necessárias para a identificação e diferenciação da personagem em relação as demais. É aqui que os estudos sobre cor, textura, silhueta ou outros elementos do figurino podem se embasar.

Foi possível entender, a partir da citação de Pereira (2012, p.9), que as orientações técnicas são distribuídas em três grupos e suas informações processuais são específicas para cada um. Portanto, notamos que os grupos podem ser delimitados da seguinte maneira: Grupo 1 (informações gerais sobre o espetáculo, grupo 2 (relações com o texto, cenário e iluminação) e no grupo 3 (ações específicas para a criação da imagem das personagens).

Notamos, ainda, que dentro dos grupos 1 e 2 existe uma hierarquia de ações técnicas, ou seja, algumas ações metodológicas e informacionais são prioritárias, ou mais relevantes em consideração as outras. Assim, temos no grupo 1: as opções estéticas poderão ser mais relevantes que os impactos visuais e esta, por sua vez, mais importante que os recursos financeiros. Já no grupo 2: as indicações no texto devem ser primeiramente observadas, em seguida as relações com o setor iluminação e finalmente as relações com o setor de cenografia.

## Método 2 - Gonçalves e Epifânio (2012)

Para Gonçalves e Epifânio (2012) as atividades seguem em etapas: o pré-projeto, o projeto, a pré-produção e a produção. Como mostra a figura 2:

**Figura 2** – Quando de etapas do método Gonçalves e Epifânio (2012)



Fonte: Autor baseados nas informações de Gonçalves e Epifânio (2012)

No pré-projeto é onde se estabelece o primeiro contato com o texto. É nele que poderá ser observado questões relativas aos elementos da narrativa<sup>1</sup>: tempo espaço e personagem, termos técnicos referentes a cada linguagem específica, tempos de trocas de uma cena para outra, necessidades cênicas, percurso dos atores previamente citados no texto, além do estilo do espetáculo. Poderá também ser proposto junto à direção um resumo de cada cena descrita no texto ou roteiro citando os espaços e tempo, roupas, acessórios, movimentação cênica. A esta ação pode ser chamada de decupagem cena à cena.

O perfil psicológico das personagens já pode surgir a partir desse contato com a direção e com os demais profissionais envolvidos na obra. Parte-se, então, para as pesquisas bibliográficas, visuais e têxteis que poderá contribuir para a materialização dos trajes cênicos. É nessa etapa que são tiradas as medidas corporais e as fotografias dos atores, assim como suas

<sup>1</sup> Cf. COSTA (2002)

“capacidades individuais em relação à interpretação e expressão corporal” (GONÇALVES; EPIFÂNIO, 2012, p.3), que devem ser observadas mediante os ensaios ou vídeos dos mesmos. Essa etapa é importante para organização de informações. Os autores complementam ainda que o montante orçamentário também deverá ser incluído nessa etapa para que nas etapas posteriores possa ser levado em consideração.

Na etapa de projeto, há um cruzamento de informações entre cada figurino, texto e atores, para isso a participação nos ensaios passa a ser fundamental para nortear a criação do traje. Nessa etapa poderá ser construído painéis iconográficos para cada personagem e figuração geral. A partir disso, parte-se então para novas reuniões para estabelecer se as idealizações estão em sincronia ou se há necessidade de modificações.

A etapa de pré-produção começa a orçar os custos financeiros envolvidos nas etapas anteriores do setor de figurinagem, para em seguida materializar. Relações de beneficiamentos têxteis, compras de materiais, mão de obra e tecnologias disponíveis, assim como o tempo de execução para cada item que possa vir a ser adquirido. Este processo será avaliado e disponibilizado em planilhas e documentos que deverão ser apresentados às equipes de produção executiva. Nesta etapa já pode ser avaliado a possibilidade de vestir personagens a partir de criação híbrida como explica os autores:

O desafio de vestir a personagem teatral pode consistir na criação de figurinos originais, a partir de desenhos; na composição a partir de peças adquiridas no mercado varejista ou em brechós, que se verifica principalmente em espetáculos com temática atual; ou ainda, na composição híbrida, onde são mescladas peças compradas prontas com peças criadas especialmente. (GONÇALVES; EPIFÂNIO, 2012, p. 2)

Na etapa de produção, põe-se em prática todos os encaminhamentos das etapas anteriores. Para tanto, as informações coletadas nas etapas anteriores devem ser entregues em tempo hábil. Isso facilitará a materialização das peças de roupas que deverão ser utilizadas nos ensaios e, assim, realizar alguns ajustes, caso necessário.

Os autores complementam que essa metodologia se mostrou eficaz em diversos segmentos de produção de figurino, desde obras com dois atores até

óperas. Gonçalves e Epifânio (2012, p.5), acreditam que uma das possibilidades para a eficiência do método é o registro e organização de uma pasta com as informações processuais e disponível para todo o setor de figurinagem.

### Método 3- Iglécio e Italiano (2012)

As autoras Paula Iglécio e Isabel Italiano (2012) discorrem sobre a metodologia do processo de criação do figurino, a qual foi organizada em etapas conforme descrito a seguir. A metodologia descrita pelas autoras baseou-se nos textos de Rosemary Ingham e Liz Covey<sup>2</sup>:

1 - Leitura do texto: a primeira leitura tem como objetivo identificar o enredo e onde se inserem os personagens;

2 - Análise do texto: deve-se indicar os principais elementos limitantes e potenciais para os personagens. Inclui-se, aqui, perguntas sobre espaço e tempo, quais são os personagens e suas funções e características. Elaborar uma tabela com as ações e atos transcorridos e suas respectivas participações na cena;

3 - Encontro com diretor: tem por objetivo sanar as dúvidas de cunho prático e estético que servirão para estabelecer as características gerais para a criação do figurino;

4 - Pesquisa de figurino: é onde inicia a coleta de informações imagéticas e bibliográficas. É possível criar fichas com observações sobre o ambiente, história, espaço-tempo nos quais se passa o projeto;

5 - Desenhos preliminares e paleta de cores: onde se desenvolvem os primeiros rabiscos para a apresentação detalhada dos pensamentos do figurinista para o diretor;

6 - Apresentação e discussão com o diretor: nessa etapa são apresentados os resultados da pesquisa imagética e os desenhos para o diretor com o intuito de obter o aval ou possíveis observações;

---

<sup>2</sup> INGHAM, Rosemary; COVEY, Liz. The costume designer's handbook, Heinemann Educational Books, Portsmouth, Estados Unidos, 2. Ed., 1992.

### 7- Finalização dos desenhos.

As autoras ainda afirmam que o mais importante é transmitir as mensagens presentes nos trajes. Devido a isso alguns processos, escolhas criativas e matérias-primas sofrerão alterações no decorrer do percurso de desenvolvimento do projeto, para atender as necessidades comunicacionais estabelecidas entre o espetáculo e a plateia. (IGLÉCIO; ITALIANO, 2012, p.8)

Percebemos que nas ações técnicas discutida pelas autoras, há uma inclinação a uma metodologia linear como pode ser visto na figura 3:



Fonte: Autor baseado nas informações de Iglécio e Italiano (2012)

Iglécio e Italiano (2012, p.8) complementam que, mesmo com o passar do tempo, outros autores desenvolveram metodologias semelhantes e que isso pode ser visto como pouca variação metodológica.

### Interseções metodológicas

Ao elaborar uma tabela organizacional, observou-se ações que convergem em eixos como mostra a figura a seguir:

Figura 6 – Tabela organizacional de ações metodológicas

Eixo 1	Método 1	Opções estéticas
	Método 1	Estilo de direção
	Método 1	Impacto visual
	Método 1	Recurso financeiro
	Método 2	Reuniões de diretrizes
	Método 2	Montante orçamentário
	Método 3	Encontro com diretor
	Método 3	Apresentação e discussão com o diretor
Eixo 2	Método 1	conexões com os demais elementos cênicos e suas relações (cenário/iluminação)
	Método 2	Necessidades técnicas
	Método 2	Pesquisa têxtil
	Método 2	Medidas e imagens do elenco
	Método 2	Mão de obra
	Método 2	Compra de material
	Método 2	Tecnologias
	Método 2	Figurinos híbridos
	Método 3	Desenhos preliminares
	Método 2	Pesquisa bibliográfica
Eixo 3	Método 3	Pesquisa bibliográfica
	Método 3	Pesquisa Iconográfica
	Método 3	Pesquisa documental e de registro
	Método 3	Pesquisa documental e de registro
Eixo 4	Método 1	Indicações no texto
	Método 1	Aspectos que o figurino pode revelar em cena (cor, textura, espaço, tempo, clima, idade)
	Método 2	Elementos da narrativa
	Método 2	Decupagem
	Método 2	Perfil psicológico dos personagens
	Método 3	Análise do texto
	Método 3	Leitura do texto

Fonte: Autor

Verificamos que as ações semelhantes entre as metodologias pesquisadas, podem ser reagrupadas em 4 eixos temáticos.

No eixo 1, concentramos todas as orientações técnicas que podem ser discutidas com qualquer departamento, isto é: informações gerais sobre o projeto. Sendo assim as opções estéticas, o estilo de direção, o impacto visual da obra, os recursos financeiros disponíveis e as reuniões de direcionamento foram agrupadas nesse bloco, pois são ações técnicas e informativas para todos os departamentos envolvidos na obra.

Já no eixo 2, agregamos atividades que se relacionam com conhecimentos técnicos relativos à execução do figurino, ou seja, todas as ações que sugerem a relação com a materialidade. Neste eixo encontramos

## Algumas interseções metodológicas no desenvolvimento do traje cênico

as necessidades de entendimento sobre a relação do figurino com a iluminação e cenário, pesquisas têxteis, compra de material, relações com o elenco (medidas, fotos, ensaios), mão de obra assistente, outras formas de obtenção de figurino (figurinos híbridos), desenhos projetuais, mapeamento das necessidades técnicas do figurino e etc.

Ao observados o eixo 3, identificamos que existem ações que sugerem, especificamente, os estudos sobre pesquisas teóricas de cunho documental. Estas pesquisas teóricas engloba as bibliográficas, iconográficas e de registro.

Percebemos que as metodologias estudadas atribuem ao texto do espetáculo uma atenção considerável. Devido a isso pudemos organizar o eixo 4 dentro da perspectiva do texto narrativo. Então temos: leitura do texto e suas indicações, elementos da narrativa, decupagem, perfil psicológico das personagens e aspectos que o figurino pode mostrar em cena.

### Considerações

Com este estudo pudemos observar que as metodologias para desenvolvimento de figurino investigadas puderam formar eixos similares: Eixo 1 – orientações gerais do projeto; eixo 2- conhecimentos técnicos para a materialização; eixo 3- pesquisas documentais, bibliográficas e iconográficas e eixo 4- estudo do texto narrativo.

Dentre os eixos identificados o método 3- *Iglécio e Italiano, 2012*, esteve presente em todos, o que se mostra mais abrangente ou melhor delimitado. No entanto este método se apresenta a partir de etapas, isto é, os procedimentos constituem uma linearidade que nem sempre é possível de se utilizar no desenvolvimento de figurino. Devido a isso a metodologia poderá necessitar de adaptações para satisfazer as necessidades do projeto diversificados como é o caso de espetáculos de direção colaborativa. Identificamos, ainda, que não há descrições de atividades de materializações para os trajes cênicos e que a convergência no eixo 2 (conhecimentos técnicos para a materialização) é referente somente ao desenho dos trajes.

Por isso, entendemos que o método 3 não expande a reflexão acerca do desenvolvimento do projeto de figurino.

Verificamos que no método 2- *Gonçalves e Epifânio, 2012*, as ações são descritas em etapas. Neste método há uma maior preponderância no eixo 2 (conhecimentos técnicos para a materialização) com um detalhamento maior das ações técnicas, incluindo descrições sobre conhecimentos acerca de materialização das indumentárias. Sua menor incidência se dá nos eixos 1 (orientações gerais do projeto) e 3 (pesquisas documentais, bibliográficas e iconográficas). Percebemos com isso que este método pode ser adaptado para facilitar a sua replicação.

Quanto ao método 1- *Viana apud Pereira, 2012*, encontra convergência principalmente nos eixos 1 (orientações gerais do projeto), 2 (conhecimentos técnicos para a materialização) e eixo 4 (estudo do texto narrativo). Identificamos que este método possui grupos específicos e ações hierárquicas, o que o aproxima das linearidades dos demais métodos apresentados nesse estudo. Percebemos também, que ele não se mostrou convergente dentro do eixo que se relaciona com pesquisas documentais, pois não há qualquer menção a esse tipo de pesquisa na citação elaborada pelo seu autor. Identificamos, também, que este método se mostrou mais amplo e inclusivo para novas perspectivas de criação de espetáculo, comparando-o aos outros dois. Porém, não apresenta informações aprofundadas, devido isso, torna-se dificultosa a replicação das ações por ele sugeridas, abrindo margem para interpretações deturbadadas. Com isso, faz-se necessário uma maior investigação acerca deste método para uma melhor elucidação.

Notamos ainda, que no método 1- *Viana apud Pereira, 2012*, e no método 2 (*Gonçalves e Epifânio, 2012*, abre margem para uma observação sobre o tipo de linguagem para qual o figurino deverá ser criado, porém nenhum dos métodos citados se aprofunda em descrever que tipos de linguagens seriam essas e se haveria algumas especificidades entre as mesmas.

Com as interseções realizadas, pudemos concluir que houve convergência entre as ações de desenvolvimento de figurino e que foi possível

## Algumas interseções metodológicas no desenvolvimento do traje cênico

relacioná-las em eixos temáticos. São eles : Eixo 1 – orientações gerais do projeto, no qual se obtém informações que não precisam ser específicas do setor de figurinagem, mas que podem vir a determinar escolhas significativas dentro do processo de materialização do traje; eixo 2- conhecimentos técnicos para a materialização, onde são verificados as aptidões técnicas para a criação do figurino, bem como as tecnologias empregadas e as operações envolvidas; eixo 3- pesquisas documentais, bibliográficas e iconográficas, no qual se utiliza de bibliografias, registro e demais documentos e eixo 4- estudo do texto narrativo, que é onde se observa tudo que for significativo para a funcionalidade do figurino e sua estética final.

Concluimos, ainda, que estas ações metodológicas se complementam e podem vir a formar uma base de estudo para o desenvolvimento de novas metodologias de criação voltadas para o design de figurino.

## Referências

- CASTRO, Marta; COSTA, Nara. **Figurino - O traje de cena**. IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo, 2010. Disponível em: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05\\_IARA\\_vol3\\_n1\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05_IARA_vol3_n1_Artigo.pdf) acesso em: 1 abr. 2020.
- COSTA, F. A. D. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do imaginário, Porto Alegre, n. 8, agosto 2002.
- GONÇALVES, Ney Madeira; EPIFANIO, Renata Lamenza. **A criação de figurino teatral: entre a teoria e a prática**. In: Colóquio de moda, 8.,2012, Rio de Janeiro.
- IGLESIO, Paula; ITALIANO, Isabel C. **O figurinista e o processo de criação de figurino** In: Colóquio de moda,8.,2012, Rio de Janeiro.
- LEITE, Adriana Sampaio; GUERRA, Lisette. **Figurino; uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MARCONNI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da metodologia científica**. 5. ed. Sao Paulo: Atlas, 2003.
- NOBRE SOBRINHO, José Isac. **Um estudo sobre o desenvolvimento de figurino pela óptica do metaprojeto**. Trabalho de conclusão de curso (graduação)- Universidade Federal do Ceará. Instituto de cultura e arte, curso design de moda, Fortaleza,2020. 106.f.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **Ensaio sobre traje de cena.** In: Colóquio de moda, 8., 2012, Rio de Janeiro. ANAIS ELETRÔNICOS. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/8-Coloquio-de-Moda\\_2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/102910\\_Ensaio\\_sobre\\_trajes\\_de\\_cena.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/102910_Ensaio_sobre_trajes_de_cena.pdf)> Acesso em :04 mar. 2020.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.



Forma Livre

---

# **ARQUITETURAS DO CORPO E INTERVENÇÃO URBANA: NOTAS SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DE MARCELO DENNY**

**Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins,  
Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente,  
Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo  
Severo, membros do LPP, em parceria e sob orientação de  
Marcos Bulhões Martins.**

**Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane  
Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura,  
Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli  
Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo,  
membros do LPP, em parceria e sob orientação de  
Marcos Bulhões Martins.**

Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo, em parceria e sob orientação de Marcos Bulhões Martins.

Qual é o lugar do corpo nas artes performativas? Como o corpo é expandido, recriado e simbolizado? Como criar formas poéticas de presentificação do corpo em suas diferentes possibilidades? Esses questionamentos refletem as ações artísticas do Laboratório de Práticas Performativas (LPP) da USP, onde Marcelo Denny teceu uma espécie de panorama das *Arquiteturas do Corpo*, descritas por ele como diretrizes de análise das artes performativas sob o viés do corpo, que se expande através de construções, visualidades, pinturas, ornamentos, próteses, aparatos relacionais, rituais e tecnológicos (LEITE, 2019).

Ao identificar uma “intensificação de fusões, associações, misturas, que acabam por borrar os limites e retemperar princípios, expandindo possibilidades e projetando novas formas de fazer, saber e ver”<sup>1</sup>, esta compreensão dos corpos contemporâneos atravessados por diferentes questões “possibilita o surgimento de novos territórios bem como requer um novo instrumental teórico para lidar com um hibridismo sem fim que percebe a arte hoje como um dinâmico e caótico caleidoscópio”<sup>2</sup>, afirma o pesquisador. Organizadas como categorias proeminentes nas artes performativas a partir do século XX - Corpo Sagrado, Corpo Ritual, Corpo Social, Corpo Expandido, Corpo Relacional, Corpo Artivista e Corpo Tecnológico - estas arquiteturas refletem diferentes qualidades que constroem campos sensíveis de expressão a partir das afetações do corpo no campo da arte. “Entre objeto e presença, entre corpo e sujeito, entre corpo e metáfora, essas *arquiteturas* evocam e ampliam a dimensão corpórea, bem como a sua comunicação.”<sup>3</sup>

Para Denny, o conceito de *arquiteturas* compreende desde as antigas formas de *constructos* corporais, numa dimensão sagrada ancestral, recuperando a figura do xamã – termo que significa, em termos gerais, “aquele que vê além”, “pajé, bruxo, feiticeiro ou mago”<sup>4</sup>, podendo ser designado como

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 49.

<sup>2</sup> Ibid., *op. cit.*

<sup>3</sup> Ibid., p. 34.

<sup>4</sup> Ibid., p. 09.

o *performer* do corpo (proto-teatro)<sup>5</sup> - até as produções contemporâneas de diferentes origens que investem na potência do corpo a partir de novas tecnologias relacionais. Em geral, essas construções se tornam “materializações de aspectos invisíveis, obscuros, psicológicos, mentais, espirituais do ser humano, como uma espécie de tradução da materialidade no corpo em aspectos abstratos, sensações, crenças e outros processos imperceptíveis na vida, que se configuram como uma constelação de signos e texturas”.<sup>6</sup>

Denny, no artigo escrito em parceria com FREITAS (2020), analisa que o “papel duplo do artista, tanto de sujeito quanto de objeto, acabou com a fronteira entre ele e o espectador, bem como entre criação e recepção”.<sup>7</sup> Nestes processos, o corpo metamorfoseado passa a atuar em “narrativas anteriormente reprimidas como, por exemplo, as da sexualidade, dos fluídos e das morfologias, ou seja, na dimensão da diferença”,<sup>8</sup> em composições com forte identificação em sua mitologia pessoal, que articulam diferentes temas, marcas e conflitos na produção de subjetividade.

Assim, as práticas performativas congregam uma “multiplicidade ou mesmo uma mestiçagem de perspectivas”, que se articulam de modos diversos. Ainda segundo Denny, o termo “mestiçagem em arte se endereça melhor às produções das artes do corpo, em especial nos tempos atuais, em que as novas geografias, miscigenações, nomadismos e ligações entre culturas, línguas, tecnologias globalizadas interagem no tempo hiperconectado”, onde o corpo, ao se abrir para campos expandidos, “refaz sua força e possibilita ser uma plataforma para apontar para nossas incompletudes”.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Segundo Denny, "O xamã anuncia e incorpora divindades em seu corpo na forma de construções corporais, responsáveis através dele por religar os planos terreno e sagrado de seu povo fazendo uso desses acessórios, através de uma série de ritos, sempre com base no seu corpo e no corpo coletivo do seu grupo." Ibid. p. 09.

<sup>6</sup> Ibid., p. 11.

<sup>7</sup> FREITAS, Eduardo Bruno Fernandes Freitas e LEITE, Marcelo Denny de Toledo Leite. Provocações possíveis para perguntas infundáveis: corpo, arte e pandemia. **Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 269-279, jan - jun 2020, p. 275.

<sup>8</sup> Ibid., *op. cit.*

<sup>9</sup> LEITE, *op. cit.*, p. 61.

Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo, em parceria e sob orientação de Marcos Bulhões Martins.

É essa abordagem do corpo e suas potências nas artes, que fundamentam o termo *Arquiteturas do Corpo* elaborado por Denny constitui um dos pontos de intersecção do LPP, refletido nas pesquisas resultantes das disciplinas e práticas dentro e fora da Universidade. Suas elaborações conceituais em torno do corpo performativo geraram reflexões e resultados estéticos produzidos em colaboração com alunes e parceiros, incluindo também o debate sobre a pedagogia da Arte da Performance. Os desdobramentos desta pesquisa têm sido investigados por outros pesquisadores, dando continuidade aos estímulos provocados pelo artista-pesquisador que nos deixou um legado fundamental sobre o ensino, a história da arte da performance brasileira.



Figuras 1 e 2 - Arquiteturas na disciplina da pós. Fotos: Chico Castro (2018). Figura 3 - Arquiteturas na graduação. Foto: Chico Castro (2018).

### Arquiteturas do corpo no espaço urbano

Ao longo de sua trajetória iniciada no final dos anos 1990, Marcelo Denny colaborou como diretor artístico e também como fundador de coletivos de teatro e performance, com os quais explorou diferentes possibilidades de *Arquiteturas do Corpo*. Em Pindamonhangaba (SP), dirigiu a Cia. Cadê Otelo, que circulou em diversos festivais do país com o espetáculo "A Barca do Inferno", que se iniciava com uma viagem de trem até uma olaria situada fora da cidade, onde o público se confrontava com a dramaturgia de imagens oníricas ampliadas pela presença de corpos expandidos por próteses, pinturas, adereços e mascaramentos.

Denny atuou como diretor de arte, provocador, cenógrafo, co-criador, em diferentes contextos: encenações de temática LGBTQIA+, de Marcelo Braga, as experimentações na rua Augusta dirigidas por Evil Rebouças, a intervenção urbana “Corpos Pintados” do Coletivo URUBUS, na qual Denny pintava o corpo desnudo de mulheres que iriam intervir ruas e equipamentos públicos no centro de São Paulo. Denny colaborou na gênese do Coletivo Marimbondo de Performance em Natal (RN), quando foi diretor de arte do acontecimento cênico “Devorando Fausto”, utilizando a Fortaleza dos Reis Magos como suporte de imagens em vídeo.

Denny manteve ainda parceria constante com dois grupos, a Cia. Sílvia Que Te Ama Tanto, em Bauru (SP), e Cia. do Trailler de São José dos Campos (SP). Nos últimos dois anos, foi diretor de arte e provocador dos espetáculos “Sutil Violento” e “(In)justiça” da Companhia de Teatro Heliópolis. Fundou e participou como um dos diretores artísticos de dois coletivos em São Paulo que surgiram através de cursos do Laboratório: Teatro da Pomba Gira<sup>10</sup> e Desvio Coletivo<sup>11</sup>. A seguir, enfocaremos intervenções urbanas nas quais as formas de inventividade e o ponto de vista crítico de Marcelo Denny foram determinantes.

A performance “Cegos”, concebida por Denny e Bulhões, se apresenta como um coro de executivos vestidos em traje social, cobertos de argila e com os olhos vendados, caminhando lentamente no fluxo urbano. A disposição da obra em dialogar com o espaço citadino possibilitou a participação, através de oficinas, de pessoas interessadas em integrar o coro performativo. A concepção original e seu processo de feitura foram redimensionados e ampliados a partir da circulação do Desvio Coletivo por diferentes cidades distribuídas por quatro continentes<sup>12</sup>, envolvendo mais de 1000 participantes.

---

<sup>10</sup> [www.teatrodapombagira.art](http://www.teatrodapombagira.art)

<sup>11</sup> [www.desviocoletivo.com.br](http://www.desviocoletivo.com.br)

<sup>12</sup> A performance conquistou prêmios nacionais como o Funarte de Teatro Myriam Muniz (2015) e o Palco Giratório do Sesc (2014), circulando pela grande maioria dos estados brasileiros, tendo sido selecionada para eventos internacionais na República Tcheca, Costa Rica, Portugal, Suíça, Taiwan, Cabo Verde, Coréia do Sul, França, Malásia e Bélgica. As apresentações em Paris, Barcelona, Nova York e Amsterdã deram-se através do edital da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP (2013) e da parceria com importantes instituições acadêmicas como o Hemispheric Institute of Performance

Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo, em parceria e sob orientação de Marcos Bulhões Martins.



and Politics da NYU, que, além de *Cegos* co-produziu a performance antifascista *Banho de Descarrego* (2019) em Nova York (<https://hemisphericinstitute.org/pt/events/banho-de-descarrego-an-anti-fascist-performance.htm>).

No período de quase uma década, as ações foram sendo construídas a partir de um dispositivo de dramaturgia relacional, sendo uma plataforma de discussão sobre o formato da obra adotada em cada localidade, no qual cada ponto em relação ao trajeto<sup>13</sup> e os gestos<sup>14</sup> passaram a ser decididos de forma coletiva, criando uma rede entre os imaginários dos integrantes do Desvio Coletivo e dos moradores locais. Cada performer pode ser visto como sujeito de uma coralidade sensível ao que ocorre em sua volta, onde as conexões se multiplicam, logo, a intensidade também, e disso surge a potencialidade da ação de ser lida através de identificações com o corpo social do local onde se apresenta, como uma ação disruptiva e reflexiva.

Marcelo Denny e Eduardo Bruno, no artigo *Confrontos Poéticos e Políticos: o corpo e a cidade na performance urbana "Cegos" (2015)*, sintetizaram bem uma das principais características de "Cegos" ao considerarem a obra como sendo uma

[...] arte de fronteira que borra a hierarquia arte e vida. Alterando tanto os corpos participantes (performers), pois na realização de tal trabalho, os performers modificam seus ritmos corporais que cotidianamente são mecanizados, quanto o dos passantes (público) que são confrontados com corpos que de modo expandido e poético são imagem de nossos corpos dóceis e sociais.<sup>15</sup>

Dando sequência à pesquisa de coralidades urbanas do Desvio Coletivo, "Matrimônios" surge como proposta de intervenção urbana que traz questionamentos sobre o modelo cis-heteronormativo e monogâmico das relações. A partir da imagem de um coro de noivos e noivas que celebram o amor em todas as suas possibilidades, percorrendo o espaço público

---

<sup>13</sup> Em cada cidade, o trajeto que o coro de performers percorre durante a ação é construído através de uma cartografia dos prédios que simbolizam instituições de poder religioso, financeiro, judiciário e político.

<sup>14</sup> Os gestos são incluídos durante todo o trajeto e dialogam com as instituições através de processos de valorização, avaliação ou conflito. Exemplo: Realizar uma saudação religiosa em frente à uma instituição bancária ou mostrar as mãos pintadas de vermelho em frente a estátuas que simbolizam violência.

<sup>15</sup> BRUNO, Eduardo; DENNY, Marcelo. *Confrontos Poéticos e Políticos: o corpo e a cidade na performance urbana "cegos"*. In: **Arte e política : IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP/NE**. Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Recife : Editora UFPE, 2015. p. 387-392. p. 391.

Arienne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo, em parceria e sob orientação de Marcos Bulhões Martins.

tomando-o como altar, propõe-se “refletir sobre a igualdade e multiplicidade de gêneros através do estranhamento poético da imagem clássica do casamento cristão”.<sup>16</sup> Ao instaurar imagens cênicas que subvertem o modelo tradicional de casamento, o coro instaura uma abertura de frestas na percepção do público, possibilitando a existência de uma zona de enfrentamento, alargando a noção de união estável amorosa.

Em “Cegos” e “Matrimônios”, a relação entre arte e ativismo radicalizou-se na trajetória do grupo, principalmente a partir da ascensão dos movimentos de extrema direita desde as jornadas de junho de 2013. Nesse sentido, novas ações artísticas denominadas coralidades performativas artistas foram desenvolvidas, tais como “Interditados”<sup>17</sup>, que ocorreu em dezembro de 2015 a partir de uma vivência de sete dias do LPP com estudantes da Escola Estadual Maria José, e que resultou em uma ação performativa na Av. Paulista (São Paulo) como resposta cênica ao momento político vivido pelos estudantes secundaristas do Estado de São Paulo que ocuparam os prédios de suas escolas em busca de melhorias ao Sistema Estadual de Ensino Público; e “Máfia”, realizada em 2016, em resposta imediata à votação do *impeachment* na câmara dos deputados.

A ação artística expressava o repúdio aos deputados federais que votaram a favor do impedimento da presidenta Dilma Rousseff e que tinham seus nomes vinculados a processos criminais. Como se fossem obras expostas no museu, o grupo fixou no vão do Masp fotos de alguns destes políticos junto a uma lista de crimes dos quais eram acusados. Sentados em frente às imagens, os performers cuspiam nas fotografias, tomando como mote o cuspe de Jean Willys no então deputado Jair Bolsonaro, como reação à homenagem prestada ao torturador Coronel Ustra. A ação foi se intensificando a partir da participação e incitação dos transeuntes, que também se mostraram incomodados com o acontecimento político. A performer Priscilla Toscano concluiu a ação urinando e defecando na

---

<sup>16</sup> MARTINS, 2018, p. 365.

<sup>17</sup> Todo o processo disponível em: <https://ariannevitale.blog/performance/projeto-acumulo/>

fotografia de Jair Bolsonaro, ato que gerou uma grande polêmica e ameaças de morte e perseguição na internet de militantes fascistas que, para a pesquisadora Alessandra Montagner (2018), atestou “o poder de contágio inerente à performance que é relacionado às suas dimensões estéticas, éticas e políticas” .<sup>18</sup>



Figura 19 - *Interditados*. Foto: Bruno Santos/Folhapress (2015). Figura 20 - *Máfia*. Foto: Acervo Desvio Coletivo (2016). Figura 21 - *Matrimônios*. Foto: Amanda Vicentini (2018).

A ação de coralidade ativista, urbana e participativa mais recente desenvolvida pelo LPP, foi “Banho de Descarrego”<sup>19</sup>, de Denny e Bulhões, produzida pela Associação de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE) em Natal em 2018, e pelo Hemispheric Institut de Performance and Politics, em Nova Iorque, em 2019. Trata-se de uma instalação em espaço público qual uma lavagem pública de corpos pintados cobertos por suásticas, realizada pelos espectadores transeuntes, encena a erradicação de ideologias autoritárias e fundadas no ódio. A ação critica o neofascismo contemporâneo, representado por ideias e ações autoritárias defendidas por Donald Trump, Jair Bolsonaro e outros governantes nos últimos anos, utilizando a suástica como símbolo universal de opressão.

<sup>18</sup> MONTAGNER, Alessandra. **Corpos despedaçados**: choque e *espectação* nas artes da cena. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

<sup>19</sup> Para mais sobre *Banho de Descarrego* em Natal/RN, ver <<https://fb.watch/7Po5RA08PF/>>. Acesso em: 04 set. 2021. Para mais sobre *Banho de Descarrego* em Nova York, ver <<https://hemisphericinstitute.org/pt/events/banho-de-descarrego-an-anti-fascist-performance.htm>> Acesso em: 04 set. 2021.

Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo, em parceria e sob orientação de Marcos Bulhões Martins.



Através da intersecção entre performance, arte participativa, intervenção no espaço urbano e ativismo, as arquiteturas corporais e as ações disruptivas das corralidades performativas urbanas, desenvolvidas sob a influência criativa de Marcelo Denny, geraram ilhas de desordem poética e crítica através de provocações significativas no tecido social brasileiro.

## ECOS DE UMA POTÊNCIA DE VIDA: REVERBERAÇÕES, RESSONÂNCIAS E EXPANSÕES

Concluimos este texto na data que marca um ano da partida de Marcelo Denny. Sua presença continua reverberando nas ações artísticas e acadêmicas aqui abordadas e inspirando-nos com sua potência de vida. Em seu desejo por “assanhar inquietações” estéticas, filosóficas, corporais, pedagógicas, comportamentais, Denny fez de sua vida uma incubadora de experimentos e alimento para o desenvolvimento de sua arte e de muitas outras pesquisas. Seu trabalho ressoa nas abordagens radicais em muitas dimensões, como professor, artista, pesquisador e, também, como amigo da maioria das pessoas que aqui se uniram para essa escrita coletiva. Uma escrita que constitui um rito de passagem, onde exaltamos a corporeidade implicada nas relações entre pesquisa acadêmica e artística, conectando e expandindo esta rede de ações que se multiplicam. Deste modo, afirmamos uma *práxis* cuja teoria é desenvolvida a partir da experiência, onde o processo

criativo atualiza o próprio conceito investigado, num percurso contínuo e compartilhado.

“Novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea” foi o subtítulo da última pesquisa de Denny e traduz o seu legado junto ao LPP. Os interesses de Denny expandiram-se em direções complementares, resultando na publicação de dois livros - *Gênero expandido: performances e contrassexualidades* (2018), organizado com Dodi Leal, e *Cenografia Digital na Cena Contemporânea* (2019), resultado de seu doutorado, que trazem contribuições fundamentais para o estudo das práticas performativas. Para além do teatro e da performance, Marcelo Denny expandiu também sua prática ao audiovisual, resultando em diversos projetos e colaborações como diretor de arte, roteirista e diretor, com destaque para o curta-metragem “Pele Digital”.

O Laboratório, ao articular pesquisas e práticas que se desdobram em ativismo e cartografias, segue expandindo e ampliando as relações entre as Artes Cênicas e performativas em diálogo com os cenários sócio-políticos de cada momento. Um percurso que poliniza formas coletivas de criação e transmutação e se abre ao que poderá surgir das mais diversas respostas aos estímulos pulsantes do “corpo-obra em arte-vida”<sup>20</sup> Seguimos. Denny presente!

## REFERÊNCIAS

FREITAS, Eduardo B F. e LEITE, Marcelo Denny de Toledo. Provocações possíveis para perguntas infundáveis: corpo, arte e pandemia. *Rebento*, São Paulo, n. 12, jan-jun 2020.

FREITAS, Eduardo B. F. e LEITE, Marcelo Denny de Toledo. Confrontos Poéticos e Políticos: o corpo e a cidade na performance urbana "cegos". IN: **Arte e política: IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP/NE**. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Recife: Editora UFPE, 2015. P. 387-392

---

<sup>20</sup> LEITE, op. cit, p. 0.2.

Arianne Vitale Cardoso, Carol Pinzan, Christiane Martins, Francisco Dal Col, Igor Martins, Letícia Coura, Marcelo Prudente, Marie Auip, Renato Bolelli Rebouças, Renato Navarro e Rodrigo Severo, em parceria e sob orientação de Marcos Bulhões Martins.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Arquiteturas do corpo: Novas percepções, processos compartilhados e potências na performance contemporânea.**

Relatório de pesquisa de pós-doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2019.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Cenografia Digital na cena contemporânea.**

São Paulo: Annablume, 2019.

LEAL, Dodi; LEITE, Marcelo Denny de Toledo (Org.). **Gênero expandido: performances e contrassexualidades.** São Paulo: Annablume, 2018..

MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. Coralidades Performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. In: LEAL, Dodi; LEITE, M. D. T. (Org.). **Gênero expandido: performances e contrassexualidades.** São Paulo: Annablume, 2018, p. 343-376.

MONTAGNER, Alessandra. **Corpos despedaçados: choque e *espectação* nas artes da cena.** 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018



## Forma Livre

---

# CARTAS PARA MARCELO DENNY

## Marcelo dos Santos Prudente

### **Marcelo dos Santos Prudente**

Universidade de São Paulo; Mestrando em Artes Cênicas; *Poéticas do Afeto: performance participativa no espaço urbano e na escola pública* (pesquisa em andamento). Área de estudo: Texto e Cena.

Orientadores: Marcelo Denny de Toledo Leite e Ferdinando Martins. Artista multimídia e arte-educador pelo Governo do Estado de São Paulo (2012). Fundador e artista criador do Atelier Transe. Integrou o CPT (Centro de Pesquisas Teatrais) dirigido por Antunes Filho. Atuou na exposição Terra Comunal, da artista Marina Abramovic, no SESC Pompeia (2015). Integrou e fundou o Desvio Coletivo (2011 – 2016) e atual integrante do Pronto Sorrir, grupo de intervenções artísticas em hospitais pediátricos.

## Resumo

Destina-se esta correspondência a todos os corpos que foram atravessados pela presença performativa do investigador, professor e artista Marcelo Denny. Corpos *vibráteis*<sup>1</sup>, que se multiplicaram por meio de uma *cartografia sentimental*<sup>2</sup>. Tracejados, rabiscados e respingados pelo seu ímpeto de urgência de vida.

**Palavras-chave:** Marcelo Denny; Performance Art; Corpo; Espinho

*“Acho que a vida é urgente, como o Mario Quintana falava - precisamos sempre otimizar nossas ações em planos diferentes -pra dar e fazer sentido tanto esforço envolvido”.* (DENNY, Marcelo. Informação verbal)

Esta pequena cartografia, é uma tentativa de navegar em meio a imensidão de um “mar” chamado Marcelo Denny. Por ele, vários barquinhos foram abarcados, guiados por lampejos com claror. Refiro-me neste último trecho ao livro da autora Beatriz Carneiro, *Relâmpagos com Claror*, que reflete sobre o artista como um alguém que sabe alcançar o raio e usá-lo ao seu proveito, com um relâmpago, que ilumina por segundos a existência sua e de outros. Denny, era esse artista, professor, provocador de si, do outro, do mundo.

Conheci o querido Marcelo Denny quando tinha nove anos de idade, através do espetáculo itinerante “O Auto da Barca do Inferno”, em nossa cidade natal, Pindamonhangaba. Foi um divisor de águas. O espetáculo, que se iniciava em um trem na estação ferroviária com destino a Campos do Jordão, nos levava a uma olaria da cidade. A comunidade, que até então tinha dificuldades de ter acesso à cultura e ao teatro, pois a região era distante do centro, também se envolveu para realizar aquele acontecimento nunca visto

---

<sup>1</sup> Esse conceito de Suely Rolnik de cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil, esteve presente em muitas orientações que eu tive do, então querido amigo artista professor doutor Marcelo Denny, que faleceu em agosto de 2020.

<sup>2</sup> Suely Rolnik: *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

até então em nossa cidade. Seu discurso artístico e criativo já trazia uma estética cenográfica visceral, deslocando nossos corpos para uma experiência sensorial muito grandiosa. As arquibancadas eram de madeira (feitas especialmente para o espetáculo), os figurinos e adereços eram uma extensão plástica e muito característica de seu trabalho manual. Corpos pintados, adornos majestosos, e um elenco com muito fogo no c\*, como ele sempre dizia. Depois dessa vivência o movimento teatral da cidade nunca mais foi o mesmo e o diálogo sobre possibilidades de refletir a partir do corpo e suas camadas foram se estendendo em seu trabalho artístico juntamente com sua vida, que era sempre um celebrar ritualístico. As outras gerações que vieram após esse acontecimento, como eu, foram também se apropriando dessa potência dionisíaca.

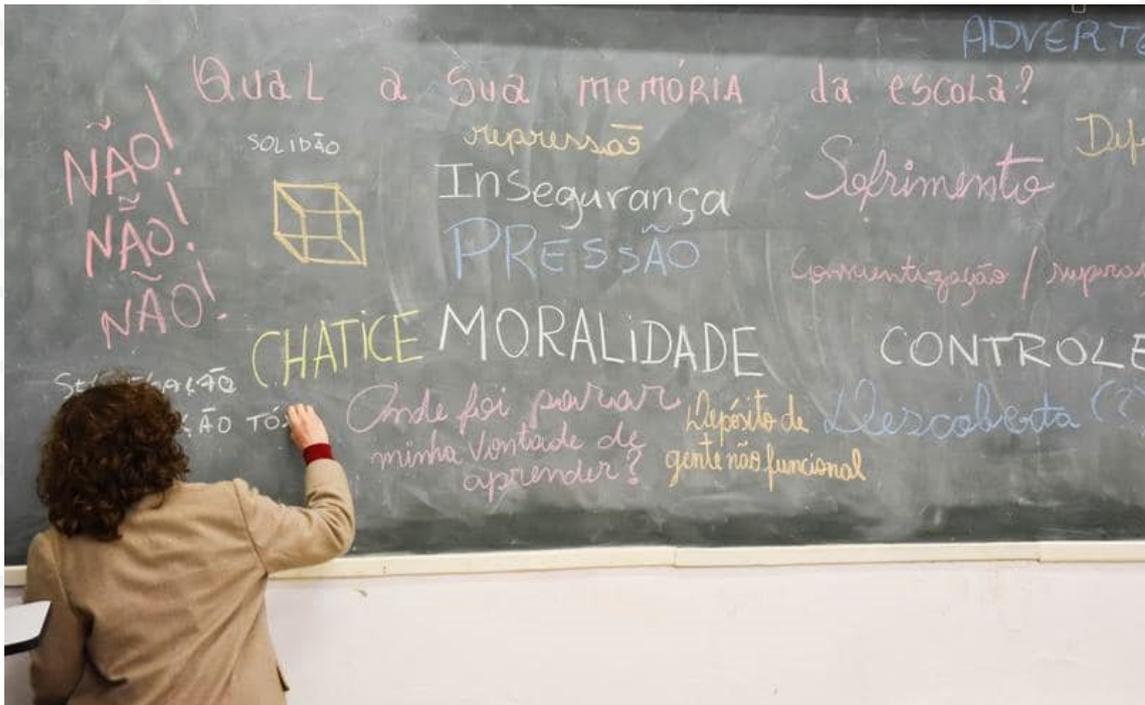
Marcelo, sempre foi presente nas movimentações artísticas da cidade e região, sendo um dos fundadores do Teatro Galpão de Pindamonhangaba, COOTEPI. Neste palco e espaço suas percepções e indagações sobre o corpo como metáfora da sociedade, foram expressadas, dialogadas e compartilhadas por muitos anos. Vozes que ainda ecoam neste movimento de multiplicação, permeados também pelo Desvio Coletivo e Teatro da Pomba Gira, e sua trajetória como docente na Universidade de São Paulo. Convivemos e criamos muito nos últimos anos. Porém em meio ao vazio da saudade, em meio as memórias tão significativas, que em seus primeiros momentos eram contemplativas, em minha infância e adolescência, gostaria de partilhar a experiência sobre esse grande professor e orientador da minha investigação no mestrado. Essa travessia só foi possível pela generosidade do Denny. Suas orientações não eram apenas transgressoras, eram subversivas, e aconteciam de múltiplas maneiras. Desde uma disciplina ministrada por ele, até a beira de uma piscina com cuba livre cheio de amigos em volta ou num almoço de domingo com cerveja junto de comentários sobre os homens bonitos e interessantes que passavam pela rua. Em todo esse movimento, que também era regado por muito estudo e conhecimento que ele fazia questão de compartilhar, não havia separação entre a vida pessoal, docente ou artística, mas sim pulsão de vida. Fazia questão de emprestar seus livros, permitia que grifássemos trechos, tinha uma biblioteca incrível, um

dos seus maiores orgulhos. Atrevo-me inclusive a dizer que sua existência, foi e é, pois ele vive em nós, sua maior performance. É raro encontrarmos tantas possibilidades afetuosas persistentes neste sistema opressor em que vivemos.

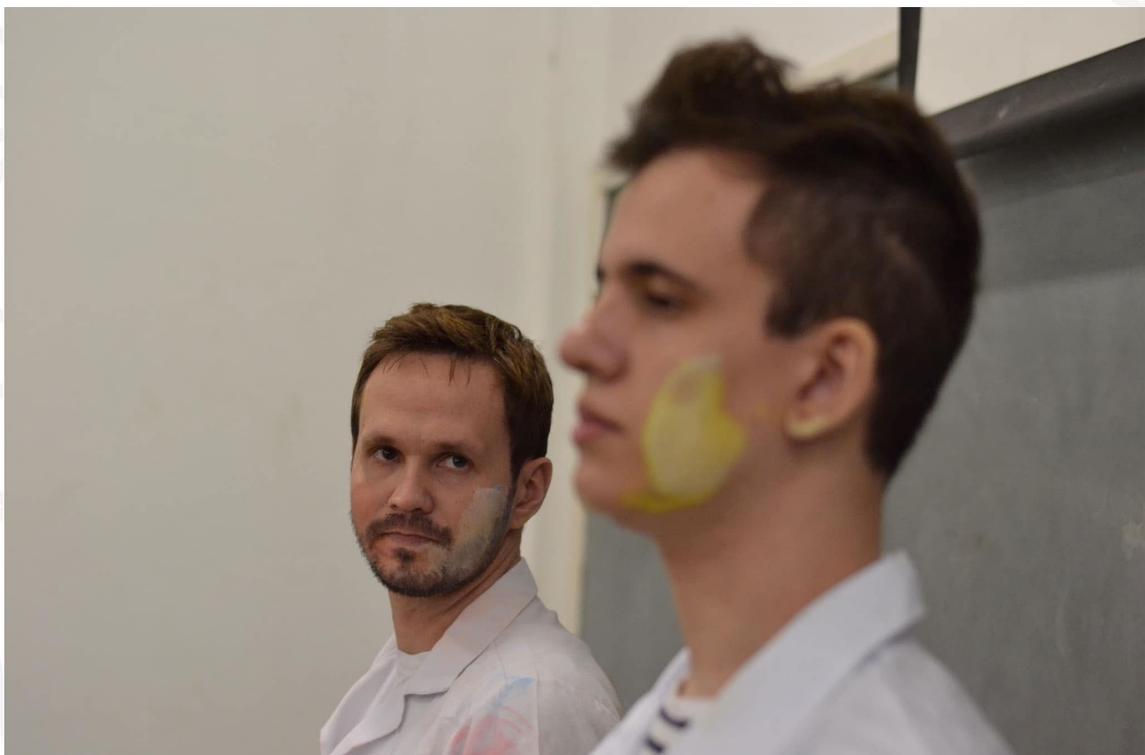
Em 2019 tive o privilégio de ser convidado por ele junto do querido orientando performer Thiago Camacho<sup>3</sup> para participarmos da disciplina de graduação *Práticas Performativas*, pelo departamento de Artes Cênicas da USP. Foi um diálogo sobre nossas investigações de mestrado artísticas e reflexão sobre o ensino público. A ação intitulada *Aula Invertida* faz parte das criações que venho desenvolvendo sobre o corpo na escola pública, por meio de programas performativos participativos. Dois professores da rede pública vestidos com um avental tela branca. Giz de lousa para os participantes estudantes, docentes. A pergunta disparadora na lousa da sala de aula: “Qual a sua memória da escola?”. Todos são convidados a compor o quadro, a lousa, seus corpos. Revisitam memórias, ressignificando afetos. Em seguida os performers apagam a lousa com seus aventais brancos, e com seus corpos. São borrados pelas palavras e cores do giz de lousa. São atravessados por este rito que propõe criar novas narrativas para a vivência no ensino público. A cada apagar (não apagamento), uma nova pergunta surge. “Quanto vale um professor, professora?” E assim por diante.

---

<sup>3</sup> Ator, Performer e Professor de artes, teatro, literaturas e línguas. Doutorando (2020) e Mestre pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes - a ECA, da Universidade de São Paulo (USP). 2017-2019. Graduado pelo curso de Arte-Teatro da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Possui graduação em Letras - Português, Inglês e Literatura pela Universidade Paulista (2009). Desenvolve um trabalho pessoal e independente de pesquisa com registros e produções da Performance, entre os quais estão vídeos e fotografias. Professor de Línguas Portuguesa e Inglesa, Artes, Teatro, e de Literaturas no Ensino Fundamental II e Médio das redes municipal e estadual de São Paulo (desde 2010). Foi membro participante-colaborador do grupo de teatro e performance Desvio Coletivo.



Aula Invertida. Participação Thiago Camacho. Disciplina Práticas Performativas. Docente Marcelo Denny. Imagem de Pedro Orlando. 2019



Aula Invertida. Participação Thiago Camacho. Disciplina Práticas Performativas. Docente Marcelo Denny. Imagem de Pedro Orlando. 2019.



Aula Invertida. Participação Thiago Camacho. Disciplina Práticas Performativas. Docente Marcelo Denny. Imagem de Pedro Orlando. 2019.

Nossos corpos se entrelaçaram, conterrâneos, artistas, professores, xarás. Sua existência e desejo de vida ocupou muitos territórios. Sua inquietação sempre partia da pergunta: Qual é o espinho de peixe entalado na sua garganta? Com essa provocação nos proporcionava uma cultura e visão de mundo baseadas em nossas potências artísticas através dos nossos corpos, das nossas autobiografias, das nossas próprias experiências, que se fizeram performativas pela consciência que tivemos de si, do outro, de todos.

### Qual o espinho de peixe entalado na minha garganta?

Durante os dois últimos anos enfrentei um tratamento de saúde muito profundo. Uma experiência de quase morte. Denny esteve ao meu lado todos os dias, um dos meus melhores amigos. Minhas idas aos médicos eram muito intensas.

Em 27 de agosto de 2020

Fui fazer um dos meus exames de rotina na rua Itapeva, muito próximo à casa do Denny. E passei por lá, para lhe devolver o livro que me emprestou intitulado *Happening* (LEBEL,1969) desde o começo da investigação. Ele estava radiante com a biblioteca pronta. Mostrou-me, batemos um papo e foi a última vez que o vi fisicamente, nos dias seguintes conversamos por celular, como de hábito.

Em 31 de agosto de 2020

Meu telefone toca logo pela manhã. Eram mais ou menos 8:30. Em seguida fui para o hospital Santa Casa de Misericórdia, perto da minha casa, no bairro Santa Cecília, em São Paulo. Chego e tenho a notícia de que meu querido amigo, parceiro de criações artísticas e de vida, meu orientador havia morrido. De todos os espinhos que passei durante os últimos dois anos, como meu tratamento profundo de saúde, este, a saudade, é o que está mais entalado em minha garganta.



Arte Carimbada. Disciplina Arquiteturas do Corpo e Coralidades. Docentes Marcelo Denny e Marcos Bulhões. Imagem de Hélio Beltrano. 2016.

Esta é uma singela homenagem ao meu grande amigo Marcelo Denny. Abaixo, convido o leitor que procure no caça palavras por vestígios poéticos sobre sua presença. tão importante para os amigos, artistas e para a arte no Brasil.

Assim que formar as palavras, vire o desenho na horizontal e verá um formato de espinho de peixe. Ele se manterá atravessado em nossas gargantas, preenchendo um vazio que permanecerá.

SP  
SALMA  
WAENTREAS  
TEGSLKFRAKDGf  
AAFODABSCET LGO  
GDPOTENCIAEV KLOR  
QPERFORMANCELVSGERTUMVN  
WHTYSBDGEROSCOENRTLÇPAYEHD  
JSTEAQUEKCORPOAGQERRTOYINAGETHDEJK  
AGSQLEASTRONAUTANFGDHFMHKTIQJFGNMALE  
D  
FSREURGENCIAMASBU  
E  
CUALKJWSGFDREQ  
N  
ARTEAUENDG  
N  
ABOYTR  
Y  
JELEÇEOFRUCN  
HTGOZOJHDERTIDVBVIDA  
BSNEHCUBALIBREMNAJUIOPSSDGFTELALGT

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: FAPESP. 2004.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i.2p210-216

**Forma Livre**

---

# MARCELO DENNY É

**Marcelo D'Avilla**

**Marcelo D'Avilla**

Artista, encenador, performer, diretor do  
Teatro da PombaGira, produtor do festival  
PopPorn e Dando\*.



TEATRO DA POMBAGIRA

# MARCELO DENNY É

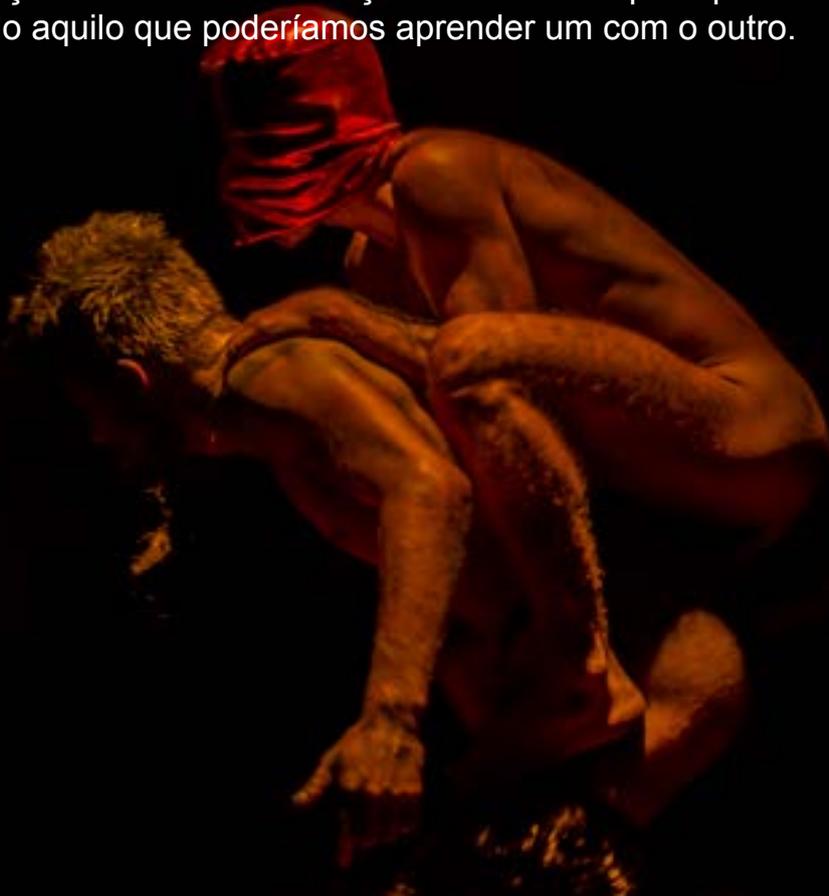
**NO TEATRO DA POMBAGIRA, MARCELO DENNY NUNCA VAI SER MENCIONADO NO TEMPO VERBAL NO PASSADO. NUNCA SERÁ DITO "MARCELO DENNY FOI" OU "MARCELO DENNY ERA". AQUI NESTE GRUPO, NESTE RELATO E PARA SEMPRE SERÁ PRESENTE. AQUI MARCELO DENNY "É".**

**MARCELO DENNY** é o fundador e criador do Teatro da PombaGira, nome que em meados de 2002 ele cria para falar dele mesmo quando em sua cidade natal, Pindamonhangaba, Denny resolve colocar sua **"METAMORPHOSIS"** na rua. Amante da urbanidade, da exposição, de pegar o público de surpresa e da encenação em espaços inusitados, é com uma intervenção urbana que a jornada do grupo é iniciada.

Em seguida ele sempre conta que os trabalhos que fazia como encenador solo assinava sempre como Teatro da PombaGira, pois sua estética tinha sabor de mitologias, energias delirantes e estados alterados do corpo. Planos estéticos que ele queria deixar marcados como dele, como de uma linguagem. Entre 2002 e 2008 se juntou a outros coletivos para erguer trabalhos no interior de São Paulo e em outros estados, como **"ÚTERO DE DEUS"** - em parceria com a CIA Teatral "Cadê Otelo?" e CIA do Trailer em 2003, ainda em Pindamonhangaba - SP; **"YULUNGA-POEMA PARA UM DEUS MORTO"** junto da CIA do Trailer em 2006, em São José dos Campos-SP; **"DEVORANDO FAUSTO"** - primeiro trabalho intitulado como teatro performativo na UFRN em 2004, assinando direção de arte e cenografia em parceria com Marimbondo Caboclo em Natal - RN; e chegando em São Paulo, casa atual do grupo, Denny em parceria com a Cia. Sylvia Que Te Ama Tanto em 2008, desenvolveu e encenou **"DEVORANDO QUIXOTE"**.

Foi no início de 2011 que Marcelo D'Avilla, este que vos escreve, encontra com o Denny num site de pegação da época, o ManHunt. Viadíssimos que somos, e sedentos por bundinhas peludas, marcamos um encontro, um date. E dentro de um café na Rua Augusta encontramos um no outro, um amigo. Nos vimos espelhados pelos mesmos ideais, mesmas referências, mesmas vontades, não deu match pra irmos pra cama, mas foi um dia de conquistar alguém que anos depois constituiria essa família que temos hoje.

Marcelo Denny é absurdamente inquieto e cheio de projetinhos aqui e ali, num desses cantos no final de 2011 encontrei com ele e outros grandes pesquisadores da performance no curso de extensão Experimentos em Performance, oferecido entre USP e UNESP - e de lá em diante começamos a estreitar os laços sobre tudo aquilo que tínhamos em comum e também sobre tudo aquilo que poderíamos aprender um com o outro.





No final de 2014, num dia bebendo uma cuba libre, Marcelo Denny me faz um convite, depois de discutirmos muitas pautas malucas sobre possibilidades do que cada um buscava como **PROCESSOS e ENCENAÇÃO** - nossa, mas por que colocar agora essas palavras em caixa alta? - pois então:

Foi num deslumbre, num momento de estados alterados que nossos corpos e experiências se codificaram em algo que é pura química, ciência de arte, banhados por Madonna, e sabendo que a vida é um paradoxo que não faz muito sentido, queríamos expor as mesmas vontades de ideias num espetáculo que poderia falar sobre quem somos. Duas bichinhas paulistas, vivendo o agora e profanadas de suas referências e desejos. Pombagirísticas elas se colocaram naquela noite e nasceu o que o Denny intitulou de pesquisa

**“HOMO EROS”**. Pesquisa esta que em seus processos e encenações tinha algo que era imaterial e que habita em mim e que ele me mostrou que habitava nele também. Nessa noite eu entrei para o que era o Teatro da PombaGira, que até então era algo que habitava o corpo e o cérebro do Denny.

Pra mim, é como um templo, eu sou muito fã do Denny e eu falo sempre isso pra ele, vivo muito de sua pedagogia visual, dos cruzamentos absurdos de referências e pontos de vista sobre as obras de arte, principalmente performativas.

Marcelo Denny é muito viciado na melhor promiscuidade, eu também sou, e isso certamente faz base da pedagogia do grupo. Mesclar e estar aberto para todas as possibilidades de linguagens e aproveitamento da visualidade e da potência do corpo faz com que nossa linguagem seja promíscua. O que pra muitos é chamado de hibridismo, a nós cabe melhor a vulgaridade de uma encenação promíscua.

**É COM O DENNY QUE NÓS APRENDEMOS QUE NUMA LINGUAGEM MÚLTIPLA, ENTRE PERFORMANCE, TEATRO, RELACIONAL, VÍDEO, PROJEÇÃO, LUZ, MÚSICA, CORPOS, CENOGRAFIA, FIGURINO, VIDA, PAU DURO, GOZO, VERDADE, TUDO ISSO TEM UM PONTO DE VISTA, UM MODO, MAS NUM QUESITO POMBAGIRA, ESSA FORMA DE DIZER ERA VISCERAL, E SEMPRE ATRAVESSADO PELA VIDA DAQUELE QUE ESTÁ EM CENA. PROMÍSCUA.**

**EM 2015 DEMOS INÍCIO A UMA GRANDE EMPREITADA CHAMADA “ANATOMIA DO FAUNO”, UMA EPOPÉIA URBANA CAÓTICA, QUE O DENNY APELIDA DE BOATE/AÇOUGUE/CIDADE E SE DESDOBRA PELAS VÍSCERAS DE MAIS DE TRINTA ATUADORES QUE PARTICIPARAM DE UM LARGO PROCESSO DURANTE UM ANO E MEIO PARA ERGUER O ESPETÁCULO PERFORMATIVO. NESTE TRABALHO COMEÇAMOS A RASCUNHAR UMA PEDAGOGIA ATRAVÉS DA PERFORMANCE,**

**QUE SE DÁ PELOS ANSEIOS DOS CORPOS EM CENA, NOS QUAIS ENTRE ELES TINHAM PROFISSIONAIS DAS CÊNICAS E NÃO PROFISSIONAIS. O RECORTE ERA APENAS SER HOMOSSEXUAL HOMEM E CISCÊNERO. A IDEIA ERA CRIAR UM ESCOPO SOBRE A SEXUALIDADE NO ÂMBITO QUE VIVÍAMOS, METROPOLITANOS, APPS, DESCARTE, SOLIDÃO E VIDA.**

**TRABALHAR E CRIAR COM O DENNY SEMPRE É DESLUMBRANTE POIS MESMO NÃO SENDO PERFORMER E NÃO EMPRESTANDO SEU CORPO PARA A CENA**

**QUE ACONTECE AO VIVO, ALÉM DE MUITO DELE SER A VISUALIDADE, MUITO DE SUA PRESENÇA SE DÁ EM FORMA DE PROVOCADOR COM SEUS FAMOSOS “E SE?” ABRINDO**

**NOVAS PORTAS PARA A CRIATIVIDADE OU PARA O QUESTIONAMENTO QUE BUSCAMOS ALI RESOLVER. SUA FAMOSA FORMA ABERTA E PISCIANA DE LEVAR TUDO E TODOS UM JEITO LEVE E QUASE SEMPRE PISANDO EM OVOS, ENXERGANDO PEQUENAS LACUNAS ONDE ELE ALI PLANTA SUA SEMENTE.**



Dessas sementes plantadas em Anatomia do Fauno, de todos seus desdobramentos nós dois começamos a vislumbrar um grupo. De fato um grupo, unindo pessoas. Com relações sólidas, firmes, de modo coeso, focado no criativo, nos corpos que estão juntos para um mesmo propósito, num mesmo caminho visceral. Foi quando decidimos que, para seguir com a pesquisa **Homo Eros**, precisaríamos inserir na nossa pedagogia mais do famoso **AFETO**. Deixar de burocratizar e pautar todos os ensejos de tratativas e modos de lidar com as pessoas de forma “contratado x contratante”, e criar um grupo que tem como base o afeto. Pois nossas temáticas - num Brasil de 2015 até os tempos atuais - são quase impossíveis de conseguir apoios culturais, tanto privados quanto públicos. Com isso como tapete, começamos a buscar as outras mentes desejantes

que viriam a encenar a sequência intitulada “**DEMØNIOS**”, onde conseguimos unir um elenco que, somado ao afeto, hoje ele e eu chamamos de família. No qual, durante um ano e meio de pesquisa, de encontros e ensaios, grande parte do grupo se reunia mais de uma ou duas vezes na semana. Sentindo-se parte de algo, borbulhante. Algo como uma família, essa que é o motivo pelo qual o Denny tem uma sala enorme em casa, pois somos em muitos, haja panela e prato e taça pra tantas e tantas cubas libres em seu sofazão, debulhados em seus inúmeros livros.

Como duas figuras parentais abraçamos os nossos e os provocamos criativamente através de delírios de felicidade ou até de seus mais íntimos traumas, para achar o cerne de nossos espetáculos. Longe de uma dramaturgia texto centrada, nós escolhemos a da fisicalidade dos corpos. Nesse caminho que esse “grupo” percorre vai muito além de ensaios, é estar inserido no cotidiano dos outros, aqueles a quem podemos recorrer, a abrigo, a colo, e principalmente uma rede de criações e produção que se estende a outros projetos, outras parcerias e faz com que todos os artistas consigam exercer suas ideias também. Diminuindo a verticalidade do criador/diretor/encenador e destrinchando entre o grupo o que cada um quer falar e do modo que cada um enfrenta diferentes situações.

E com essa ideia maluca em pleno caos planetário, com recorte mega caótico entre 2016 e 2020 nos juntamos nesse grupo que vai contra os totens capitalistas da sociedade e faz espetáculos e vídeo artes que são explícitas, sexuais, escatológicas, políticas e de uma verdade sincera sobre os corpos que ali estão, teatro performativo de pesquisa, independente, em que nem as marcas mais eróticas querem se associar, onde a subversão se torna uma linguagem em que todos neste século buscam viver mas que ninguém aceita ou assume perante os teus. Nesse caos erguemos mais dois espetáculos

**“SOMBRA”** em 2018 e **“NARCISO”** em 2019, além de duas vídeo artes que viajaram o mundo, **“FOME DA CARNE”** 2018 e **“PELE DIGITAL”**

2019. Além de videoclipe junto de Adriana Calcanhoto, com letra do Caetano Veloso em **“O CU DO MUNDO”** onde todo o visual é a obra **“Demønios”**; e com Clarice

Falcão em  em janeiro de 2020, num trabalho todo produzido e dirigido

pelo Teatro da PombaGira, nos unimos fisicamente pra entregar um videoclipe lindo. Em seguida todos fomos para o isolamento social.



Dentro deste caos este mesmo grupo chamado família, desenrolamos inúmeros encontros virtuais de criação, e fomos nós os primeiros a receber as notícias de quando ele passou mal, nós que em plena pandemia não pudemos velar, e nem cremar seus restos mortais ao qual ele desejava tanto. **Nós** que escolhemos o que ele vestiu quando a família biológica dele, veio buscar seu corpo físico. **Nós** velamos suas memórias e seu templo/casa durante dias a fio tentando encher seu caminho de Madonna e cuba libre. **Nós**, que choramos juntas a cada ensaio. **Nós** que choramos juntas a cada ida ao Teatro Mars, local que desenhamos dois novos espetáculos, local onde o Denny foi em festas dando\* conosco e gozou lá dentro inúmeras vezes e dançamos juntos suados e extremamente latentes de vida. São muitas memórias e um legado sentimental imaterial, que foi violentado pelo estado, e que se arrasta nesse final de pandemia. Mas **nós** que aqui estamos vivas e embebedadas de sua alegria, sua sagacidade, seu afeto e suas referências, iremos propagar sua larga semente pombagirística.

**MARCELO DENNY** é apoio diário para se erguer da cama num momento pandêmico, recheado de motivos e criações, sempre enxerga a arte como viés de auto exorcismo, arte para momentos ruins, arte para o caos, arte na violência, o que emociona transformado em visualidade, corpo e provocação.

Mesmo nesse apocalipse ainda tivemos fôlego para escrever alguns argumentos poéticos que servirão como ponto de partida para os próximos espetáculos, **HÁ MUITO AINDA POR VIR DO TEATRO DA POMBAGIRA E DO LEGADO DE MARCELO DENNY QUE PERMANECE PULSANTE EM CADA UM DE NÓS.**

Marcelo D'Avilla, artista, encenador, performer, diretor do Teatro da PombaGira, produtor do festival PopPorn e Dando\*.





**Revista Aspas**  
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i.2p217-223

Forma Livre

---

# CANTEIRO DE OBRAS

**Priscilla Toscano**

**Priscilla Toscano**

Performer, atriz, dançarina, arte educadora,  
diretora do Desvio Coletivo e embucetada  
no Teatro da PombaGira.



**UM CANTEIRO  
UMA BIXA CONSTRUTORA  
IMAGINE SER SEU MATERIAL**

**CANTEIRO ABERTO OVULANDO  
IMPLORANDO PELA PENETRAÇÃO  
DE FORMAS FÉRTEIS PULSANTES**

**ESSA PUTA, ESSA BIXA, ESSA VIADA,  
ELA RODOPIA E QUER  
SER CENA, SER MULHER,  
SER COMPOSIÇÃO POÉTICA,  
SER PAU, SER PERFORMANCE,  
SER PULSO**

**ELE É O BOY QUE BATE NESSE TERRENO  
É MESTRE EM FECUNDAR ESSES BURACOS  
SER SEU SÊMEN  
É TRANSFORMAR-SE EM POTÊNCIA  
QUANDO ELE GOZA**

**O RESTO É PROSA ACADÊMICA  
E ELE ME FEZ POESIA**

**Priscilla Toscano** é performer, atriz,  
dançarina, arte educadora, diretora  
do Desvio Coletivo e embucetada  
no Teatro da PombaGira.

**ATENÇÃO:**

**O TEXTO A SEGUIR CONTEM POESIA, NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA,  
MEMÓRIAS ÍNTIMAS, DEPOIMENTOS, NENHUMA REFERÊNCIA EM AUTORIDADES  
INTELECTUAIS, CONHECIMENTO CONSTRUÍDO PELA EXPERIÊNCIA, E EROS.**

Nos encontros de trabalho com Marcelo Denny ele sempre dizia que eu era seu “canteiro de obras”. Em 2018 fui aprovada para realizar o mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na ECA/USP e ele era meu orientador. Tínhamos planos bastante ousados para nossa pesquisa e por isso Denny gostava de se referir a ela como seu “canteiro de obras”. Isso porque ele tinha desejo em propor formas não convencionais de se fazer e orientar pesquisas. Porque o Marcelo Denny que eu conheci estava bem cansado das caretices. E romper com as caretices era o que fazia seu sangue circular nas veias. E romper com as caretices era algo que nos conectava em uma amizade de uma década. Para além das parcerias em diversos trabalhos, performances e viagens, estávamos sempre juntos em festas de aniversário, carnavais, anos novos e em finais de semana em um rolezinho qualquer.

Denny tinha a característica nata de um performer: querer subverter. Nas chances mínimas ele salpicava a pólvora da subversão. Uma de suas falas que eu mais amava era “a arte contemporânea vive na constante busca da transcendência, mas nem toda arte contemporânea consegue subverter, pois a subversão a coloca no próprio risco de deixar de ser arte”. E era nisso que a gente surfava e delirava: correr riscos, subverter, perturbar. E era nesse lugar que pensávamos nossa pesquisa de mestrado. Denny não separava ou pelo menos não queria separar a vida artística da vida acadêmica, porque de fato não enxergava essa cisão. Sua prática era sua teoria, sua teoria sua prática e a experiência pesquisa viva. Como potência imagética.

Se estamos aqui dedicando a ele homenagens, escrevendo, criando, performando incessantemente, preparando materiais e rompendo com caretices é porque esse cara nos deixou aqui no mais alto grau performático, com mil **PROVOCAÇÕES**, e disritmias artísticas subversivas. Estamos tratando de uma das mentes mais brilhantes que o campo da performance, da cenografia e da direção de arte assistiu gozar. Seus olhos enxergavam visualidades fascinantes. Sempre que podia, Denny fugia do verbo e construía imagens banhadas em potência estética. Era dono de um conhecimento invejável. Dominava materiais e infinitas formas de plasticidade. Era um acervo ambulante de referencias.

Temperava todo esse conhecimento com as mais **VIOLentas** e maravilhosas citações filosóficas. E não poupava delicadeza para tanto. **PORÇÕES DE AFETO** com tudo e com todes.

E como ele mesmo se auto referia:

**“NÃO ESTOU AQUI PARA SER UM BROCHA ACADÊMICO”.**

E ele não era. Era um artista desses que sobra e transborda. E eu estou certa de que esse conjunto de qualidades fazia de Denny um gênio simplesmente pelo fato de que nada disso estava desconectado do seu desejo em PERTURBAR.

# LIUVROS E BOYS

## SE POR ACASO MORRER DO CORAÇÃO É SINAL QUE AMEI DEMAIS

RITA LEE

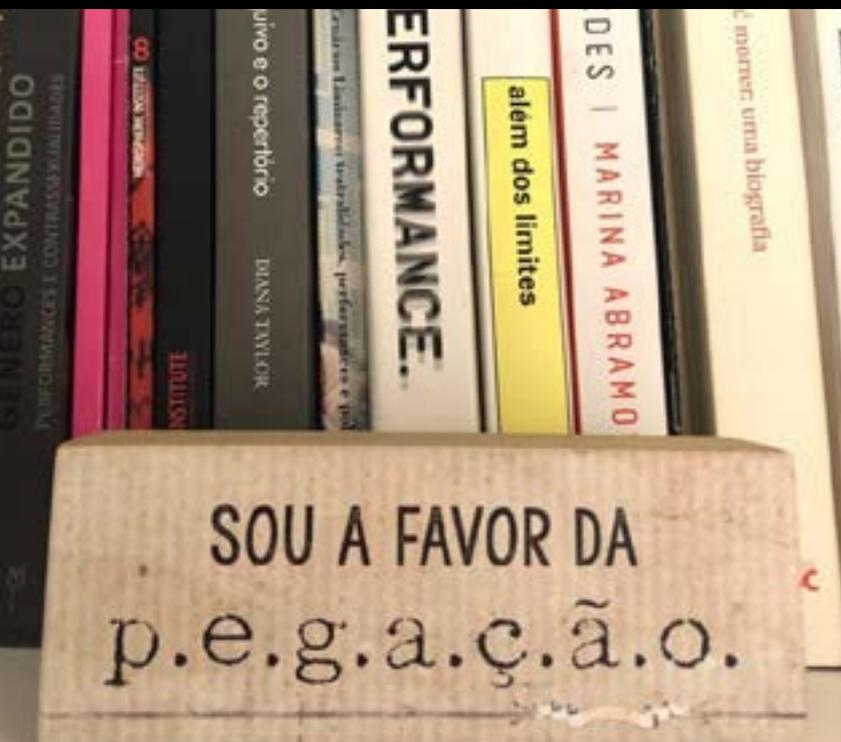
Sou uma dessas pessoas que teve a sorte de ter Marcelo Denny sempre por perto. Seja com o Teatro da PombaGira, com o Desvio Coletivo ou em tantos outros projetos, foi uma grande sorte trabalhar com ele. E também tive a sorte de ser sua amiga. Ser amiga íntima do Denny significava trocar nudes dos boys que pegávamos e como Denny era “a favor da p.e.g.a.ç.ã.o” nosso histórico de conversas do whatsapp era uma delícia - Denny só pegava boy magia. As melhores memórias que tenho com ele são de nossas viagens pelo Brasil quando fizemos o Palco Giratório - SESC em 2014, e ao longo da última década para várias cidades fora do país. Existem duas singularidades que eram sempre muito presentes em nosso tempo livre:

1ª depois de um dia cansativo de produzir e perforder-se, o que fazíamos era visitar livrarias. Quantas e quantas livrarias percorri com Denny nesse mundão. Cada visita a uma livraria com Denny era uma aula. A que ele mais amava é a livraria que fica no Centro Pompidou. Mesmo quando eu estava lá sem ele, fazíamos ligação de vídeo para que eu mostrasse as prateleiras com livros de performance e afins que eu havia encontrado. Tudo que comprava pra mim, comprava para o Denny. Agora esses livros estão no gigantesco acervo do Denny na ECA.

2ª em todas as nossas viagens havia o momento “boy”. Denny vibrava sempre que voltávamos para o hotel com um “crush”. Era impossível não vadiar com Denny. Nós dois juntos éramos especialistas. E pegamos geral. Leram? PEGAMOS GERAL. E ele sempre com o boy mais gostosinho do rolê. Ele encantava aonde quer que chegasse. O menino das tatuagens coloridas, barba sexy, cabelo impecável, camisa descolada e um copo de cuba libre nas mãos. Arrasou corações. A diversão continuava no dia seguinte quando no café da manhã narrávamos nossas aventuras. A cereja do bolo era mostrar a cueca roubada do boy - uma brincadeira inventada por Denny que praticamos nos nossos melhores momentos - hoje o artista Marcelo D’Avilla cuida do acervo dessas cuecas. O projeto de Denny era fazer um grande patchwork com elas.



**TEM QUE TER  
MUITA CORAGEM  
PARA SER  
MARCELO DENNY**



**FOI O MARCELO D'AVILLA QUE ME ACORDOU COM UM PÉSSIMO TELEFONEMA NA MANHÃ DO DIA 31 DE AGOSTO DE 2020. COM AR CONFUSO E ANGUSTIADO DISSE QUE DENNY ESTAVA EM UMA AMBULÂNCIA SENDO LEVADO PARA A SANTA CASA DE MISERICÓRDIA. EU ESTAVA SONOLENTA TINHA DORMIDO POUCO POIS, JUSTAMENTE NA NOITE ANTERIOR, ESTAVA ESCRREVENDO UM TEXTO PARA O MESTRADO INSPIRADA EM UMA DAS ÚLTIMAS REUNIÕES DE ORIENTAÇÃO QUE TIVEMOS POR TELEFONE (NÃO ESTÁVAMOS NOS ENCONTRANDO PRESENCIALMENTE POR CONTA DA PANDEMIA). SALTEI DA CAMA E EM MENOS DE 10 MINUTOS ESTAVA A CAMINHO DO HOSPITAL. COMO MORO MUITO PERTO, FUI A PRIMEIRA A CHEGAR E BUSCAR POR INFORMAÇÕES. NÃO PUDE ENTRAR NA ALA EM QUE DENNY ESTAVA SENDO ATENDIDO POIS HAVIA COM ELE A DONA CARMEM, A VIZINHA QUE O SOCORREU QUANDO ELE GRITOU POR AJUDA. SENTEI-ME E FIQUEI ESPERANDO POR NOTÍCIAS. AVISEI AOS AMIGOS MAIS PRÓXIMOS. ENTÃO CHEGOU DENISE FUJIMOTO, A COMPANHEIRA NÚMERO UM DE DENNY. QUE INFINITA ESPERA. NÃO TENHO COSTUME DE REZAR E DENNY ODIARIA QUE EU REZASSE ENTÃO NÃO REZEI. MAS MINHA CABEÇA SÓ PENSAVA NA VIDA, NA VIDA QUE VIVEMOS, NO QUE FIZEMOS JUNTOS E EM TUDO QUE AINDA TÍNHAMOS A FAZER. PENSEI NO TEXTO QUE HAVIA ESCRITO NA NOITE ANTERIOR E QUE TÍNHAMOS COMBINADO DE LER JUNTOS EM UM PASSEIO PELO MINHOCÃO. SENTADA EM UMA ESCADA OLHANDO PARA A ENTRADA DO PRONTO ATENDIMENTO LEMBREI DA VIAGEM QUE FIZEMOS A TÓQUIO EM 2017, QUANDO DENNY ME INTIMOU A ESCREVER UM PROJETO DE MESTRADO. EU TINHA CERTEZA DE QUE IRIA VÊ-LO EM BREVE. ESTAVA ANSIOSA ESPERANDO DONA CARMEM APARECER PELA PORTA DIZENDO QUE PODERÍAMOS ENTRAR. PREPAREI UM DISCURSO NA MINHA CABEÇA. UMA MINI BRONCA QUE DARIA NELE AO ENTRAR NO LEITO ONDE ESTARIA REPOUSANDO DO SUSTO. DONA CARMEM SAIU, VEIO ATÉ MIM E DENISE. NAQUELA MANHÃ RECEBEMOS A PIOR NOTÍCIA POSSÍVEL.**

De todas as cidades que conheci com Denny, **TÓQUIO** foi a cidade onde mais o vi com os olhos brilhando. Conhecer a capital do Japão era um grande sonho dele. Andamos muito pelas ruas e em uma dessas andanças, falando sobre as perseguições que sofri quando caguei na foto do Bolsonaro em 2016 com a performance Máfia do Desvio Coletivo, entramos no assunto sobre tentativa de criminalização de performances, pois no período que fizemos essa viagem eu respondia a duas denúncias que estavam sendo investigadas pela polícia civil. Andando pela Omotesando (rua conhecida como a Champs Elysées de Tóquio e que Denny pirava), começamos a lembrar de nomes de algumas outras performers mulheres que também foram perseguidas, inclusive criminalmente, por suas performances. E como todas as nossas conversas sempre convergiam para a vontade “acabar com toda essa caretice” nas artes, na academia, no sexo e/ou na vida, sempre pensávamos, portanto, em possíveis ações performativas. Acontece que nesse dia Denny disse “isso tem que ser um mestrado”. Eu fiz todo ensino fundamental e médio em escola pública. Quando entrei na universidade em 2005 para fazer artes cênicas no Instituto de Artes da UNESP me dei conta que a universidade pública, apesar de seu discurso em prol das diversidades, é um lugar elitista e está bem pouco atenta ao abismo educacional que se cultiva no Brasil. Me formei em 2008 e sai de lá sem nenhuma vontade de ir para a pós-graduação ou seguir carreira acadêmica. Mas essa conversa com Denny em Tóquio mudou tudo, porque Denny queria “um canteiro de obras”.



# CONVERSAS COM DANNY E PRISCILLA

Se me propus a escrever uma pesquisa de mestrado é porque se trata da consequência de uma história que estava desenvolvendo com Denny. Acreditávamos nessa investigação como uma forma de resistência. Se o assunto era inédito ou não, pouco nos interessava. O que nos interessava era a forma. A forma como abordaríamos o assunto.

A visualidade que isso poderia ganhar. Sabíamos que se não existisse a Priscilla Toscano, que se não existisse o Marcelo Denny e que se não existisse a relação entre nós, não existiria aquela pesquisa. Um dos nossos principais objetivos era a própria investigação em si: a escolha de uma outra forma possível. E tínhamos muito claro que essa escolha partiu de um posicionamento político que elege a experiência como eixo principal. Não queríamos uma teoria que explica. Denny e eu falávamos o tempo todo em romper com a estrutura clássica acadêmica, com o modo hegemônico de produção acadêmica. Apostávamos no poder do discurso do artista. Acreditávamos que existem outras epistemologias nos artistas e que mais importante do que se construir pesquisa é construir conhecimento.

É por isso que Denny me indicou as disciplinas da Prof. Dra. Marília Velardi. Eu caí de cabeça nas aulas dela. Tenho um caderno com as notas dessa aula que Denny adorava. Em nossas conversas de orientação eu sempre levava esse caderno e Denny sempre dizia “temos que compartilhar isso com outras pessoas”. Ele estava sempre muito empolgado com essa possibilidade de construir conhecimento por outros métodos, sem os “gessos” que insistem em afirmar que para que o conhecimento seja científico, verdadeiro e validado ele precisa necessariamente seguir a lógica positiva da ciência. Uma lógica dominante de ciência que se sustenta através de dogmas. Em um de nossos encontros chegamos a listar esses dogmas para tê-los sempre “frescos” na mente para não correremos os riscos de cairmos neles (afinal são extremamente tentadores dentro da vida acadêmica, modelinhos que colocam na esteira de produção qualquer pesquisa). Trouxemos a Prof. Marília Velardi e a grande performer Bia Medeiros para a mesa da qualificação. Foi um escândalo!

A qualificação foi um momento no qual Denny e eu vibramos e passamos a nos engajar com ainda mais certezas em nossa proposta. Saímos de lá felizes com o caminho que escolhemos, dispostos a seguirmos com o que estávamos chamando de metodologia performativa, decididos a fazer da dissertação um guia performativo dentro de um livro objeto.



**Sim** um livro objeto, Denny sempre com a visualidade. Em nossa última orientação presencial combinamos de agendar uma visita à biblioteca da ECA para vermos as dissertações de mestrado/doutorado defendidas nas artes visuais para buscar referências de trabalhos que seguem essa proposta de serem objetos artísticos em si. Queríamos construir um livro objeto em formato de bolsa (por fora uma bolsa e por dentro uma vagina) dentro dele haveria um texto dividido em duas partes que seria todo construído em forma de ficção e no final, em uma pequena repartição da bolsa/vagina, estaria o pequeno guia de performance urbana para mulheres emputecidas. E por isso ele dizia “Priscilla, você é meu canteiro de obras, vamos arriscar e então se conseguirmos defender um mestrado nesse formato, vou passar a incentivar outras pesquisas nessa mesma linha”. E então veio a pandemia. Cancelamos a ida a biblioteca. E aí Denny morreu.

Estávamos em um momento ótimo do trabalho e seria extremamente doloroso ter que agora modificá-lo para ajustá-lo as limitações acadêmicas. É por isso que eu desisti do mestrado. Não apenas porque não acho justo que uma mudança nesse nível me seja solicitada, mas principalmente porque não acho ético alterar aquilo que Denny e eu construímos. Não se trata de não querer alterar as ideias de um professor/artista que abandonou o trabalho por uma licença ou perda do cargo. Trata-se de alterar um trabalho de alguém que faleceu de maneira abrupta. Não é fácil renunciar a um título de mestrado que leva o nome dessa universidade, principalmente porque trata-se de um local onde jamais pensei em pisar. Venho de uma família pobre, meu pai faleceu no início dos anos 90, vítima da AIDS, morreu em um hospital público sem ter chance a um tratamento. Minha mãe trabalhou a vida inteira como faxineira, babá, balconista, passadeira e ela nunca achou que suas filhas fariam uma faculdade, muito menos uma pública. Realizar um mestrado na USP era algo fora de minhas expectativas. Mas não fora das expectativas de Marcelo Denny. **Ele concordava que expor “detalhes pessoais” eram mais do que necessários pois entendia que minha pesquisa em performance é parte disso. Renunciei ao título de mestrado, mas não a pesquisa.**

Denny, só eu sei tudo o que vivemos e dissemos um para o outro. Você ajudou a construir essa performer que está aqui. Cada passo de aqui em diante tem você. Em cada cena, cada dança, cada performance, cada texto, cada objeto que eu construir, cada foco de luz que eu me posicionar para arrancar algo da buceta, você estará lá. Você se foi e me deixou aqui grávida dessa rebeldia.

**ESTOU AQUI PARA SUBVERTER E DIZER NÃO SEMPRE QUE QUISEREM DIMINUIR O EROS DO MEU TRABALHO. OBRIGADA POR ME ENSINAR ISSO. SEU CANTEIRO DE OBRAS SEGUE AQUI, PRODUZINDO E PERTURBANDO. ESSA É A BATIDA DA SUA OBRA. ESSA É BATIDA DO SEU CORAÇÃO.**