

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

BACHAREL EM DIREÇÃO

Reni Gabriel De Villa

Espacialidade, cenografia e transição: poéticas da cena.

Orientação: Professora Patrícia Fagundes

Porto Alegre
2º Semestre
2024

Reni Gabriel De Villa

Espacialidade, cenografia e transição: poéticas da cena.

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Direção Teatral do Departamento de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia Fagundes

Porto Alegre
2º Semestre
2024

Reni Gabriel De Villa

Espacialidade, cenografia e transição: poéticas da cena.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Teatro e aprovado em sua forma final pelo Curso Teatro obtendo conceito **A**.

Porto Alegre, 19 de fevereiro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Patrícia Fagundes
Orientadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Ana Cecília Reckziegel
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Henrique Saidel
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Este trabalho é dedicado aos meus pais Rene e Iraci.

AGRADECIMENTOS

*“Tem coisas que têm seu valor
Avaliado em quilates, em cifras e fins
Em cifras e fins
E outras não tem o apreço
Nem pagam o preço que valem pra mim”
- Luiz Marengo*

Gostaria de agradecer imensamente aos meus pais, Rene e Iraci, pois o carinho deles foi essencial para que eu conseguisse chegar até aqui. Tem coisas que são tão valiosas para nós que dinheiro nenhum no mundo é capaz de comprá-las.

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que influenciaram meu caminho, minhas professoras, meus amigos, minha namorada, meus colegas e ao meu passarinho que dormia no meu ombro esperando atenção enquanto eu escrevia esse trabalho. Aos que caminham comigo, aos que caminharam e aos que caminharão eu só tenho a agradecer.

Agradeço em especial a minha orientadora, Patrícia Fagundes, por seus ensinamentos, sua escuta e generosidade.

Agradeço a banca, a Ciza Reckziegel e ao Henrique Saidel, por terem aceitado estarem presentes com toda disposição nessa etapa final, que foi tão corrida para mim.

RESUMO

Este trabalho investiga possibilidades, conceitos e práticas da espacialidade na encenação teatral e suas relações com a cenografia, pensadas como poética, visualidade e discurso. A reflexão se entrelaça com as experiências do autor em sua trajetória na graduação, especialmente com a criação desenvolvida no Estágio de Montagem do Bacharelado em Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que produziu o espetáculo *Aos meus queridos fracassados: Festa, Fantasia e Desejo*, com a proposta de celebrar as descobertas, os fracassos, o corpo e a voz de existências trans. Evidencia-se a importância da espacialidade e da cenografia como matéria criativa de poéticas de encenação e seus sentidos cênicos.

Palavras-chave: Espacialidade. Encenação. Cenografia. Transgeneridade. Celebração.

ABSTRACT

This work investigates possibilities, concepts and practices of spatiality in theatrical staging and its relations with scenography, thought of as poetics, visuality and discourse. The reflection is intertwined with the author's experiences in his trajectory in graduation, especially with the creation developed in the Stage of Assembly of the Bachelor's Degree in Theater of the Department of Dramatic Art of the Federal University of Rio Grande do Sul, which produced the show *Aos my dear failures: Party, Fantasy and Desire*, with the proposal to celebrate the discoveries, the failures, the body and the voice of trans existences. The importance of spatiality and scenography as a creative matter of staging poetics and their scenic senses is evidenced.

Keywords: Spatiality. Staging. Scenography. Transgenerity. Celebration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. CAPÍTULO 1: ENCENAÇÃO E ESPACIALIDADE	13
1.1 Sobre encenação.....	13
1.2 Encenação como ofício	14
1.3 Lugares	16
1.4 Espaço, cidade e memória	18
2. CAPÍTULO 2: CENOGRAFIA	24
2.1 Sobre cenografia	24
2.2 Brevíssima História da Cenografia Europeia	25
2.3 Cenografia expandida.....	29
3. CAPÍTULO 3: TRANSIÇÃO	32
3.1 Em construção.....	32
3.2 Composição do cenário	33
3.3 Poéticas da visualidade da cena	36
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
5 REFERÊNCIAS	46

INTRODUÇÃO

Neste Trabalho de Conclusão de Curso em Direção Teatral busco aprofundar inquietações que me atravessaram durante a graduação, ligadas à minha trajetória de vida e, conseqüentemente, acadêmica. Desejo investigar e aprofundar o entendimento de espacialidade no teatro, e suas possibilidades no exercício da cena, pensando como elementos fundamentais da encenação o espaço, o lugar, a cenografia e a poética - lugar de quem faz a obra; em seus diversos desdobramentos. Me motiva desbravar esse espaço onde, como encenadores, criamos, inventamos e subvertemos.

Para me fazer entender melhor trago como metáfora o ciclo de vida da planta ipê: um certo dia em uma roda de conversa com alguns amigos e conhecidos, um deles me contou que quando o ipê floresce é sinal de que a geada não virá mais. Achei inspirador e fui pesquisar o porquê. Descobri que no auge do inverno a planta passa por um estresse imenso causado pelo frio intenso, e nesse momento o relógio biológico dela é acionado, indicando que é tempo de florescer. Ou seja, é da experiência de quase morte, de seu flagelo frente às adversidades do clima, que vem a beleza dos ipês, pois ela entende o estresse como um sinal do seu fim e, como resposta, busca produzir o máximo de sementes para deixar descendentes. Ser um homem trans em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, onde nasci e cresci, é passar por constantes invernos sendo um ipê, mas ao invés de deixar descendentes (deus me livre engravidar) eu deixo minhas criações. Em um vale banhado por rios, no qual está a pequena cidade de Cotiporã, para além de ser um peixe fora d'água, ser trans implica nadar contra a corrente o tempo inteiro. Eu não saí de lá, eu fugi. Eu vim para Porto Alegre porque se eu ficasse não haveria primavera. Fugi em busca de novos ares, novos lugares, novos espaços para ser e existir no mundo e criar meus próprios mundos, pois aquele já não me cabia.

O que resta de bonito em si

depois de negar ao outro

a possibilidade de ser?

- Alec Lisboa, 2023

Pensar a espacialidade, desde a perspectiva da encenação, é transpor no espaço cênico as inquietações que trago no peito. Realizar este estudo me abriu o olhar para as múltiplas possibilidades da espacialidade na encenação, e ao mesmo tempo, me fez entender que é preciso

saber jogar de acordo com os elementos e condições que estão disponíveis. Portanto, para quem deseja encenar, é preciso pensar nos desdobramentos possíveis de uma encenação considerando o contexto que estamos inseridos no campo da arte, não temos todos os incentivos e condições desejadas, com isso se faz necessário ter muita criatividade para improvisar, emendar, reciclar. Como não se pode esperar pelos tão idealizados grandiosos patrocínios, os artistas desenvolvem seu trabalho a partir do que está disponível no espaço em que estão inseridos, através de gambiarras, jogos de cintura, comprometimento, dedicação e muita criatividade para saber utilizar da melhor maneira os elementos que estão as nossas mãos. Nessas circunstâncias, entendo que o estudo da encenação para um diretor é de extrema importância, pois abre um leque de possibilidades para imaginação e para o exercício prático da criação. Neste sentido, saber quem veio antes de nós, os trabalhos que desenvolveram no ambiente que estavam, pode servir hoje de inspiração e aprendizagem. Anne Bogart fala que a melhor forma de encarar os problemas é estudá-los, e isso serve para qualquer empecilho que aparecer no caminho:

Em vez de evitar esses problemas, descobri que estudá-los seria mais produtivo. E esse estudo mudou a maneira como encaro meu trabalho no teatro. Os problemas se transformaram em aliados. Os artistas são pessoas dispostas a articular a transitoriedade e a transformação. Um bom artista encontra novos modelos para nossas ambiguidades e incertezas. O artista se transforma no criador do futuro através do ato violento da articulação. Digo violento porque a articulação é um ato de força. Exige agressividade e capacidade para entrar na briga e traduzir essa experiência em expressão. Na articulação começa uma nova organização do cenário. (BOGART, 2011, p. 12)

Meu pássaro, uma calopsita chamada Zig, descobriu muito tarde que ele podia alçar voos altos. Ele tinha por volta de uns 7 anos quando ensinei, minto, encorajei ele a voar, pois só podemos ensinar aquilo que sabemos. E logo cedo, em um desses seus voos, ele raspou uma das asas nos espinhos de um pinheiro, a asa cicatrizou torta e até hoje ele não consegue entendê-la perfeitamente como a outra. No início ele voava a curtas distâncias, em seguida começou a fazer curvas e quando notei ele já estava levantando voo pelos arredores da casa e pousando no meu ombro que o esperava no meio da rua. Mas em todos esses vôos altos e baixos, até hoje ele encontra dificuldades em aplainar, ele pouco sabe utilizar o vento ao seu favor. Acredito que a falta de equilíbrio causada por não estender uma das asas seja um empecilho, desse modo, e pela causalidade dos acontecimentos, tenho a impressão de que ele também voa contra o vento. Mas ele segue voando, meio torto, meio machucado, mesmo ferido e aos trancos e barrancos ele voa.

Ao pousar em uma nova cidade sem entender direito que espaço é esse, aos poucos fui compreendendo, admirando as belezas dessa selva de pedra, estabelecendo e aprofundando relações, e alçando voos por aí. Até que em uma das primaveras, e assim como o meu pássaro troca as penas nessa época, eu também troquei as minhas. E nessa transformação muitas coisas mudaram, principalmente a perspectiva que eu tinha do espaço, essa virou de ponta cabeça, mas ao mesmo tempo, tudo fez muito sentido. Finalmente encontrei o meu lugar, e é exatamente nesse desvio, de subversão da lógica jacente que nós, pássaros caídos de asas tortas, criamos nossos próprios lugares de acolhimento, nossos ninhos, fazemos das nossas criações nosso voo, e das nossas penas coração. Assim como com o espaço da cena, que nos oferece um mundo de possibilidades a serem inventados. Com nossas feridas abertas, pensamos em como transformar concretamente essas cicatrizes no espaço-tempo a partir das nossas poéticas. O teatro é um lugar de criações, invenções, e nesse caso subversões. Neste lugar, diferentemente da vida, temos o prazer de ocupar o espaço de modo a celebrá-lo, “criamos viagens para serem recebidas em um espírito de doação.” (BOGART, 2011 p. 15)

Somos assim. Sonhamos o voo, mas tememos as alturas. Para voar é preciso amar o vazio. Porque o voo só acontece se houver o vazio. O vazio é o espaço da liberdade, a ausência de certezas. Os homens querem voar, mas temem o vazio. Não podem viver sem certezas. Por isso trocam o voo por gaiolas. As gaiolas são o lugar onde as certezas moram.

- Rubem Alves

No primeiro capítulo procuraremos definir as bases conceituais para pensar o espaço teatral, percorrendo sobre espacialidades cênicas e suas características, a partir das definições propostas pelo pesquisador francês Patrice Pavis (1972). Mais adiante, teço diálogos com ideias de Jerzy Grotowski e seu processo como diretor; com perspectivas da encenadora e docente Patrícia Fagundes sobre a encenação como ofício e do entendimento da direção como arte relacional; com reflexões da diretora estadunidense Anne Bogart. Para exemplificar uma das características da criação da espacialidade imaginária, relato uma das cenas da peça *Terra sem Mapa*, da atriz Mirna Spritzer e do ator Sérgio Lulkin. Pensando processo criativo, dialogo com características da peça *Sobrevivo – Antes que o baile acabe* do coletivo Espiralizar Encruza, que transpôs no seu processo criativo as espacialidades e vivências da cidade para a cena. Em seguida reflito sobre como o lugar que se escolhe apresentar o espetáculo pode produzir sentidos, trazendo como exemplo a peça *Viúvas – Performance sobre a ausência* da tribo de atores do grupo Ói Nós Aqui Traveiz da Terreira da Tribo.

No segundo capítulo, investigo as ideias do livro *O que é cenografia?* da autora Pamela Howard, que abrange uma série de elementos da cenografia, como o próprio espaço. Para descrever uma breve história da cenografia europeia utilizo como base dois autores: André Latorre, diretor e professor de teatro, que discorre sobre o nascimento da cenografia ocidental, e Anna Mantovani, que oferece um breve panorama geral da história da cenografia europeia e sua relação com o fazer teatral no decorrer dos séculos. Menciono o artigo *As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação* (2006) das autoras e professoras Alison Oddey e Christine A. White, que relacionam espaço e cenografia, e como elas definem o fazer teatral em sua comunicação com o público e em suas poéticas.

Batendo as asas sob o terceiro capítulo, trago uma análise do processo de criação de *Aos meus queridos fracassados: Festa Fantasia e Desejo*, montagem desenvolvida no Estágio de Montagem do curso de Teatro com ênfase em Direção Teatral do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Na peça trazemos como tema principal e grande fio condutor da construção dramaturgical a celebração de corpos trans, destacando a importância de um discurso que traga uma perspectiva alegre sobre a nossa existência, com uma equipe formada majoritariamente por pessoas trans. Toda a concepção foi pensada e elaborada no decorrer de dois anos, com inquietações que me atravessam e concomitantemente atravessam o grupo, e das quais eu tinha uma necessidade latente de transformar em arte, de fazer florescer. Para tanto, não desejava que nossas narrativas estivessem no lugar da dor, como estamos acostumados a assistir em diversos discursos das recentes produções artísticas. O intuito era trazer para a cena a celebração, descrevendo o processo de transformação dessas ideias para a encenação, tornando-as concretas no espaço cênico. Relaciona-se o processo criativo com noção de festividade na criação cênica, proposta por Patrícia Fagundes. Escolho descrever o processo de criação de três cenas do espetáculo denominadas: Tempo-Corpo, Amor e Nome, e como elas se relacionam com a cenografia pensada previamente aos outros elementos da encenação. Para a primeira trago o autor e filósofo Paul B. Preciado, que foi uma das grandes inspirações no decorrer dos ensaios. Para falar da conceituação de amor trago a escritora bell hooks, que descreve o amor como uma prática, onde só se torna possível praticá-lo se o reconhecermos e, como esse processo de entendimento varia conforme o desenvolvimento da primeira infância de cada indivíduo. O nome, como uma identificação individual que nos diferencia dos demais,

cito meu amigo e colega Alec Lisboa que em sua zine expressa esse lugar da angústia de não se reconhecer em algo que pensaram com tanto carinho para um filho.

Penso que a importância do estudo das espacialidades está diretamente ligada ao trabalho da direção teatral, seu entendimento possibilita a abertura de imaginários para a criação. Escolho abordar espacialidade e cenografia, pois tenho grande apreço tanto pela teoria como pela prática da construção de cenários e, que de múltiplas formas sintetizam os recursos da encenação e seus procedimentos criativos, mobilizados de acordo com as condições que estão ao nosso alcance como criadores de um espaço subversivo. A excitação em vivenciar o processo criativo, e os caminhos pelos quais ele pode percorrer, as descobertas advindas deles são parte do trabalho dos artistas de teatro, é onde reside nossa beleza e nossa força.

1. CAPÍTULO 1: ENCENAÇÃO E ESPACIALIDADE

1.1. Sobre encenação

Conforme Patrice Pavis (2005), a encenação é a arte de articular um conjunto de componentes cênicos, como atuação, cenário, iluminação, figurino, trilha sonora, maquiagem e texto, que, combinados em determinada sequência no espaço-tempo, geram um arranjo que define o espetáculo teatral. Assim, entendo que a função da encenação envolve criar conexões entre os elementos que compõem a cena, visando a produção de sentidos para a obra, ou, como define Patrícia Fagundes (2016, p. 160): “en - cen - ação. Colocar uma ação em cena, relacionar elementos diversos, articular, compor, montar. ”

Produzir um sentido não se refere a dar respostas, o público imaginará para além de qualquer escolha premeditada. Pode-se oferecer caminhos, e o público imaginará possibilidades de percorrê-los.

Segundo Pavis, a encenação projeta o texto no espaço através das pessoas que atuam e da organização dos componentes da encenação, gerando diálogos, efeitos de ilusão, possibilidades de imaginação. Outrora, no teatro europeu, entendia-se que a encenação consistia em tornar concreto e visual o sentido impresso no texto dramático. Na atualidade, sabemos que um texto pode vir a ter múltiplas interpretações,

Hoje, ao contrário, o texto é um convite a buscar seus inúmeros significados, até mesmo suas contradições; ele se presta a novas interpretações. O advento da encenação prova, além do mais, que a arte teatral tem doravante direito como arte autônoma. Sua significação deve ser buscada tanto em sua forma e na estrutura dramática e cênica quanto no ou nos sentidos do texto. (PAVIS, 1972, p. 125)

Pavis pondera que uma encenação também pode se constituir na experimentação de diversos pontos de partida, com a ausência de uma dramaturgia prévia, por exemplo, o texto pode ser desenvolvido junto a construção espacial ou a partir de uma temática escolhida. Em suma, não existe a necessidade de basear uma encenação no texto, as possibilidades são muitas e o texto pode ser o último elemento a aparecer em um processo criativo, ou mesmo nem aparecer; objetos, corpos, movimentos podem ser protagonistas.

Para Grotowski, encenador do século XX, oriundo da época do teatro experimental e de vanguarda, as forças das grandes obras residem no seu efeito catalítico, no corpo e na dimensão da palavra encarnada, sem a necessidade de ilustrar um texto. Diz ele:

Podemos representar o texto na sua íntegra, podemos modificar toda a sua estrutura, ou fazer uma espécie de colagem. Podemos por outro lado, fazer adaptações e interpolações. Em nenhum desses casos trata-se de criação teatral, mas de literatura. Para mim, criador de teatro, o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto. (GROTOWSKI, 1964, p. 49)

Assim sendo, todas as metodologias para o desenvolvimento de uma montagem cênica são bem-vindas. Cada encenador projetará no espaço a sua poética, palavra de raiz do latim como “poesis” e tendo origem do grego “poíesis”, indica quem cria, uma ação, ou seja, lugar de quem faz a obra e como ela é feita.

Não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas, sim, criar as circunstâncias para que algo possa acontecer. Os resultados surgem por si só. Com uma mão firme nas questões específicas e a outra estendida para o desconhecido, começa-se o trabalho. (BOGART, 2011, p. 125)

Com esta afirmação, a encenadora Anne Bogart afirma a importância do processo de ensaios no trabalho da encenação, o que é uma marca da cena contemporânea: a ideia da criação como processo e não como “resultado” ou produto fechado.

2.2 Encenação como ofício

Na contemporaneidade, com a multiplicidade de propostas e linguagens cênicas, seria impossível definir uma técnica perfeita e infalível para o processo criativo da encenação, as metodologias seguem por diversos caminhos, contudo sempre pressupõem ações e procedimentos concretos. Pensando em tais procedimentos e na encenação como *ofício*, Fagundes, em artigo de 2005, propõe uma reflexão, esboçando ideias e ferramentas necessárias para a realização do trabalho da encenação: “Se a encenação alcançou o status de arte independente, se o encenador é um artista e um profissional das artes cênicas, então sua atividade deve pressupor princípios técnicos específicos, assim como para qualquer outro profissional da área.” (FAGUNDES, 2005, p. 80). Nesta perspectiva ela visa romper com a ideia de que encenadores são um mero olho de fora ou gênios iluminados, e indica algumas técnicas necessárias ao ofício, tais como:

Um diretor deve conhecer e ter interesse em cada um dos elementos da representação e seus significados, além de conciliar esses mecanismos; desenvolver um pensamento capaz de estabelecer elos de ligação, para isso deve ser curioso o suficiente para buscar aprendizado em diferentes áreas do conhecimento; também deve relacionar-se com uma equipe inteira que trabalha junto. E, para tal, deve desenvolver habilidades de comunicação e estar interessado em

relações humanas, pois ao longo de toda sua profissão estará constantemente se relacionando, sendo atravessado por isso; ter percepção musical e estar sensível ao ritmo são habilidades a se desenvolver também, pois o ritmo é um dos meios de comunicação com os espectadores no andamento cênico; para evidenciar sentidos do texto, é necessário ter um sólido conhecimento em dramaturgia e explorar os possíveis jeitos de se contar uma história identificando suas ações a partir da compreensão do texto.

Dentre todas as técnicas abordadas neste resumo, destaco duas: a espacialização e a direção de atores. Fagundes acrescenta ser necessário um estudo aprofundado dos espaços, dos palcos, projetando neles sua imaginação para a criação da espacialidade:

O diretor deve apropriar-se de uma poética do espaço, desenvolvendo pensamento visual e sentido de espacialização, com conhecimento teórico e prático das leis que regem a percepção da imagem pelo olho humano, dos significados que o espaço assume na cena, da tipografia do palco, sendo capaz de explorar o sentido que o movimento e o gesto do ator geram na imagem cênica. (FAGUNDES, 2005, p. 82)

Sobre a direção de atores, ela destaca a necessidade de compreender que são as pessoas que atuam que tornam concreta a encenação. Dirigir é um grande desafio, os envolvidos são afetados pelas imprevisibilidades das relações humanas que perpassam esse caminho. Para poder dirigir atores é necessário ter conhecimentos sobre o trabalho de atuação, incluindo experiências nesta função. Tal saber contribui para investigar formas de dizer um texto, com certo cuidado em relação à entonação e ao ritmo, direcionar ocupações do espaço, trabalhar no material que vai sendo produzido, propor novas ideias durante o processo criativo e ajustar rotas.

De qualquer maneira, o diretor deverá ser capaz de comunicar-se com um elenco, estimular os atores, sugerir possibilidades, harmonizar estilos de representação, integrá-los em um conjunto. (...) Mas a direção de atores necessita ir muito além, reconhecendo o perfil de cada membro do elenco, estabelecendo fluxo de troca entre a sua sensibilidade e a do ator, reconhecendo os momentos adequados para exigir ou esperar. (FAGUNDES, 2005, p. 82)

Nos dias atuais acredita-se que um encenador não dita, antes de tudo aponta caminhos que possam ser trilhados de forma compartilhada. Para Fagundes, o processo criativo é desenvolvido por pessoas e suas redes de relações, e nesse sentido ela destaca o trabalho de diretor como um artista relacional, ou seja, um provocador dessas relações:

Se entendemos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria então criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, mecanismos que estimulem e acolham a criação de toda a equipe, redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas, em fenômenos de

transformação e descoberta, através da associação entre pessoas. (FAGUNDES, 2016, p. 165)

Enfatiza que o teatro acontece no “*entre*, entre pessoas, entre elementos, objetos, espaços, tempos, *entre* - ocupa interstícios, vazios temporários que oferecem mundos a explorar.” (FAGUNDES, 2016, p. 164) e a partir desse princípio, se tecem as diversas teias de relações e trocas, do qual deriva o processo de criação.

Para que haja o espetáculo é necessário um trabalho em equipe, ela ressalta a colaboração como um dos mecanismos dos processos de ensaios e potencializadora dessas relações, utilizando a ideia da festa como dispositivo criativo, fazendo uma analogia entre festa e encenação:

(...) compreendendo a festa como experiência vital de transbordamento e criação, evento relacional e limiar, ao borde do caos, que provoca o desequilíbrio necessário para criar novas formas. Além dos necessários procedimentos de organização e repetição, um processo de ensaios manifesta a potência dessa dimensão festiva profana, que envolve transgressão, despojamento, convívio, curtos-circuitos criativos, visitas ao improvável, o desafio do prazer e da alegria em uma época de hedonismo individualista sempre estimulado, mas nunca satisfeito. (...) Existe um prazer em oferecer uma festa, assim como oferecer estruturas de ensaios, composições de exercícios, jogos, dinâmicas, vivências que se revelam como experiências transformadoras. O diretor se encontra simultaneamente dentro e fora do acontecimento, provoca e observa, é ator e espectador. (FAGUNDES, 2016, p. 166)

1.3 Lugares

O lugar que se escolhe apresentar uma encenação oferecerá certas possibilidades de troca com o público, que serão completamente diferentes se realizada em outra localidade. Por exemplo, em um espetáculo de rua, as pessoas que atuam estão muito mais expostas ao clima, aos transeuntes, aos perigos da rua, interferências sonoras do ambiente, irregularidades do chão, entre outras circunstâncias distintas à uma apresentação em um teatro fechado de palco italiano, onde existe iluminação cênica, cadeiras confortáveis, interferências sonoras definidas para o espetáculo, espaço cênico definido. A escolha de um lugar que receba a encenação pode estar diretamente ligada a produção de sentido de uma obra, modificando sensivelmente a recepção que se tem do espetáculo.

O lugar pode determinar, iluminar ou produzir sentidos nas histórias narradas e em como se deseja contá-las. Em 2016, a aluna Liziê Vargas, do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, dedicou sua pesquisa de conclusão de curso à

análise da montagem teatral *Viúvas – Performance sobre a ausência*, do grupo de atores Ói Nóis Aqui Traveiz da Terreira da Tribo, realizada em 2011 na Ilha do Presídio, lugar que serviu ao aprisionamento de presos políticos durante a Ditadura Civil Militar no Brasil.

Nesse contexto, Vargas investigou o processo de reparação da construção da memória coletiva, e com isso menciona parte da metodologia criativa do espetáculo, que combinava os fatos históricos da Ilha do Presídio com o teatro de vivências proposto pelos atores da Terreira da Tribo. Considerada como uma intervenção no espaço de memória, a obra tinha como foco a performance sobre a ausência deixada pelos desaparecidos políticos durante a ditadura. O espetáculo evocava a recordação desses fatos históricos exatamente no lugar onde eles aconteceram, sendo que para acessar a ilha o meio de transporte utilizado era um barco.

Assim, e pensando em lugar como produção de sentido, a concepção da montagem demandou um território completamente diferente do lugar teatral convencional. O tema escolhido e a metodologia de criação cênica desenvolvida pelo grupo conversavam diretamente com a escolha de um lugar singular para a apresentação de um espetáculo de vivências, profundamente relacionado à temática abordada. Para Pavis a força de um espetáculo pode residir no espaço cênico onde ele acontece, como nas propostas denominadas “*Site Specifics*” - são obras planejadas para um espaço determinado, que dialogam com o ambiente no qual a obra é desenvolvida.

Encenação e espetáculo concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar, muitas vezes insólito, carregado de história e impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na *land-art*, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo seu encanto e sua força. (PAVIS, 1972, p. 127)

Pensando a espacialidade em diferentes períodos do teatro europeu, Pavis resume modos de articular e entender o espaço cênico. O lugar da tragédia era composto pela ausência, lugar de passagem que não descreve o ambiente, é o local abstrato e simbólico; diferente do romântico, mais objetivo, sugere mundos para a imaginação. No naturalismo, temos a imitação do mundo real. O simbolismo se contrapondo a corrente anterior, visa desmontar o lugar, representando-o por meio de símbolos, como uma escultura feita de sucata, sugerindo um universo onírico que opera em outra lógica. O expressionismo é construído em locais como a

cidade, a rua, um hospital, apartamento. O teatro contemporâneo é um lugar de experimentação onde esses espaços se misturam para a manifestação de sentido: “O espaço como elemento dinâmico de toda concepção dramaturgica” (PAVI, 1972, p. 135)

1.4 Espaços, cidade e memória

Entende-se como concreto o “lugar”, diferentemente do “espaço cênico”, que tanto pode ser concreto como subjetivo. No dicionário: espaço é uma “extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis.”¹. E no teatro o que é espaço? No estudo proposto por Pavis, o Espaço Teatral é separado em categorias, com uma conceituação minuciosa de cada uma delas, com o intuito de desmembrá-las para melhor compreendê-las: espaço cênico, espaço dramático, espaço gestual ou lúdico e espaço textual.

O espaço cênico é o espaço da representação, composta por limites e formas. O espaço do teatro é delimitado pela separação entre o olhar do público e o objeto olhado, a cena. Esse limite de jogo é definido conforme a escolha da representação. O público também faz parte do jogo da cena a partir do momento em que ele entra na sala. A plateia é essencial para o teatro, não há teatro sem plateia, pois o teatro também acontece na troca com quem assiste, um elo. O público é participante ativo do jogo de cena.

Toda dramaturgia, e mesmo todo espetáculo é objeto de uma análise espacial e de um reexame de seu funcionamento. O espaço não é mais concebido como concha em cujo interior certos arranjos são permitidos, mas como elemento dinâmico de toda a concepção dramaturgica. Ele deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação do sentido. (PAVIS, 1972, p. 135)

O espaço dramático é caracterizado por Pavis, como o que é visível na imaginação do espectador, o espaço da ficção. Segundo ele:

O espaço dramático é construído quando fazemos para nós mesmo uma imagem da estrutura dramática do universo da peça: essa imagem é constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação. (...). Cada espectador, consequentemente tem sua própria imagem subjetiva do espaço dramático, e não é de se espantar que o encenador só escolha, também ele, uma possibilidade de lugar cênico concreto. (PAVIS, 1972, p 135).

¹ Disponível em:

>[https://www.google.com/search?q=o+que+%C3%A9+espa%C3%A7o&rlz=1C1YTUH_pt-PTBR1073BR1074&oq=o+que+%C3%A9+espa%C3%A7o&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyCQgAEEUYORiABDIHC AEQABiABDIHCAIQABiABDIHCAMQABiABDIHCAQQABiABDIHCAUQABiABDIHCAAYQABiABDIHCAcQABiABDIHCAgQABiABDIHCAkQABiABNIBCDQwMjddqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=o+que+%C3%A9+espa%C3%A7o&rlz=1C1YTUH_pt-PTBR1073BR1074&oq=o+que+%C3%A9+espa%C3%A7o&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyCQgAEEUYORiABDIHC AEQABiABDIHCAIQABiABDIHCAMQABiABDIHCAQQABiABDIHCAUQABiABDIHCAYQABiABDIHCAcQABiABDIHCAgQABiABDIHCAkQABiABNIBCDQwMjddqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8) < Acesso em 12 de fev, 2024.

Dando seguimento as categorias de espaço no teatro, temos o espaço lúdico, criado pela presença e deslocamentos do elenco. Esse espaço se constrói a partir do jogo, criado por meio da evolução gestual das pessoas que atuam e que se mantém em movimento na cena, em ação. O espaço cênico é onde o espaço lúdico ou gestual acontece, em suas múltiplas possibilidades:

Nunca se sabe exatamente se é preciso considerar a cena como real e concreta ou como uma outra cena, isto é, como uma figuração latente e inconsciente. Nesta última eventualidade é possível ler a cena como conjunto de figuras retóricas cujo sentido profundo é procurado. O que é figurado em cena não é a manifestação de uma outra realidade não-figurada e até mesmo não-figurativa: esta realidade é tanto aquela do observador que se projeta nela quanto a do encenador que a esboça pelo lugar cênico e pela presença dos atores. (PAVIS, 2003, p. 134).

Espaço textual é a maneira pela qual um discurso se desenvolve em determinado lugar. Pode-se entender como a maneira que as pessoas que atuam escolhem dizer o texto reforça sua imagem projetada no espaço, exemplo: repetir uma palavra diversas vezes a tornará banal, comum e utilizando-a de maneira repetitiva em cena também é uma das formas de trazer um novo sentido a ela. Outro exemplo é quando sobrepomos o texto, os atores dizem o texto duas vezes um após o outro. Ou quando o mesmo texto é dividido em pequenas frases onde as atrizes complementam a frase uma da outra de forma rápida e dinâmica. Quando o texto não é dito pelas pessoas que atuam e sim através de uma projeção.

Pode-se pensar as espacialidades como trajetórias de criação, como propõe o artigo *Espacialidades Inquietas: SobreVivo, trajetórias de uma criação enegrecida* (2020), que reflete sobre o processo de criação do espetáculo *Sobrevivo – Antes que o baile acabe*, desenvolvido nos anos de 2018 e 2019 em Porto Alegre. A montagem abordava temáticas étnico raciais buscando construir um espaço cênico enegrecido através de dinâmicas de composição espacial que incorporavam referenciais culturais do povo negro, dentre eles o *slam*, o funk, o samba e as religiosidades de matriz africana. Os autores Patrícia Fagundes, diretora da Companhia Cia Rústica e professora da UFRGS e Sandino Rafael Rosa, diretor e mestre em Artes Cênicas pela UFRGS, analisam o processo de criação desenvolvido, que assumiu a cidade como referencial de espacialidade, como lugar de encontro e espaço que inspirou a criação:

O teatro é algo que se faz entre pessoas, em certo espaço e tempo, uma ação organizada esteticamente que envolve gente reunida ou um tempo-espaço compartilhado de mortalidade. Podemos considerar que o teatro é feito de tempo, espaço e corpos, articulados mediante ações, jogos, conceitos. Esta definição pode também servir para pensar a cidade, lugar onde a sociedade se organiza, espaço de convívio e disputa, de

encontro e exclusão. Ao pensar o tempo-espaço como eixo definidor do teatro e de nossa própria organização social, destacamos a importância discursiva da espacialidade na criação cênica, que materializa no agora da cena questões políticas, sociais, poéticas e est(é)ticas – toda estética carrega uma ética, um modo de posicionar-se diante do outro, de construir-se em relação social e compartilhamento no mundo. (FAGUNDES e ROSA, 2020, p. 3)

Nessa perspectiva, o espaço cênico é entendido como um lugar de produção de outros discursos, que ocupam um território político e crítico da criação, ressoando o pensar de uma geração de artistas da cena contemporânea brasileira. A peça, que no início era pensada para a rua, teve parte significativa de seu processo baseado em vivências urbanas, como manifestações, nas quais os integrantes ocuparam um lugar de destaque, que mais tarde reverberou em certa composição espacial para uma cena específica da montagem:

Ao pensar a cidade, não podemos esquecer que nossos centros urbanos foram constituídos a partir de marcos e normas que objetivam impor aos habitantes determinadas formas de viver, relacionar-se e produzir, por meio de um conjunto de recursos que incluem a organização espacial cotidiana e a hierarquia do poder impressa na própria arquitetura, com suas edificações verticalizadas, cercadas e distantes da população. (FAGUNDES e ROSA, 2020, pág. 10)



Instagram: @espiralarencruza – 13 de março de 2020.

No que tange a apropriação de lugares como fonte criativa e pegando como fio condutor a cidade como mote para a criação, menciono o espetáculo *Terra sem Mapa*, apresentado em diversos locais de Porto Alegre nos anos de 2023 e 2024, principalmente na Zona Cultural, espaço independente e gerenciado por uma rede de artistas, onde tive a oportunidade de assistir diversos trabalhos, e diversas apresentações desta peça em específico. Em uma das cenas da

montagem, desenvolvida e protagonizada pela atriz Mirna Spritzer² e pelo ator Sérgio Lulkin³, retrata-se e sintetiza-se muito bem o que se entende por espaço dramático.

A peça aborda o tema da imigração, viajantes de um tempo imaginado percorrem a terra sem mapa da memória, onde eles revivem lendas e casos e narram histórias de vida e morte, de exílios e encontros, de casas deixadas para trás e novos lares. “Migrantes que se arriscam para aportar em novos mundos onde buscam vida, alimento e futuro” (Lulkin, 2023). Para evocar a memória e a experiência da imigração, os atores buscam lembranças através dos personagens Vrum e Luba, construindo o espaço cênico e dramático através da imaginação do espectador. Em uma cena específica, os atores descrevem uma cidade (Porto Alegre, bairro Bom Fim), compondo pelo palco onde estão localizados os comércios, a igreja, as tendas, mercearia, e assim despertando no espectador a aparência e as cores desses lugares.

Em uma entrevista que os artistas concederam ao Jornal do Comércio, Mirna Spritzer descreve: “partimos de algo que nos diz respeito, que são nossas memórias, e disso para algo mais amplo, onde o público também pode acessar as suas.” (2023). No início do processo criativo, em 2021, os atores se encontravam no Parque da Redenção em Porto Alegre, para colocar os personagens em ação e diálogo; eles comentavam sobre o mundo à sua volta na perspectiva dos personagens vivendo a cidade, desde os monumentos até os fatos sobre a imigração. Para quem chega, mais tarde para quem fica, a memória é o que mantém as experiências vivas, e ela pode ser evocada e transmitida através da imaginação, onde os atores transpõem para a cena vivências e imagens de uma maneira simples e esplêndida.

² Mirna Spritzer é uma atriz brasileira, com carreira no teatro, cinema e televisão. Formada pela UFRGS, possui uma extensa pesquisa em poéticas da escuta e as relações entre teatro e radiofonia. Professora Associada aposentada do Departamento de Arte Dramática, onde lecionou por 30 anos e no programa de pós-graduação da UFRGS. Sua experiência profissional vincula-se à trajetória do Teatro Vivo. Fez parte da criação do teatro de arena em Porto Alegre.

³ Sérgio Lulkin, ator e professor aposentado de teatro, formado pela UFRGS. Integrou o Grupo TEAR, com direção de Maria Helena Lopes, durante 22 anos. Atuou em vários filmes de curta e longa metragem. Em suas pesquisas desenvolveu projetos de extensão em Teatro e Educação de Surdos.



Instagram: @terra_sem_mapa - 26 de março de 2023.

A espacialidade também é construída através da memória, e de suas conexões com a imaginação. Segundo a diretora estadunidense Anne Bogart, a memória é parte constituinte do fazer teatral, “o ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte e do teatro.” (BOGART, 2011, p. 30)

A memória desempenha um papel extremamente importante no processo artístico. Cada vez que se monta uma peça está se dando corpo a uma memória. Os seres humanos são estimulados a contar histórias a partir da experiência de lembrar de um incidente ou de uma pessoa. O ato de expressar o que é lembrado constitui, de fato, segundo o filósofo Richard Rorty, um ato de redescoberta. Ao reescrever uma coisa novas verdades são criadas. (BOGART, 2011, p. 36).

Para que haja a construção do espaço dramático e do espaço lúdico, é preciso que se instaure o jogo da imaginação entre as pessoas que atuam e o público, através da ação, da palavra e da gestualidade. O espaço dramático é o espaço da ficção, onde viajamos por caminhos através da nossa imaginação, segundo Pavis:

Nós o construímos e modelamos a nosso bel prazer, esta é sua força e também sua fraqueza pois ele “fala menos ao olho” do que o espaço cênico concreto. Por outro lado, o espaço dramático (simbolizado) e o espaço cênico (visto) misturam-se em nossa percepção um ajudando o outro a construir-se, de modo que, ao cabo de um momento, somos incapazes de discernir o que nos é dado e o que nós mesmos fabricamos. (PAVIS, p. 135 e 136).

Essa é uma das magias do teatro, nos levar a lugares que talvez não fossemos sem ele, compondo através do espaço e do tempo, acessar e propor realidades, imergir em

questionamentos e reflexões, escutar, se emocionar, acessar lugares da nossa subjetividade que ampliam nossa percepção de mundo.

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Essa, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos. (...) E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente as palavras. (ARTAUD, 1938, p. 36 e 37).

2. CAPÍTULO 2: CENOGRAFIA

2.1 Sobre Cenografia

A cenografia, segundo Anna Mantovani (1989), pode ser entendida como uma composição num espaço tridimensional, o lugar teatral. Ela dispõe de elementos básicos como cores, luzes, formas, volumes e linhas. Em todos os casos não se trata de uma decoração, cada obra (teatral, cinematográfica) exige um determinado modelo cenográfico, com sua linguagem, propostas e objetivos específicos.

Em outras palavras, criar e projetar um cenário significa fazer cenografia. Assim qualquer proposta, sendo adequada a concepção do espetáculo, pode ser um cenário. A qualidade deste está tanto em ser perfeitamente integrado à proposta central da encenação quanto na inventividade e no uso adequado dos elementos e materiais propostos. (MANTOVANI, 1989, p. 12)

Desse modo, a cenografia se manifesta no lugar teatral que é onde se estabelece o espaço cênico, composto pelos atores e espectadores, promovendo uma relação entre palco e plateia, e instaurando-se como “um ato criativo” (MANTOVANI, 1989, p. 12).

Em seu livro *O que é cenografia?* Pamela Howard (2015) parte da relação entre espaço e cenografia para pensar diversas espacialidades e seus desdobramentos. A autora apresenta os diversos elementos que permeiam o campo de estudos dessa área, dentre eles, o texto, a pesquisa, cor e composição, direção, atores e espectadores, e principalmente espaço, pois entende que cenografia é a criação do espaço cênico. É um trabalho em conjunto, muito além de uma tela de fundo para atores:

A cenografia é sempre incompleta até o ator entrar no espaço de atuação e se envolver com a plateia. Além disso, a cenografia é uma manifestação conjunta do diretor e do artista visual a respeito da visão que têm sobre a peça, a ópera ou a dança, uma obra que está sendo apresentada ao público como um trabalho em equipe. (HOWRDS, 2015, p: 17)

Entende-se então que a cenografia é parte do discurso da obra e não somente um elemento decorativo. O cenógrafo trabalha para alcançar essa dimensão, e carrega a responsabilidade de fazer o máximo possível para que haja entendimento entre a equipe no processo criativo. O cenário será habitado pelos atores e atrizes, compondo um universo cênico junto a outros elementos, portanto ele não deve se sobrepor aos outros componentes do conjunto. Segundo Howard:

O espaço é moldado e alterado pelos atores com a evolução da representação. Assim, a colaboração entre os artistas teatrais se concentra por meio da visão do diretor, e isso anima o espaço e o adapta exatamente para satisfazer as necessidades da produção. Os espectadores são o elemento final que fecha o círculo, ocupando o espaço comum

do edifício teatral e sendo a razão para a obra ser criada. A cenografia considera todos os sete aspectos, e eles têm peso e importância semelhantes em uma produção teatral integrada, com cada aspecto emergindo e sendo mutuamente dependente de maneira simultânea. (HOWARD, 2015, p. 18).

Falar de cenografia é falar e pensar no espaço, que é parte do vocabulário cenográfico. Pensando em cenografia como processo criativo, e o espaço como ação, como construir com forma, cor e conteúdo o espaço adequado para abranger os atores e atrizes, movimento, gesto, luzes, sonoridades, narrativa, palavras, etc. Então, cada espaço tem suas dinâmicas e características, dentre elas a geométrica, que relaciona altura, comprimento, largura, profundidade, diagonais e verticais, isto faz parte da sua dinâmica, assim como linhas de força que percorrem a área de representação até os espectadores, exploradas pelo cenógrafo. As características do espaço devem ser levadas em consideração desde o início do planejamento e produção, assim como o contexto no qual se desenvolve a criação, pois “O teatro é, como toda arte, intimamente relacionado com o meio social onde surge, e será definido conforme o pensamento de cada época.” (MANTOVANI, 1989, p. 14).

2.2 Brevíssima História da Cenografia Europeia

Em seu artigo *Cenografia: uma história em construção*, André Latorre (2013) apresenta o desenvolvimento da cenografia ocidental, considerando seu contexto histórico e fatos marcantes do movimento teatral. Segundo Latorre, a cenografia tem grande influência no nascimento da encenação, e surge antes de outras questões estéticas e da própria direção teatral. Hoje em dia ela vem se atualizando e descobrindo possibilidades, tanto técnicas como discursivas, é uma arte que alinha métodos de construção e conhecimento teórico.

No interior da Grécia, nos séculos VI e VII a.C, existiam cerimônias rurais que foram posteriormente transferidas para o Teatro de Dionísio, onde o que conhecemos como teatro grego se originou. Existiam vários estilos de cenário, para a cena trágica, cômica ou satírica, que ofereciam um espaço de representação e apresentação de personagem. O *ekiclema* surgiu nesse período, que é um piso circular, com uma tela dos dois lados, usada para momentos de transformações, o piso gira e assim surge um personagem com outro fundo de cena. Havia três portas que conduziam as entradas e saídas, contudo existem muitas teorias a respeito do seu uso.

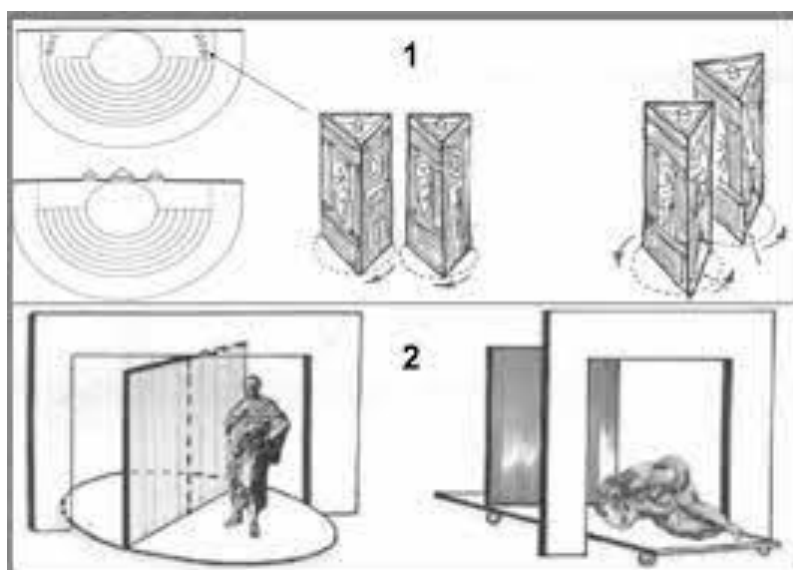


Figura 1: Triângulos girados. Figura 2: Sistema de Ekiclemas. Fonte: Google Imagens.

Na Roma antiga, o teatro foi apropriado como um grande instrumento político, como ferramenta para alcançar multidões e oferecer diversão. Com este objetivo, investiram no desenvolvimento da engenharia e arquitetura cênica, que foram utilizadas na construção de novos teatros. Isso reverberou cenograficamente e a estrutura do edifício se tornou complexa para atender as necessidades técnicas.

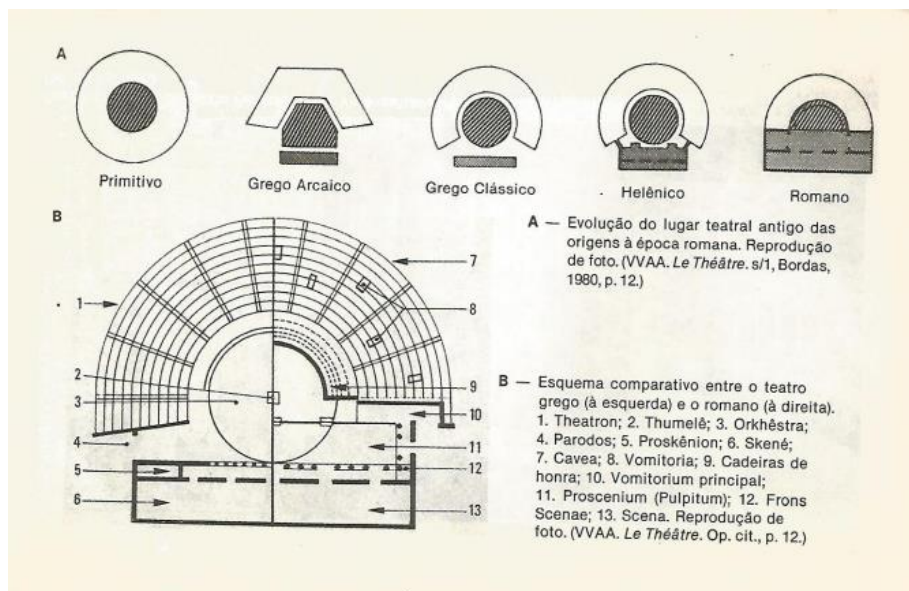
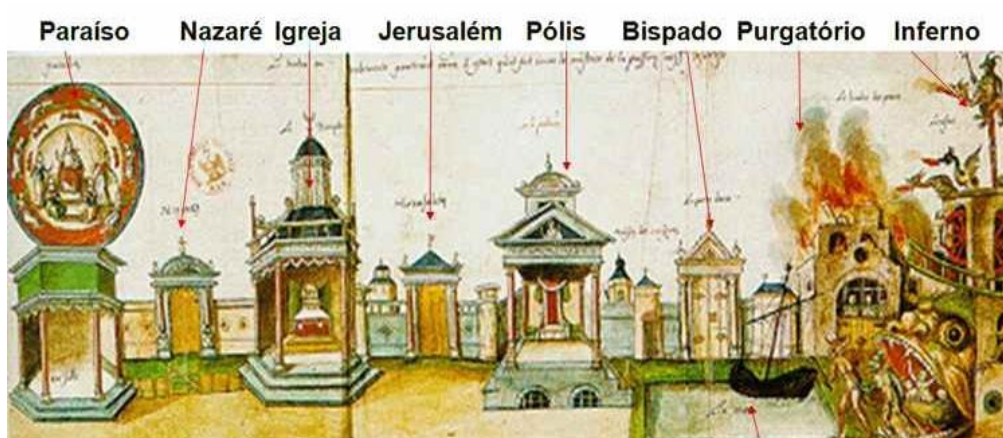


Imagem do livro *Cenografia* de Anne Mantovani, p. 15.

Na Idade Média o teatro se conecta a um viés mais religioso, nessa época as peças eram apresentadas em espaços como a igreja e posteriormente as praças pela cidade. Os cenários eram construídos por muitas pessoas, eram chamados de cenários simultâneos:

Estes cenários eram articulados, usavam aberturas de portas, rampas que surgiam para abrir caminhos, grandes colunas e escadarias, suportes para elevar atores aos céus, seus personagens divinos, grandes piscinas para a colocação de pequenas embarcações, para a realização da “viagem final” do personagem, grandes efeitos com fogo, animais construídos em madeira, que movimentavam olhos e boca e tinham capacidade para suportar grandes quantidades de atores para a movimentação destes efeitos. (LATORRE, 2013, p. 11)



Cenários Simultâneos Medievais. Fonte: Google Imagens.

No Renascimento Italiano, surge o edifício teatral fechado, e os cenários com três dimensões utilizando técnicas de perspectiva, onde todas as linhas convergem para um ponto central. No Barroco o cenário era uma espécie de caixa mágica, segundo Mantovani, sendo que o principal objetivo era deixar o público maravilhado. Howard descreve as complexidades técnicas oferecidas pelos palcos barrocos.

A peça começava com o içar das cortinas e terminava quando elas baixavam, durante a representação eram explorados todos os níveis, quanto mais alto mais divino e quanto mais próximo do chão mais demoníaco, as mudanças de cena ocorriam as vistas do público, com alçapões existentes que podiam fazer os objetos subirem e os guinchos de içamento podiam fazer os objetos descerem. Essas operações eram feitas por maquinistas posicionados embaixo, acima e nas laterais do palco, muitos desses operários eram construtores de barcos que trouxeram suas habilidades das operações navais para os palcos: “Cada centímetro do espaço teatral era explorado ao máximo, e, como os navios de guerra, aqueles teatros eram máquinas

em funcionamento” (HOWARD, 2015, p. 30). Hoje, esses teatros ainda estão funcionando perfeitamente em lugares como a Suécia, França, Itália e República Tcheca.

A Revolução Francesa e a Revolução Industrial marcam uma época de grandes mudanças na sociedade europeia, diretamente relacionadas aos avanços tecnológicos do período, que são parte de um processo que mudou as perspectivas sobre a vida e consequentemente sobre a arte, refletindo no fazer cênico. No final do século XIX, surge o naturalismo com uma perspectiva cenográfica diferenciada:

A cenografia deixa de ser um mero elemento decorativo, de apoio aos atores, para fazer parte de um conjunto do espetáculo: assim, muda a relação entre cenários e atores. A cenografia organiza o lugar cênico, não é autônoma e independente, mas parte do todo, integrando-se, sendo vivenciada pelos atores, que deverão utilizá-la e explorá-la como um recurso para a atuação. (...) O cenário é subordinado à ação e ao texto dramático, existe uma relação dinâmica do ator com o cenário: o ator se movimenta em cena, isto é, no cenário. (MANTOVANI, 1989, p. 20 e 21)

O naturalismo desemboca em pesquisas cada vez mais aprofundadas do fazer teatral, e a cenografia acompanha essas novas propostas. À vista disso, “a função dos cenários não é representar, mas ser um ambiente onde nascem, vivem e morrem os personagens. (...) os cenários não são um lugar, mas ambientes.” (MANTOVANI, 1989, P. 23). A encenação buscava retratar a vida, assim como a cenografia.

O cenário passa a ter uma utilidade precisa e se torna indispensável ao espetáculo. Assim sendo cada peça tem que ter o seu cenário específico. O processo de criação da cenografia compreende uma profunda preparação e observação, que vai da pesquisa arqueológica, histórica e social. (...) A proposta é ser e ser tudo e todos os detalhes verdadeiros, o cenário não representa, ele é o ambiente. Os telões pintados são abolidos, a luz elétrica contribui e a iluminação passa a ser um dos elementos do espetáculo. (MANTOVANI, 1989, p. 23)

Nesse contexto, e com uma encenação que se baseia no princípio da quarta parede, como se os espectadores assistissem a partir da visão de um buraco de fechadura, os cenários reforçam a ideia do ambiente representativo, com intenções realistas.

No mesmo período, surge o simbolismo, que nega a reprodução da realidade propondo cenários que sugerem ao espectador direções para a imaginação. O simbolismo afirma que a palavra cria a cenografia. Segundo Mantovani:

A cenografia simbolista enfatiza a cor como linguagem simbólica, a imaginação e a emoção, e nega a reprodução fotográfica. Não descreve; é uma evocação imprecisa com a função de ser um fator emocional que levará o público a uma receptividade máxima. O teatro simbolista, por seu hermetismo, foi um teatro de elite, e dentro da cenografia inaugura uma corrente que passará a utilizar-se da pintura como elemento do espetáculo. (MANTOVANI, 1989, p. 26)

Nesse período Gordon Craig se destaca por trazer para a cena o cenário como personagem. Ele procurou um cenário em que os atores pudessem jogar com os elementos, criando um papel cênico para eles. Um cenário que atua e fala por si só, propôs que o jogo do ator concretizasse o cenário harmonizando com as ideias do encenador. Não existe um ambiente realista. Cabe ao ator e ao diretor dar vida através de ações cênicas e físicas, dar vida a esse ambiente.

Deveis saber imediatamente que a grande impressão de conjunto produzida pela cenografia e pelo movimento das massas é o meio mais efectivo de que podereis dispor. (...). Em primeiro lugar vem o *cenário*. Seria ocioso falar aqui da diversão que o cenário faz no nosso espírito, pois não se trata de fazer um cenário que distraia a nossa atenção da peça, mas de criar um lugar que se harmonize com o pensamento do poeta. (CRAIG, 1943, p. 54 e 55)

2.3 Cenografia expandida

Ao longo da segunda metade do Século XIX e durante primeira metade do Século XX, apareceram as figuras de diversos diretores que, em suas descobertas e tentativas de modificar a cena, em diálogo com as vanguardas e o contexto político vigente, propuseram novos modos de entender e fazer teatro. A cenografia acompanhou tais movimentos inovadores, como parte do processo criativo da cena, que passou a questionar lugares e espaços convencionais. Segundo Mantovani:

A busca de um lugar teatral condizente com as novas propostas, permeia todo o século. O teatro à italiana é questionado, ele representa o passado e, se para cada época corresponde uma arquitetura teatral que representa o seu pensamento, à medida que a sociedade muda deveria modificar-se também o lugar teatral. (...). Além disso, são usados outros espaços que não o teatro para as montagens. (MANTOVANI, 1989, p. 46)

No artigo *As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação* (2006) as professoras Alison Oddey e Christine A. White abordam o conceito de “espaço encontrado”, proposto por Ariane Mnouchkine (1970), que destaca a distinção do espaço teatral atual, que pode sair de edifícios teatrais convencionais e assumir espaços “encontrados”, que oferecem um caráter diferente e outras propostas para a encenação.

Também vale considerar que o espaço “encontrado” envolve diretamente a cenografia e a encenação, onde as habilidades de artistas de teatro são instigadas para enfrentar o que é possível. Há uma intenção poética ao lado da prática, na qual o espírito do espaço se desenvolve conforme a natureza da encenação. (ODDEY e WHITE, 2008, p. 148)

A criatividade e imaginação potencializam os espaços para encenação, onde a realidade e a ilusão constroem uma simulação de um mundo real. Dessa interação, pelas ações e modos

de expressão da representação, o espaço e a cenografia são estimulados, criando diversos sentidos de realidade. Como meio de comunicação do espetáculo dando significância ao espaço explorado. “A subjetividade do olho pode criar imagens que são absolutas, mas que são respeitadas quanto à percepção do indivíduo. A cenografia e a encenação jogam com a realidade e com a representação.” (ODDEY e WHITE, 2008, p. 157).

Nestes espaços expandidos, “a experiência de ser transportado no espaço, potencialmente transformado, onde se torna quase impossível obter uma recepção única.” (ODDEY e WHITE, 2008, p. 144) ampliam possibilidades da imaginação e do próprio teatro como acontecimento.

Por meio da prática do teatro e da análise crítica de como o espaço funciona de forma arquitetônica, sabe-se como ele tem a propriedade de controlar poderosamente o modo pelo qual nós pensamos. O material e o objetivo, o ideal e o subjetivo, não são opostos em sua prática, mas constituem esta visão dialética que habilita o potencial dos espaços. (ODDEY e WHITE, 2008, p. 151)

Através das transformações cênicas dos últimos séculos, múltiplas propostas de uso, criação e exploração do espaço cênico foram desenvolvidas, incluindo os “*site specifics*”, lugares específicos onde se cria uma obra em especial para aquele espaço, e a própria diversidade de espaços teatrais – podemos fazer teatro em qualquer lugar.

De qualquer modo, toda produção necessita examinar e analisar o espaço, observando o que ele pode oferecer e suas relações com a encenação. Em propostas de *site specific* a relação com o espectador é direta, pois estão imersas no mesmo ambiente: “O espaço não é um conceito abstrato. É um volume tridimensional real a ser moldado e esculpido de acordo com a inspiração pessoal e a necessidade coletiva.” (HOWARD, 2015, p. 48)

Segundo Howard, o espaço deve ser experimentado, somos transformadores temporários do espaço, a arquitetura permite diversas funções para a criação e esse é o seu fascínio, às vezes ele necessita ser inventado sintetizando a cenografia e a direção em uma criação original.

“*Cenografia é uma ideia (e não coisas para carregar em um caminhão), que é fonte de outras ideias (e não da evitação delas).*” - Henk Van Der Geest

A cidade carrega consigo espaços que fazem parte da vida cultural de seus habitantes. Alguns deles são públicos como as praças e ruas, e outros privados, onde ocorrem eventos no interior dos prédios. Além destes, as cidades estão cheias de espaços marginais e esquecidos

onde podem acontecer performances, *slams* ou feiras. Em outros casos a cidade pode servir de teatro, como pano de fundo para cenários de encenações e projeções, ou mesmo, como processo criativo de investigação de espacialidade, em suma:

Contra suas estruturas, as memórias e aspirações coletivas da população são representadas de maneira dramática ou comemorativa. O espaço é ingrediente fundamental da cenografia e da dramaturgia: corresponde aos modos pelos quais a experiência dramática é vista e moldada. Com a adição de cores, imagens ou palavras, os espaços ficam carregados de vida e ação, envolvendo-se diretamente com o público por meio do discurso e do diálogo. (HOWARDS, 2015, p. 35).

Para exemplificar o entendimento de espaço, a autora conta a história de um velho que se apresenta em uma praça pública e como ele com apenas uma caixa de fósforos e uma história é capaz de manipular o espaço todo a sua volta. O velho, um ator consumado, vai aos poucos chamando a atenção das pessoas, ele caminha muito rápido e observa se o público está atento, com sua caixa de fósforos na mão ele conta a história de um leão que mora dentro dela e o público, curioso, vai se aproximando cada vez mais. Com a caixa aberta, ele fala sobre o leão e aos poucos vai preenchendo todo círculo criado a sua volta, com muitas pessoas que aos poucos foram chegando para escutar. Por fim, ele fecha a caixa e vai embora pelo meio da multidão, que fica embasbacada por ter sido capturada por algo tão ridículo. A questão é que ele cria espaço e personagem no imaginário das pessoas e estabelece um jogo compartilhado, a partir do interesse das pessoas em escutar aquela história.

Um espaço vazio carrega infinitas possibilidades de criações espaciais/cenográficas, contudo, cada espaço arquitetônico tem suas demandas, que podem alcançar pleno potencial através de ações. A cenografia é a concretização de uma imagem dentro da arquitetura do espaço. Ela tem o poder de contar histórias, sugerir mundos, construir relações sociais temporárias; pode ser base ou parceira de criação. De qualquer modo, não é uma imagem decorativa. Para a criação de uma cenografia, em termos práticos, é preciso examinar o terreno, depois desenhar o que se deseja e assim dar uma forma para esse esboço, com base nas concepções estéticas imbrincadas na proposta de encenação.

3. CAPÍTULO 3: TRANSIÇÃO



Acervo do autor (Cotiporã, 10 de setembro de 2021 - antes da T)

3.1 Em construção:

Neste capítulo descrevo e analiso parte do processo criativo da montagem *Aos meus queridos fracassados: Festa, Fantasia e Desejo*, desenvolvido em meu Estágio de Montagem da graduação em Direção Teatral, entre os meses de maio e outubro de 2023. Relaciono elementos da espacialidade e da cenografia ligados ao processo criativo no decorrer do desenvolvimento do espetáculo. A ideia de celebração foi o fio condutor da construção dramaturgica, incorporando aspectos que reverberaram em nossos encontros e se concretizaram em cenas como: Tempo-Corpo, Amor e Nome. Nosso intuito era celebrar as descobertas, os fracassos, o corpo e a voz de existências trans, com o desejo de propor uma subversão da lógica vigente que aniquila nossos corpos e subjetividades.

Para pensar celebração, dialogamos com conceitos e procedimentos criativos propostos pela encenadora e docente Patrícia Fagundes, que reflete sobre a festividade e o convívio articulado nos microterritórios de afetividade compartilhada durante os processos de criação cênica. Segundo a autora, a festa se articula como componente político de criação, é uma das formas de resistir e caminhar ao encontro de nossos desejos:

Essa subversão festiva, saborosamente rebelde e cheia de vida que se insinua em nossos afazeres da cena e em tantas práticas culturais do sul do mundo, indica uma política de esperança que articula espaços-tempos dissidentes da rigidez e da mecânica exaustiva da lógica neoliberal. Podemos imaginar que essa cena festiva e cabareteira

de pequenas produções do sul do mundo oferece contribuições para a construção de futuros renovados, por meio da constituição de experiências de sociabilidade que vislumbram outros modos de relação, criação, organização e pensamento, em contraposição, desvio ou subversão da lógica colonial que ainda estrutura a sociedade e os nossos corpos. (FAGUNDES, 2022, p. 23)

Fagundes afirma o processo como um caminho de experimentação, e não um produto final, “funcionando como uma importante experiência ético / social, que transcende as formas visíveis sobre o palco.” (FAGUNDES, 2011, p. 2)

3.2 Composição do cenário:

Duas araras de roupas definiram o conceito cenográfico inicial da peça, que buscavam representar a possibilidade da mudança, como uma troca de pele, de carcaça. O cenário foi construído para ser dinâmico, de modo que as pessoas que atuam pudessem se relacionar com ele através de ideias e movimentações, potencializando a espacialidade como sentido e narrativa.

Para fazer o espaço falar, as fronteiras entre direção e cenografia foram sutilmente entrelaçadas. A cenografia trabalhou junto a direção, na busca de fazer o espaço falar através dos atores, de forma vital.

Os atores têm de ser capazes de se deslocar pelas diversas partes do palco em diferentes formas e configurações, de maneira fluente e natural, para que o olhar do público seja constantemente levado as extremidades do espaço cênico para os menores elementos enfocados. (...) A arte da criação teatral é transformativa. A flexibilidade é necessária desde o início, pois, se ideias rígidas forem introduzidas, a criatividade poderá facilmente ser sufocada. (HOWARD, 2015, p. 161 e 162)

São duas araras, uma seria a “masculina” e outra a “feminina”. Entretanto, ao longo do processo de ensaios e, conforme as manuseamos, não conseguimos separar as roupas conforme tal binarismo. A intenção inicial era começar a peça com as roupas divididas em “masculinas” e “femininas”, e no decorrer da peça misturá-las. Contudo, acabávamos misturando as peças durante o desenrolar dos próprios ensaios, e ao montarmos o cenário não conseguimos separar desse jeito, pois não as víamos assim. Assim, resolvemos misturar todas as roupas e gravatas, elas foram posicionadas de forma estratégica, conforme eram utilizadas em cena. Percebi que era possível fazer uma cortina com gravatas, então decidi preencher a parte do meio das araras com gravatas, conciliando a fragilidade da estrutura da arara, que impossibilitava que pendurássemos muitas roupas, com o recurso estético da cortina, concomitantemente preservando a leveza do cenário para que ele pudesse ser movido mais facilmente pelo espaço cênico.



Foto: Alu Idalgo

Para criar o cenário, recorri a duas fontes de ideias: a imaginação e a técnica. A primeira estava presente desde o início da concepção, onde visualizava duas araras de roupas, com o intuito de representar esse lugar fora do armário, um mundo de possibilidades e descobertas, que no decorrer da peça poderiam assumir diversas representações.

Na prática, em termos técnicos, para construí-las busquei referências no *youtube*. Desenhei o formato, decidi as medidas necessárias para as duas araras e em seguida fiz o orçamento, considerando materiais que fossem financeiramente acessíveis, pois havia pouco dinheiro para a produção. Por conta disso, elas não ficaram tão fortes quanto eu gostaria. Para montá-las usei as habilidades que aprendi ao longo da vida com meu pai, um marceneiro detalhista e caprichoso, e também as dicas e ajudas de alguns amigos.

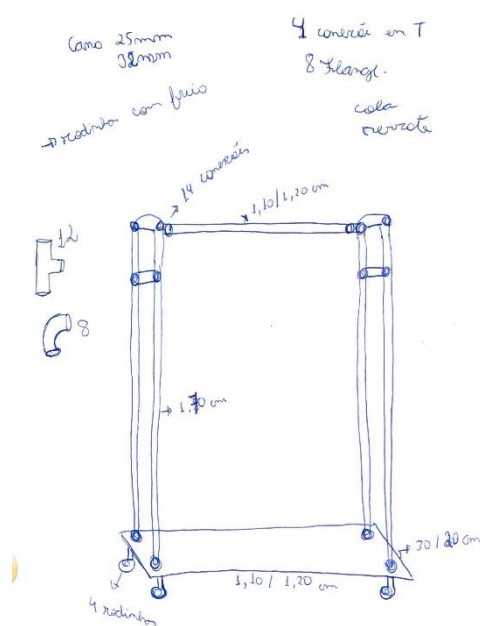


Figura 1: Esboço do cenário

Fontes: Acervo do Autor



Figura 2: O Cenário pronto.

Nesse processo não adaptamos o cenário para o texto, e sim, o texto foi criado no decorrer dos ensaios, pensando em como relacioná-lo com a cenografia. Na construção inicial do espetáculo, buscamos fazer uma festa com tudo que nos foi negado ver, experimentar e tocar, redescobrimo nosso próprio jeito de caminhar, celebrando existências trans, pois quando alguém de nós se assume, uma festa não é o que estamos acostumados a receber, muito pelo contrário. Para tanto, busquei um elenco que fosse formado somente por atores e atrizes trans: Faê de Sousa, Hênrica Ferreira e Vinícius Souza (Elenco). E o restante da equipe majoritariamente composta por pessoas trans: Alec Lisboa (Texto) e Alu Idalgo (Direção de Arte e Indumentária). Batista Freire (Iluminação) e Verônica Becker (Produção) – pessoas cis.

Utilizamos as peças de roupas para montar um figurino que vai se construindo ao longo da cena, propondo looks com a estética *genderless*⁴. Através do jogo com elementos de figurino, investigamos outros modos de expressão de gênero.

⁴ Em contrapartida a essa ideia de separação por gênero, surge o movimento *genderless*, termo em inglês significa sem gênero ou agênero. Ele remete a um movimento que tem grande repercussão na moda, onde não há distinções entre feminino e masculino, o foco é atribuir a escolha do que vestir à personalidade da pessoa que escolheu determinada peça, sua autoimagem, gostos pessoais e estilo. Disponível em: > <https://blog.insiderstore.com.br/genderless-entenda-o-que-e-a-moda-sem-genero/> <. Acesso em: 16 de fev, 2024.

Algumas ideias como a do cenário já estavam presentes desde o início do processo, porém no desenrolar dele, muitas dessas ideias foram se retroalimentando e alternando o protagonismo. Utilizamos músicas, figurinos, discurso, iluminação, espacialidade e cenografia para a criação um lugar de afetividade que ao longo do processo alternou entre conversas, choros, desentendimentos, reconciliação, abraço, descobertas e partilha.

3.3 Poéticas da visualidade da cena:

Com base nos conceitos de espaços mencionados no primeiro capítulo deste trabalho, relacionando-os com as espacialidades e a cenografia desenvolvidas na montagem, analiso aspectos do processo criativo, enfocando a composição de três cenas específicas: Tempo-corpo, Nome e Amor.

As apresentações aconteceram na Sala Alziro Azevedo do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, localizado no Centro Histórico da cidade de Porto Alegre. A escolha desse lugar ocorreu devido a questões institucionais, por ser um dos lugares disponíveis dentro do departamento, onde temos acesso a infraestrutura e técnicos responsáveis. A praticidade, pois era mais fácil a construção, o manejo e a montagem do cenário. E, por último, o espaço da sala, que é um teatro mais intimista permitindo uma aproximação maior com o público.

Tempo-corpo:

Somos um corpo que muda ao longo do tempo. Penso na perda do tempo por estar num corpo que não é nosso... mas como não é nosso se, enquanto vivos, não deixamos de ser corpo através do tempo?! Corpo que muda com o passar do tempo. Todo corpo muda. Corpo que escolhe mudar radicalmente. Injeção de 4 ml de testosterona a cada 3 meses e essa ação muda completamente um corpo. Muda um corpo que ocupa um espaço e a forma que vive o tempo. Como que alguém nasce no corpo “errado”? O que é um corpo “certo”? Leio Preciado (2022, p. 14): “num mundo onde hormônios, próteses e cirurgias permitem uma experiência concreta de transição de gênero, mas onde a normalização de gênero constitui o requisito político para qualquer processo de reatribuição de gênero. ”

*Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo
Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos*

*Tempo, tempo, tempo, tempo
Que sejam ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo, tempo, tempo, tempo
- Caetano Veloso*

O corpo depois da transição hormonal é um corpo que quer dançar com as imperfeições, descobrindo novos e possíveis modos de expressão. Transitar sobre cada pedacinho do espaço cênico e fazer dele uma invenção. Fundamentado nessas inquietações, desenvolvemos a cena Tempo-Corpo.

Esse é todo meu mundo. Essa é a minha vida e não a vivi com coragem, mas com entusiasmo e júbilo. Mas vocês não querem saber da minha alegria. Preferem sentir pena e garantir que eu tenha ainda mais coragem, pois em nosso regime político sexual, no capitalismo farmacopornográfico reinante, negar a diferença sexual equivale a negar a encarnação de Cristo na Idade Média. (...) O sexo e a sexualidade não são propriedades essenciais do sujeito, mas antes o produto de diversas tecnologias sociais e discursivas, de práticas políticas de gestão da verdade e da vida. São o produto da coragem de vocês. Não há sexos nem sexualidades, mas usos do corpo reconhecidos como naturais ou sancionados como desviantes. (PRECIADO, 2020, p. 140 e 141)

Segundo Paul B. Preciado, a transição pode ser uma ruptura da biopolítica farmacopornográfica, gerando uma produção de desejos e subjetividades que vão na contracorrente da heteronormatividade colonial. Em seu livro *O Manifesto Contrassexual* ele destaca o “contra” como um caminho que vai na direção oposta “sexual” que existe e é tido como norma, e no que diz respeito a essa reprodução ele faz um paralelo entre tecnologias de gênero e arquitetura:

Então comecei a dar atenção à materialidade das tecnologias de gênero. Arquitetos e historiadores do design me ajudaram a ver os corpos e as sexualidades como efeitos específicos de técnicas construtivas e visuais, como enquadramento, colagem, reprodução, imitação, montagem, padronização, segmentação, distribuição espacial, recorte, reconstrução, transparência, opacidade e assim por diante. Se a arquitetura é uma tecnologia política para fabricar o espaço social, então os corpos também podem ser entendidos em termos arquitetônicos. Foi assim que comecei a ver os dildos e as técnicas médicas de reconstrução trans e intersexual como tecnologias de projeto, próteses e bioarquiteturas que poderiam se inscrever numa história mais abrangente da modificação tecnológica em nossos corpos materiais e em nossa percepção do tempo, do espaço e da realidade. (PRECIADO, 2022, p. 11 e 12)

As tecnologias de gênero mudam nossos corpos e visam adequá-los a certas normas, enquanto internamente sabemos que nunca estaremos perfeitamente enquadrados. Não nos encaixamos nessa sociedade programada e, é a partir desse lugar de desencaixe que reside nosso poder e nossa força, por isso celebramos, pois, celebrar é resistir: “Nosso grito é uma demanda

epistemológica: precisamos de um novo modelo de inteligibilidade, uma nova cartografia do ser vivo.” (PRECIADO, 2020, p. 114)

Diante dessa convicção, e segundo o que Fagundes denomina como “*dispositivo-ensaio*”, que destaca o que está disponível como estratégia de criação, contando com corpos que se relacionam e estabelecem conexões, usamos como procedimento músicas, dança e poemas, que fazem parte do nosso repertório, com o propósito de reuni-los ao tema proposto e desenvolver uma das cenas:

Este dispositivo-ensaio se compõe a partir de referências ecléticas que combinam fragmentos do “legado” de criadores diversos que definem os arquivos da cena contemporânea. Trabalhamos a partir de uma memória pública, de elementos que integram a tradição cênica de nosso tempo, através de procedimentos de releitura, reciclagem, *collage*, montagem, em um canibalismo cultural que corresponde ao perfil polifônico de nossa época. (FAGUNDES, 2011, p. 2)

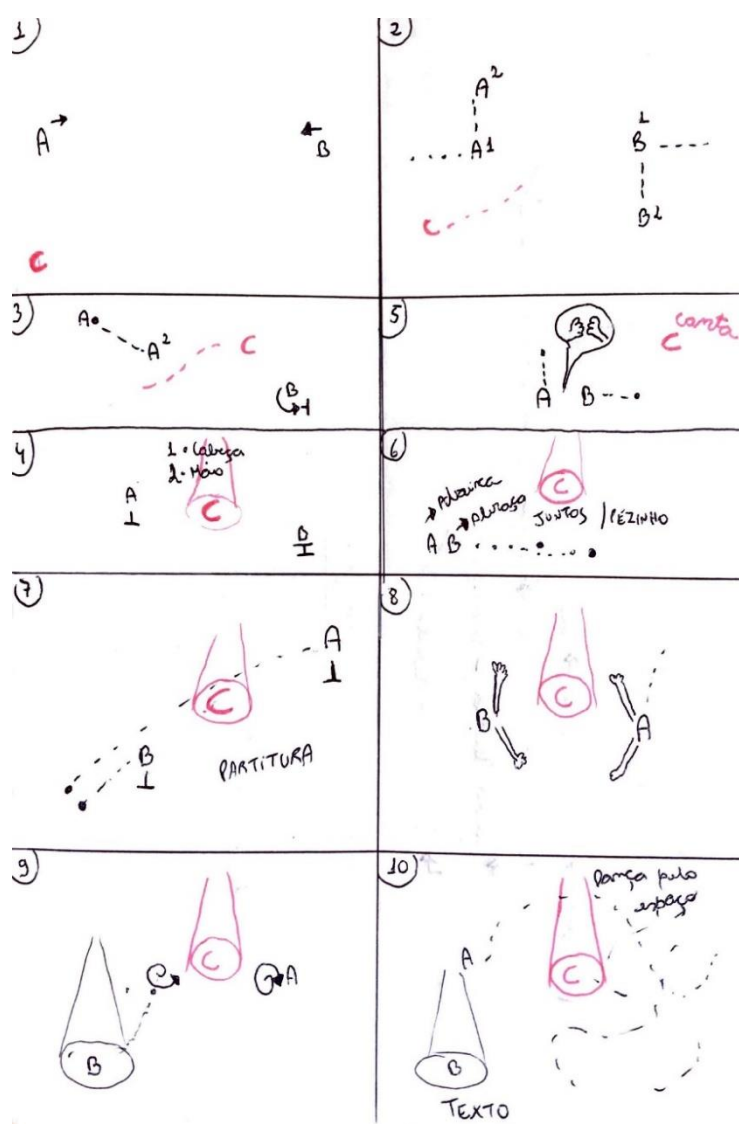
No decorrer dos ensaios organizamos a cena Tempo-Corpo pensando a espacialização a partir da corporeidade, de forma que o corpo do ator ocupasse todo espaço cênico, relacionando-se com as outras duas atrizes, através de uma coreografia de balé, parte do repertório do ator. A cena começa com uma partitura dançada pelo ator e pela atriz, enquanto a segunda atriz entra no palco cantando a música *Oração* da cantora e compositora Linn da Quebrada, conectando-se com os passos, sem repeti-los. Em determinado momento o ator segue seu balé sozinho enquanto a atriz que dançava com ele, para no espaço do canto do palco, diz o seguinte texto:

Nós queremos um caminho limpo. Reto. Tranquilo. Há quem nasça intuindo possuir o passo torto, muito ou pouco largo, martelando um som que destoa dos demais. E cresce cuidando cada movimento, esticando os membros com cuidado. Sem tropeços, tentando acertar o tempo. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. 1,2, 3, 4. 1... 2... 3... Quanta energia gasta! Sem sequer conhecer o nosso próprio jeito de andar. Mas experimentamos, entre um descuido ou outro, uma distração, uma brecha. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. E assim vamos criando o passo, o caminho... o corpo. Não, não vamos causar maiores incômodos, não, não. Não se preocupe, família amada! Vamos nos movimentar da forma mais silenciosa possível. Você já mudou o caminho uma vez, não faça de novo. Cuidado para não ir muito para os lados. Mantenha o ritmo. Corra, corra, você precisa alcançar os outros. Mas a vida não é assim, é? Desbravamos terrenos, descobrimos que nem só de concreto é feito o chão. Sentimos prazer com a lama entre os dedos. A areia a roçar na sola dos pés. Testamos caminhar de salto agulha e oxford. E tropeçamos, caímos. Apesar de todo o esforço, de toda nossa vontade, o passo um belo dia falha. O chão se aproxima. Mas então... UFA! Alinhamos a coluna. Criamos um novo jeito de seguir. Quem sabe com outra música? Quem sabe com outros parceiros de viagem. E não é assim sempre, com todes? Por que com nós seria diferente? Para nós apenas o bestial ou o perfeito? Não, não, meus queridos. Para nós, a humanidade. (Alec, junho de 2023 - Texto da Montagem)

O texto foi elaborado após a apresentação das coreografias - inspirado por elas, o Alec, dramaturgo, escreveu esse trecho. A ideia era celebrar esse não lugar de pessoas trans através de uma coreografia de balé clássico, porém indo na direção contrária de todas suas técnicas e

buscas pela perfeição: o nosso balé é o balé do ensaio, com erros, tropeços, quedas, giros e um salto no escuro, pois assim é a transição. Pensando o fazer enquanto uma prática reflexiva e da perspectiva da direção, necessitamos das pessoas e das trocas para a criação, os ensaios são laboratórios a partir dos quais as obras florescem:

Em nossa perspectiva, não há dúvidas de que o principal recurso criativo do teatro são as pessoas, os corpos e as relações que se estabelecem entre elas e com o mundo, de modo que os ensaios são laboratórios sociais profundamente ligados ao contexto no qual se desenvolvem. Sem negar a diversidade e a complexidade dos processos criativos cênicos, reconhecemos a presença de determinadas matérias, fluídos, procedimentos, articulações que atravessam ensaios. (FAGUNDES, 2011, p. 3)



Registro da cena - A Vinícius, B Hênrica e C Faê.

Fonte: Acervo do autor

O Amor:

Em seu livro intitulado *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, bell hooks afirma que o amor é uma prática, uma ação. Segundo ela as primeiras noções de amor aparecem na infância e, conforme a dinâmica da família em que estamos inseridos, seja ela funcional ou não, isso afetará a nossa perspectiva do que entendemos como amor:

Ensinados a acreditar que o lugar do aprendizado é a mente, e não o coração, muitos de nós pensamos que o ato de falar de amor com qualquer intensidade emocional será percebido como fraqueza e irracionalidade. E é especialmente difícil falar de amor quando o que temos a dizer chama a atenção para o fato de que sua falta é mais comum que sua presença, para o fato de que muitos de nós não temos certeza do que estamos dizendo quando falamos de amor ou de como expressá-lo. (hooks, 2020, p 29)

O amor por vezes é um desassossego, e partimos dessa sensação para criar a Cena do Amor, com questionamentos que são agitações dentro de nós: O que é o amor para nós, pessoas trans? Onde foi a primeira vez que encontramos e reconhecemos o amor?

Ao longo da nossa infância e adolescência nos foi negado um nome, um corpo, um jeito de andar e de gesticular. Partindo de trocas de vivências, chegamos à compreensão de que foi muito difícil reconhecer o amor quando nem mesmo podíamos nos amar como éramos. “Se me negam a vida. Como podem dizer que me amam?” (Texto da Montagem, 2023). Quando tudo que mais desejávamos manifestar foi proibido, concordamos que “Amor e abuso não podem coexistir. Abuso e negligência são, por definição, opostos a cuidado.” (hooks, 2020 p. 35) hooks também diz que para reconhecer o amor é preciso olhar as feridas que a falta dele causou.

Em um dos ensaios ao longo do processo, ao discutirmos a cena do amor, trocamos histórias e vivências diferentes, todas elas, convergiam para um mesmo ponto: nos sentimos amados e reconhecemos o amor quando nos viram como éramos. O texto se formou assim, como duas histórias que se intercalam e se complementam, onde cada atriz através de um diálogo relata a história da sua personagem:

F: E o amor? Você pergunta.

H: E o amor?

F: Eu fui amada pela primeira vez aos treze anos, pela minha tia, uma dona de casa de quarenta anos.

H: A primeira vez que encontrei o amor foi aos dezessete anos, e ele era uma secretária aposentada de setenta anos.

F: Eu reencontrei o amor algumas vezes depois disso.

H: Ele tinha outras formas. Chegou de outras maneiras.

F: Mas você compreende que ele só chega, de verdade, quando você é... você.

H: Antes disso, as pessoas apenas seguem um roteiro. Amam o papel que você tenta desempenhar. Amam um corpo, um caminho, um nome, que não é o seu.

F: O que se perde, anjinho, é a ilusão do amor. Pra ganhar o amor honesto. Que não tem medo de pronunciar o nosso nome.” (Texto da Montagem, 2023)

Na cena, as atrizes enunciam o texto enquanto organizavam o vestuário nas duas araras de roupas que compunham o cenário, elas também passavam pela cortina de gravatas como alguém que chega em outro espaço. No final elas vestem uma dessas roupas enquanto o trecho acima é dito.

O texto, que narra duas histórias diferentes de maneira simultânea, em alguns momentos se localiza no mesmo tempo-espaço, e se apresenta como um diálogo. Entendo que trabalho do texto se conecta ao que Pavis (1972) denomina como “espaço textual”, uma espécie de imagem de um texto projetada no espaço:

É somente na enunciação do texto, na maneira pela qual frases, discursos e réplicas se desenvolvem num determinado lugar. Pois bem, esta dimensão visual do discurso é - ou pode ser - tornada sensível no teatro. Os enunciados estão presentes; percebe-se de onde provêm seus discursos e suas trocas de palavras. (...) o espaço se insere igualmente em certas formas de textualidade, e isto, desde que a atenção se dirija não ao que o discurso procura figurar (o que ele representa dramaticamente), mas à sua apresentação e sua enformação significante. (PAVIS, p. 138)

Nome:

Ridículo uma pessoa usar um colar escrito Caroline, Stéphanie, Taynara, Ana... evitando o risco de esquecer a qual chamado atender. Ridículo penso toda vez que vejo uma pessoa assim carregando uma coleira enfeitada pelo dono. Alguém ter a falta de vergonha e o excesso de coragem para exibir algo tão chamativo adornado com brilhos o dourado plástico imitando ouro a fonte em voltas e redemoinhos. É ridículo. Ridículo alguém se encontrar no próprio nome a ponto de carregá-lo tão perto do peito. (Alec, 2021.)

Essa foi a última cena a ser criada, “Nome” como algo que carregamos conosco e nos diferencia dos demais, uma identidade, um cpf, alguém no mundo. Com a transição (hormonal ou não) muita coisa morre, há quem mate um nome para dar vida a outro, uma nova identidade, o mesmo cpf, alguém no mundo.

Segundo o site do Jusbrasil, o nome é um substantivo e um elemento de individualização da pessoa na sociedade. Todo mundo tem direito a um nome, uma espécie de etiqueta que carregamos por toda nossa vida, uma identificação, que de certa forma existe para nos diferenciar.

Ao nascer o nome não é algo que nós escolhemos, ele nos é dado. Esta oferenda pode ser um problema, que leve ao constrangimento público, e por vezes uma sensação de não pertencimento ao gênero de seu nome, afetando sua própria integridade como pessoa.

No Brasil, tais direitos estão assegurados dentro de nossa Constituição Federal de 1988, no artigo 5º, inciso X, dizendo que são invioláveis a intimidade, a honra e a

imagem das pessoas, assegurado o direito de indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação. Há também outras referências e proteções a esses artigos dentro de nossa carta maior, como no inciso V, que trata do direito de resposta, que seja proporcional ao agravo e da indenização para casos de danos a esses direitos. (JUSBRASIL, 2024)

O nome não pode ser considerado uma propriedade, não pode ser vendido, e caracteriza o indivíduo dentro de uma esfera social, sendo parte da identidade da pessoa. Desde o início do mês de março do ano de 2023 as pessoas trans podem retificar o seu nome de forma gratuita, pois o nome é um direito de todos. Usar o nome que corresponde ao gênero ao qual a pessoa se identifica é parte importante para a convivência na sociedade.

O nome é algo tão nosso, que não se reconhecer nele torna-se uma angústia. Na última cena da peça abordamos essa temática. Trecho do monólogo:

A ingratidão é uma coisa muito feia. É o que gostam de lembrar. Onde já se viu, abandonar um nome que escolheram pra mim com tanto carinho. Os sonhos que fizeram por mim. A ingratidão é uma coisa muito feia. Então por que vocês ainda não me agradeceram por ensinar tanto, sem pedir quase nada? Por aguentar tanto, por tanto tempo, até vocês se acostumarem. Até aprenderem. Por que vocês não nos agradeceram ainda, depois de tudo? Por que meu nome incomoda tanto? Por que a dificuldade de pronunciar-lo, sem hesitar? Falam de amor, e não conseguem nem me chamar da forma correta? Falam de amor sem conseguirem controlar a vontade de nos aniquilar? Não conseguem superar o medo, e querem falar de amor. Ninguém nunca falou de mim. Ninguém nunca me deu um nome. Havia um caminho pronto e limpo, pronto e claro, pronto e certo e eu desviei. (Texto da Montagem)

No decorrer do processo e com a avaliação da orientação, acrescentamos movimentações com as araras para dinamizar a cena, que até então estava muito parada, e assim fizemos com que a movimentação das araras conversasse com o texto que estava sendo dito. Especializamos esse texto movimentando o cenário de forma que as araras passassem pelo ator como o fluxo de uma cidade em constante movimento que nos atravessa o tempo inteiro. Uma inquietação. As araras interagiam diretamente com ele e, quando paradas, as roupas que estavam penduradas eram arremessadas em sua direção enquanto ele dizia o trecho destacado acima.

No final foi ideia da Patrícia, orientadora, bagunçar o palco com as roupas, visto que estávamos falando de dissidência de gênero, de fracasso, e desse lugar fora da norma. No último momento da peça entra em *off* um áudio de diversas pessoas trans dizendo seus nomes e a última fala da peça é o ator anunciando o nome que escolheu para si.

Nos últimos dias do processo eu estava orgulhoso com todo o trabalho, em especial com a construção do cenário, e por ter encontrado pessoas que somaram ao longo do processo criativo. Levo na bagagem os aprendizados dele, todos de imenso enriquecimento para seguir adiante. E imensamente grato a todos que me ajudaram a concluir mais essa etapa do curso. Uma das palavras que vinha seguido em minha mente era: celebração; talvez por um ímpeto de celebrar aonde cheguei com a transição e por ter superado todas as dificuldades dela até aqui, e também porque estou em um momento no qual o que eu mais quero é desfrutar e aproveitar ao máximo dessa sensação e deste tempo presente. Portanto agora, quero viver, experimentar meu corpo pelo mundo, sem medo, correr atrás do tempo perdido, por mais que, no fundo, eu saiba que ele escorre constantemente pelas nossas mãos. Correr em direção ao tempo é o que me mantém em movimento, e celebrar cada pequena conquista, cada passo e tropeço, é o que tem me feito mais forte e mais conectado com as pessoas à minha volta.



Foto tirada no final da apresentação de *Aos meus queridos fracassades: Festa, Fantasia e Desejo*. Em cima, da esquerda para a direita, Faê de Sousa, Alu Idalgo, Hênrica Ferreira, Verônica Becker, Patrícia Fagundes e Alec Lisboa. Embaixo, da esquerda para a direita: Vinícius Souza e Reni Gabriel

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho inicialmente buscou o reconhecimento de conceitos de espacialidade cênica que permeiam o trabalho de direção e, na sequência, suas relações com a cenografia. Para compreender como esses dois elementos da criação cênica se atravessam foi necessário a percepção de fatores que incidem nessa dinâmica, partindo do reconhecimento de que a escolha do espaço influencia o processo e a criação de uma obra. Nesse contexto, foi necessário identificar as principais dinâmicas que envolvem um espaço e como uma cenografia pode concretizar-se nele ou mesmo criá-lo, abordando o contexto de processos criativos que sustentam essas práticas.

O breve resumo da história da cenografia europeia, permitiu reconhecer as mudanças que ocorreram na concepção estética do fazer teatral ao longo do tempo, enquanto recurso expressivo, e as relações que ela estabelece hoje ocupando diferentes espaços e edifícios teatrais contemporâneos. Observando cada espaço cênico é possível encontrarmos seu ponto de força e é justamente ali que reside sua poética a ser desenvolvida. O espaço cênico é onde os encenadores realizam concretamente suas ideias, ou deixam à deriva a imaginação de quem irá prestigiá-las. O espaço assim como o teatro é uma arte frágil, efêmera e particularmente sensível ao tempo (PAVI, 1972). O estudo das ferramentas que gerenciam os aparatos técnicos torna-se essencial pois com base nelas conseguiremos concretizar uma imagem metalinguística.

Esses dois elementos, espaço e cenografia, estavam vinculados ao processo criativo da peça do Estágio de Montagem *Aos meus queridos fracassades: Festa, Fantasia e Desejo*, A reflexão desse estudo se constitui após uma prática que esteve em desenvolvimento no decorrer do estágio. Desse modo muitas descobertas e entendimentos vieram com o estudo posterior dos elementos que foram abordados na encenação. E, foi a partir desse aprofundamento posterior que o entendimento dos aparatos cênicos do fazer teatral abriram um leque de possibilidades, conceitualizando os elementos da encenação e tornando mais fácil repensá-los, tanto como uma reflexão do processo desenvolvido como para uma concepção de projetos futuros. As consequências da vida me conduziram a este caminho que se tornou enriquecedor e do qual debrucei meu olhar com maior atenção agora.

A construção da espacialização desejada para que a concepção da peça fosse estabelecida não partiu de um texto prévio, e sim de um elemento cenográfico, como

potencializador da criação e da subversão de um espaço, visto que esse é um dos conceitos que o estudo de gênero aborda, principalmente falando de gêneros dissidentes, que vão na contracorrente do que é tido como norma. Com conceitos utilizados para definir a encenação como a concretização do texto no espaço, atualmente sabemos que ela pode partir de diversos elementos da própria encenação. Nessa criação nós partimos da experimentação, o cenário estava pré-definido, contudo seus desafios de construção e manejo que ocorrem ao longo dos ensaios, sempre nos colocaram nesse lugar de constante investigação.

Todas as relações do processo criativo se basearam entre arte e gênero, sendo assuntos que me interessei no decorrer da graduação, e aos quais me ajudaram a entender quem eu sou, quem estou sendo e quem desejo ser. Quando transicionei hormonalmente foi um processo bem solitário, contudo o tempo me trouxe pessoas as quais tive imenso prazer de conhecer e que compartilhavam dos mesmos interesses que eu. Desse contato surgiu esse trabalho pelo qual tenho imenso orgulho, não pelo resultado final, mas pela minha trajetória até aqui, passando por muitas descobertas em pouco tempo, consegui absorver grande parte e transformar em algo bonito, pensamento esse que há dois anos atrás era impossível para mim.

A graduação em Teatro nos permite esse olhar aguçado para o mundo à nossa volta, recriando-o em diversas realidades que vão ao encontro da manifestação de nossas percepções e desejos. Subvertendo espaços que a lógica cotidiana da realidade nos absorve, e buscando transmitir uma outra visão, um conhecimento, uma vivência, abrindo caminhos para a subjetividade da imaginação de quem assiste e de quem faz a obra. Esse exercício nos faz pensar a nossa relação com os outros, com o teatro e consequentemente com o mundo.

Tempo de pressa, tempo de travessia, tempo de celebração. Transicionar é uma das coisas mais difíceis que eu escolhi fazer, são muitas mudanças, o mundo todo a minha volta muda porque o meu corpo se apresenta de uma forma diferente para o mundo. Todo corpo é político e nenhum corpo é neutro. Ser trans não é sobre transicionar e chegar em algum lugar, ser trans é sobre um processo de caminhada para a vida toda. Como é para todos, estamos em constante transição. Hoje eu celebro com o que tenho até aqui. Aos que caminham comigo, aos que caminharam e aos que caminharão eu só tenho a agradecer. E queria dizer que a vida é linda nos braços de quem nos ama.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, R. S. Teatro, espaço e transversalidade: uma aproximação pedagógica. Rio de Janeiro. P. 65 - 83. M. 02. Ano 2010.
- ARTAUD, A. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOGART, Anne. A preparação do diretor. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- CRAIG, E. G. Da arte do Teatro. Mato Grosso: Editora Arcádia, 1964.
- FAGUNDES, Patrícia. A Encenação e a Técnica. Revista Cena, Porto Alegre, n. 4, p. 77 a 83. 2005
- FAGUNDES, Patrícia. Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n.45, dez 2022.
- FAGUNDES, Patrícia. O diretor como artista relacional. Revista Cena, Porto Alegre, n. 20, mar/set. p. 159-167. 2016
- FAGUNDES, S. Patrícia. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. Porto Alegre, 2011.
- FAGUNDES, Patrícia; ROSA, Sandino Rafael. Espacialidades inquietas: SobreVivo, trajetórias de uma criação enegrecida. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.
- GROTOWSKI, J. O Novo Testamento do Teatro. 2ª. ed. Rio De Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976.
- GENDERLESS: Entenda o que é a moda em gênero. Blog Insider, 2024. Disponível em: > <https://blog.insiderstore.com.br/genderless-entenda-o-que-e-a-moda-sem-genero/> <. Acesso em: 16 de fev, 2024.
- hooks, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.
- HOWARD, P. O que é cenografia? São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

ALMEIDA, Gabriel. Nome: como direito, seus estudos e suas possibilidades de alteração. Site: Jusbrasil. Disponível em > <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/nome-como-direito-seu-estudo-e-suas-possibilidades-de-alteracao/2021160746> <. Acesso em: 31 de jan, 2024.

LAMPERT, Adriana. Jornal do comércio, Porto Alegre. Quinta feira, 22 de junho de 2023. Seção Panorama.

LATORRE, André. Cenografia uma história em construção. ARTEREVISTA, v. 1, n. 1. jan/jul 2013, p. 1-25.

LISBOA, Alec. CARREGO SETE NOMES E UM SÓ CORPO. Zine digital. Porto Alegre: 2021.

LISBOA, Alec. POR TODA PARTE A AUSÊNCIA DAS MÃOS DE ÍTALO. Exposição. Sala Radamés, Casa de Cultura Mario Quintana. Porto Alegre: 2023.

LISBOA, Alec. AOS MEUS QUERIDES FRACASSADES: FESTA, FANTASIA E DESEJO. Porto Alegre: 2023.

MANTOVANI, A. Cenografia. São Paulo: Editora Ática S.A. 1989.

NOME: como direito, seus estudos e suas possibilidades de alteração. Jusbrasil, 2023. Disponível em > <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/nome-como-direito-seu-estudo-e-suas-possibilidades-de-alteracao/2021160746> <. Acesso em dia 31 de Janeiro de 2024.

OLDDEY, Alison; WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. Livro: Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 144 a 161, 2008.

PAVIS, P. Dicionário de Teatro. São Paulo: erspectiva, 2003.

PRECIADO, P. B. Manifesto Contrasssexual: práticas subversivas de identidade sexual. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRECIADO, P. B. Um apartamento em Urano: crônicas da travessia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

VARGAS, Liziê. A ILHA DO PRESÍDIO EM CENA: O ESPETÁCULO “VIÚVAS – PERFORMANCE SOBRE A AUSÊNCIA”. 2016. 68 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.