



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CLAUDIO REJANE ALVES DOS ANJOS

POÉTICA VISUAL DE SONIA RANGEL NOS ESPETÁCULOS
DO GRUPO DE TEATRO OS *IMAGINÁRIOS*

Salvador

2020

CLAUDIO REJANE ALVES DOS ANJOS

POÉTICA VISUAL DE SONIA RANGEL NOS ESPETÁCULOS
DO GRUPO DE TEATRO OS *IMAGINÁRIOS*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Sonia Lucia Rangel

Salvador

2020

Anjos, Claudio Rejane Alves dos.
Poética visual de Sonia Rangel nos espetáculos do grupo de teatro Os Imaginários / Claudio Rejane Alves dos Anjos. - 2020.
272 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sonia Lucia Rangel.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Rangel, Sonia, 1948- - Crítica e interpretação. 2. Criação (Literária, artística, etc.) 3. Poesia visual 4. Os Imaginários (Grupo teatral) I. Rangel, Sonia Lucia. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792
CDU - 792

TERMO DE APROVAÇÃO

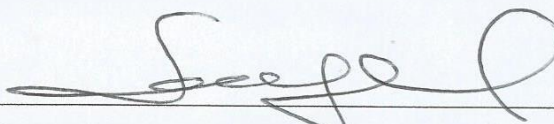
Claudio Rejane Alves dos Anjos

Poética visual de Sonia Rangel nos espetáculos do Grupo de Teatro Os Imaginários

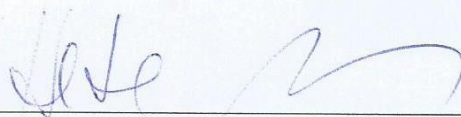
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 09 de março de 2020.

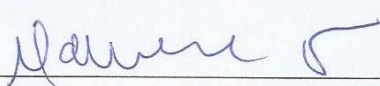
Banca Examinadora



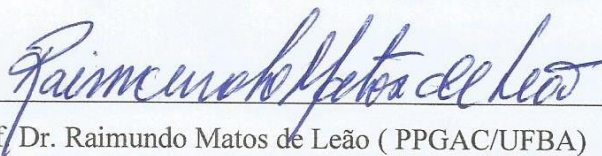
Prof.^a. Dr.^a. Sonia Lucia Rangel (Orientadora)



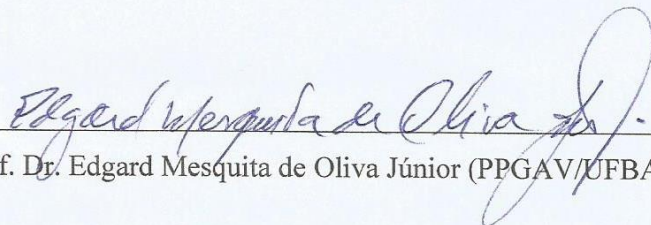
Prof.^a. Dr.^a. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. Marianne Tezza Consentino (UFPE)



Prof./Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Edgard Mesquita de Oliva Júnior (PPGAV/UFBA)

*A meus primeiros professores, Ana Alves dos Anjos e Jurandi Barbosa dos Anjos,
meus pais, que me ensinaram a ler a vida.*

*À minha tia Rosália Mendes, minha professora e mestra, não só das letras
como do labor.*

A meus irmãos, como incentivo.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Sonia Lucia Rangel pelo apoio à realização desta pesquisa.

Aos professores, professoras, funcionários e funcionárias do PPGAC-UFBA e da Escola de Teatro.

A todos os professores que, de uma forma ou de outra, contribuíram para minha formação como artista, educador e cidadão durante o período da graduação e da pós-graduação.

Aos amigos Gilmário de Souza, Yarasarrath Lyra, Poliana Bicalho, Gabriela Vieira e Antônio Marcos por suas contribuições e pela leitura prévia de parte deste trabalho.

Agradeço também às professoras doutoras Hebe Alves e Marianne Tezza Consentino e aos professores doutores Raimundo Matos de Leão e Edgard Mesquita de Oliva Júnior por terem aceitado compor a banca examinadora da presente tese.

A todos os colegas do doutorado, por terem caminhado comigo durante esse percurso.

Aos amigos e companheiros do grupo de teatro *Os Imaginários*, pelo abraço fraterno e encorajador.

À minha esposa Patrícia Mercês pelo amor, pela paciência e pelo estímulo.

*Pelas imagens tento realizar
arquitetura-poesia.*
Sonia Rangel

ANJOS, Claudio Rejane Alves dos. Poética visual de Sonia Rangel nos espetáculos do Grupo de Teatro *Os Imaginários*. 2020. (272 f.). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2020.

RESUMO

A presente tese se ocupa da necessidade de compreender e expandir o acesso à poética visual de Sonia Rangel para o teatro e de demonstrar como certos aspectos, recorrentes no geral de sua criação artística, apontam para o reconhecimento de uma poética para a cena, mais especificamente no que concerne ao estudo reflexivo dos processos criativos para a construção poética e visual dos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários*, por ela criado e coordenado. A metodologia utilizada está ancorada numa pesquisa híbrida de caráter participante, na qual pesquisador e pesquisa se fundem numa mesma disposição. Destarte, foi feita uma coleta qualitativa em fontes diretas, que abriu espaço para a interpretação de fenômenos e atribuição de significados, considerando para isso todo o arcabouço teórico utilizado. Tal conhecimento é correlacionando com abordagens relacionadas ao universo do Teatro de formas animadas e com o estudo da imagem como produtora de conhecimento sobre a filosofia do espaço e a acepção a respeito da visualidade. Além disso, a pesquisa se sustenta em parâmetros da crítica genética, o que sugere uma leitura apurada dos registros e resíduos resultantes do processo de desenvolvimento de uma obra de arte. Elucidar a importância da imagem como princípio de criação em artes cênicas e sua contribuição para a pedagogia teatral, abonando os aspectos recorrentes que apontam para a definição de uma poética, torna mais evidente a estima da poética visual de Sonia Rangel para o teatro e sua efetiva contribuição para a história da visualidade na cena baiana no âmbito da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Palavras-chave: Poéticas cênicas. Visualidade. Grupo de teatro *Os Imaginários*.

ANJOS, Claudio Rejane Alves dos. Visual poetics of Sonia Rangel on stage at the *Os Imaginários* Theater Group. 2020. (272 f.). Thesis (Doctorate in Performing Arts). Postgraduate Program in Performing Arts, Federal University of Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2020.

ABSTRACT

The present thesis deals with the need to understand and expand Sonia Rangel's access to visual poetics for the theater and to understand how certain recurring aspects in the general of her artistic creation point to the recognition of a poetics for the scene, referring here more specifically, to the reflective study of the creative processes for the poetic and visual construction of the performances of the Theater Group *Os Imaginários*, created and coordinated by her. The methodology used is anchored in a participatory hybrid research, in which researcher and research are merged in the same disposition. Thus, a qualitative collection was made from direct sources, which opened space for the interpretation of phenomena and the attribution of meanings, considering the entire theoretical framework used. Correlating such knowledge with approaches related to the universe of Animated Forms Theater; to the study of image as a knowledge producer, about the philosophy of space and the meaning about visuality. In addition, the research is supported by the parameters of genetic criticism that suggests accurate reading of the records and residues resulting from the process of development of a work of art. Elucidating the importance of image as a principle of creation in the performing arts and its contribution to theatrical pedagogy, emphasizing that the recurrent aspects point to the definition of a poetics, makes Sonia Rangel's esteem of visual poetics more evident for the theater and its effective contribution to the history of visuality in the Bahian scene produced with the Theater School of the Federal University of Bahia.

Keywords: Scenic poetics. Visuality. The Imaginary Theater Group.

ANJOS, Claudio Rejane Alves dos. Poética visual de Sonia Rangel en las representaciones del grupo de teatro *Os Imaginários*. 2020. (272 f.). Tesis (Doctorado) - Escuela de Teatro, Programa de Posgrado en Artes Escénicas, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2020.

RESUMEN

Esta tesis está dedicada a comprender la poética de la profesora, investigadora y artista Sonia Rangel, con el fin de ampliar el acceso a su poética visual para el teatro. También es responsable de comprender cómo ciertos aspectos de su creación, en general recurrentes, apuntan al reconocimiento de una poética para la escena, haciendo una referencia específica al estudio reflexivo de los procesos creativos para la construcción de la poética visual de las actuaciones del grupo de teatro *Os Imaginários*, que ella creó y coordinó. La metodología utilizada está anclada en una investigación híbrida participativa, en la que el investigador y la investigación se fusionan en el mismo arreglo. Por lo tanto, se realizó una colección cualitativa de fuentes directas, que abrió espacio para la interpretación de los fenómenos y la atribución de significados, considerando para ello todo el marco teórico utilizado. La investigación se basa en los principios de la crítica genética, lo que sugiere una lectura precisa de los registros y residuos resultantes del proceso de desarrollo de una obra de arte. Aclara la importancia de la imagen como principio de creación en las artes escénicas y su contribución a la pedagogía teatral, afirmando que los aspectos recurrentes apuntan a la definición de una poética, lo que hace más evidente la estima de la poética visual de Sonia Rangel para el teatro y su contribución efectiva a la historia de la visualidad en la escena bahiana producida dentro del alcance de la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía.

Palabras clave: Poética escénica. Visualidad. El grupo de teatro *Os Imaginários*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Elenco de Ciranda de Histórias. De pé, da esquerda para direita, Valdéria Souza, Camila Bonifácio, Gessé Araújo, Eliana Souza, Sonia Rangel, Carla Bastos e Rubenval Menezes. Agachados, da esquerda para a direita, Bira Azevedo, Eliete Teles e Diana Ramos. Sentados no chão, da esquerda para a direita, Roseli dos Santos, Emiliano Souza, Daiane Gama, Jandiara Barreto.	77
Figura 2 Ensaio, construção de uma das pedras brancas.....	78
Figura 3 Ensaio, a Gorda.....	80
Figura 4 Ensaio, nascimento do bebê.	82
Figura 5 Ensaio, o Vento e a Gorda.	82
Figura 6 Cortinado, palco dos personagens da primeira história.	85
Figura 7 Ensaio, três cubos coloridos, espaço cênico da segunda história.....	85
Figura 8 Cortinado, palco da terceira história.	86
Figura 9 Ensaio, círculo de madeira, palco para os personagens da quarta história.	87
Figura 10 Palco para o personagem Pedalada, parte de baixo da empanada e topo de um cubo.....	88
Figura 11 Estudo para a cenografia.	89
Figura 12 Cortinados, espaço cênico do espetáculo Ciranda de Histórias.....	90
Figura 13 Cortinados, espaço cênico do espetáculo Ciranda de Histórias.....	90
Figura 14 Rosto do boneco moldado em argila.	97
Figura 15 Técnica de papietagem sobre o molde de argila.	97
Figura 16 Retirada do molde de papel sobre o molde de argila, busto do boneco cadeirante.	97
Figura 17 Peça em madeira, articulações dos joelhos e cotovelos dos bonecos.	98
Figura 18 Peça para as articulações dos bonecos.	98
Figura 19 Peças montadas.....	98
Figura 20 Fibra vegetal de Miriti.	98
Figura 21 Elásticos e placa de madeira no interior dos bonecos (cintura).....	99
Figura 22 Elásticos e placa de madeira no interior dos bonecos (divisão entre cintura e quadril).	99
Figura 23 Cabeça, protótipo para o estudo do mecanismo de movimento dos olhos e pálpebras.....	100

Figura 24 Figurino do cadeirante, camisola sem mangas.	102
Figura 25 Figurino do cadeirante, manto sobre as pernas.	102
Figura 26 Figurino do cego, camisa social.	103
Figura 27 Figurino do cego, calças rasgadas e sobpostas.....	103
Figura 28 Cadeira de rodas desmontada.	104
Figura 29 Cadeira de rodas, estrutura montada.	104
Figura 30 Rabeca.	104
Figura 31 Planta baixa do cenário.	105
Figura 32 Imagem frontal do cenário de Protocolo Lunar, tecido preto ao fundo, alusão ao céu estrelado.	123
Figura 33 Moldura ao fundo projetando uma imagem do cosmos.....	124
Figura 34 Bolas no chão do palco, terra e lua e também o desenho da espiral.	124
Figura 35 Dona Domingas (Sonia Rangel,) com auxílio da luneta olha para a lua, uma bola pendurada no urdimento.....	125
Figura 36 As trouxas e as malas de Dona Domingas.....	126
Figura 37 Seu Quintas descendo da lua com o auxílio da escada.	127
Figura 38 Dona Domingas e Lucia deitadas sobre as bolas – terra e lua.	128
Figura 39 Estudo do barco.	129
Figura 40 Estudo do barco, desenho próximo do resultado final.....	129
Figura 41 Barco fora de cena, sala de ensaios.	130
Figura 42 Estudo das ondas.....	131
Figura 43 Desenho das ondas na base de sustentação do barco no chão do palco, dimensões e altura.	131
Figura 44 Primeira aparição dos personagens-bonecos em cena.....	133
Figura 45 O peixe e a sereia.	135
Figura 46 Figurino de Gisele.	136
Figura 47 Figurino de Seu Quintas.....	137
Figura 48 Figurino de Dona Veredê.	138
Figura 49 Figurino do Capitão.	139
Figura 50 Figurino do Surdo.....	140
Figura 51 Desenho do figurino de Dona Domingas.....	141
Figura 52 Figurinos de Dona Domingas e da menina Lúcia.	141
Figura 53 Figurino da trupe de atores no ato final do espetáculo.....	142
Figura 54 Dona Domingas abrindo o Livro Bola.....	144

Figura 55 Apresentação do volume II aberto.....	145
Figura 56 Apresentação do volume III aberto.....	146
Figura 57 Apresentação do livro Protocolo Lunar.....	146
Figura 58 Um dos volumes do Livro da Lata nas mãos da menina Lúcia.	148
Figura 59 Integração: ator, personagem-boneco, ator-animador.	149
Figura 60 Primeiro elenco da trupe de Protocolo Lunar.	150
Figura 61 Projeção de imagens da cidade sobre as caixas de papelão.....	155
Figura 62 Cena do ônibus, observada pelos personagens-bonecos ao fundo.	157
Figura 63 O engraxate e o cliente. Imagens projetadas explodem por todo o espaço da encenação.....	158
Figura 64 Personagens-máscaras.....	159
Figura 65 Zé de Rocha em cena construindo seu desenho nas primeiras sessões do espetáculo.....	164
Figura 66 Vislumbre do painel composto por Zé de Rocha e o mesmo sentado no lado oposto do palco já na função de músico do espetáculo.	164
Figura 67 Fusão de Imagem projetada com a tela pintada.	165
Figura 68 Fusão entre a imagem da lama projetada e a tela pintada.....	166
Figura 69 Estudo para confecção dos bonecos.....	171
Figura 70 Bonecos prontos.....	172
Figura 71 Esboço do cenário.....	173
Figura 72 Cenário montado.....	173
Figura 73 Personagens-máscaras catadores de papel.	174
Figura 74 Personagens-bonecos procuram nos papéis indícios sobre a cidade.	176
Figura 75 Queda do lixo branco.	179
Figura 76 O contraste entre a lona em tons terrosos, as caixas em tons pardos e os pontos brancos.....	180
Figura 77 O chão cinza do palco.	181
Figura 78 Diálogo entre o senhor e o menino.....	182

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a.C.	Antes de Cristo
ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas
ACD	Academia de Ciências da Bahia
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DRAMATIS	Grupo de Pesquisa Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação
ET	Escola de Teatro
ET/ UFBA	Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
GIPE-CIT	Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão: Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade
ICBA	Instituto Cultural Brasil Alemanha
MAM/ BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 IMAGEM E VISUALIDADE	36
1.1 PENSAR POR IMAGENS	37
1.2 VISUALIDADE.....	43
1.3 DIREÇÃO DE ARTE	46
1.4 PALAVRA É IMAGEM.....	47
1.5 FOTOGRAFIA COMO TEXTO	51
1.6 O ESPAÇO.....	52
1.7 A DRAMATURGIA DOS MATERIAIS.....	58
1.8 A DIFERENÇA NA REPETIÇÃO.....	63
2 GRUPO DE TEATRO OS IMAGINÁRIOS – ORIGEM	67
2.1 O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO CURRÍCULO MODULAR DE LICENCIATURA DA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA.....	69
2.2 O PRIMEIRO ESPETÁCULO.....	75
2.3 CENÁRIO, FIGURINO, BONECOS E OBJETOS.....	77
2.4 O TEATRO DE SOMBRAS	91
2.5 DRAMATURGIA DOS MATERIAIS EM <i>CIRANDA DE HISTÓRIAS</i>	93
2.6 O BATISMO DO GRUPO: PASSAGEM PARA <i>FRAGMENTOS</i> , O SEGUNDO ESPETÁCULO	94
2.7 A CONSTRUÇÃO DOS BONECOS.....	97
2.8 FIGURINO DOS BONECOS	101
2.9 OS OBJETOS DE CENA.....	104
2.10 O CENÁRIO	105
2.11 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	106
3 CONSOLIDAÇÃO DO GRUPO – PROTOCOLO LUNAR	111
3.1 PROTOCOLO LUNAR – O ESPETÁCULO.....	116
3.2 O TEMPO E ESPAÇO EM <i>PROTOCOLO LUNAR</i>	117

3.3 O CENÁRIO	122
3.4 O BARCO.....	128
3.5 ILUMINAÇÃO	132
3.6 OS PERSONAGENS-BONECOS	133
3.7 FIGURINO DOS PERSONAGENS-BONECOS	136
3.8 FIGURINO DAS PERSONAGENS NÃO BONECOS	141
3.9 A BIBLIOTECA.....	143
3.10 PONDERAÇÕES	148
4. PROTOCOLO CIDADE: A CONTINUIDADE DO GRUPO	151
4.1 ESPETÁCULO – EXPOSIÇÃO	152
4.2 CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA	155
4.3 A PROJEÇÃO COMO COMPOSIÇÃO CENOGRÁFICA	159
4.4 DRAMATURGIA DOS MATERIAIS. O PAPEL NO ESPETÁCULO TEATRAL <i>PROTOCOLO CIDADE</i>	169
4.5 A COMPOSIÇÃO CROMÁTICA EM <i>PROTOCOLO CIDADE</i>	178
4.6 FIGURINO E OBJETOS.....	182
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
APÊNDICES: ENTREVISTAS COM SONIA RANGEL.....	200
APÊNDICE A – Aspectos criativos gerais da Visualidade.....	200
APÊNDICE B – Sobre o espetáculo <i>Ciranda de Histórias</i>	205
APÊNDICE C – Sobre o espetáculo <i>Fragments</i>	211
APÊNDICE D – Sobre o espetáculo <i>Protocolo Lunar</i>	216
APÊNDICE E – Sobre o espetáculo <i>Protocolo Cidade</i>	221
ANEXO A – Proposta, processo, produto.	228
ANEXO B – Outras imagens	229

INTRODUÇÃO

Ao tomar conhecimento da visualidade da cena (cenário, figurino, objetos) criada e realizada para os espetáculos *Merlin ou a Terra Deserta* e *Em cima da Terra, embaixo do Céu*, registrada na dissertação de mestrado de Rangel (1995), surge-me a pergunta sobre como essa interação entre visualidade e teatralidade operou e opera em cena com o grupo de teatro *Os Imaginários*, do qual faço parte desde 2011, pois além de ter criado esse grupo e atuar como diretora e professora orientadora, Rangel exerceu nele funções artísticas diversas – responsável pela direção e visualidade da cena nos quatro espetáculos encenados pelo grupo entre 2007 e 2017. Esta pesquisa, então, foi direcionada para a identificação de possíveis recorrências que pudessem apontar para uma poética da artista visual em cena. Além desse intento, também registro a busca por entender e revelar o surgimento do grupo e também as implicações pedagógicas e metodológicas que essa prática da artista-professora conseguiu viabilizar.

Antes de me aprofundar sobre outras questões relevantes desta pesquisa, sinto necessidade de discorrer sobre a trajetória poética de Sonia Rangel, que se constituiu como uma poética híbrida, em especial no campo das artes cênicas.

A artista visual e cênica Sonia Lucia Rangel, nascida em 12 de outubro de 1948, no estado da Guanabara, atual Rio de Janeiro, é filha da Antonieta Silva Rangel e Waldir Rangel, irmã de Diucenir Rangel e Waldir Rangel Filho. Atua como poeta, atriz, encenadora, cenógrafa, figurinista e professora.

O seu primeiro encontro com universo da arte se deu por meio do canto coral e das dramatizações de final de ano na escola pública. Mesmo com a pouca instrução dos pais e sem acesso a bibliotecas, esse encontro se deu também por meio da literatura disponível em sala de aula. Seu pai tocava música “de ouvido” e ela aprendeu a tocar acordeom com o pai.

Cursou Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro entre os anos de 1964 a 1968. Ainda como aluna da instituição, durante a segunda edição da Bienal de Artes de 1966, Rangel teve a chance de conhecer a Bahia. Na ocasião, falou para si mesma: “Um dia ainda vou morar aqui”. Sua participação nessa bienal, para Rangel, foi fundamental para que seu universo artístico e literário desse um salto, se expandisse e abrisse seu

horizonte de possibilidades para o mundo. Existia, em sua memória, uma Bahia que ocupava um lugar mítico, dentro de outro território mítico, o Nordeste, por influência direta das canções de Luiz Gonzaga que ela ouvia ainda criança nas dependências da Rádio Oficina Rangel, loja de rádio de propriedade de seu pai no subúrbio carioca.

No ano de 1970, passou a residir em Salvador. Em 1971, conseguiu transferir seus estudos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para a Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Durante o ano de 1973, inicia-se, em Salvador, sua produção como artista profissional, tanto nas artes visuais quanto nas artes cênicas. Sua primeira exposição individual, apresentando desenhos e gravuras no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), expôs duas grandes temáticas: a primeira relacionada com a sua vivência no subúrbio do Rio de Janeiro, como as viagens nos trens da central; a segunda temática relacionava-se com seu universo poético lírico, revelado nas gravuras. Em relação às artes cênicas, Rangel empregou seu talento como atriz, cenógrafa e figurinista do espetáculo *Abraão e Isaque*, com direção de Carlos Petrovich, com temporada sediada na Capela do Solar do Unhão, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM).

Termina sua graduação na Licenciatura em Desenho e Plástica no ano de 1974 pela UFBA. No ano de 1980, passa lecionar tanto na Escola de Belas Artes quanto na Escola de Teatro da UFBA.

Dentre seus trabalhos de cenografia na década de 1980 destacam-se as seguintes produções: em 1981, *Seis Personagens à Procura de um Autor*, com direção de Harildo Deda; em 1982, *Caixa de Sombras* também sob a direção de Harildo Deda; em 1982, *A Farsa da Boa Preguiça* — onde fez cenário e figurino — com direção de Carlos Petrovich; em 1983 foi a vez de *A Morte de Quincas Berro D'Água* com direção de Cacá Nascimento; em 1985, *Escola de Viúvas* — uma montagem didática; em 1986, *Pobre Assassino* com direção de Harildo Deda; e em 1989, *Em cima da Terra, embaixo do Céu* sob a direção de Sérgio Farias — curso livre.

No ano de 1995, concluiu seu Mestrado em Artes Visuais, com a dissertação “CIRCUMNAVIGARE, uma poética, percurso e método”, em que faz uma revisão e uma reflexão sobre sua produção literária e a influência dessa produção em seu trabalho como artista visual e da cena. Rangel vai definir como uma leitura criativa a

leitura que o criador faz do percurso de sua própria obra. A artista investigou, em seus poemas, o que ela define como “a parte mais oculta da urdidura da poética”, uma leitura dos temas e imagens mais recorrentes, com o intuito de gerar outras obras. Dessa investigação germinou uma exposição e também uma *performance* ao vivo, ambas também intitulada CIRCUMNAVIGARE. Essa exposição é um espetáculo, e esse espetáculo é uma exposição – postas para apreciação pública entre os dias 1º e 24 de setembro de 1995, no Museu de Arte Moderna da Bahia, como desdobramento e conclusão do mestrado.

Foi também durante o processo de escrita de CIRCUMNAVIGARE que Rangel percebeu coincidências entre temas e imagens de seu trabalho individual anterior com duas de suas produções visuais para o teatro, a saber, a produção visual para o espetáculo já citado *Em cima da Terra, embaixo do Céu* (1989 -1990) com direção de Sergio Farias e *Merlin ou a Terra Deserta* (1992-1993) com direção de Carmem Paternostro.

A pesquisadora apreendeu o aparecimento, em sua obra visual para o teatro (cenário, figurino e adereço), a imagem da máscara, presente tanto em sua poesia quanto na sua plástica, assim como também a imagem da espiral e da amarelinha. É possível constatar que, tempos depois, algumas dessas mesmas imagens apareceram na produção visual dos espetáculos com o grupo *Os Imaginários*, especialmente nos espetáculos *Protocolo Lunar* (espiral, terra, máscara, amarelinha) e *Protocolo Cidade* (máscara, terra), assim como também a evocação da imagem do céu, presente na amarelinha, está inserida na visualidade desses dois espetáculos.

Rangel expõe que a imagem da Terra é o elemento quantitativamente mais representado em imagens e temas de sua poesia, e é possível averiguar que a imagem da Terra é algo recorrente em seu trabalho visual nos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários* (*Fragmentos, Protocolo Lunar, Protocolo Cidade*).

Sobre a concepção visual para o espetáculo *Em cima da Terra, embaixo do Céu* (1989-1990), em que um jogo de amarelinha surge do espaço da plateia e atravessa o palco, reproduzo aqui as palavras da artista.

Ciclo, Século, A Colagem. O nosso pós-moderno de todo dia. Na escolha de símbolos no grande desenho do espaço, o jogo da amarelinha: forma gráfica, desenhada no limbo da nossa fita primordial, jogo que, multi-verde-meninos, todos nós jogamos. Desenho que delimita casas entre inferno e céu com todos os seus obstáculos, que preconiza o eterno retorno cíclico: a mesma fita maia insuperável. Mas a questão é que se precisa saber de cor

a fita e ser perito no jogo, para poder superá-lo. [...] No sagrado do palco, o lugar do céu, da prospecção, da luz, da fantasia sobre o desconhecido, um imenso buraco negro e estelar que nos transporta a acreditar de novo, exatamente porque estamos abarrotados de dúvidas. No lugar do céu, também a possibilidade da quebra da cadeia interminável e do salto. [...] No Profano da plateia, como porta, umbral acesso ao jogo, a casa do inferno (1995, p.49-50).

O texto dramático de *Merlin ou a Terra Deserta*, de Tankred Dorst, apresenta uma diversidade de épocas e a releitura de mitos. Rangel optou, em sua cenografia, por algo que explorasse a atemporalidade, além de trazer para a visualidade imagens simbólicas em que o épico e o grandioso presente no texto se materializassem na cenografia. Para isso, as quinas da sala do ICBA foram quebradas por meio de um cenário contínuo, que abarcava a plateia.

Materiais da sociedade industrializada, como contraponto a materiais naturais, não industrializados, foram utilizados em todo o projeto visual do espetáculo. A artista utilizou desde borracha de pneus, restos de refletores, e fragmentos metálicos em oposição a cabaças, palha, madeira e terra. Com essa fusão de elementos Rangel estava propondo uma leitura simbólica arcaico-contemporânea, com objetivo de produzir uma atualização do mítico presente no texto. Por seu trabalho em *Merlin*, Rangel recebeu indicação ao “Troféu Bahia Aplauda” como destaque, no primeiro semestre de 1993, pelo cenário e figurino do espetáculo. Já a produção recebeu os prêmios de melhor direção e melhor espetáculo.

É possível notar que a artista fez uso de elementos da sociedade industrializada também na cenografia de *Em cima da Terra, embaixo do Céu*, como é possível constatar no seguinte relato.

Na fachada e proscênio, restos de cadeiras, artefatos cotidianos e do consumo, numa acumulação pop, formando uma escultura, compõem a moldura da explosão e implosão urbana-tecnológica-consumista, representa o nosso tempo, nosso hoje enquanto realidade material e caos ideológico. (1995, p. 50)

O doutoramento de Rangel em Artes Cênicas pela UFBA foi concluído no ano de 2002 e sua tese teve como título “Casa Tempo, uma Poética: Jogo, Imagem e Memória no percurso criativo de um Espetáculo-Exposição.” Ela retoma a metodologia desenvolvida no mestrado, desenvolvendo uma leitura de temas e imagens de um conjunto de dezesseis poemas e sessenta e três desenhos inéditos

de sua própria autoria, a fim de poder culminar com a proposta de um Espetáculo-Exposição.

Rangel também coordenou o Núcleo de Plástica e Cena, que surgiu em julho de 1997 como um Programa Experimental de Extensão da Universidade Federal da Bahia, gerando um fórum interdisciplinar de iniciação e orientação à pesquisa em artes, integrando alunos e professores das escolas de Belas Artes e de Teatro da UFBA. Dentre as atividades desenvolvidas em grupo, nas quais a integração entre plástica e cena se constituiu de maneira mais efetiva, destaco a montagem dos espetáculos *Era uma vez uma mata* (1998), com texto de Rita Brito (aluna da Escola de Belas Artes), direção de Jorge Borges (aluno da Escola de Teatro), cenografia de Sonia Rangel, assistência de cenografia de Livia Marinho (aluna da Escola de Belas Artes) e Ana Vaneska (aluna da Escola de Teatro), todos participantes do Núcleo. Aponto também a cenografia desenvolvida pelo Núcleo para o espetáculo *Isso assim assado no inferno* (1998), com direção de Hebe Alves, contando com a cenografia de Rangel e a assistência cenográfica de Ana Vaneska, e Livia Marinho. Devido a questões burocráticas ampliadas e exigidas pelo envolvimento das duas escolas às quais o núcleo se filiava, aos poucos, Rangel continuou a atuar no formato de um “núcleo”, mas foi deixando de submeter à aprovação propostas de novas atividades e respectivos relatórios ligadas a esse núcleo. Atualmente o grupo *Os Imaginários* apresenta características próximas às desenvolvidas pelo Núcleo de Plástica e Cena, englobando participantes das duas escolas de arte às quais Rangel está filiada, como também cria espaço de orientação e incentivo para a pesquisa em artes e atividades de extensão.

Ainda como artista cênica, Rangel, em 1983, recebeu o Troféu Martim Gonçalves, como atriz coadjuvante no espetáculo *Caixa de sombras*, direção de Harildo Deda. Fez parte do elenco do espetáculo de *A Chunga*, interpretando a personagem principal, no ano de 1988. Por ocasião da comemoração dos quarenta anos da Escola de Teatro, em 1996, participou como atriz no espetáculo *A casa de Eros*, com direção de José Possi Neto. Em 1997, recebeu indicação ao Prêmio Copene como destaque pelo cenário do espetáculo *O Banquete de Alice* com direção de Elisa Mendes. Foi novamente agraciada como melhor atriz coadjuvante, com o Prêmio Braskem de Teatro, no ano de 2004, por sua atuação no espetáculo *Pequenos Burgueses*, com direção de Harildo Deda. Nesse mesmo ano, participou

do “I Pará em Cena: as dramaturgias”, por meio do espetáculo selecionado *O Som dos Passos*, com direção de Enjolras Matos.

Com o grupo *Os Imaginários*, Rangel ganhou Prêmio Especial do Júri (2008), no 22º Festival de Teatro Universitário de Blumenau, como diretora e orientadora da pesquisa em Teatro de Animação, pelo espetáculo *Fragmentos*. Nesse mesmo ano, o espetáculo ganhou o prêmio de Iluminação no Festival Nacional de Teatro de Itinga, Lauro de Freitas, Bahia. Em 2012 *Protocolo Lunar* foi indicado em duas categorias ao Prêmio Braskem de Teatro, Melhor Espetáculo Infanto-juvenil e Categoria Especial pela iluminação de Pedro Dultra, que acabou levando o prêmio.

Rangel atuou também, em 2002, como membro do Júri do Prêmio Braskem de Teatro e também do Júri do projeto nacional Criação Teatro Volkswagen, coordenado por Antônio Abujamra em 2003; em 2005, integrou o júri de seleção para os espetáculos de teatro e dança no Edital da Fundação Cultura do Estado da Bahia.

Por ocasião da reabertura do Teatro Martim Gonçalves, da Escola de Teatro da UFBA – após sete anos fechado para reforma –, Rangel participou como atriz da montagem de *O Terceiro sinal*, no ano de 2007, espetáculo da Companhia de Teatro da UFBA, com Texto de Cláudia Barral e direção de Deolindo Checcucci. Em 2017, voltou atuar em outra produção dirigida por Harildo Deda, *Romeu e Julieta*, dando vida à ama de Julieta, em mais uma montagem da Companhia de Teatro da UFBA.

Como pesquisadora, Rangel é sócia-fundadora da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas (ABRACE). É vinculada ao diretório de grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPQ, ao Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade (GIPE-CIT) e ao Dramatis: Mídias, Teorias, Crítica e Criação, além de ser imortal pela Academia de Ciências da Bahia.

Além de vários artigos e publicações especializadas, Rangel já publicou cinco livros: *Circumnavigare* (1995), *Casa Tempo* (2005), *Olho Desarmado* (2009), *Trajeto Criativo* (2015) e *Protocolo Lunar* (2015) e *Imagem e Pensamento Criador* (2019). Os dois primeiros são mais reveladores do aspecto híbrido da poética de Rangel, pois apresentam a interação entre poesia, artes cênicas e artes visuais.

Outro exemplo do hibridismo poético de Rangel se revela na sua participação, concepção e coordenação geral da *performance* cênica realizada no

cortejo do Dois de Julho de 2006, ação promovida pela Pró-reitora de Extensão (PROEXT), por ocasião das comemorações dos 60 anos da UFBA, com itinerário do Largo da Lapinha ao Terreiro de Jesus (Salvador — Ba), numa ação que integrou as escolas de arte da UFBA: Belas Artes, Dança, Música e Teatro. Essa *performance* envolveu cerca de 150 participantes, entre atores, dançarinos e músicos, alunos, professores e funcionários, além da equipe de assistentes de apoio das quatro escolas de arte.

A *performance* contou com a participação integrada de cerca de 30 alunos de graduação e de pós-graduação de cada escola de arte envolvida. Além da coordenação geral de Rangel, o evento pôde contar também com uma assistência de coordenação por áreas. Em Belas Artes, por exemplo, houve a assistência da professora Elisabete Actis, na coordenação de oficina de máscaras; em Dança, coube a Tânia Maria Nascimento Bispo a coordenação coreográfica; em Música, coube ao professor Jorge Sacramento a regência e coordenação musical; e, em Teatro, Rangel contou com a coordenação de direção teatral de Joyce Aglae. Para o cortejo, foram confeccionadas 40 máscaras e um animal articulado, que foi manipulado por 20 atores-dançarinos.

Vale ressaltar que o Dois de Julho é uma data cívica local, que comemora a Independência da Bahia do domínio de Portugal, além de ser aniversário da Universidade Federal da Bahia, oficialmente instituída em 1946.

Ao iniciar sua carreira como docente em duas escolas de arte na mesma universidade, na década de 1980, Rangel passou e se perceber como artista-educadora-artista e, desde então, essa foi sua defesa. Acredita Rangel que, em sua prática, não dá para desassociar uma coisa da outra.

Após explanar brevemente sobre a trajetória poética de Sonia Rangel no âmbito das artes cênicas, retomo a discussão sobre minha relação com a imagem, com o teatro, com o grupo de teatro *Os Imaginários* e, conseqüentemente, com a própria Sonia Rangel.

Lembro-me de que, nos primeiros anos de minha infância, na cidade de Barro Alto, interior da Bahia, gostava de me sentar na calçada de minha casa para ver os veículos passarem e, depois, pegava caderno, lápis e borracha com o intuito de repetir, no papel, a imagem dos veículos que meus olhos viam e ficavam registrados na memória. Desenvolvi o apreço pelo desenho e gostava de reproduzir

as imagens de personagens das histórias em quadrinhos que eu lia. Sempre que encontrava um desenho que me agradava, tratava logo de fazer uma cópia.

Na escola, estava sempre desenhando no fundo da folha não pautada que dividia as matérias do caderno. Constantemente, desenhava algo para os colegas e cabia a mim ilustrar as páginas e capas dos trabalhos escolares. Na adolescência, tive retorno financeiro fazendo cartazes, letreiros, pinturas em camisas e desenhando painéis para aniversários. Desde a infância fui seduzido pelo poder da imagem.

Minha relação com o teatro se deu primeiro como espectador, assistindo a uma montagem na escola. Ao ver e ouvir crianças como eu dizendo textos tão longos, senti uma admiração por aqueles colegas, o que me deixou espantado por tamanha façanha. Tempos depois, mudei-me para a cidade de Barra do Mendes, também interior da Bahia, e passei a fazer parte de um grupo de teatro amador, *Pindorama*. Era um grupo composto por jovens adultos e adolescentes como eu, e seu repertório contava com duas encenações, *A guerra de Canudos* e *a Paixão de Cristo*. No grupo, fiz pequenos papéis, atuando mais como figurante. Nesse período, também fazia parte do grupo de jovens da igreja católica e me apresentava em encenações que tratavam de temas bíblicos, religiosos e sociais. Quando deixei o grupo *Pindorama*, juntamente com outros colegas do grupo de jovens, fundamos o *Grupo de Teatro Imagem*. Nesse grupo, eu desempenhei inúmeras funções: fui dramaturgo, diretor, ator, cenógrafo, figurinista, aderecista, maquiador, iluminador, sonoplasta e produtor. Descobri ali, na prática, o valor agregador do teatro, não só de pessoas, mas de técnicas e linguagens. Percebi também que podia muito bem trabalhar com a imagem e com a cena, e que, na cena, a imagem ganha movimento, como num quadro que se move.

A experiência com o teatro amador despertou em mim o interesse de ingressar na Escola de Teatro da UFBA, o que fiz no ano de 2005 para iniciar o curso de graduação licenciatura em teatro. Uma de minhas frustrações, no teatro amador, era não ter acesso às questões técnicas do fazer teatral: fazíamos tudo na base da intuição. Com a formação em licenciatura, eu poderia não só ter acesso às questões técnicas da área como também ter a licença para lecionar e passar essas técnicas para outros, tanto no ensino formal quanto no ensino não formal, e isso muito me alegrava.

Todas as disciplinas da graduação contribuíram muito para minha formação docente e artística, mas aquelas que tratavam das questões visuais ganhavam uma atenção maior. Assim foi com as disciplinas de cenografia, artes visuais, figurino, maquiagem, iluminação e as relativas a teatro de formas animadas. Foi uma grata surpresa, para mim, conviver com uma professora que lecionava em duas escolas de arte: belas artes e teatro. No meu canto reservado, observava o modo particular de a professora Sonia Lucia Rangel discorrer sobre imagens, formas, texturas, sombra e luz, processos de criação, adequação de técnicas e conteúdos na educação. Tudo isso com o único objetivo: nos preparar para a carreira que iríamos trilhar, o de artistas-educadores, educadores-artistas e – por que não – artistas-educadores-artistas.

Como já mencionado, meu primeiro contato com a artista-educadora-artista Sonia Lucia Rangel se deu durante minha graduação, na licenciatura em teatro pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre os anos de 2005 e 2008, como aluno dos subcomponentes curriculares *Teatro de formas animadas I, II, III e IV*.

As aulas práticas desse período constituíram um campo fértil para a criação, desde aprender a explorar as variadas técnicas para a confecção de bonecos e objetos, como também o uso da luz e da cenografia, além do desenvolvimento de narrativas, tornando possível a tomada de conhecimento sobre o *Teatro de formas animadas* e suas variadas possibilidades. Sob a ótica do aluno, era um encantamento ver a concretude de uma aula em que era possível criar, inventar, descobrir, construir, compartilhar, viajar, divertir-se e aprender sobre teatro.

As intervenções da professora Sonia Rangel nessas experimentações, ora individuais, ora coletivas, dirigiam-se para o entendimento estético, mostrando-nos que, nesse “laboratório” de construção, havia espaço para explorar a diversidade, as ideias de valor muito além daquelas ligadas a conceitos como bonito e feio. Suas considerações nos conduziam ao reconhecimento da importância da descoberta de possibilidades, de vislumbrar como era possível encaixar aquele objeto na história e o que ele tinha de melhor para ser explorado. Assim, animando bonecos e objetos, éramos estimulados a experimentar possibilidades e potencialidades, explorando texturas, espacialidades e materialidades diversas. Foi nesse período que passei a observar a maneira particular de como Sonia Rangel lidava com a imagem, provocando nosso olhar para ir além do corriqueiro, me encantando e despertando

interesses. Nesse ínterim, estimulado pelas discussões sobre a prática e a teoria do *Teatro de formas animadas* e com base na proposta metodológica de Rangel – referente ao percurso da criação sob o viés da proposta-processo-produto, mais reflexão pedagógica (ver Anexo 1) –, passei a refletir sobre as aulas experienciadas, fazendo uma avaliação contínua de minha participação e da importância de compreender como essa vivência poderia repercutir na minha atuação como artista e educador, ou seja, passei a analisar a origem e os caminhos de meu próprio processo criativo.

Descobri na graduação, com o auxílio de Sonia Rangel, que os objetivos, as metas, os desejos, todos eles cabem como *proposta*. O caminho percorrido, as descobertas, os métodos, as alegrias e frustrações, fazem parte do *processo*. O objetivo conquistado, revelado, descoberto, refletido, experienciado, vivido, é o que se caracteriza como *produto*, (interligados, pois também aí estão inclusos, os produtos imateriais).

Anos depois, na condição de aluno especial da pós-graduação, na disciplina *Teorias do imaginário*, reencontrei a professora Sonia Rangel e seus princípios metodológicos. Naquela ocasião, ela apresentou um dos princípios fundantes para realização de seu trabalho artístico, o conceito de imagem como produtora de conhecimento. Rangel trouxe ainda, especificamente, as imagens da casa, do quintal e do jardim vinculadas a seu processo criativo e que serviriam como articuladoras da ação, da sensação e da intuição. A acepção posteriormente apresentada para cada imagem agiria como grande operador de livres conexões aproximando a teoria do jogo como invenção e intermediação entre o conhecido e o desconhecido.

A imagem da casa, para Rangel, deve ser ampliada como valor de abrigo, até chegar ao entendimento do corpo como morada de nossa identidade. O *corpo* seria nossa primeira casa no mundo, aquilo que está vinculado à nossa existência. É possível estender ainda a noção de casa como planeta, lugar ou território.

Já o *quintal*, é o lugar da ludicidade, da infância, tanto individual quanto do brincar descompromissado na atividade criadora, o lugar do artista, da gratuidade autopermitida, do deleite em experimentar novos materiais, dos desejos internos da alma que o convocam para trabalhar sobre e sob os desafios de uma matéria escolhida. Nesse sentido, para Sonia Rangel, “toda pesquisa precisa ter um quintal”.

O *jardim* está vinculado àquilo que se quer cultivar: cada artista elege seu jardim e o que cultivar como princípio, como ordenamento. É no jardim que o artista passa a reconhecer seu caminho, sua trajetória de recorrências, repetições e ciclos. Após esse reconhecimento, essa decantação e compreensão, o artista elege o que pode ser novamente tratado, ser visto de outra forma, e passa, então, a cultivar recorrências e a perceber as principais características que vão definindo sua poética.

A análise panorâmica dos princípios fundantes da metodologia da professora e artista Sonia Rangel nos remete aos conceitos de proposta-processo-produto, vivenciados em minha graduação e recorrentes na pós-graduação, das imagens de *casa, do quintal e do jardim*. Essas imagens se associam e ganham nova dimensão e complexidade teórica no auxílio ao artista para a reflexão sobre sua própria trajetória de criação.

Com relação às recorrências, observei, em meu trabalho, aspectos de repetição que me deixaram intrigado, curioso... Após a graduação, passei a lecionar teatro na Rede Estadual de Educação do estado da Bahia e, tempo depois, pela Rede Municipal de Ensino de Salvador, Bahia. Concomitantemente, prestava serviços como figurinista, cenógrafo e aderecista para os projetos desenvolvidos pela dupla de atores e educadores Luciana Comin e Marcone Araponga, fundadores do *Teca Teatro* e outras artes na cidade de Salvador (BA). Com relação a meu trabalho artístico no campo da visualidade, especialmente em meu trabalho como figurinista, tanto no *Teca*, como em sala de aula, observei certos traços recorrentes. Ao perceber esse aspecto, adveio o desconforto de me descobrir repetitivo. Passei, então, a fazer perguntas. Por que ocorre a repetição? A recorrência, na obra artística, deve ser um desconforto para o artista-criador? As repetições de imagens e temas são sinais de falta de criatividade?

Passei e refletir que o reconhecimento das obras de determinados artistas se dá exatamente por conta da repetição de algumas técnicas e temáticas. Isso foi se tornando mais evidente, para mim, ao observar as artes visuais. Passei a pensar na série de bailarinas de Degas, nas pinceladas de Van Gogh, nas bandeirolas de Volpi, nos gatos e no colorido de Aldemir Martins, e tantos outros. Em relação ao teatro, é possível reconhecer os traços recorrentes nas temáticas sobre a violência e os excluídos sociais em Plínio Marcos, a hipocrisia burguesa em Nelson Rodrigues e o regionalismo místico em Ariano Suassuna. Dessa maneira, compreendi que os

aspectos recorrentes definem traços da poética de determinado artista. Para Cecília Salles (2013), perceber essas recorrências contribui para o reconhecimento do caminho percorrido por cada arista em seu processo criativo.

Por meio da leitura da dissertação de mestrado de Sonia Rangel, “CIRCUMNAVIGARE, uma poética, percurso e método” (1995), tomei conhecimento de que a artista há muito investiga seu próprio processo criador, percebe seus aspectos recorrentes e reconhece, neles, elementos capazes de gerar novas obras. Ao citar sua produção visual para o teatro na dissertação, sem que ela fosse o objeto central, Rangel destaca as cenografias produzidas para dois espetáculos: *Em cima da Terra, embaixo do Céu* (1989, 1990) e *Merlin, ou a Terra Deserta* (1992, 1993). Nelas, aponta indícios de aproximações, principalmente temáticas, com sua obra poética como artista visual. Despertei, aí, para a possibilidade de investigar os aspectos recorrentes na visualidade produzida pelo grupo de teatro *Os Imaginários* e, assim, encontrar pistas sobre o processo criador de visualidades de Sonia Rangel para o teatro.

Após uma convocatória para participar de uma oficina com o grupo de teatro *Os Imaginários*, em janeiro de 2011, volto a me encontrar com Rangel, entro para o elenco do espetáculo *Protocolo Lunar* e me estabeleço, depois, como membro efetivo do grupo. E me aproximo mais de sua poética, não só no campo do teatro, como também das artes visuais e da poesia. Portanto, minha relação com o grupo aconteceu como espectador dos dois primeiros espetáculos *Ciranda de histórias* e *Fragmentos* e, a partir de 2011, como membro ativo do grupo, atuando como ator nos espetáculos *Protocolo Lunar* e *Protocolo Cidade*, todos incluídos como objetos desta pesquisa. Minha inserção no grupo fez com que me aproximasse cada vez mais da poética de Sonia Rangel e de seu *modus operandi*.

O grupo de teatro *Os Imaginários* surgiu no ano de 2007, com o espetáculo *Ciranda de histórias*, musical infanto-juvenil, resultado colaborativo realizado com as turmas 2004 a 2007 da licenciatura em teatro da UFBA. Entre 2007 e 2009, o grupo apresentou *Fragmentos*, um espetáculo de animação com Beckett. *Protocolo Lunar* (2011-2016) e *Protocolo Cidade* (2017) foram, respectivamente, o terceiro e o quarto espetáculo do grupo, que completou dez anos de atividades no ano de 2017. Coordenado por Sonia Lucia Rangel, professora da Escola de Teatro e da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, está ligado ao Núcleo de Plástica e Cena, de ensino, pesquisa e extensão da Escola de Teatro da UFBA, o que o torna

permanente, devido ao vínculo institucional da professora. Ao mesmo tempo, o grupo é aberto para atender a demandas contingenciais das pesquisas de professores, alunos e ex-alunos dos cursos de graduação e pós-graduação das duas escolas supracitadas. Dessa maneira, Rangel o considera como um grupo contingencial, que se configura num estado colaborativo, amparado pelas pesquisas dos participantes, em que todos são convidados a colaborar com os processos de criação e manutenção dos espetáculos.

Com o intuito de compreender como o estudo de aspectos recorrentes é capaz de revelar uma poética, realizo, na tese, uma reflexão sobre o processo criativo dos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários*, com ênfase nos aspectos visuais. Portanto, a presente pesquisa tem como objetivo principal apontar de que maneira a análise dos processos criativos sobre a visualidade, nos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários*, auxiliou no estudo sobre a poética visual de Sonia Rangel para o teatro. Além disso, busco atingir, pelo registro, pela descrição e análise reflexiva, a potencialização da imagem como meio didático para a criação em artes cênicas. Além da pesquisa bibliográfica pertinente e concomitante, tomam-se, como referencial direto, no recorte entre os anos de 2007 e 2017, relatórios e anotações, publicações e trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre os processos de criação dos quatro espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários* nesse período.

A finalidade de entender o que havia de específico na visualidade desenvolvida por Rangel para os espetáculos do referido grupo me levou a buscar, nos registros de processos das montagens dos quatro espetáculos do grupo, aspectos que apontavam para essas especificidades. Para tanto, foi necessário observar rascunhos, apontamentos, esboços, protótipos, maquetes, desenhos e publicações – todo e qualquer registro que pudesse elucidar sobre o processo percorrido na construção, até o momento em que cada espetáculo foi apresentado ao público. Todos os documentos de processo contribuíram para que fosse possível perceber o desenvolvimento e a sistematização dos aspectos gerais a respeito do modo de criação de Rangel e do grupo e para poder realizar uma reflexão crítica sobre seu processo de criação.

Ao estudar o *modus operandi* no processo criativo de Sonia Rangel, na relação e feitura do universo visual, tanto individualmente como nas colaborações específicas no grupo de teatro *Os Imaginários* – pois ela foi responsável pela

visualidade dos quatro espetáculos, no recorte delimitado na tese – ao final, pude confirmar uma compreensão sobre repetição e recorrência como fatores preponderantes para a consolidação de uma poética, bem como aperfeiçoar, do ponto de vista metodológico, essa visão da imagem como produtora de conhecimento que a artista defende, ampliando estratégias pedagógicas como ator e professor, para a cena e para a sala de aula.

Passo a explicitar aqui um pouco do percurso e dos princípios metodológicos que nortearam o desenvolvimento desta tese, que foi inspirado e estruturado por meio da *Abordagem artístico-compreensiva* apresentada e defendida por Sonia Rangel, que coloca o próprio fazedor da obra como primeiro crítico de seu trabalho, observando e reconhecendo princípios e reflexões que o impulsionem para a ação. Trata-se de uma proposta de trabalho que não se engessa, mas que se torna flexível de acordo com as necessidades e reflexões de seu fazedor. A esse respeito, eis o que diz Rangel.

[...] significa colocar-se dentro, em processo, em contato, sem um pré-modelo a ser comprovado, sem um pré-conceito, numa atitude de reconhecer o que emerge ou se configura como fluxos do pensamento encarnado nas ações, princípios da criação, ou seja, compreender, na medida do possível, a invenção e a recepção para o artista da sua própria obra; e, no campo das ideias, compreender como o próprio pensamento opera com suas recorrências e originalidades. (2006, p. 311).

A tese também adquire característica de pesquisa participante, como procedimento conceitual e técnico, pois passei a fazer parte do grupo pesquisado a partir do terceiro espetáculo. O tratamento da coleta de dados da pesquisa participante foi de caráter qualitativo, pois busquei, nas fontes diretas, informações para a coleta, com interpretação de fenômenos e atribuição de significados. Nesse sentido, são acrescentados ao trabalho relatos do vivido, com o intuito de refletir sobre meus laços de identidade com o grupo *Os Imaginários* e sobre minha atuação como colaborador da construção de seu universo imagético e visual.

Quando o pesquisador se insere no campo formado pela vida cultural e social de seu objeto de investigação, ele está fazendo uma opção pela pesquisa participante. No campo da investigação, a partir dessa perspectiva, pesquisador e interlocutor se tornam-se sujeitos e objetos do conhecimento investigado, cabendo ao interlocutor agir como mediador, colaborador e informante a respeito dos dados a serem coletados.

Ao tratar sobre pesquisa participante, é possível referir-se a pesquisa-ação, observação participante, pesquisa de campo, pesquisa-intervenção e outras denominações. A discussão sobre esses termos e subdivisões a respeito da pesquisa participante não constitui o foco deste trabalho.

Esta pesquisa, de caráter híbrido, adquire característica da pesquisa participante já que, como já foi mencionado anteriormente, o pesquisador passou a fazer parte do grupo investigado, atuando em dois dos espetáculos estudados. Nesse sentido, me aproximo do pensamento de Maria Luisa Sandoval (2006) para compreender que minhas ações junto ao grupo *Os Imaginários* tem características da pesquisa-ação e da pesquisa-intervenção. Como pesquisa-ação, passo da função daquele que conhece para explicar, para a daquele que compreende para servir. Já como pesquisa-intervenção, coloco-me presente como parte do campo pesquisado, e minha ação direta no labor intervém, de alguma maneira, nesse fazer que é coletivo, ao mesmo tempo em que vou adquirindo conhecimentos, me educando e me apropriando daquele modo de fazer e agir grupalmente.

Na pesquisa participante, há um interesse pelo outro, um respeito pelo que o outro é, sem o desejo de tentar modificá-lo, mas sim compreender seu jeito particular de ser, viver, sentir e fazer. Para Sandoval (2006), na pesquisa participante é possível perceber e articular.

A combinação de interpretações e a composição de saberes nada mais é do que a articulação de pontos de vista, vozes e diferenças tendo em vista a atribuição de sentido àquilo que se investiga, àquilo que justifica a investigação e ao encontro que encarna e realiza suas possibilidades e seus desdobramentos. (p. 36).

Salienta ainda Sandoval que, devido ao fato de a iniciativa do contato ter partido do pesquisador, cabe a ele a proposição de uma pauta de trabalho, como também outras ações que são inteiramente de sua responsabilidade. No caso desta pesquisa, coube a mim a leitura de todos os registros de processos e também a reflexão sobre esses registros e a escrita resultante dessa leitura, bem como a definição sobre o formato de tese que aqui se apresenta. Enquanto Rangel e os integrantes do grupo *Os Imaginários* foram os portadores da experiência, coube a mim, mesmo como sujeito participante, o papel de recolher, mediar, interpretar e traduzir os registros da experiência.

Também, tanto no aspecto conceitual como no operacional, a metodologia ainda se apoia nos parâmetros da crítica genética, segundo os estudos de Cecilia Salles (2013), que defende uma leitura apurada sobre os registros e resíduos resultantes do processo de desenvolvimento de uma obra de arte. Salles (2013) define que um olhar sobre os traços de repetição, no percurso de um artista, pode apresentar generalizações sobre sua obra e refletir a complexidade desse mesmo processo, esclarecendo que cada processo é singular e que, ao reconhecer melhor aquilo que é específico, é possível definir a singularidade de cada artista.

Na pesquisa bibliográfica, foram utilizados materiais já elaborados – livros, artigos científicos, revistas, relatórios e documentos eletrônicos – na busca e alocação de conhecimento sobre os processos criativos das visualidades dos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários*, como forma de exposição da poética visual de Sonia Rangel, correlacionando tal conhecimento com abordagens já trabalhadas por outros autores.

Fica evidente que, do ponto de vista metodológico, a pesquisa se apresenta com característica híbrida, já que utilizo diferentes instrumentais, ao mesmo tempo. Não me afilio a nenhum especificamente, mas integro, qualitativamente, vários e, assim, cada instrumental cumpre uma função quando solicitado e abre espaço para que outro também possa servir de auxílio.

A composição estrutural desta tese comporta seis partes textuais, incluindo-se esta parte primeira como INTRODUÇÃO. Nela, apresento um breve histórico sobre o trajeto criativo de Rangel, mais especificamente nas artes cênicas, bem como minha relação com Rangel e com o grupo *Os Imaginários*, além de uma breve exposição dos aportes metodológicos que nortearam a pesquisa. O texto se segue em mais quatro partes — os capítulos um, dois, três e quatro —, até a última ou sexta parte, enunciada como CONSIDERAÇÕES FINAIS. Para além do texto, cinco apêndices são acrescentados, e neles estão contidas as entrevistas que realizei com Rangel sobre o processo de construção das visualidades dos espetáculos do grupo *Os Imaginários*. Há ainda dois anexos: o primeiro apresenta uma síntese do aspecto operacional metodológico de Rangel para o ensino na graduação, e o segundo traz as imagens que não puderam fazer parte do corpo da tese, mas que foram objetos da investigação como documentos de processo.

O primeiro capítulo tem como título IMAGEM E VISUALIDADE. Nele, apresento uma extensa abordagem teórica que permeia toda a escrita desta tese,

revelando a importância do pensar por imagens, e situando sua valia como produtora de conhecimento, acompanhado pela retórica de autores como Sonia Rangel, Gaston Bachelard, Ítalo Calvino, Charles Mouro e Carl G. Jung. Trago ainda a aceção de visualidade na contemporaneidade pela ótica de Foster Hal, Pablo Sérgio e Claire Farago, como também exponho a apropriação do termo *direção de arte* nas artes cênicas, tomando o texto de Luiz Fernando Pereira como referencial a esse respeito.

Inspirado por Rangel – que considera os próprios poemas como o espaço embrionário da sua poética em outras linguagens artísticas, como a cênica e a visual –, me permiti refletir a respeito da palavra como imagem e, assim, pude dialogar com Pamela Howard, Peter Brook e Mikhail Bakhtin a esse respeito. Compreendendo a fotografia como texto, estabeleci um diálogo com os preceitos de Ana Maria Pacheco Carneiro e Milton Guran, para então justificar a importância das fotografias como texto ao longo dessa escrita. No campo da filosofia, recorri às teorias de Nicola Abbagnano, Gaston Bachelard e Michel Foucault para tratar do espaço, refletindo com Bachelard sobre os espaços da alma, “topoanálise” (1984), e os espaços de fora, as “heterotopias” (2001) apresentadas por Foucault. Compreendendo que, nas artes cênicas, é possível perceber a dramaturgia dos materiais, estabeleci um diálogo a esse respeito com as teorias de Patrice Pavis e J.C. Serroni. Finalmente, ao fechar o capítulo, discorro sobre a diferença na repetição por meio dos escritos de Gilles Deleuze.

No segundo capítulo, intitulado GRUPO DE TEATRO OS IMAGINÁRIOS — A ORIGEM, é apresentada a configuração do sistema modular de ensino da Escola de Teatro da UFBA (2004-2014), que possibilitou a inserção de componentes curriculares relacionados ao teatro de formas animadas em seu currículo, proporcionando a produção do espetáculo *Ciranda de histórias*, com direção e supervisão da professora Sonia Rangel, tendo como elenco a primeira turma de licenciatura em teatro desse sistema. O referido espetáculo foi incorporado e se manteve em paralelo ao repertório do grupo de teatro *Os Imaginários*, quando o grupo foi inaugurado com esse nome na produção do espetáculo *Fragmentos*. Ressalto, então, os processos de criação desses espetáculos dando ênfase aos aspectos visuais e recorrentes nesses processos. Dentre os autores que dialogaram com a escrita desse capítulo, estão Ana Maria Amaral, por seu pioneirismo ao produzir os escritos sobre o teatro de formas animadas no país, Fernando

Lombardo, ao expor sobre o despertar do Brasil, na década de 1970, para a construção de espetáculos infantis que valorizassem a cultura popular e a imaginação, e Maryse Badiou por seu estudo sobre o teatro de sombras. São temas relevantes para minha reflexão a respeito do primeiro espetáculo de *Os Imaginários*.

No terceiro capítulo, a parte quatro, cujo título é A CONSOLIDAÇÃO DO GRUPO — *PROTOCOLO LUNAR*, são apresentados os processos de produção desse espetáculo, dando ênfase a todas as etapas de produção da visualidade do espetáculo, desde a escolha da temática, passando pelo processo de construção dos personagens-bonecos, objetos de cena, cenário e figurino até o momento de diálogo com a plateia e seu reverberar. Para tanto, foi de fundamental importância os escritos de Sonia Rangel e de Yarasarrath Lyra. Convoquei para o diálogo a voz do poeta Manoel de Barros em sua *Gramática Expositiva do Chão* (1999), para me auxiliar na compreensão do termo protocolo no título do espetáculo. Busquei, em Mikhail Bakhtin e em Cleise Mendes, aporte para tratar do tempo e do espaço da encenação. Com Camila Guimarães, pude dialogar sobre a iluminação do espetáculo e, com Fayga Ostrower, ponderei sobre a importância do *insight* nos processos de criação.

Com o título de PROTOCOLO CIDADE: A CONTINUIDADE DO GRUPO, no quarto capítulo e parte cinco, apresento, num pequeno panorama, dados sobre a utilização da projeção como composição cenográfica em vários períodos da história do teatro, e na composição cenografia do espetáculo *Protocolo Cidade*. Aqui, chamei para o diálogo autores como Marta Isaacsson, Roberto Gill Camargo, Maryse Badiou e Jean-Jacques Roubine. Refleti também a respeito da utilização do material papel na cenografia. Apresentei ainda detalhes do processo de construção da visualidade da encenação e discuti, junto a Eva Heller, a respeito da composição cromática do espetáculo.

Nas CONSIDERAÇÕES FINAIS, a sexta parte, apresento os traços de recorrências percebidos por mim ainda nos processos embrionários da construção de cada um dos quatro espetáculos de *Os Imaginários*, e discorro sobre como eles contribuíram na efetivação de uma poética visual para a cena. Realço, ainda, o aspecto pedagógico que Sonia Rangel confere ao trabalho junto ao grupo, e escrevo sobre como foi possível refletir sobre minha própria trajetória como artista educador. Finalmente, concluo que, ao considerar os aspectos recorrentes das produções dos espetáculos de *Os Imaginários*, em especial os visuais, foi possível aclarar mais a

respeito da poética visual de Sonia Rangel para a cena.

1 IMAGEM E VISUALIDADE

Na abordagem artístico-compreensiva, Rangel propõe que o pesquisador vá ajustando a sua clave de pensadores e teóricos de acordo com sua demanda. A princípio, no trabalho de pesquisa, minha demanda era recolher informações sobre os processos de produção dos espetáculos de *Os Imaginários*, perceber em que medida o olhar sobre esse caminho percorrido me revelaria sobre a criação das visualidades do grupo e seus aspectos recorrentes. Ao longo da escrita desta tese, muitos autores foram requisitados para dialogar com a temática apresentada em cada capítulo. Entretanto, algumas questões para mim pertinentes perpassam toda a escrita da tese: o valor da imagem como produtora de conhecimento, as abordagens filosóficas a respeito da visualidade e do espaço, as questões referentes ao que defino como dramaturgia dos materiais, além da reflexão acerca da diferença na repetição.

Reconhecer o fenômeno teatral também como fenômeno visual foi de fundamental importância para compreender melhor o valor das artes visuais integradas ao fazer cênico. Portanto, dito isso, antes de qualquer categorização, faz-se necessário retomar a origem etimológica de “teatro”. Trata-se de um dos elementos das artes cênicas, da arquitetura teatral, cuja designação advém do termo grego *theatron*, que significa “local de onde se vê”. O público grego – cerca de quatorze mil pessoas – desejava ver os espetáculos em iguais condições de visibilidade e, portanto, as arquibancadas, ou *theatron*, tinham de garantir esse conforto. É possível compreender que o público, em vez de afirmar que iria ver os espetáculos do festival dramático, preferia dizer que estava indo para o *theatron*, ou seja, para seu local de participação, a plateia. Não é difícil concluir que estender o termo *theatron* para aquele tipo de espetáculo foi a consequência mais natural. Hoje, todos nós vamos ao “teatro”, tanto na condição de profissionais da área como de espectadores.

Por necessitar de uma plateia para existir por completo, é uma arte que está vinculada diretamente com a experiência do olhar. Podemos dizer que o teatro, na concepção que temos na atualidade, é uma arte destinada ao olhar. Mesmo quando temos um teatro que passa a valorizar e a explorar outros sentidos e sensações, o

olhar ainda é o principal sentido solicitado nos mais diversos espetáculos teatrais produzidos na Bahia, no Brasil e no mundo. Afinal, fazemos teatro para ser visto.

Os elementos da visualidade no teatro – cenografia, figurino, maquiagem iluminação e adereços – são constituídos não só para seduzir o olhar da plateia. Por meio deles e de sua integração na concepção das cenas, o espectador passa a compreender melhor as intenções e solicitações dos espetáculos a respeito de seus discursos e narrativas. Um espetáculo com um ator nu, num palco também “nu”, sem a presença de cenários, iluminação, figurinos, objetos e adereços, também produz visualidade.

Reconhecer a importância das visualidades para as artes cênicas é também assentir que a cena é produtora de imagens. Nesse sentido, fez-se necessário realizar uma reflexão sobre o universo das imagens, de seu poder de comunicação e de sua capacidade de produzir conhecimento. Dentre os teóricos da imagem, nada melhor do que, em primeira instância, debruçar-me sobre o pensamento de Sonia Rangel a esse respeito e não só perceber como atestar sua influência na construção do universo imagético e visual do grupo de teatro *Os Imaginários*.

1.1 PENSAR POR IMAGENS

Rangel afirma que sua poética tem origem primária nos poemas, ou seja, nas palavras: por meio dos poemas, temas e imagens são deflagradas. Poemas e pinturas-desenhos são unidos numa cartografia que – depois de apurada e depurada pelo olhar de quem a observa e reflete sobre seu próprio trabalho –, gera novas obras, dimensionadas em possíveis e variados formatos.

As imagens, aqui nessa cartografia, não devem ser entendidas como algo apenas figurativo ou ilustrativo, mas sim compreendidas numa acepção mais profunda, numa tessitura entre temas e materiais vinculados à memória afetiva e coletiva, aos desejos internos e externos – o que só será revelado após apreciação por suas personagens, “o que faz” e “o que olha”.

O desafio do artista está em compreender os processos criativos, em particular seu próprio trajeto. Em cada cartografia, é observado o percurso recorrente de temas e imagens com suas repercussões. A que essas imagens

fazem alusão? Como elas aparecem? Como fragmentos ou como citação? Nesse sentido, as imagens são compreendidas como produtoras de conhecimento, agindo como operadores metodológicos em seu processo de criação, destituindo-se o conceito de imagem apenas como reprodução.

As IMAGENS, então, material direto para o poeta: literário, cênico ou visual, compõem unidades primordiais, o Princípio da obra em seu jogo de vir-a-ser, existir e operar numa rede de conexões individuais e coletivas em diversas formas e formatos. A lógica desta urdidura em fluxos é o que me permite explorar a Imagem como Princípio de Pensamento ou de Pensamento Criador na poética, para extrapolar limites entre linguagens, técnicas e estéticas sem, no entanto, as desconsiderar. (2014, p. 53-54)

No campo das artes cênicas e como *corpus* de pensamento, três funções são consideradas por Rangel no trato com a imagem: visibilidade, fisicalidade e virtualidade. Cada uma dessas funções da imagem é solicitada de acordo a necessidade do momento criador, cada uma opera em maior ou menor grau em fluxos contínuos e indissociáveis.

A primeira função operadora da imagem, para Rangel, nos processos de construção cênica com *Os Imaginários*, está relacionada ao princípio de visibilidade, ou seja, a capacidade visiva de provocar o aparecimento de imagens, naquilo que ela denomina de “teatro da memória”, “teatro interior”, ou “filme mental”, essa capacidade de produzir imagens dentro da cabeça, mesmo de olhos fechados.

O aparecimento dessas imagens tem como disparador um jogo de perguntas, não só para si mesma, mas também para todos os envolvidos no processo de criação no grupo. A esse respeito explicita Rangel: “São perguntas-passaporte que me levam a sondar os pensamentos da imagem e as imagens do pensamento em novas obras.” (2009, p.127).

As perguntas-passaporte são facilitadoras para instalar momentos de devaneio, ou seja, estimular o sujeito a sonhar acordado, mantendo-se ativo, estado em que o pensamento imaginativo se torna capaz de produzir conhecimento. Sensações, intuições e *insights* vêm à tona e, “nesse reservatório-motor do imaginário, os temas são gerados, mas também são geradores: pelas Imagens, como Princípio de Pensamento.” (2014, p. 56-57). E, por meio do devaneio, a obra germina e anima a função criativa.

A fisicalidade da imagem passa a ser explorada desde os pequenos rabiscos e infinitos esboços produzidos ao longo do processo, desde desenhos de objetos,

figurinos, cenários, adereços, desenho de cena e de bonecos, juntamente com imagens diversas retiradas de revistas, copiadas de livros, imagens digitais e outras. Tudo isso vai se transformando em arquivos, que podem ser acessados a qualquer momento, como fonte de inspiração. Durante todo o processo, ideias podem ser retomadas, ajustadas ou descartadas, depois de uma nova olhada nesses arquivos.

Tomar a imagem pela função da virtualidade é, para Rangel, entender que toda e qualquer imagem contém uma aura individual ou coletiva. Nesse sentido, estar atento a essa questão é compreender a imagem pela via subjetiva da recepção, tendo em mente a diferenciação entre forma e configuração, pois, ao dar forma a determinada imagem, tornando-a visível, ela está sujeita a ser interpretada por diversas configurações, pois é necessário compreender que aquele que lê a imagem o faz com base em sua cultura e saberes. Leituras dissonantes podem acontecer até mesmo no íntimo da sala de ensaios. Portanto, cabe a todos os envolvidos na produção de um espetáculo compreender que a leitura dele pode ser interpretada de maneira diferente por parte de muitos dos espectadores. A esse respeito enfatiza Rangel:

Nas artes cênicas, os acordos e desacordos, as sonâncias e dissonâncias potencializam esta aura pela situação viva, presencial e coletiva desde as trocas na intimidade da sala de ensaio até o mostrar a público. Esta aura de virtualidade faz com que a potência de leituras permaneça aberta, só nos resta, escolhidos os acordos possíveis e contingentes ao tempo espaço de uma dada formatividade, compreender e suportar a instabilidade da Imagem e do Pensamento Criador em suas funções. Aqui reafirmo a indissociabilidade das três funções citadas e seu intenso lugar de incessante flutuação no pensamento criador. (2014, p. 59)

Ainda sobre processos criativos, Rangel costuma afirmar que não existem certezas e estabilidades para quem se aventura por esses caminhos. O que se apresenta, na verdade, são as incertezas, a instabilidade e o caos. Para que a obra de arte ocorra, o artista deverá descobrir seu caminho pessoal para lidar com esses conflitos. As personagens internas devem ser convocadas: “o que faz” deve dar espaço para “o que olha”, pois o artista é o primeiro crítico de sua obra. Dessa maneira, o criador passa a compreender seu próprio trajeto criativo, até atingir um domínio técnico escolhido, acolhido e possível, mesmo que por acaso.

É possível compreender, até aqui, que Rangel se apropria da imagem como operador metodológico dominante em seu processo de criação e, para tanto, também o utiliza no que ela denomina de “clave de autores” capazes de produzir,

em seu processo criativo, “sonâncias”, “ressonâncias” e também “dissonâncias”. Dentre sua clave de autores que operam com a imagem, destacam-se Gaston Bachelard, Ítalo Calvino e Charles Mouron.

Em primeira instância, ainda no momento de reflexão acerca dos temas e imagens decorrentes dos poemas e dos desenhos-pinturas, com o intuito de deflagrar os aspectos recorrentes em sua poética, identificá-los e articulá-los, Rangel encontra inspiração na *psicocrítica* de Charles Mouron.

A *psicocrítica* é um método de análise literária que propõe pôr em evidência aspectos relacionais que provavelmente não foram pensados propositalmente pelos autores. Interessa a Rangel, inspirada na *psicocrítica*, o que ficou por ela reconhecido como “aparição”, que já traz a própria imagem, sua alusão, fragmento ou citação. Ou seja, identificar, na “superposição de textos do mesmo autor”, as redes e agrupamentos de “aparições obsessivas”, recorrências, provavelmente involuntárias. Nesse processo, todos os tipos de associações de ideias e fantasias devem ser considerados, podendo-se combinar, por exemplo, a análise de temas variados como a dos sonhos e suas metamorfoses, capazes de sugerir a criação de um mito pessoal.

Afirma Rangel que seu intuito é somente fazer leitura de imagens, inicialmente nos poemas, com o objetivo de gerar novas obras. Portanto, em seu particular trajeto, dispensa, de Mouron, a ideia de mito pessoal como revelação da personalidade inconsciente do artista e a utilização do método como tentativa de comparação com a vida pessoal do autor “como comprovação”. Para Rangel, quando algo da vida pessoal aparece em sua obra, deve sempre ser lido como obra, como ficção, não como aspecto biográfico. Quanto a isso, ela encontra ressonância em Gaston Bachelard, outro autor na clave em seu trato com a imagem.

Para Bachelard, a imagem é um produto direto da imaginação, portanto, produtora de conhecimento. Para o filósofo, a imagem tem uma realidade específica e existe antes do pensamento. Ainda para o filósofo, imagens e conceitos são contraditórios, pois, constituindo a imagem produto direto da imaginação, e conceito produto do intelecto, imaginação e intelecto divergem entre si. Assim sendo, imagem e conceito se contrapõem e, portanto, as imagens só devem ser estudadas como imagens e não como conceitos e vice-versa.

O que distancia imagem de conceito é que a imagem não dá nome a seus objetos, ela os elogia ou deprecia, enquanto o conceito isola os objetos em

significações. As imagens ultrapassam as significações: a imagem está para a imaginação e conceito está para a razão. Para Bachelard, imagem surge do psiquismo e conceito da percepção.

Existe, para o filósofo, uma diferenciação entre a imagem da percepção e imagem pela imaginação. Essa última está ligada a imagens poéticas, não racionalistas, já que, para Bachelard, a imaginação é a manifestação da potência maior da natureza humana, e a imagem, em toda sua fulgurância, é reveladora da superação de todos os dados da sensibilidade: “as imagens trazem a marca do sujeito. E essa marca é tão clara que, afinal, é pelas imagens que se pode obter o diagnóstico mais seguro dos temperamentos.” (2003, p. 02).

A compreensão da competência humana de produzir imagens infinitas, possíveis e impossíveis, aproxima e inclui o pensamento de Ítalo Calvino da chave de autores eleitos por Rangel em seu trato com a imagem. O vislumbre de uma “frágil passarela improvisada sobre o abismo” (1999, p. 90) é a imagem que Calvino apresenta a respeito da árdua tarefa da palavra em dar conta do aspecto sensível das coisas e de associar o traço visível ao invisível, à coisa ausente à coisa desejada ou temida.

Com relação à imagem do abismo, Calvino encontra eco nos escritos do filósofo Friedrich Nietzsche, em especial na obra *Além do bem e do mal*, onde se destaca o aforismo de número 145, no qual o filósofo chama a atenção para o olhar atento diante dos encontros, “Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.” (2001, p. 98). Ainda na mesma obra, no poema intitulado *Do alto dos montes*, o filósofo declama que, em seu santuário, a mesa está posta, e questiona: “Quem vive mais próximo das estrelas e das horríveis profundezas do abismo? Que reino mais extenso que o meu? E do mel, daquele que é meu, quem sentiu seu fino aroma?” (p. 228).

É possível perceber que a imagem do abismo é evocada por Nietzsche nesses dois momentos em sua obra, como também em outras partes do livro, para expor sobre questões referentes a temáticas e situações de rupturas. Nesses dois casos, trata-se da ruptura com o monstro interior que cada um carrega consigo e a ruptura entre as estrelas (alto) e o fundo do abismo (baixo).

Em Calvino, a alusão ao abismo não deve ser entendida como algo negativo ou pejorativo, mas como um espaço maior de possibilidades, alcançável pela

palavra poética, sendo possível ser vislumbrado por meio da imagem. Ao perceber o conto dentro das imagens é que surge, para o escritor Ítalo Calvino, o desejo de ordenar as imagens visivas e também conceituais em formato de texto literário.

São as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. (1999, p. 104-05)

Rangel encontra eco na proposta de visibilidade em Calvino, principalmente quando ele afirma que a imagem a ser cultivada é aquela que é produto da imaginação, e que os processos imaginativos podem partir da palavra para a imagem visiva ou vice-versa. A essa imaginação ele denomina de “alta imaginação” diferenciando-a da imagem do sonho noturno. O que Calvino define como “alta imaginação” encontra alusão num trecho da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, no qual Dante chega a afirmar que, ao se encontrar no XVII ciclo do purgatório, imagens surgiam em sua mente como chuva dentro da “alta fantasia”, ou seja, fora do contexto do sonho. Para Dante, aquelas imagens eram diretamente enviadas por Deus para a sua mente.

Conclui Calvino que a intenção de Dante era definir o papel da imaginação na *Divina Comédia*, ou seja, explicar que toda a visualidade presente na obra surgiu antes ou concomitantemente com a imaginação verbal. Ou seja, defende a faculdade de pensar por imagens.

Se incluí a visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. (1999, p. 107-108).

Para Calvino, “pensar por imagens” tem seu valor humano e ético, na mesma proporção que seu valor estético. Para Rangel, “é este pensar que merece um estatuto e uma pedagogia de permanência, e que a arte e a literatura podem exercitar” (2009, p. 108).

Outro pensador que faz parte da clave de autores que acompanham Rangel em sua relação com a imagem é o psiquiatra Carl Jung. Em seu trato com a imagem, Rangel a aproxima da definição que Jung dá para símbolo. Assim afirma

Jung: “O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional.” (2008, p.18).

Portanto, quando se tenta esgotar a relação com ela como tradução de um conhecimento supostamente ‘já dominado’ ou ‘antecipadamente induzido’ gera-se uma interpretação reduzida, desvinculada do seu componente vital, esvazia-se o seu sentido, muda-se natureza, potência e categoria desse elemento que não poderá ser alcançado, pois ele sempre escapa, é outra forma de pensamento. (RANGEL, 2009, p. 118).

Para Rangel, imagem pode ser sinônimo de símbolo, pois compreende que ela não se esvazia em sua primeira definição, vai além.

Após discorrer um pouco sobre a relação de Sonia Rangel com a imagem e sobre os autores que ela escolheu para dialogar sobre esse tema, encaminho-me para o próximo tópico, no qual tratarei sobre a acepção da visualidade por meio da ótica de autores como Foster Hal, Pablo Sérvio e Claire Farago. Antes, julgo válido reafirmar que o objetivo desta tese é tratar sobre a visualidade para a cena do grupo de teatro *Os Imaginários* e de como se deu esse processo por meio do pensamento criador de Rangel em sua relação com a imagem.

1.2 VISUALIDADE

É importante ressaltar que o conceito atual de visualidade está eventualmente ligado à figura do americano Foster Hal, historiador e crítico de arte, devido, especialmente, ao título de sua obra “*Vision and visuality*” (1988), em que ele atua como organizador de uma coletânea de artigos a respeito dos estudos da cultura visual.

Para conceituar visualidade, Foster faz uma distinção entre visão e visualidade. Segundo ele, a visão está ligada a noção física, biológica; já a visualidade está vinculada aos fatos sociais, ou seja, está ligada às experiências visuais e relacionais, em afinidade com as questões históricas e culturais. Dessa maneira, é possível compreender a visualidade para além do campo ótico.

Paralelas ao pensamento de Foster estão as ideias de Pablo Sérgio (2014, p.198), que afirma compreender que visualidade está relacionada com as experiências culturais, e, portanto, faz-se necessário pensar o contexto cultural que nos cerca e perceber que a visão do que vemos e como vemos corrobora a construção de uma visualidade.

Em “*The anti-aesthetic*” (1983), Foster assegura que o objetivo de sua obra é contestar a noção de estética definida por Adorno e, em contrapartida, redefinir a conceituação de visualidade. Claire Farago (2016) garante que o termo alemão utilizado por Adorno, “*anschaulichkeit*”, traduzido como visualidade, encontra eco no termo utilizado por Immanuel Kant *anschauung* (visão, olhar, contemplação), que, quando traduzido como visualidade, traz a conotação de ‘intuição’. Segundo ela, a definição atual de visualidade defendida por Foster se aproxima mais da visão proposta por Kant.

Ainda sobre a compreensão do conceito de visualidade e sua configuração na contemporaneidade, eis o que define Sérgio:

Se nossa experiência visual não pode ser identificada como uma janela transparente para o real, em função das diferentes práticas e variantes culturais, logo não pode ser compreendida como uma experiência natural/universal no sentido de que seja igual para todos independente do contexto histórico. (*Idem*).

Como se pode verificar, a visualidade nos permite uma interpretação daquilo que é visto, sempre levando em consideração os aspectos culturais de quem aprecia. Portanto, define-se que, pela ótica da visualidade, nem tudo o que é visto pode ser lido como uma verdade universal. As questões da visualidade aplicada, na área das artes cênicas, em especial aos elementos de cenografia, figurino, adereços, objetos, iluminação e maquiagem, evidentemente permitem que essa aplicação leve em conta não somente os argumentos descritivos do texto dramático, mas também os valores definidos por encenadores e produção, com o intuito de permitir que os elementos dialoguem entre si, evitando que um deles se sobreponha ao outro.

Outro aspecto relevante é a definição de um público-alvo a que o espetáculo será direcionado. Afinal, como já foi salientado, a leitura do público irá depender de sua experiência cultural em relação aos elementos visuais aparentes

em cena. Dessa maneira, elementos visuais que não fazem parte do contexto cultural do público-alvo, ou elementos que lhe sejam agressivos ou desrespeitosos podem ser evitados.

Quando o espetáculo não conta com um diretor visual, caberá à produção promover encontros entre os profissionais responsáveis pelos elementos visuais para que todos tenham conhecimento das ideias defendidas pela produção e possam, juntos, cada um em sua função, colaborar de maneira positiva com o espetáculo e, assim, evitar controvérsias e contratempos.

Ainda para Eduardo Tudela (2014, p. 29-30), "a visualidade pode ser avaliada como articulação capaz de cumprir expressividade e comunicação particulares". Nesse sentido, tornou-se possível presumir que, tomando a categoria da visualidade como campo de estudo, era admissível revelar peculiaridades do grupo de teatro *Os Imaginários*.

Apresentei, até aqui, reflexões sobre os aspectos da visualidade e de que modo tais aspectos foram tratados no decorrer deste trabalho, compreendendo a visualidade em sua acepção atual como algo além da visão ótica, e também como algo relacionado às experiências e aos aspectos culturais capazes de produzir significados para além do que se vê. Nesse sentido, faz-se necessário elucidar que a compreensão do conceito de visualidade e a de sua configuração na contemporaneidade foram aqui tratadas no âmbito das artes cênicas como parâmetro conceitual, para ater-me ao estudo sobre os processos criativos do grupo de teatro *Os Imaginários*, com o intuito de expor mais da *Poética visual de Sonia Rangel nos espetáculos do grupo de teatro Os Imaginários*.

Outro termo que está sendo incorporado ao vocabulário das artes cênicas — ainda no campo das visualidades — é a noção de diretor de arte. A função, que tem sua origem amparada pelo cinema, também foi exercida por Sonia Rangel nas produções dos espetáculos do grupo *Os Imaginários*. Na próxima seção, explicito melhor o sentido do termo.

1.3 DIREÇÃO DE ARTE

A função de um diretor de arte é estabelecer a visualidade para determinado filme, espetáculo teatral ou de dança, programa de televisão, propaganda, desfile de moda ou escola de samba, *show* musical e até mesmo um *stand* de vendas. Para estabelecer essa visualidade, cabe ao diretor de arte lidar com os elementos de cenografia, figurino e adereços, iluminação, caracterização, maquiagem, e a fotografia, no meio audiovisual.

Assim que a proposta é analisada e liberada pela direção e produção, ao desenvolver a visualidade para determinado projeto, o diretor de arte passa a constituir a equipe de profissionais que irá trabalhar sob sua supervisão para que cenário, figurino, adereços, maquiagem e luz possam se converter ou se aproximar da visualidade proposta na teoria. Boa parte dos diretores de arte são cenógrafos e assumem essa função durante a produção de um espetáculo. Dependendo do projeto, tende a assumir também as funções de figurinista e maquiador.

O termo direção de arte está diretamente relacionado ao cinema, e já é bastante utilizado e aceito em televisão e agências de publicidade, mas sua incorporação ao vocabulário no meio teatral é mais recente. A tese de doutorado de Luiz Fernando Pereira (2016), intitulada “A direção de arte servidora de dois amos: o teatro e o cinema”, tem como objetivo elencar as diferenças entre a função do diretor de arte no cinema e no teatro. O autor elucida que as características que os aproximam são bastante relevantes, e de que, tanto no teatro quanto no cinema, a função do diretor de arte é de fundamental importância para o desenvolvimento da visualidade tanto de um espetáculo teatral quanto de um filme.

É de suma importância que a obra de arte teatral busque no cinema o conceito de direção de arte. Defendo a hipótese de que o entrosamento entre a direção de arte, a cenografia, os figurinos, a maquiagem/caracterização e a iluminação, que se verifica no cinema, possa se efetivar no teatro. (p. 46)

No cinema, o conceito de direção de arte surgiu durante a realização do filme *E o vento levou* (1939). O produtor David O. Selznick, sentindo a necessidade de ter maior controle sobre a produção do filme, concedeu ao cenógrafo e *designer* de produção Willian Cameron Menzies o título de *production designer*, com o intuito

de que ele estabelecesse uma coerência visual ao filme. As funções *production designer* e *art designer* do cinema americano, no Brasil, fundiram-se dando origem a função de Direção de Arte.

Diante do exposto acerca do diretor de arte, considero que Rangel exerceu a função de diretora de arte em seu trabalho com o grupo *Os Imaginários*, pois os projetos visuais de todos os espetáculos do grupo contaram com sua concepção, condução e auxílio na confecção.

Considerando as visualidades nas artes cênicas, é possível afirmar que, geralmente, artistas visuais recorrem a textos dramáticos, em primeira instância, para reconhecer, neles, pistas que os auxiliem na urdidura de uma visualidade para determinado espetáculo cênico. Tanto que Rangel afirma serem seus poemas a fonte primária de inspiração para o nascedouro de outras obras. Nesse sentido, qual seria, então, a importância da palavra escrita como imagem e como fonte de inspiração para o criador visual no teatro? Respondo a seguir.

1.4 PALAVRA É IMAGEM

O texto dramático ainda é, no geral, a base para o desenvolvimento de um espetáculo teatral. Boa parte desses textos já traz em suas cenas e situações dramáticas, também nas rubricas, as indicações e propostas de visualidade, em especial, para a cenografia. Como já referenciado, é no texto que os profissionais dos elementos visuais buscam informações como fonte primária de inspiração para o desenvolvimento de seus trabalhos. Poucas são as produções que fazem uso dos elementos visuais como ponto de partida para a construção de um espetáculo. É reconhecível que a presença visual do objeto ou do boneco em cena não é suficiente para manter a atenção do espectador, afinal, em cena tudo deve funcionar em uníssono. Um lindo cenário, um figurino impecável, objetos e bonecos bem-acabados podem representar um bom trabalho do artista visual, mas, se não dialogarem com o espetáculo, tornam-se apenas uma bela distração.

Para encontrar respostas e afinidades sobre o quanto palavra é imagem, passei a me debruçar sobre o pensamento de alguns artistas e pensadores do teatro que enfatizam a importância do texto dramático com suas imagens como elemento

de inspiração para seus trabalhos, pois esperava que, com esses artistas, encontraria pistas que revelassem suas escolhas visuais e também aproximações com a visualidade do grupo em estudo, e a especificidade da poética para a cena. Assim, trago, nesta subparte, aproximações com Pamela Howard e Peter Brook, partindo da revelação de Rangel de que sua poética geral tem origem primária nos poemas, ou seja, nas palavras, e é por meio dos poemas que temas e imagens são deflagrados.

A cenógrafa inglesa Pamela Howard (2015) em sua obra *O que é cenografia?* expõe que revelar o que há por trás do texto e da história, por meio da cenografia, é, para si mesma, uma ambição. Ela compreende que a linguagem é fundamental para o teatro. Defende que a disposição de um espaço potente e belo contribuirá para que o espectador entenda melhor o espetáculo e que as pistas para a construção desse espaço podem estar contidas nas palavras presentes no texto dramático.

Ao descrever seu processo criativo, Howard (2015) propõe que o texto seja lido diversas vezes. Para ela, a primeira leitura deverá ser feita de maneira livre, sem nenhuma ideia prévia, deixando que “as palavras cantem e falem por si mesmas em relação à vida” (p. 62). Cada leitura necessitará ter um objetivo diferente. A leitura inicial, por exemplo, deverá deixar de lado o espaço geográfico proposto pelo autor, pois o cenógrafo-leitor deverá criar seu próprio espaço, numa espécie de mapa em que a história e as personagens se apresentem.

Nessas leituras cuidadosas do texto, clássico ou novo, para teatros com proscênios ou espaços abertos, escuto o som das palavras, a musicalidade do texto, o timbre e a textura da fala, tentando decidir sozinha o que torna aquela peça diferente de qualquer outra; por exemplo a diferença entre uma peça de Ibsen e uma de Beckett. (p. 62).

As palavras, segundo Howard, têm som, e o texto propõe uma musicalidade. Ainda para a cenógrafa, a percepção do som da palavra está bem próxima da percepção da cor. Nesse sentido, quando ela está compreendendo as imagens por meio das palavras, está automaticamente também construindo mentalmente uma escala de cores, numa fusão perceptiva entre palavra, som e imagem.

Em seu processo com o texto, Howard, quando possível, realiza uma leitura em voz alta, na presença dos atores e do diretor, para, juntos, construírem uma lista de ações de cada personagem. Essa lista resulta num *storyboard*, de desenhos

simples que ilustram o desenvolvimento das ações na peça. Desse *storyboard* resultará um quadro geral, desenhado numa única folha, seguido de uma planilha com informações sobre cada personagem. A lista também contribui para que o cenógrafo desenvolva uma gênese de cada personagem e, conseqüentemente, construa um projeto de figurino.

O diretor Peter Brook (2011), ao discorrer sobre uma de suas remontagens do espetáculo *A tempestade* de Shakespeare, peça que ele afirma conhecer muito bem, revela que, ao final da leitura, pensou na cenografia inspirada num jardim japonês, abandonando todo o aspecto espetacular de sua primeira montagem. “Quando terminei de ler a peça, rascunhei no verso da última página o esboço de um jardim zen, como o de Quioto, onde uma ilha é sugerida por uma rocha e a água por pedrinhas secas” (p. 90).

Após várias tentativas para se chegar a uma cenografia ideal para a peça, Brook é enfático em afirmar que “a própria peça é um desafio que ajuda nesta tarefa. A qualidade da obra e o enigma que encerra fazem dela um juiz implacável” (p. 93). Para ele, o rigor da obra escrita já é suficiente, e coisas supérfluas devem ser descartadas. “No caso de *A tempestade*, a qualidade do texto é tamanha que qualquer invenção ou adorno parecem desnecessários e até vulgares” (*Idem*). Mas chama atenção para a tentação das resoluções simplistas, expondo que o texto, em si mesmo, é só um texto. Portanto, faz-se necessário manter o senso crítico, na convicção de que o caminho mais simples, às vezes, é o mais difícil de se chegar.

São aqui apresentadas duas maneiras distintas de se lidar com o texto em busca da melhor resolução visual para um espetáculo de teatro. No caso de Howard, percebemos o encanto em vasculhar o texto em busca de pistas e toda uma carpintaria para se chegar a uma síntese do que a peça necessita para se mostrar visualmente. Em relação a Brook – que não é cenógrafo, mas que, no caso de *A tempestade*, esteve atuando ao lado da cenógrafa Chloé Obolensky durante todo o processo –, percebe-se a necessidade de retornar ao texto para, junto a ele, interpretar qual a melhor maneira de apresentá-lo visualmente ao público. É possível compreender que as palavras são carregadas de imagens, e cabe a cada um decifrá-las. No caso dos artistas da visualidade, cabe despertar para o valor de se pensar por imagens.

Ao tratar a palavra como imagem, aproximo-me do poeta Manuel de Barros (2015, p. 72) quando escreve que “Imagens são palavras que nos faltaram”, e que a

“poesia é a ocupação da palavra pela Imagem” e “da Imagem pelo Ser”. O poema *Despalavra* (*Ibid.*, p.117) ilustra bem como, na poesia, se dá a ocupação da palavra pela imagem. Ele expõe como a palavra revela a imagem, enquanto a imagem é revelada pela palavra:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino das despalavras.
 Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.
 Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.
 Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.
 Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.
 Daqui vem que todos os poetas podem arborizar os pássaros.
 Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas
 Daqui vem que todos os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas.
 Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.
 Daqui vem que todos os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
 Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.

Ainda no campo das palavras, outro mecanismo auxiliar reflexivo sobre as visualidades de *Os Imaginários* foi debruçar-me sobre a noção de espaço e tempo pela via da teoria do cronotopo de Mikhail Bakhtin.

O filósofo, pensador e teórico da cultura europeia Mikhail Bakhtin (1998) apropria-se do termo cronotopo, advindo da matemática, com base na teoria da relatividade (Einstein), para tratar da indissociabilidade do espaço e do tempo na literatura. O termo passa a ser utilizado como uma categoria conteudístico-formal da literatura, para tratar da fusão dos indícios espaciais e temporais. Dessa maneira, “aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (p. 211). Da fusão entre espaço e tempo surge o cronotopo artístico.

O cronotopo, na literatura, é responsável por caracterizar os gêneros, tendo como princípio condutor o tempo. É também pelo cronotopo que a imagem do indivíduo, na literatura, é estabelecida. Bakhtin, ao tratar do romance grego, em especial do romance de “Aventura de proações”, durante os séculos II-VI de nossa era, aponta alguns cronotopos existentes nesses romances: a aventura, a estrada, o mundo estrangeiro, o mar, o encontro, etc.

O conceito de cronotopo ultrapassou o limite da matemática, para a literatura e o cinema e, neste trabalho, passo a aproximá-lo do teatro para, por meio da leitura dos textos dramáticos dos espetáculos de *Os Imaginários*, investigar o cronotopo base de cada espetáculo, com o intuito de perceber se é possível criar um

paralelo entre o tempo e o espaço apresentados no texto escrito com o espaço da cena.

Quero ainda discorrer sobre a importância da fotografia também como texto, pois considero que é possível atribuir a ela uma capacidade de registrar o enquadramento visual de determinado acontecimento num instante do tempo, oportunizando a leitura, no futuro, sobre o fragmento de um instante do passado.

1.5 FOTOGRAFIA COMO TEXTO

Por se tratar de uma pesquisa que toma como objeto os aspectos visuais de produções teatrais, que, por sua vez, são produções efêmeras, tomo como metodologia a utilização de imagens em formato de desenhos, esboços, fotografias e fotogramas de imagens filmadas, com o intuito de estabelecer comunicação entre pesquisador e objeto pesquisado, visando alcançar o receptor final, ou seja, o futuro leitor desta tese.

Apesar de ser uma arte que se efetiva no aqui e agora, na presença de atores e espectadores, os estudos sobre o teatro só se realizam numa ação que remonta ao passado e que necessita da memória ou de recursos visuais, como o texto impresso ou digital, vídeo ou fotografia, como também esboços e desenhos. Tais recursos auxiliam na elucidação de aspectos a respeito de cenas, personagens, objetos, adereços, figurinos, cenários, iluminação, maquiagem, etc.

Ana Maria Pacheco Carneiro (2016) defende que fotografia é também texto e, como tal, pode ser lida. Nesse sentido, compreendo que toda e qualquer imagem também é texto. Entendo que as imagens, em si, não são cópias ou representam a realidade do objeto, mas, como algo passível de interpretação e leitura crítica, podem ser entendidas como texto.

Define também Carneiro que a fotografia deve ser vista como ela realmente é, ou seja, uma fotografia, um artefato, mas também, deve ser lida pelos olhos do observador, sem se esquecer da intencionalidade do fotógrafo, além de levar em conta os aspectos sociais, históricos e culturais relacionados à fotografia.

A respeito da fotografia, Milton Guran (2011) a considera como algo que tem a capacidade de descrever, representar e até interpretar tudo o que pode ser visto.

Ele a define como o ponto de partida ou o resultado de uma reflexão, não a reflexão em si mesma, já que, por sua natureza, a fotografia é, por si só, descritiva, sem prejuízo de suas dimensões simbólicas e opinativas (p. 80). Ou seja, não cabe à fotografia exercer o papel de reflexão ou exposição de conceitos e nem construir articulações entre as informações coletadas. Essa tarefa cabe ao leitor, que deve ir além do que está representado pela imagem, “já que uma das características da fotografia é justamente esse poder de desencadear ideias recorrentes em um processo que tem tanto de sensível como de racional.” (p. 88). Ainda sobre a fotografia como fonte de pesquisa, elucida Guran,

Para que uma fotografia cumpra suas funções na pesquisa, é necessário que ela seja eficiente na tarefa de recolher e transmitir informações: uma fotografia malfeita é como um texto mal escrito, cujo sentido escapa ao leitor. A utilização da fotografia se dá através da leitura da imagem, isto é, do reconhecimento das informações nela contidas, as quais propiciam uma reflexão científica. Por sua vez, ela será tão mais rica em informação quanto for a capacidade do leitor de perceber as suas nuances de representação. Esse processo implica em uma precisa articulação entre forma e conteúdo, cabendo à primeira dar evidência ao segundo. (p. 89)

Todas as questões aqui apresentadas sobre a fotografia tornam-se relevantes para apresentar algumas imagens fotográficas que serviram de objeto de análise a respeito do processo de construção da visualidade dos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários* e da poética visual de Sonia Rangel para esses espetáculos. Algumas fotografias foram escolhidas devido à função de informar e representar, como também surpreender, fazer significar e apresentar.

1.6 O ESPAÇO

A visualidade é uma temática que norteia este trabalho, mas, no meu entender, esse aspecto merece uma reflexão mais aprofundada. Sendo a cenografia um dos elementos visuais do teatro, visto, por muitos, como o principal elemento visual de um espetáculo, considero elucidativo discorrer sobre as questões referentes ao espaço e de como o entendimento a esse respeito contribui para o desenvolvimento de uma cenografia harmoniosa, que dialoga com os demais elementos da visualidade.

A noção de espaço, de natureza filosófica, gera três ordens de questões. A primeira questão diz respeito à natureza do espaço, a segunda à realidade do espaço e a terceira à estrutura métrica do espaço. Portanto, quando nos referimos a espaço, estamos sujeitos a tratar do tema sob o prisma da natureza, da realidade e da estrutura métrica. Essa última está ligada às noções da geometria.

Entende-se por natureza do espaço aquilo que torna possível a relação extrínseca dos objetos. Seria, segundo Nicola Abbagnano (2012), “O Verdadeiro conceito de espaço” (p. 406). Ainda segundo o autor, o físico alemão Albert Einstein chegou a formular três teorias a respeito da natureza do espaço. O espaço como campo, como continente dos objetos e como qualidade posicional de todos os objetos.

A qualidade posicional está ligada à noção de lugar, à relação estabelecida entre um corpo e os demais corpos, referindo-se, assim, à ideia de matéria defendida por Platão e Aristóteles, ao sustentarem a hipótese de que não há espaço onde não houver objeto material, e, por fim, colaborando com a tese da inexistência do vazio.

Nicola Abbagnano corrobora a teoria sobre a inexistência do vazio e o pensamento do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, que definia o espaço como uma propriedade ou atributo: o espaço como propriedade de alguma substância. Para ele, o espaço funciona como uma ordem de coexistência, ou seja, ao estarem as coisas em determinado espaço, elas passam a existir conjuntamente.

O espaço como continente dos objetos é pensado como um recipiente que contém os objetos materiais, tornando-se infinito e incorpóreo. Essa ideia de espaço como recipiente contribui para a tese do espaço vazio, e a esse vazio denomina-se vácuo.

Todas as questões até aqui postas trataram da natureza do espaço.

A discussão a seguir problematizará a realidade do espaço. O discurso sobre a realidade do espaço foi tratado sob a ótica da física e da teologia, assim como da subjetividade, como algo indiferente ao problema da realidade ou irreabilidade. Com relação a realidade física do espaço, os antigos filósofos defendiam que a fisicalidade do espaço estava diretamente ligada a existência de Deus, como manifestação do corpo da realidade.

No campo da subjetividade, a realidade do espaço passou a ser entendida como a imagem de algo existente, uma ideia derivada de sensações, valorando a

condição da percepção sensível como uma possibilidade dos fenômenos. Na filosofia moderna e contemporânea, a subjetividade do espaço passou a ser vista como uma abstração da exterioridade imediata, ou seja, dispersão ou exteriorização da duração real da consciência.

O espaço passa a ser entendido como algo que não é real, nem irreal, mas como um modo primário da experiência, a objetivação do espírito numa forma simbólica qualquer, compreendendo que toda criação do espírito, de algum modo, mantém uma relação com o mundo do espaço.

Tomando o ideal de subjetividade do espaço e a capacidade do sensível em produzir e projetar fenômenos, adotamos a obra *A poética do espaço* (1984), do filósofo francês Gaston Bachelard, para tratar da fenomenologia dos espaços interiores. Por meio da literatura, Bachelard faz uma reflexão sobre a importância da imagem como construtora de conhecimento, apontando como diversos escritores, por meio da imagem da casa como abrigo, foram capazes de projetar espaços e provocar emoções diversas em seus leitores. O autor, para tratar das questões relacionadas à intimidade da alma, faz uso do termo topoanálise, que ele assim define “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida.” (1984, p. 202).

Adotando a casa como lugar de abrigo, com sua função de acolher, Bachelard nos fala da casa ideal, aquela que criamos em nosso íntimo. Para o filósofo, é a imagem da casa que nos ajuda a reter a memória. Construimos uma casa ideal à qual voltamos, em momentos de devaneio, para reencontrar nosso passado, refletir sobre nosso presente e projetar nosso futuro. Por intermédio da poesia, em especial da literatura, temos acesso a essas casas com maior facilidade. No devaneio, as várias casas que habitamos ao longo da vida se sobrepõem, se mesclam e são imperecíveis, pois elas atravessam conosco a história de nossas vidas. Portanto, para Bachelard, a casa é uma força essencial para a conexão com os pensamentos, as lembranças e sonhos dos homens. E o devaneio é a ponte para essa conexão.

Como espaço de posse, a luta da casa contra as adversidades do tempo e das coisas converte-se na luta do homem em defender seu espaço: “a casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano” (p. 227). A adversidade vivida pela casa levaria o homem a afirmar: “serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (*Idem*). É dessa maneira que Bachelard confere à imagem da casa a ideia de

protetora da alma humana. Pois, sendo nossa alma uma morada, aprendemos a morar em nós mesmos.

Se nosso corpo deseja uma morada, um abrigo, assim também as coisas. As imagens de gavetas, cofres e armários, objetos que compõem o mobiliário de nossas casas, funcionam como espaços ocultos, onde desejamos guardar aspectos ocultos de nossa alma. Fechaduras e cofres conferem o lugar dos segredos, da alma fechada. Expressam nossa necessidade de ter controle sobre as emoções, às quais acreditamos poder recorrer de vez em quando, pois sabemos exatamente onde as guardamos.

A imagem do ninho, da casa que nos põe no espaço exterior, nos projeta para aquilo que desejamos realizar. Já a imagem dos nichos e cantos nos faz cogitar sobre tudo aquilo que ainda não foi realizado. Lugar dos sentimentos abandonados ou adormecidos, a concha evoca a ideia de uma casa orgânica que cresce à medida que seu morador também cresce.

Depois de tratar sobre questões da intimidade da alma, o autor se volta para a dialética do espaço para dialogar sobre os signos da miniatura e da imensidão, do aberto e do fechado, do interior e do exterior, como também da fenomenologia do redondo. O olhar de quem olha é que define esses limites, defende Bachelard. Tudo depende da capacidade de cada um em lidar com os desafios que a vida propõe, pois aquilo que é demasiado para um pode ser algo extremamente pequeno para outro. O ato de colocar-se dentro ou fora, abrir-se ou fechar-se, passa também por esse crivo do foco individual, da relação de cada uma com suas questões internas. E, por fim, a fenomenologia do redondo nos convida a refletir sobre o movimento cíclico da vida.

Enquanto Bachelard se ocupou do espaço de dentro, Michel Foucault (2001) propõe a reflexão sobre o espaço de fora. Em contraponto à toponálise de Bachelard, Foucault apresenta as heterotopias, como uma oposição às utopias. O filósofo revela que, enquanto a história foi a grande obsessão do século XIX, no século XX se vive a obsessão do espaço. Para ele, estamos na época da simultaneidade, da justaposição, época do perto e do longe, como também do dispersivo. Estamos vivendo em redes, em que tudo se entrecruza. Somos convidados a saber como lidar com o tempo e com a história, cientes de que o próprio tempo tem uma história.

Durante a Idade Média, prevalecia a hierarquia de lugares – uns em oposição a outros. No século XVII, principalmente com a teoria de Galileu, o espaço volta a ser aberto, contínuo, infinito, ou seja, a partir de Galileu, a extensão toma o lugar da localização.

Para Foucault, na atualidade, o espaço toma a forma de relações de localização, ou seja, temos de saber quais são as relações de vizinhança que estabelecemos, com o que nos identificamos e como se dá a circulação de pessoas e ideias. Para o filósofo, enquanto o tempo, no século XIX, foi totalmente dessacralizado, na atualidade, não se pode dizer o mesmo com relação ao espaço, não de forma prática, pois ainda vivemos em um estado de oposições com relação a alguns espaços.

O sagrado ainda se apresenta de forma oculta, reproduzindo espaços de oposições: espaço público *versus* espaço privado, espaço da família *versus* espaço social, espaço de lazer *versus* espaço de trabalho, espaço cultural *versus* espaço funcional. Portanto, Foucault trata de espaços que nos atacam, que nos conduzem para fora de nós mesmos. Vivemos, segundo o filósofo, em um conjunto de relações que definem espaços. O trem, para ele, é um bom exemplo dessas relações de espaços sobrepostos, pois ele “é alguma coisa através do qual se passa, é igualmente uma coisa pela qual se pode passar de um ponto a outro e, além disso, é igualmente alguma coisa que passa.” (p. 414).

Lugares como cafés, cinemas, praias e hotéis são espaços de relações, mas o filósofo se coloca interessado em lugares em que as relações são suspensas, elas se invertem; estão ligados a todos os outros, mas, ao mesmo tempo, os contradizem.

Acredita o filósofo que, em todas as culturas, existem espaços em que os lugares estão invertidos, contestados, ou seja, lugares fora de lugares. Pensando numa mistura entre utopias, lugares sem uma localização real e as heterotopias, lugares em oposição às utopias, o objeto espelho seria um exemplo dessa mistura.

O espelho, afinal, é uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde eu não estou, uma espécie de sombra que dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar, lá onde estou ausente: utopia do espelho. (2001, p. 415).

Continua Foucault,

Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir deste olhar de qualquer forma se dirige para mim, do fundo deste espaço virtual, que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna este lugar que ocupo, no momento que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, é absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (*Idem*)

Para Foucault, nas sociedades primitivas, havia o que ele chama de heterotopia da crise, ou em estados de crise. É o caso das mulheres grávidas ou menstruadas, dos adolescentes e idosos, pois eles, em algumas culturas, são impedidos de frequentar certos lugares privilegiados ou tidos como sagrados, como o internato, o serviço militar. Ou até mesmo a manifestação da virilidade, ou a perda da virgindade, para algumas moças, são situações que devem acontecer fora de casa (viagem de lua de mel), um lugar do não lugar.

As heterotopias de crise estão desaparecendo para dar lugar às heterotopias do desvio, como as clínicas psiquiátricas, as casas de repouso e as prisões, lugares de destino para aqueles que estão em desvio da norma vigente. Cada heterotopia cumpre uma função na sociedade e pode mudar de uma função para a outra, como no caso dos cemitérios. Até o final do século XVIII, os cemitérios se situavam no centro das cidades, ao lado das igrejas. Alguns privilegiados tinham seus jazigos dentro das igrejas, e aos menos favorecidos eram reservadas as valas comuns. Com a mudança das sociedades a partir do século XX, cada pessoa passa a ter direito a seu espaço particular nos cemitérios e, por questões de higiene pública, eles são transferidos para as periferias das cidades. Se, antes, os cemitérios tinham a função de ser o solo sagrado e imortal da cidade, passa a ser visto como o último lugar particular e de repouso eterno, embora seu valor de heterotopia continue.

O teatro é situado no terceiro princípio de heterotopia, aquele capaz de justapor em um lugar real, diversos espaços e lugares ao mesmo tempo incompatíveis. Estão também nesse princípio o cinema e o jardim. No teatro, uma série de lugares estranhos uns aos outros são montados. Na tela retangular do cinema, são projetados lugares bidimensionais. O jardim, assim como o zoológico, reúne, numa coleção, uma parcela do mundo, na totalidade de um mundo.

As bibliotecas, museus e, novamente, os cemitérios estão no quarto princípio de heterotopia, as heterotopias do tempo, em que há uma ruptura com o tempo total e, de alguma maneira, cria-se um espaço para reter, acelerar ou expandir uma parcela do tempo. Também as festas, os festivais e as feiras estão ligados à aceleração do tempo. As cidades frequentadas nas férias e os paraísos terrestres propõem uma tomada do tempo mais lenta e contemplativa.

O quinto princípio consiste na heterotopia do abrir e fechar, que isola e torna impenetrável. São os casos de prisões, lugares de purificação e de culto, em que há uma necessidade de permissão e repetição de certos gestos codificados. Há um exemplo nas casas de fazendas no Brasil, em que há um quarto sempre aberto para que o viajante possa se hospedar por uma noite, mas que não tem acesso à casa principal, ou seja, é o espaço de um hospede em trânsito, não convidado.

E, por último, estão os princípios de heterotopia daqueles lugares externos, que denunciam a ilusão dos espaços reais ou, ao contrário, cria se um espaço real tão perfeito, que denuncia nossa imperfeição e desordenamento. É assim com algumas comunidades alternativas, que, em alguma medida, tentam regular a vida de seus habitantes. Para finalizar, Foucault ressalta que o barco também é um espaço de heterotopia por excelência, por seu um espaço flutuante sobre o mar, um lugar sem lugar, que transita de porto em porto. Além de promover o desenvolvimento e a economia, o barco é uma reserva de imaginação, pois, para ele, em uma sociedade sem barcos, a espionagem toma o lugar da aventura e a polícia o lugar dos piratas.

1.7 A DRAMATURGIA DOS MATERIAIS

O iluminador e encenador Caetano Vilela (2013) revela que o alemão e compositor de ópera Richard Wagner, ao mandar apagar os candelabros da plateia de seu teatro em Baureuth (1876), para que os amantes de sua música prestassem atenção apenas no que estava acontecendo no palco, estava contribuindo para a consolidação do conceito de luz cênica como dramaturgia. O conceito de *leitmotiv*, outra de suas invenções, não só identificava a música para determinado personagem, como também a luz e as cores. A iluminação pode tanto definir o

tempo e desenhar o espaço, junto à cenografia, como pode articular a trama e também narrar a história. Daí surge a noção de dramaturgia da luz.

O diretor de teatro, professor doutor e pesquisador Wagner Cintra (2010), ao estudar a obra do dramaturgo Tadeusz Kantor, vai tratar da dramaturgia da imagem. Toma como exemplo o espetáculo *Wielopole Wielopole*, em que grande parte foi inspirada em fotografias antigas e desbotadas, dentre elas a imagem de soldados armados, prontos para a guerra. A partir da leitura individual dessas imagens, Kantor as colocará em cena, transformando seu teatro em um teatro de imagens.

Uma das características da imagem no teatro de Tadeusz Kantor é o fato de cada imagem, individualmente, trazer em si uma significação concentrada daquilo que trata o espetáculo como um todo. Essa significação destina-se à produção de estados emocionais no observador. Essas imagens, fascinantes e perturbadoras, são produtos do repositório da memória de Kantor e funcionam como que afixadas em uma fotografia. Dessa forma, os jogos observados em cena são percebidos como uma sucessão de imagens. Isso ocorre inevitavelmente porque a construção dos jogos está totalmente fundamentada na construção da imagem. O teatro de Kantor é, antes de tudo, um teatro de imagens fortes e avassaladoras, e tais imagens podem ter sua origem na imaginação de Kantor ou como produto da sua memória poderosa. (CINTRA, 2010, p. 88)

Cito aqui dois exemplos de autores que percebem a dramaturgia para além do texto escrito, presentes nos elementos visuais da encenação. Outros pesquisadores já discutem a respeito da dramaturgia do figurino, da dramaturgia dos objetos e de uma dramaturgia visual, que abrange toda a gama de elementos da visualidade teatral. Imbuído desse mesmo espírito é que proponho uma reflexão sobre a dramaturgia dos materiais. Acredito que cada material carrega em si determinado valor e que, a depender do uso desse material, seu valor pode ser acentuado ou subvertido em cena e em função da trama, contribuindo, então, para a narrativa do espetáculo encenado.

Durante a segunda metade do século XIX, na França, numa radicalização do *Realismo* no teatro, surgiu o movimento *Naturalista*. Dentro desse movimento, destacaram-se as figuras dos encenadores Stanislavski e Antoine – a esse último convencionou-se defini-lo como primeiro encenador. Jean-Jacques Roubine (1998) considera que a obra de Antoine se alinha ao sonho do capitalismo pelo desejo de conquista do mundo real. “O fantasma original do iluminismo naturalista não é outra coisa senão essa utopia demiúrgica que se propõe a provar que dominamos o mundo, reproduzindo-o.” (ROUBINE, 1998, p. 25). Do desejo de reproduzir uma

parcela da vida real, o teatro naturalista tentou, a todo custo, colocar, no palco, objetos e coisas reais, ao contrário do realismo, em que o colocado em cena apenas precisa parecer real.

Já se tornou quase um clichê, ao se tratar do teatro naturalista, lembrar as postas de carne natural que Antoine colocou em cena na peça *Bouchers*, de F. Icrès (1888). Roubine chama a atenção para a ação de zombar desse ato, pois, por parecer extremo, devemos pensar em *efeito de teatro*, ao invés de pensar em efeito do real. “Não há medida comum entre a insossa teatralidade das postas de carne feitas de papelão e a teatralidade da carne viva, do sangue, da vida e da morte conotadas pelo objeto real.” (1998, p. 30). A defesa de Roubine consiste na alegação do efeito teatral produzido pelo material real em cena. Ao defender o material real em oposição às postas feitas em papelão, Roubine destaca a dramaticidade da carne real por sua capacidade de também contribuir para a narrativa. Ressalta ele que a presença da carne real faz alusão à vida e à morte — complementando o discurso do texto encenado —, o que a carne cenográfica, talvez, não conseguisse provocar. Ao mesmo tempo, faz alusão à cena da mulher ensanguentada — no palco nu da encenação de *a Resistível Ascensão de Arturo Ui* — em que todos sabem ser o sangue, por um *efeito de teatro*, artificial. “Não importa [...] O problema, portanto, reside menos em escolher entre o objeto real e sua imitação do que em fazer aparecer e perceber a sua *presença*, a violência de sua teatralidade.” (*Ibid.*).

Ao apresentar os dois exemplos, Roubine chama a atenção para o uso do material sangue em cena, de sua dramaticidade, sua capacidade de complementar o texto encenado, o valor que o material sangue evoca – a relação simbólica entre vida e morte –, não importando se ele é natural ou artificial, mas, sobretudo a importância da capacidade de fazer aparecer e perceber sua *presença*.

Partindo do pressuposto de que os materiais carregam, por si mesmos, uma gama de valores, é possível compreender que, se uma cadeira de madeira no centro do palco pode sugerir vários significados, essa mesma cadeira deslocada para qualquer área do espaço da encenação pode suscitar tantas outras leituras. E, a depender do material da cadeira, pode provocar outras interpretações. Portanto, defendo uma dramaturgia dos materiais em que não somente o material como objeto de manufatura, mas também o material estabelecido como forma e sua localização

no espaço são sujeitos de significação e provocadores de leituras. Assim sendo, compreendo que, nas artes cênicas, o material está imbuído de dramaticidade.

O cenógrafo J.C. Serroni (2013), com o intuito de representar uma sala do vaticano, construiu para uma de suas cenografias, um par de colunas góticas e realizou uma pintura marmorizada na cor camurça. O diretor do espetáculo não gostou da cor. Para ele, elas não pareciam realistas, talvez estivessem claras demais, e pediu para que Serroni solucionasse o problema. Serroni inspirado no artista búlgaro Christo, resolveu envolver as quatro colunas com um tecido de veludo vermelho e amarrar com cordas. A solução encontrada agradou o diretor e Serroni conseguiu realizar sua cenografia.

O veludo, que, durante muito tempo, foi considerado um tecido nobre e sofisticado, ao ser utilizado para envolver as colunas, acrescentou mais suntuosidade à sala do que a pintura anterior. O que importava, para o diretor, não era tão somente o realismo da sala, mas o que ela queria dizer como discurso. Como discurso, o veludo vermelho era mais eloquente do que as colunas marmorizadas. De alguma maneira, as colunas ainda estavam lá, mas envoltas por um tecido nobre.

Ressalta Serroni que a cenografia brasileira ainda está bastante centrada na utilização da madeira, do tecido e do ferro. Sendo o ferro um material difícil de trabalhar, a madeira cada vez mais escassa, e os tecidos, em boa parte, são sintéticos, não permitindo grandes inovações, ele então propõe que se busque a utilização de novos materiais, tais como vinil, acetato, acrílico, sucata, borracha, telas de metal e plástico, alumínio, matérias recicláveis e da natureza. Creio que o artista das visualidades da cena, ao fazer uso de qualquer um desses materiais, deverá estar atento ao discurso, ou ao valor que o material carrega em si, com o intuito de potencializá-lo ou subvertê-lo, sempre em função do espetáculo.

Após as concepções sobre a crise do drama para tomar consistência no meio teatral no teatro moderno, passou a ganhar relevância o pensamento a respeito da noção do material. Tudo aquilo que concerne à materialidade significativa dos elementos da representação passa a ser compreendido como material cênico, assim define Pavis (2005).

O palco sempre é, mesmo que o espaço cênico quase não seja trabalhado ou não passe de um espaço vazio, o local de produções concretas de materiais de toda origem destinados a ilustrar, sugerir ou servir de quadro para a ação da peça. Representam o papel de materiais os objetos e formas

veiculados pelo palco, mas também o corpo dos atores, a luz o som e o texto falado ou declamado. Os efeitos de matéria e textura são particularmente fortes com o uso de materiais naturais como madeira, cimento, mármore e tecidos. Eles apelam à visão, mas também ao sentido do tato, da acústica ou do olfato. (p. 235)

Diante do pensamento de Pavis, fica evidente que tudo aquilo que se torna perceptível no palco pode ser compreendido como material, até mesmo o texto quando ele se torna som. Também os corpos dos atores podem ser observados como material nessa perspectiva, compreendendo que tudo ali está para ilustrar algo, como, por exemplo, o tempo e o lugar da ação, as posições sociais das personagens e muito mais, assim como também pode sugerir alguma atmosfera, provocando sensações de acolhimento, afastamento, romance, aventura e terror, por exemplo.

Se, em determinado projeto cênico, a cenografia pedir um trono de cristal, a matéria escolhida pelo cenógrafo para a confecção do trono necessariamente não precisa ser cristal, mas o resultado final, aquilo que será visto pelo espectador deverá provocar a leitura clara de que ele está diante de um trono de cristal. Nesse sentido, a materialidade cênica só será percebida por meio do domínio do público a respeito do material aparente como significante, ou seja, sua forma. O trono precisa provocar no espectador o efeito significativo de que ele é constituído por cristais, matéria conhecida e reconhecida pela audiência em sua forma aparente. O material, ou o que ele evoca, desperta no espectador uma leitura imediata a respeito daquilo que vê.

Valores opostos ao sugerido pelo material também podem ser evocados. Um tecido de *voile* por exemplo, em sua eflorescência e fluidez, pode ser manipulado a ponto de provocar a sensação de peso e penumbra. A manipulação precisa dos materiais por parte dos profissionais das visualidades pode despertar sensações diversas em sua audiência, elucidando, ocultando, ou até mesmo transgredindo os valores imbuídos em determinados materiais. Daí resulta o que defino como dramaturgia dos materiais.

1.8 A DIFERENÇA NA REPETIÇÃO

Esta pesquisa surge da hipótese de que seria presumível identificar possíveis recorrências que pudessem apontar para uma poética da artista visual Sonia Rangel em cena nas montagens do grupo de teatro *Os Imaginários*. Os estudos sobre recorrências direcionaram para o entendimento de que uma poética é constituída por elementos nos quais se pode identificar o percurso criativo do artista, e uma das formas de isso ser possível é pela análise daquilo que se repete como tema ou forma. Encontro, no pensamento do filósofo Gilles Deleuze, pressupostos que incidem sobre essa temática.

Em *Proust e os signos*, Deleuze (2010) questiona: “Como a essência se encarna na obra de arte? Ou, o que vem a dar no mesmo, como um sujeito-artista consegue ‘comunicar’ a essência que o individualiza e o torna eterno?” (p. 44). Ele vai responder que se encarna na matéria, mas se trata-se de uma matéria flexível, tão bem amassada que se torna inteiramente espiritual. Assim como a matéria cor para os pintores, a matéria som para os músicos e a palavra para os escritores, vistas por ele como matérias livres, “a arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original.” (2010, p. 45). Esse tratamento que o artista dá à matéria ele vai definir como o “estilo”, o que, em meu entender, se aproxima da noção de poética.

O filósofo defende que a essência é individualizante, ou seja, ela é também diferença. Mas, sendo individual e individualizante, ela não pode ser substituída, apenas ser repetida, portanto. Eis a razão de uma música ser tocada novamente, um quadro ser novamente apreciado e uma peça ser novamente encenada. “A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer ‘a mesma e, no entanto, outra’” (2010, p. 46). Para Deleuze, a repetição tem o poder de elevar a primeira vez à enésima potência. Dessa maneira, é possível concluir que a última apresentação de *Édipo Rei*, em qualquer espaço cênico ao redor da terra, está repetindo, mais uma vez, a primeira encenação do espetáculo lá nos primórdios da arte dramática, organizada nos festivais dionisíacos.

Especialmente a respeito do teatro, Deleuze afirma: “O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza.” (2000, p. 54). Além de explicar sobre a importância do movimento como deflagrador da repetição, não repetição mecânica, mas da dinâmica estabelecida entre os materiais da encenação e a ação do ator, que, ao atuar, repete o ato de atuação da personagem, produzindo, por meio do movimento, a repetição e a diferença.

Quando se diz que o movimento, pelo contrário, é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está a falar do esforço do ator que ensaia repetidas vezes enquanto a peça não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio desse espaço, no modo como ele é preenchido, determinado, por signos e máscaras, através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto notável para outro, compreendendo em si as diferenças.
(*Idem*)

Ao debruçar-se sobre o percurso criativo de determinado artista, será possível reconhecer seu estilo ou sua poética por meio da leitura dos temas e das formas reiteradas por ele. Pela perspectiva deleuziana, o artista transmuta a matéria e a espiritualiza, dando-lhe a essência que a individualiza e, ao se individualizar, não será mais possível a reprodução, apenas a repetição. Portanto, é possível assegurar que, ao se repetir, o artista se individualiza, e, ao se mover pela repetição, provoca a diferença.

Aproveitando meu tema de discussão, tomo a iniciativa de afirmar que é recorrente inferir que o teatro é o lugar da repetição, e com razão: desde a leitura do texto dramático, passando pelos ensaios, o artista de teatro está sempre praticando a repetição. E essa repetição continua quando o espetáculo entra em cartaz e se repete mais uma vez diante de uma plateia.

O que torna a repetição sempre surpreendente para o fazedor teatral? Qual a força motriz que impulsiona o artista de teatro a continuar repetindo as mesmas falas e os mesmos gestos a cada sessão? Poder-se-ia argumentar que é pelo prazer que o estar em cena proporciona, ou pela capacidade e necessidade de se contar uma história, ou pelo desejo de estar em contato com uma plateia. Pode-se também argumentar que é pelo *frisson* do inesperado, pela surpresa da fala, do gesto e da recepção. E a diferença? É possível reconhecer o valor da diferença na repetição teatral? Como essa diferença se manifesta?

Atores e atrizes, quando adentram uma sala de ensaio, entram com a missão de repetir falas, gestos, movimentos e padrões. Essa repetição tem como pressuposto investigar possibilidades de construção de narrativas a serem levadas para a apreciação de uma audiência. Nesses ensaios, jogos, improvisações, discussões, rupturas e acréscimos são elementos fundamentais para a construção da narrativa a que se deseja chegar. Muitas vezes, em ensaios livres ou temáticos, os artistas partem da experimentação de uma gama de possibilidades de ações para, aos poucos, elas serem decupadas e melhor ajustadas à necessidade da encenação.

O ator que, em cena, está sempre em estado de alerta, em prontidão, pronto para responder à cena e à contracena, produz um estado de energia que o mantém “vivo” no palco. Creio que esse estado de alerta e essa energia são os terrenos férteis para que a diferença se manifeste. O gesto e a fala, tantas vezes repetidos, surgem como novas a cada vez que são executados, fornecendo um estado de frescor. A cada sessão, a arte do fazer teatral se renova, se repete e se torna diferente na repetição.

Claudio Thebas (2005), ao tratar da formação do palhaço de circo, revela como a repetição se torna fundamental para a arte do palhaço. Segundo ele, no circo, a formação do futuro palhaço acontece no dia a dia. Antigamente, só existia palhaço entre aqueles que já nasciam no circo, ou aqueles que fugiam com ele. O futuro palhaço tinha de aprender malabarismo, equilibrismo, piruetas, saber cair e levantar, aprender os truques tradicionais. Para fazê-los bem feitos, precisava repetir várias vezes, para que tudo fosse verdadeiro aos olhos do público. Para Thebas, esse é o segredo de um bom palhaço de circo: apresentar truques antigos e conhecidos como novos, com verdade, como se estivessem acontecendo pela primeira vez. Para tal, ele tem de descobrir seu próprio jeito de falar, cair, tropeçar. E repetir sempre como numa primeira vez.

Partindo do pressuposto de que o *Édipo Rei* de Sófocles e o *Hamlet* de Shakespeare permanecem os mesmos em suas singularidades, ou seja, em suas diferenças últimas, pode-se supor que, quando um ator interpreta uma dessas personagens e o repete em cena, a repetição provoca uma diferença, já que o ator é único e a ação também é única, portanto, diferente. Pode se concluir que assim também se dará com todos as demais personagens e artistas do fazer teatral: estão todos sujeitos à ordem da repetição e da diferença.

Sustentam essa premissa as palavras do filósofo francês Gilles Deleuze (2006), segundo o qual o movimento gera a diferença e, por conseguinte, estabelece o verdadeiro teatro. Ele nos convida a refletir sobre o vazio do espaço da encenação e de como, por meio dos movimentos do ator, esse espaço vai sendo preenchido por máscaras e signos utilizados pelo interprete, que desempenha o papel de uma personagem que desempenha um papel. Compreende ainda o filósofo que a história é um teatro em que o trágico e o cômico, na repetição, fornecem aos “atores” e “heróis” condições para produzir, na história, algo efetivamente novo.

Expõe ainda Deleuze que o escritor e linguista romeno Pio Servien distinguiu a linguagem lírica da linguagem da ciência com justeza, compreendendo que, enquanto a linguagem da ciência é dominada pelo símbolo da igualdade, e, portanto, pode ser substituída, na lírica, cada termo é insubstituível e, portanto, só pode ser repetido. Para o filósofo, a repetição se manifesta como caráter autônomo e afirmativo da singularidade, ou seja, como diferença última. Diante do exposto, concluo que sim: a diferença na repetição encontra lugar fértil no seio da atividade teatral.

Findada a exposição sobre os aspectos teóricos que permeiam a escrita desta tese, o próximo passo consistirá em debruçar-me sobre os processos de construção dos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários*. No capítulo que se segue, trato exatamente sobre o desenvolvimento do espetáculo *Ciranda de histórias*, revelando aspectos de seu processo de construção, tomando como objeto de análise, em primeiro plano, seus aspectos visuais, desde a concepção até o que foi entregue ao público como produto final.

2 GRUPO DE TEATRO OS IMAGINÁRIOS – ORIGEM

O grupo de teatro *Os Imaginários* pode ser considerado um grupo de categoria contingente, já que, desde seu surgimento no ano de 2007, não mantém um número permanente de membros em seu elenco. Em seus quatro espetáculos, o elenco foi composto basicamente por novos atores e poucos remanescentes. O primeiro elenco foi composto por alunos da primeira turma do sistema modular de ensino implantado em 2004 e atualmente extinto na Escola de Teatro da UFBA.

O que torna possível definir o grupo na categoria contingencial é que, por manter sua base vinculada à Universidade por meio da Escola de Teatro e ao Núcleo de Plástica e Cena, ele é composto especialmente por professores, alunos e ex-alunos pesquisadores da Escola de Teatro e da Escola de Belas Artes da UFBA, estando suas produções relacionadas aos desejos e anseios desses pesquisadores.

Os Imaginários se definem enquanto ensino-pesquisa-extensão a partir de um lugar institucional permanente, pelo meu vínculo de professora, mas aberto, pois acolhe artistas pesquisadores em suas passagens e interesses contingenciais. (RANGEL, 2015, p. 36)

Sob a coordenação da professora Sonia Rangel, ligada à Escola de Teatro e à Escola de Belas Artes da UFBA, o elenco do grupo de teatro *Os Imaginários* mantém uma base estável e instável, pois a permanência dos membros está relacionada à sua permanência nos cursos de graduação e de pós-graduação das escolas citadas e também ao desejo de ex-alunos de continuar suas pesquisas relacionadas ao imaginário e aos processos de criação.

A atriz e pesquisadora Yarasarrath Lyra é um exemplo de membro que, após o vínculo universitário, continua no grupo até o presente. Ela iniciou no grupo ainda na graduação, como pesquisadora voluntária do PIBIC (2009), realizou seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tendo as formas animadas como recurso metodológico para o ensino de teatro para pessoas da terceira idade, e concluiu seu mestrado tratando de sua experiência como atriz e animadora do espetáculo *Protocolo Lunar*. As temáticas referentes ao teatro de formas animadas, característica presente nos espetáculos do grupo, é também objeto de estudo da atriz e pesquisadora.

2.1 O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO CURRÍCULO MODULAR DE LICENCIATURA DA ESCOLA DE TEATRO DA UFBA

No ano de 2004, o currículo da Escola de Teatro da UFBA passou por uma reforma, com a implantação do sistema modular de ensino. O sistema modular surgiu com o intuito de restituir o modelo de ensino por turma. Dessa maneira, o mesmo grupo de educandos poderia continuar junto, do início ao fim, durante os sete semestres do curso. As disciplinas passaram a ser entendidas como componentes curriculares que formavam um módulo, e cada módulo durava o tempo de um semestre letivo.

Ao aglutinar, no sistema modular, as disciplinas do sistema anterior como componentes de determinado módulo, os idealizadores desse novo método de ensino estavam visando uma educação interdisciplinar, em que os conteúdos e atividades desenvolvidos em cada componente dialogassem com os demais. Para que isso acontecesse de forma efetiva, um professor assumia a tarefa de coordenar todas as atividades do módulo. Dessa maneira, as ações de cada professor, em seu componente, dialogavam com a proposta geral daquele módulo vigente. Por exemplo, se a temática do Módulo III fosse tratar sobre a *Comédia dell'arte*, de alguma maneira, alguns componentes, como corpo e voz, caracterização e visualidade deveriam apresentar conteúdos relacionados a esse tema. Ao final do semestre, poderia ocorrer uma mostra cênica em que todas essas produções pudessem ser apresentadas.

Ao longo do semestre, aconteciam avaliações processuais, em que os professores iam apontando os perfis e habilidades de cada educando. Ao receber essa devolutiva, eram apontados os avanços do educando, as habilidades que iam desenvolvendo e também os aspectos que precisariam ser adquiridos ou aprimorados. Além das avaliações individuais realizadas por cada professor, havia uma avaliação grupal entre os professores daquele módulo e outra entre os professores e alunos, os quais, por meio de um debate de ideias, buscavam parâmetros e critérios para se chegar a um consenso a respeito da nota final dos alunos, por meio de questões objetivas e subjetivas, cabendo ao grupo de professores, juntamente com o coordenador, a decisão final.

Dentre as críticas ao sistema modular, aquela que gerou mais discussão foi a falta de interação entre os alunos da própria escola de teatro, sendo que os cursos de Direção e Interpretação eram oferecidos no turno matutino e o de Licenciatura no turno vespertino, fazendo com que os alunos, especialmente da Licenciatura, se sentissem mais isolados. Estando todas as disciplinas atreladas ao módulo, não havia possibilidade de um aluno de Licenciatura, por exemplo, estudar um componente do curso de Direção ou Interpretação e vice-versa, mesmo havendo a possibilidade de o educando poder cursar, concomitantemente, durante os períodos matutino e vespertino.

Outra questão vista como negativa por uma parte do alunado era a necessidade de estar na faculdade diariamente de segunda a sexta-feira, no caso da licenciatura das 13h30min às 17h30min. Os idealizadores compreendiam que o aluno de licenciatura, tendo todas as suas aulas no período da tarde, teria a possibilidade de conseguir trabalhar, estagiar ou aproveitar o período livre para fazer outras atividades extraclasse, além de poder estudar e dar conta das atividades referentes ao próprio curso.

Na grade curricular para a licenciatura em teatro, além dos componentes curriculares Fundamentos da Arte na Educação, Improvisação e Jogos Dramáticos, havia uma extensa carga horária destinada ao Teatro de Formas Animadas. Coube a Sonia Rangel, além de coordenar alguns módulos, a tarefa de ministrar essas aulas durante os três anos e meio do curso. Várias vertentes das formas animadas foram apresentadas à primeira turma do sistema modular entre os anos de 2004 a meados de 2007. A respeito da coordenação de módulo curricular, diz Rangel

Foi também a primeira vez que o componente Teatro de Formas Animadas foi incluído na escola de teatro. Como estratégia e componente de um módulo, apenas na licenciatura, coordenei este módulo, e o associei ao componente Montagem Didática. Fui a primeira professora, na Escola de Teatro, a orientar e dirigir nesta estética teatral, como um componente curricular. (Informação verbal)¹

Como já foi mencionado, o sistema modular para a licenciatura em teatro previa a integração de um grupo de alunos, que se encontravam no turno vespertino de segunda a sexta-feira. Dessa maneira, a consolidação do trabalho em grupo era

¹ RANGEL, Sonia. Entrevista II. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice B desta tese.

incentivada, e foi assim que os estudantes da primeira turma do sistema modular da Escola de Teatro da UFBA, juntamente com a professora Sonia Rangel, formataram o espetáculo *Ciranda de histórias*. Um espetáculo que mesclava elementos das variadas técnicas do teatro de animação, desde cenas utilizando partes do corpo (pé e mão) como personagem, teatro de objetos, teatro de sombras, contação de histórias, mamulengos, bonecos de meia e marionetes.

Foi nesse contexto que nasceu *Ciranda de histórias*, montagem surgida no primeiro módulo, que pôde ser aperfeiçoada ao longo de outros componentes curriculares em quatro módulos semestrais sequenciais. Foi também a primeira vez que o componente Teatro de Formas Animadas foi incluído na Escola de Teatro. (Informação verbal)²

Com a estrutura curricular vigente à época, foi possível viabilizar que alunos e professores da Licenciatura passassem a realizar, pela primeira vez, montagens didáticas semestrais. Sobre esse tema, eis o que relata Rangel:

O ano de 2004 foi o ano da turma inaugural deste tipo de estrutura curricular. Assim, uma turma funcionava quase como um “grupo teatral”, pois se mantinha unida, sem muitas variações na composição de alunos, ao longo do curso, o que incluía, pela primeira vez, montagens didáticas semestrais. Importante sinalizar que essas montagens só existiam, anteriormente, para os cursos de direção e interpretação. (Informação verbal)³

Havia, por parte dos criadores do sistema modular de ensino, então vigente na escola, o desejo e o incentivo para a consolidação do Teatro de Grupo na Bahia, e o sistema modular poderia impulsionar essa prática. No mesmo ano em que o sistema modular foi implantado na ETUFBA (2004), coincidentemente, em Salvador, também era fundada a Cooperativa Baiana de Teatro, composta exclusivamente por membros ligados ao Teatro de Grupo.

E então, Grupo de Teatro ou Teatro de Grupo? Em sua história e tradição, o teatro sempre foi uma arte predominantemente coletiva, feita em grupo. Sempre houve companhias e grupos, tanto amadores como profissionais de teatro, mas, em minha concepção, todo e qualquer elenco que se junta para concretizar um ato cênico é um grupo de teatro. Afinal, teatro se faz em grupo, mesmo que seja para

² RANGEL, Sonia. Entrevista II. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice B desta tese.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

uma única apresentação. Portanto, me aproximo mais da nomenclatura Teatro de Grupo. A terminologia Grupo de Teatro passou a ser utilizada com mais frequência, segundo Verônica Veloso (2015), na década de 1960. A reunião de artistas cênicos em formato de grupo surgiu como resposta ao teatro comercial, em que se colocava um grande nome da área como chamariz – “Fulano de tal e grande elenco” –, quase sempre, um artista famoso da televisão.

Os grupos quase sempre se formam de maneira hierárquica e por interesses comuns. Todos se tornam responsáveis, igualmente, pela obra criada e pelos processos de criação mais longos. “O tempo de permanência juntos possibilita maior aprofundamento nas pesquisas de linguagem, mais refinamento nas relações de trabalho e mais possibilidade de aprendizado.” (VELOSO, p. 92). Nesse formato, os estatutos dos grupos e as produções são definidos coletivamente, permitindo que o jovem artista se insira no mercado das artes, além de organizar o artista como classe trabalhadora. Outra característica marcante desse tipo de organização é o seu caráter duradouro: “A nomenclatura (grupo) e a contagem do tempo estão sempre atreladas.” (*Ibid.*).

A terminologia Teatro de Grupo ganhou notoriedade nos anos 80, fruto de um movimento em toda a América Latina, em resposta às questões sociopolíticas da região; e também através da influência das ideias de Eugênio Barba, que idealizou um teatro fora dos grandes eixos, priorizando um diálogo com as periferias e a troca de saberes com outras culturas, além de um teatro voltado para a formação permanente do ator. A experimentação, a pesquisa coletiva e a construção de uma poética própria são características fundantes do chamado Teatro de Grupo. Outro fator preponderante foi a consolidação do grupo como órgão gerador de trabalho para a sobrevivência dos membros e do próprio grupo.

Diante do exposto, a discussão sobre os termos Grupo de Teatro ou Teatro de Grupo nos leva a um mesmo caminho: o reconhecimento de um grupo organizado por interesses comuns e que, na maioria das vezes, tem, na pessoa do diretor, seu condutor e ponto de permanência. Como aponta Veloso, “algumas vezes, no entanto, esse ‘nó’ permanece atado apenas na figura do diretor ou de um número restrito de integrantes em torno dos quais gravitam atores passageiros”. (*Ibid.*) E assim é grupo *Os Imaginários*, que em 2020 completa 13 anos de existência, e tem como condutora Sonia Rangel — ao redor da qual gravitam os demais membros

Em se tratando do teatro de formas animadas, há casos em que os elementos visuais são o ponto de partida para a composição de um espetáculo e, conseqüentemente, para a construção de um texto dramático. Com *Os Imaginários*, as duas coisas caminham juntas. Os espetáculos que fazem uso das técnicas do teatro de animação necessitam dos objetos totalmente acabados, ou quase. Para que o processo de ensaios aconteça, a fisicalidade das imagens é também evocada na observância do objeto no espaço e no tempo da cena, contribuindo para que os ajustes necessários aconteçam, tanto nos objetos, quanto nas cenas.

A pesquisadora Ana Maria Amaral (1991) faz uma distinção entre teatro de animação e teatro de formas animadas. O teatro de bonecos, o de objetos e o de máscaras, segundo Amaral, pertencem a gêneros distintos e estão relacionados ao teatro de animação. Já o teatro de formas animadas é aquele teatro que mistura as técnicas do teatro de animação e constrói algo novo com características próprias, ou seja, “O teatro de formas animadas é um gênero no qual se fundem o teatro de bonecos, de máscaras e objetos” (p. 19). Nesse sentido, teatro de animação seria uma característica, e o teatro de formas animadas, um gênero. Na atualidade as expressões *teatro de animação* e *teatro de formas animadas* ganharam o mesmo significado.

Ainda segundo a Prof.^a Ana Maria Amaral, ao tratar de teatro de formas animadas, três termos devem ser levados em consideração: *teatro*, *forma* e *animação*. *Teatro* é uma organização estética que se comunica via emoção, por meio do movimento, diz algo, se transforma e transforma o ambiente. *Forma* é a materialização de uma ideia, podendo ser expressa pelo volume (massa) ou pela imagem, tendo como fio condutor o movimento. Já a *animação* está relacionada ao movimento, responsável por mover as peças e construir o estado de ilusão sobre algo que executa uma ação e produz o ato teatral. Assim sendo, o teatro de formas animadas estabelece uma comunicação com o transcendente, pois sempre necessitamos de uma imagem para perceber conceitos e arquétipos, o que não se dá apenas pela via da consciência racional, e sim por meio da exploração da expressividade, a não consciência da matéria, mas de suas qualidades energéticas (1991, p. 20).

Energia é o que liga a matéria (formas, objetos) ao espírito. E animação é energia mais movimento, ou seja, animação é energia ativada pelo movimento, sob seu impulso a matéria como que se volatiliza e através dela o enigmático se manifesta. (*Idem*).

O teatro de formas animadas consegue sintetizar conceitos pela via da imagem e do movimento, podendo transitar ou dissolver a dicotomia entre o espírito e a matéria. A matéria é utilizada como condutora da ideia. Pode-se, por exemplo, transformar o ator em objeto por meio da máscara e colocar em cena temáticas e conceitos abstratos pelo uso de bonecos, objetos, sombra e luz, estabelecendo, assim, uma ligação entre o mundo material e o sobrenatural. Dessa maneira, Amaral (1991) considera que o teatro de formas animadas flerta com o universo da fantasia infantil, ligando-se ao teatro de bonecos e de objetos, e com o pensamento poético do adulto, além de apresentar uma nova dramaturgia que atinge o espectador pela via do sensível, da poesia e do encantamento. E convida os atores para conhecer um gênero teatral que sabe se desvincular do teatro objetivo e imediato, real e racional, mas que sabe também explorar o imaginário.

A professora Sonia Rangel havia participado de um curso oferecido pela Professora Ana Maria Amaral, considerada uma autoridade nos estudos sobre o Teatro de Formas Animadas no Brasil. O encontro dessas duas potências das artes cênicas – Amaral, com todo o seu arcabouço sobre a temática, e Rangel, pela capacidade técnica e conceitual – serviu de estímulo para que Rangel continuasse seus estudos nessa área e se tornasse uma multiplicadora da técnica também no âmbito da academia. Com a mudança do currículo regular da Escola de Teatro da UFBA para o sistema modular de ensino, Rangel e os demais educadores responsáveis pelo novo currículo perceberam, nessa mudança, a possibilidade de ofertar, a princípio para os estudantes da licenciatura, um componente curricular que abarcasse essa lacuna na formação dos artistas das artes cênicas da Escola de Teatro.

Ao configurar o currículo de ensino da Escola de Teatro em sistema modular o componente curricular *Teatro de formas animadas* passou a fazer parte da grade destinada aos educandos de licenciatura, temática ausente no currículo anterior, sendo subdividido em quatro etapas. No componente *Teatro de formas animadas I*, eram apresentados os educandos a diversidade do universo do teatro de animação tendo Ana Maria Amaral como grande referencial teórico a esse respeito. Como prática, era incentivada a pesquisa com objetos, na investigação das potencialidades cênicas desses objetos, principalmente daqueles do dia a dia e de fácil acesso. Além disso, estimulava-se a exploração das potencialidades do próprio corpo como

espaço de encenação e também como algo a ser manipulado com objetivo cênico-teatral.

Apesar de as formas animadas não serem direcionadas, especificamente, para o público infantil, ou como proposta apenas pedagógica, por constituir um componente ministrado num curso de licenciatura, havia essa preocupação em alguns aspectos, mas sem perder o foco maior que é fazer teatro. Entre os aspectos relacionados ao universo educacional, em especial à educação infantil, era enfocada a necessidade de encontrar, em objetos e situações do cotidiano da criança – a exemplo dos brinquedos e das brincadeiras – elementos que pudessem ser explorados nas aulas, assim como tirar proveito de materiais menos nobres, a exemplo, caixas e embalagens vazias, a serem descartadas, os quais, em sala de aula, poderiam ser transformados em personagens.

No componente *Teatro de formas animadas II*, os educandos eram estimulados a experimentar a construção de seus próprios bonecos. Técnica como a do boneco de luva era apresentada aos educandos, na qual o braço do ator-manipulador é usado como suporte para a manipulação. Esse boneco poderia ter com base uma meia ou ser do tipo mamulengo, que tem o corpo feito de tecido e a cabeça comumente trabalhada com a técnica do papel machê e a papieatagem.

O universo das máscaras era explorado durante o componente *Teatro de formas animadas III* e no componente *Teatro de formas animadas IV*. Tudo o que foi trabalhado ao longo do percurso do módulo era convocado para a consolidação de uma montagem, como também uma escrita, a respeito da experiência vivenciada.

No decorrer dos dois primeiros módulos, durante os componentes curriculares *Fundamentos da arte na educação, Improvisação e jogos dramáticos* e *Teatro de formas animadas I*, um roteiro cênico foi sendo construído utilizando-se improvisações que se constituíram como a primeira versão do espetáculo *Ciranda de histórias*, que foi apresentado como mostra final do segundo módulo. Vale ressaltar que, nesse período, o grupo de teatro *Os Imaginários* não havia tomado forma, nem mesmo estatuto de grupo. Tratava-se apenas de um conjunto de alunos pertencentes à mesma turma e que compunham um coletivo unido em função das aulas e das disciplinas vinculadas ao sistema modular de ensino naquela época.

Os roteiros e as anotações das primeiras aulas de improvisação foram fundamentais para a escrita dramática durante as aulas do componente *Dramaturgia e criação coletiva*. Durante as aulas de *Teatro de formas animadas II*, os

licenciandos puderam, por meio da prática em ateliê, estudar os aspectos teóricos e técnicos a respeito de materiais, formas, cores e luz, bem como diferenciados modos e técnicas para construção de bonecos, máscaras e objetos para a cena.

Em cada componente curricular que se seguiu havia espaço para o aperfeiçoamento das técnicas e dos objetos utilizados nas cenas do espetáculo *Ciranda de histórias* — como, por exemplo, no componente *Teatro de formas animadas III*, especificamente. O intuito era adequar novas propostas descobertas nos ensaios e improvisações, como também na consolidação de personagens a partir desses objetos. No decurso do componente *Teatro de formas animadas IV*, novas cenas foram incorporadas ao espetáculo, e o texto dramático foi corrigido e concluído.

Atualmente, com o fim do sistema modular, o componente continua sendo oferecido, com caráter obrigatório para os estudantes da licenciatura, embora seja também disponibilizado para demais estudantes dos cursos de teatro e de outras licenciaturas.

2.2 O PRIMEIRO ESPETÁCULO

O espetáculo foi incorporado ao Núcleo de Plástica e Cena como projeto de pesquisa, unificando ensino, pesquisa e extensão. Durante todo o processo de construção do espetáculo, ele foi apresentado em formato de ensaio aberto, o que oportunizou ouvir dos convidados impressões que puderam ser debatidas mais tarde nas aulas e realizar as modificações e permanências daquilo que o grupo compreendia como pertinente para a boa compreensão e recepção do espetáculo, como, por exemplo, o aprimoramento do texto e do canto.

O local escolhido para a primeira apresentação, já com o espetáculo definido, foi a Sala Cinco, da Escola de Teatro da UFBA, no ano de 2007. Passou também pela Escola Apito e realizou uma temporada de 10 apresentações no Liceu de Artes e Ofícios, destinada a estudantes das escolas públicas do entorno do Pelourinho, ONGs, e também para professores do interior do Estado e outros convidados, contando com um total de mais de 700 espectadores. Apresentou-se também na cidade de Camaçari, no espaço da Associação Paulo Donucci.

Como resultado da pesquisa, o texto dramático do espetáculo foi publicado nos *Cadernos do GIPE-CIT – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade* – do PPGAC-UFBA (Salvador, n. 23, p. 91-132, outubro de 2009). Para Rangel (2009), o espetáculo ainda “repercute na memória dos que o fizeram, assistiram e debateram, pois também nos ensinou a perceber e produzir, de modo coletivo e aventureiro o conhecimento pela via da poesia.” (p. 93).

Apresento abaixo a ficha técnica do espetáculo junto a imagem fotográfica, documento no qual é possível conhecer os integrantes do grupo:

Ficha Técnica	
Espectáculo	Ciranda de histórias (2007)
Direção	Sonia Rangel
Roteiro	Sonia Rangel
Texto	Construção coletiva
Figurinos	Sonia Rangel e grupo
Cenários	Sonia Rangel
Bonecos e objetos	O grupo
Elenco	Bira Azevedo, Camila Bonifácio, Carla Bastos, Daiane Gama, Diana Ramos, Eliana Souza, Eliete Teles, Emiliano Souza, Fábio Gonzalez, Francisco André, Gessé Araújo, Ive Carvalho, Jandara Barreto, Jorge Cardoso, Laili Flórez, Roque Souza, Roseli dos Santos, Rubenval Menezes, Valdéria Souza e Wellington Borges
Circulação	- Sala Cinco, da Escola de Teatro da UFBA – Salvador, Bahia - Escola Apito – Salvador, Bahia - Liceu de Artes e Ofícios – Salvador, Bahia - Associação Paulo Donucci – Camaçari, Bahia.
Publicação	<i>Cadernos do GIPE-CIT – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade</i> , do PPGAC-UFBA (Salvador, n. 23, p. 91-132, outubro de 2009).



Figura 1 Elenco de *Ciranda de Histórias*. De pé, da esquerda para direita, Valdéria Souza, Camila Bonifácio, Gessé Araújo, Eliana Souza, Sonia Rangel, Carla Bastos e Rubenval Menezes. Agachados, da esquerda para a direita, Bira Azevedo, Eliete Teles e Diana Ramos. Sentados no chão, da esquerda para a direita, Roseli dos Santos, Emiliano Souza, Daiane Gama, Jandiara Barreto.

O elenco de *Ciranda de Histórias* foi desfeito após a graduação, já que boa parte de seus membros seguiu com seus projetos individuais e, dessa maneira, muitos atores deixaram o grupo.

2. 3 CENÁRIO, FIGURINO, BONECOS E OBJETOS

Passo agora a tratar sobre os processos de construção dos aspectos visuais do espetáculo *Ciranda de histórias*. Para tanto, tomarei como guia o texto do espetáculo publicado em *Cadernos do GIPE-CIT* (n. 23, p. 91-132, outubro. 2009). Dessa maneira, à medida que as cenas, na sequência do espetáculo, são apresentadas, são expostas, em seguida, as técnicas e soluções encontradas pelo elenco e por Rangel, diretora e responsável pela visualidade do espetáculo.

Ainda na penumbra do palco, é possível, para o espectador, visualizar, no primeiro plano, três grandes volumes compostos por duas malhas brancas nas laterais e uma malha colorida, de volume maior, no centro do palco. Esses três volumes são constituídos por quase todo o elenco, encoberto por malhas e representam três pedras, duas brancas e uma colorida.



Figura 2 Ensaio, construção de uma das pedras brancas.
Em cena: Camila Bonifácio e Daiane Gama.

O espetáculo tem início com a entrada do mestre de cerimônias que, declamando um poema, revela, já nas primeiras estrofes, que se trata de um espetáculo que irá fazer uso de diferentes gêneros do teatro de animação. O espectador também é convidado a se deixar envolver pela visualidade, já que o mestre o convida a ficar e “ver”, pedras e vento, brinquedos, pés e mãos, baú de fantasma e circo. Instaura-se, no espectador, o desejo de descobrir e reconhecer esses elementos ao longo do espetáculo.

Se você ficar, verá
Pedras, vento e brinquedo,
Pés e mãos personagens,
Baú de fantasma e circo
Muita intriga e segredo.(RANGEL, 2009, p.94).

É revelado também, por meio do poema, que a história não está inteiramente pronta e que o elenco irá necessitar da imaginação do espectador para

que ela ajude a completar a história. E que será no coração do espectador que a história será concluída, revelada.

Filha do vento e das flores
 A imaginação é quem conta
 Convido você a escutar
 Em canto, música e dança
 Essa história está quase pronta.
 Quase porque uma parte,
 Escute bem, eu garanto,
 Dela, nunca se encontra,
 É seu coração quem revela
 Em graça, alegria e espanto.
 (Ibid.)

Utilizar da imaginação do espectador para completar o cenário e instalar uma visualidade era um recurso bastante utilizado no teatro de Shakespeare. É também um recurso primordial nos espetáculos de contação de histórias, em monólogos e no teatro de objetos.

Terminado seu monólogo de abertura, o mestre de cerimônias, no centro do palco, começa a tocar um violão e a entoar um canto. Vozes femininas vindas de dentro das pedras respondem e, em seguida, vozes masculinas entoam o canto e todos juntos cantam o refrão da música. A música faz alusão às três pedras dentro de uma aldeia e que, juntas, compõem o lajedo da aldeia de Aruanda. Aqui, o canto complementa a visualidade, informando que as três pedras ali representadas pertencem ao lajedo da aldeia de Aruanda.

Pedrinha miudinha
 Pedrinha de Aruanda, ê
 Lajedo, tão grande...
 Tão grande de Aruanda, ê
 Três pedras
 Três pedras dentro dessa aldeia
 Uma é maior, outra é menor...
 A mais pequena é que nos alumeia.
 (domínio público)

As três pedras de Aruanda, por meio da narrativa do mestre de cerimônias, são deslocadas para outro lugar. “Era uma vez, numa terra muito distante, lá, bem pra lá de Aruanda, quando um dia...” Nesse momento, um dos elementos da narrativa inicial é evocado e, cantando, o mestre diz: “Vamos chamar o vento...” Juntamente com o mestre, os atores cantam e as atrizes respondem: “Vamos

chamar o vento...”. Já com a presença do vento instaurada, as pedras brancas passam a ganhar movimento e, aos poucos, os atores vão sendo revelados e, imediatamente, vão se metamorfoseando em duas árvores. Da pedra do meio surge uma mulher no centro, ela vai se levantando e o tecido que formava a pedra vai aos poucos se tornando sua saia. Parte do elenco que formava as pedras passa a dar vida ao vento.



Figura 3 Ensaio, a Gorda.
Em cena: Carla Bastos.

A Gorda, mulher que saiu de dentro da pedra, entoa um canto em que relata que ela ouviu o Vento. Desse encontro dela com o Vento, entrou em seu coração um mundo que de lá nunca mais saiu.

O Vento falou comigo,
Eu ouvi, ninguém ouviu.
Ouvindo falar o Vento
O meu coração se abriu.
Dentro dele entrou um mundo
E nunca mais saiu⁴.

O vento, ainda presente, é exaltado pelo mestre de cerimônias que canta:

⁴ ZEZINHO, Padre. O vento falou comigo. In: ZEZINHO, Padre. *A canção e a mensagem*, vol. 15, *Oração da manhã*. São Paulo: Paulinas-COMEP, 1996. Faixa 10. 1. CD.

Vento que balança as palhas do coqueiro...
 Vento que encrespa as ondas do mar
 Vento que assanha o cabelo da morena
 Me traz notícias de lá...
 Vento diga, por favor,
 Aonde se escondeu o meu amor...⁵

O Vento inicia uma música, numa espécie de namoro com a Gorda. Após cada trecho cantado pelo Vento, as duas árvores respondem “Eu vou”.

VENTO (*cantando*)
 Eu vou balançar gandaia.
 GORDA
 Para vento!
 VENTO (*cantando*)
 Eu vou balançar gandaia.
 GORDA
 Para vento!
 VENTO (*cantando*)
 Eu vou balançar gandaia.
 GORDA
 Assim não, vento!
 VENTO (*cantando*)
 Eu vou balançar gandaia.
 GORDA
 Papai não deixa!
 VENTO (*cantando*)
 Eu vou balançar gandaia.
 GORDA
 Mamãe também não!
 VENTO (*cantando*)
 Eu vou! Eu vou! Eu vou! Eu vou... (*Vento e Gorda dialogam numa efusão*)
 GORDA
 Ahaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa...
 (RANGEL, 2009, p.96)

O grito da Gorda revela o estado de êxtase resultante da efusão entre o Vento e ela. Outra canção cantada por todo o elenco revela que, do encontro entre a Gorda e o Vento, houve uma gestação.

A menstruação não desce
 A chuva não dá sinal,
 Quem seu mal no mel padece,
 Seu bem conserva no sal.⁶

⁵ CHAVES, Gilvan de Assis; CÂMARA Fernando Luiz; VERMELHO Alcir Pires. Prece ao vento. In: *Os Angorás*, vol.2. São Paulo: Alvorada/ Chantecler, 1991. Faixa 7. 1.Disco de Vinil.

⁶ GIL, Gilberto. O amor aqui de casa. In: GIL, Gilberto. *As canções de Eu, Tu, Ele*. Rio de Janeiro: Warner Music, 2000. Faixa 11. 1. CD.

Aos poucos, os atores que representavam as árvores caminham em direção à Gorda e depositam perto as malhas brancas formando um berçário. Uma pessoa sai de baixo da saia da Gorda, ritualizando um nascimento, caindo em cima do berçário formado pelas malhas brancas. O restante do elenco que ainda estava debaixo da saia sai e, ritualisticamente, levanta a criança até deixá-la de pé. O coletivo que formava o vento, de posse de seus tecidos, transforma-os em asas, colocam se atrás da Gorda e, juntos, cantam mais uma canção.

Periquito Maracanã, cadê a sua laiá. (duas vezes)
Faz um ano, faz um dia, que eu não vejo passar.
(domínio público)



Figura 4 Ensaio, nascimento do bebê.

Figura 5 Ensaio, o Vento e a Gorda.

Em cena: Carla Bastos, Camila Bonifácio, Gessé Araújo, Eliete Teles, Emiliano Souza, Daiane Gama e Rubenval Menezes.

Na transição dessa música para a outra, todo o elenco vai para o centro do palco e se coloca de costas para o público. Enquanto isso, uma parte dos atores, de posse dos tecidos que formavam as asas, amarram-nos na cintura representando barriga de grávidas e vão cantando uma música em ritmo de samba de roda. Todos dançam livremente ou em pares e, aos poucos, vão formando um semicírculo na frente da plateia e, ainda cantando e dançando, vão aos poucos saindo de cena.

Considerando que a palavra narrada e cantada também se revelou como produtora de imagens, é possível ponderar que o uso do canto como meio de evocação de visualidades foi um recurso bastante eficaz para instaurar um ambiente de ritual e criar a ligação entre uma metamorfose e outra.

É possível notar que, nesse primeiro momento, somente três materiais foram utilizados para solucionar a cenografia: os corpos dos atores, que se transformaram em pedras, árvores e vento, um praticável utilizado como suporte para a personagem Gorda e tecidos. Quanto aos tecidos, é evidente a versatilidade desse tipo de material e de como ele pode ser bastante explorado, pois, com tecidos, foi possível representar um material sólido como a pedra, um berço, a maleabilidade e a delicadeza das asas e até mesmo a materialidade de algo invisível, como o vento. O tecido é um material bastante explorado por Rangel em seus projetos de cenografia, como veremos mais adiante.

Devido à sua maleabilidade, os tecidos, como material para a construção de cenografias, são utilizados desde as *skenes* (tendas) e as *skenographein* (pinturas na tenda), nos primórdios do teatro na Grécia, até os dias atuais. Para o espetáculo *O Inventário de Nada Benjamim*, do Grupo Obragem de Teatro, em 2002, em Curitiba, Paraná, o cenógrafo Eduardo Giacomini se inspirou nas obras do artista búlgaro Javacheff Christo, que realizou variadas intervenções de arte ambiental utilizando tecidos e malhas para embrulhar monumentos. Giacomini utilizou um tecido, o gorgurinho de decoração, de 15x15 metros, como único elemento de cenografia. Durante o espetáculo, o tecido pôde ser manipulado e utilizado de diferentes formas. Com a plateia dividida em dois grupos, um na frente do outro, em certos momentos do espetáculo, o tecido cobria a plateia e, dessa maneira, o público podia ver as cenas por entre as tramas do tecido. Em alguns momentos, imagens eram projetadas no tecido. A escolha do tecido contribuiu para resolver questões de volume e projeção (ARAÚJO, 2014).

Na década de 1970, segundo Fernando Lombardo (1994), espetáculos como *Panos e lendas* de Vladimir Capella, *A Praça dos retalhos* de Carlos Mecen e *Histórias de lenços e ventos* de Ilo Krugli abordavam questões a respeito da cultura popular, como as brincadeiras de rua, com a utilização de objetos subjetivos e reutilizáveis, que se transformavam à frente do público, despertando a imaginação, a exemplo da utilização de tecidos como é sugerido nos títulos das obras citadas. Além da manipulação de objetos, alguns desses espetáculos faziam uso de bonecos, tomando como referências os mamulengos nordestinos e elementos da brasilidade, por meio do folguedo, da celebração e do rito. *Ciranda de histórias* bebe nessa fonte e traz, nesse seu primeiro momento, elementos utilizados nesses espetáculos: o uso do tecido como recurso cenográfico, o rito da gestação e do

nascimento, e a canção popular como elemento de ligação. Fica evidente, na fala inicial do mestre de cerimônias, que a trupe de atores, ali formada por aprendizes brincantes da arte, encontrará inspiração nas lembranças, entre mares e céus, e também nos livros, apropriados como seus.

Brincadeira levada a sério
Por nós, brincantes da arte,
Para história de aprendizes,
Foram mares, céus, lembranças,
Nossos “Livros” em toda parte.
(RANGEL, 2009, p. 95)

A cenografia preparada para a história seguinte é constituída de um empanado estendido com a função de esconder os manipuladores e servir de palco para os personagens-objetos. Para a cena intitulada *Primeira história: um amor quase perfeito*, três técnicas do teatro de animação são utilizadas. As duas personagens, Davi e Amarelinha, duas estrelas, são compostas pela técnica de boneco de vara, que consiste em apoiar o boneco sobre uma única vara que servirá de suporte também para a manipulação. A personagem Pan, a Lua, é composta por um pandeiro, utilizado na cena anterior pelo mestre de cerimônias. Esse é um exemplo da técnica do teatro de objeto, em que um mesmo objeto pode ganhar outra característica, como o pandeiro que se torna lua. A terceira técnica é a do teatro de bonecos, com as personagens Lucíola e Lucélia, que são compostas por uma única boneca. As duas personas são ligadas pela cintura, e a saia que compõe o figurino de uma personagem oculta a outra, que é revelada quando a primeira fica de ponta-cabeça, e a saia passa a ocultar a personagem anterior. A cena conta ainda com a personagem Caderno de Tudo de Gessé, um boneco que faz alusão a um caderno.



Figura 6 Cortinado, palco dos personagens da primeira história.

Na segunda história, intitulada, *Uma noite do barulho*, a técnica utilizada foi a do teatro de objetos: Radiolito (um radinho portátil), Pirâmide (uma pirâmide feita de papelão, em tamanho menor que o da chave), Colar (um colar), Chave (uma chave antiga e bem grande), Flautulito (uma flauta). O palco utilizado para as cenas foi um pequeno móvel de quarto, uma espécie de cabeceira, cuja gaveta servia como camarim para os objetos. Nos ensaios, foram utilizados três cubos grandes de espuma, encobertos por retalhos de tecidos coloridos. Os atores se posicionavam sentados e acocorados ao lado do móvel e utilizavam luvas pretas, com o intuito de deixar o objeto mais evidente. O uso de luvas pretas é um recurso bastante utilizado no teatro de objetos e no teatro de bonecos de manipulação direta, técnica recorrente no trabalho do grupo de teatro *Os Imaginários*.



Figura 7 Ensaio, três cubos coloridos, espaço cênico da segunda história. Em cena: Carla Bastos, Gessé Araújo, Roseli dos Santos e Eliana Souza.

Em *O grande Circo Braço*, terceira história, os atores manipulam uma parte de seu próprio corpo. Nesse caso, mãos e braços foram transformados em personagens, utilizando-se, como recurso visual, maquiagem, luva, saias construídas com elásticos e tecidos de prender, cabelo amarrado no pulso do ator-manipulador, além de objetos como nariz de palhaço, colarinho, miniaturas de chapéu, tambor, cabelo de boneca, olhos de plástico, meia, saquinho de tecido e pulseira de couro. A mesma técnica é utilizada numa cena de transição: dessa vez, são utilizados os pés dos atores para a construção das personagens Buscapé e Pedalada, que aparecem na parte de baixo da empanada.



Figura 8 Cortinado, palco da terceira história.

Com relação ao uso de partes do corpo como meio para a construção de personagem, destaca-se, no Brasil, a *Tato Criação Cênica* que, graças ao virtuosismo das mãos, lhe atribuíram uma poética própria, tornando-se uma referência, na atualidade, sobre esse tipo de técnica no Brasil. Formado no ano de 2004 pelos artistas Katiane Negrão e Dico Ferreira, o *Tato* conta com dois espetáculos no currículo: *Tropeço* e *E se...* Outra produção brasileira bem-sucedida usando essa técnica é a do espetáculo *O patinho feio*, do Grupo Gats, numa adaptação livre do conto mais famoso de Hans Christian Andersen. Sediado em Jaguará do Sul, Santa Catarina, o grupo utiliza sacolas plásticas para a construção dos corpos e figurinos das personagens, e as mãos e braços dos atores para desenvolver os membros das personagens. O grupo conheceu a técnica por meios do titireteiro argentino Sergio Mercúrio que, ao ver uma filmagem do espetáculo, confirmou que, até aquele momento (2004), aquele seria um exemplo único no mundo de um espetáculo construído inteiramente com a utilização dessa técnica.

Para a quarta história *Os Imaginários* utilizou de outro recurso, o teatro de objetos, que é o emprego de brinquedos, como no caso das personagens: Esquilodengo e James Miau, dois bonecos de pelúcia; Sílvio Sapo, brinquedo de madeira com rodas, composto por um cabo para empurrar e boca articulada com as rodas; Angélica, uma boneca com saia ampla, tipo abajur; e Felipe, rato, brinquedo de dar corda. A única personagem não brinquedo, na cena, é o Robotnic, um aparelho celular.

A estrutura do cabo de madeira do sapo de brinquedo é utilizada para a entrada da personagem Esquilodengo, que entra em cena agarrado nele, conduzido pelo ator-manipulador. Outro recurso que aproveita o formato dos brinquedos é a utilização da saia tipo abajur da personagem Angélica, que serve para anunciar a entrada do personagem Felipe, um rato de corda que estava escondido debaixo da saia de Angélica, causando espanto na personagem e provocando o riso na plateia. Ao final, a estrutura do boneco sapo é utilizada como veículo e como recurso cênico para a saída de todas as personagens de cena. Um círculo de madeira depositado no chão foi definido como espaço cênico para essas personagens.



Figura 9 Ensaio, círculo de madeira, palco para os personagens da quarta história. Em cena: Gessé Araújo, Daiane Gama, Sonia Rangel, Eliana Souza, Roseli dos Santos e Jandiara Barreto.

Há, no espetáculo, quatro cenas de transição. Na primeira cena, é utilizado um boneco tipo mamulengo para a personagem Filosofando, e um objeto (livro) para

a personagem Gira-Mundo. Na segunda transição, a personagem Vovô é um boneco de marionete, e a personagem Netinha, um boneco de luva. E, para a terceira transição, foram utilizados dois bonecos de meia para a apresentação das personagens Maricotinha e Maricota. Como já foi mencionado anteriormente, para a quarta cena de transição, os pés dos atores foram utilizados para a construção das personagens Buscapé e Pedalada.



Figura 10 Palco para o personagem Pedalada, parte de baixo da empanada e topo de um cubo.

Para a cena final do espetáculo, o grupo optou pela técnica do teatro de sombras, em que repetem a cena inicial com as pedras de Aruanda e o envolvimento entre a Gorda e o Vento. Antes de iniciar a cena com as sombras, o grupo faz uma brincadeira com o cinema dublado pela empresa carioca Herbert Richers S/A e o educador Herbert Read, teórico utilizado como referencial para o trabalho do grupo. Do vão da cortina sai um bicho de pelúcia imitando o leão da distribuidora de cinema Metro-Goldwyn-Mayer Inc., MGM.

Voz nas coxias (com projeção em paralelo)
Teatro licenciatura expresso 200407 "Entertainment pictures"
Apresenta Ciranda de Histórias: A Réplica...
Versão Brasileira Herbert Read
(RANGEL, 2009, P.128)

O poeta e crítico de arte Herbert Read, no campo da pedagogia, estabeleceu o conceito de educação pela arte, inspirado na tese de Platão de que a arte deveria ser a base ou o padrão para toda a formação natural do ser. Read defendia dois princípios fundamentais na arte: a forma e a criatividade. Segundo ele, por meio da

forma se desenvolve a percepção, não só sobre tudo aquilo que nos rodeia como lei universal, mas também como arte; já a criatividade nos permite ativar a função da imaginação, própria da mente humana, capaz de produzir símbolos, mitos, fantasias, reconhecidos universalmente por meio da forma.

Por meio da técnica de sombra e luz, mãos fechadas formam as três pedras do início do espetáculo. Um pano transparente é utilizado para dar vida ao Vento. As duas mãos laterais se transformam em árvores e, da sombra da pedra do meio, surge a silhueta da Gorda. Nas laterais, surge a representação de pequenos espermatozoides em direção ao um óvulo, reproduzindo uma cena de fecundação. Na cena central, surge um bebê segurado pela Gorda. As mãos que representavam árvores levantam o bebê. Ao som da música “Tá caindo fulô”, as luzes do teatro de sombras vão se apagando, as vozes vão silenciando. O espetáculo termina com o elenco cantando um samba de roda e distribuindo flores para a plateia.

Foram construídas pela cenógrafa três estruturas de madeira para as empanadas com tecidos mais neutros e outros coloridos, formando um pequeno teatro de animação. Uma ficava ao centro e duas outras ao lado, posicionadas em diagonal. A tenda que ficava ao meio recebia, no teto, algumas traves que serviam de apoio para as luzes, bambolinas e as várias cortinas que eram reveladas de acordo com a necessidade de cada cena. As traves foram feitas com vergalhões de ferro pintados, com roscas no topo, para facilitar a montagem e desmontagem.

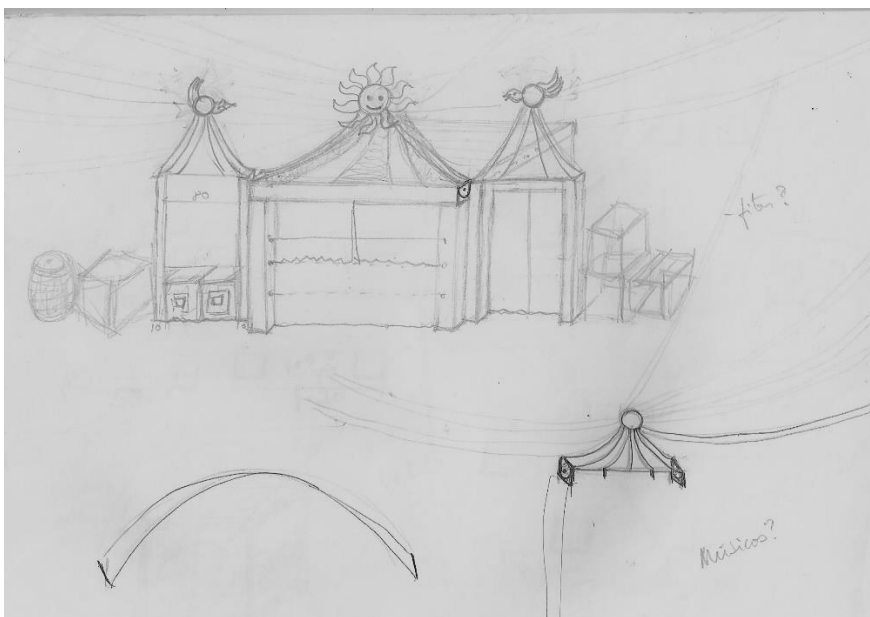


Figura 11 Estudo para a cenografia.



Figura 12 Cortinados, espaço cênico do espetáculo Ciranda de Histórias.

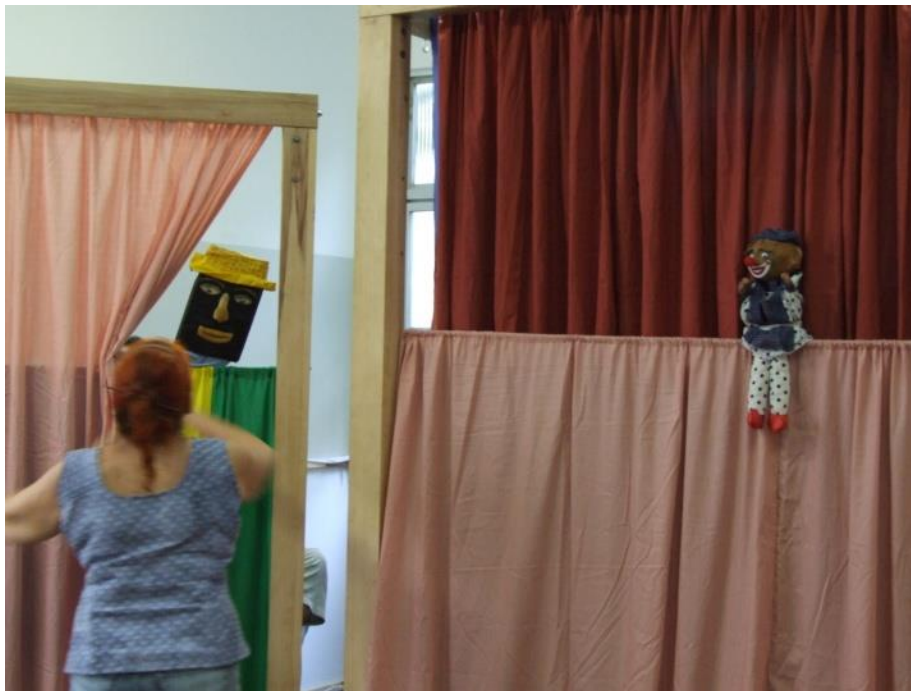


Figura 13 Cortinados, espaço cênico do espetáculo Ciranda de Histórias.

2.4 O TEATRO DE SOMBRAS

Em *A República*, o filósofo grego Platão apresenta um diálogo fictício entre seus irmãos mais novos, Glauco e Adimanto, e seu mestre, o filósofo Sócrates, que lhes apresenta o mito ou a parábola da caverna. A fim de que os ouvintes compreendessem melhor a configuração em que os prisioneiros presentes na caverna se encontravam em relação à entrada, Sócrates usa a imagem de um teatro de bonecos como ilustração. O texto aqui referenciado é de uma tradução portuguesa. Portanto, o termo “roberto” tem o mesmo significado que fantoche em Portugal.

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende até o comprimento dessa gruta. Estão lá desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhe é dados permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero de tapumes que os homens dos ‘robertos’ colocam diante do público, para mostrarem suas habilidades por cima deles. (2005, p. 315).

Como num teatro tradicional de fantoches, os corpos das pessoas e animais ficavam escondidos pelo tapume, e os prisioneiros da caverna só tinham acesso às imagens projetadas de objetos carregados pelos seres de fora da caverna. A realidade sobre a vida de fora era compreendida de outra maneira pelos habitantes da caverna. Objetos ganhavam vida em sombras projetadas nas paredes da caverna. Eles também ganhavam movimentos, e os sons dos seres do lado de fora davam voz aos objetos projetados. A ilusão era construída propondo uma nova realidade.

Questiona Platão o que aconteceria se, em determinado dia, um dos prisioneiros conseguisse sair da caverna e se deparasse com a realidade do mundo de fora? O brilho do sol lhe causaria uma cegueira momentânea, mas, aos poucos, iria se reocupando até se acostumar com a luz solar, ao mesmo tempo em que iria aprender e entender sobre o mundo de fora. Ao falar do modo como via e entendia o mundo de fora quando estava na caverna, serviria de zombaria e seria visto como um tolo. Se esse homem resolvesse voltar para a caverna e relatar sobre o mundo

de fora, seria desacreditado por seus pares do cativeiro, e voltaria a ser cego, devido à ausência de luz. Ao passo que, se algum deles sentisse que o ex-prisioneiro tinha o desejo de trazer alguém para o mundo de fora, o medo do desconhecido poderia levar o ex-prisioneiro a morte.

Com o mito da caverna, Platão desejava tratar das questões relacionadas à percepção humana, da dualidade entre realidade e aparência, o mundo das coisas sensíveis e o mundo das ideias, defendido por ele como espaço da verdadeira realidade. O mito aqui aparece por trazer dois elementos presentes na encenação de *Ciranda de Histórias*. A técnica tradicional do teatro de fantoches e a técnica de projeção de sombra, ao mesmo tempo em que nos ajudam a compreender o teatro de sombras, como aponta Maryse Badiou (2012), como elemento que une duas correntes de pensamento também antagônicas: o pensamento de Platão que defendia a ideia de que vivemos sobre a sombra de um universo real e completo, e o de Aristóteles, que sustentava ser o mundo em que vivemos bastante real e significativo.

Se o teatro de sombras explica, de certa forma, o pensamento pseudoplatônico já que parte da réplica do objeto para construir um mundo coerente com sua própria dinâmica trazida à realidade – o teatro de sombras também explica o pensamento objetivo de Aristóteles sim, em vez de assistir ao show na frente da tela, nos colocamos no outro lado, lá onde os objetos evoluem. Aqui este gênero consegue aglutinar o sistema subjetivo de Platão e o sistema objetivo de Aristóteles, demonstrando assim a grande profundidade de uma arte que aposta em uma visão não maniqueísta do mundo e busca verdade reunindo as diferenças. (BADIOU, 2012, p. 49)

Com relação ao mundo das sombras, Badiou nos convida a refletir sobre o espanto do homem pré-histórico ao perceber a existência de sua própria sombra projetada, uma réplica intangível de seu corpo tangível, duas realidades antagonicas manifestas e visíveis e, ao mesmo, tempo inseparáveis.

Pela tradição, o teatro de sombras é a metáfora da passagem do mundo dos mortos para o mundo das sombras. Na China do século II a. C., o teatro de sombras teria surgido em homenagem à dançarina favorita do imperador Wu-Di, que havia morrido. O imperador teria exigido do mago do reino que encontrasse uma forma trazer a dançarina à vida. O mago, usando de esperteza, recortou uma silhueta de bailarina em uma pele de peixe translúcida, e ordenou que à noite, no jardim do palácio, fosse esticada uma tela branca em frente a uma fonte de luz. Ao som de

uma flauta, o mago fez aparecer ao imperador à imagem de uma mulher dançando. Nasceria, aí, o teatro de sombras. Como objeto de dualidade e contradizendo a tradição, a cena narrada pelas sombras, em *Ciranda de histórias*, é a de uma fecundação, ou seja, surgimento da vida, e não da morte.

As questões aqui apresentadas com relação ao teatro de sombras se justificam não só pelo uso da técnica numa das cenas finais em *Ciranda de Histórias*, mas também porque apresenta uma forma de projeção física da imagem, técnica que foi explorada nos espetáculos *Protocolo Lunar* e *Protocolo Cidade*, cada uma com intencionalidade diferente, tema a ser abordado nos próximos capítulos. Ressalta-se que a utilização de projeções aponta para um aspecto recorrente da dramaturgia e da visualidade de *Os Imaginários* e, conseqüentemente, da poética visual para cena de Sonia Rangel.

2.5 DRAMATURGIA DOS MATERIAIS EM CIRANDA DE HISTÓRIAS

Retomando a cena em que um boneco de pelúcia é utilizado como representação do leão da distribuidora de cinema Metro-Goldwyn-Mayer Inc. (MGM), gostaria de salientar, aqui, a utilização do recurso da distorção da imagem para provocar o riso. No caso, a de um brinquedo para configurar um leão de verdade, como também fazer uso do que denomino de dramaturgia dos materiais. Assim como as cores e os perfumes são capazes de despertar sensações, compreendo que todo e qualquer material também tem esse mesmo poder. Se é possível tratar da dramaturgia da luz, por exemplo, creio que é possível tratar também sobre a dramaturgia dos materiais. Em cena, uma espada de madeira não terá o mesmo efeito de uma espada de plástico ou de metal. A espada não tem de ser construída com nenhum desses materiais, mas tem de se parecer com um deles para alcançar o efeito dramático desejado pelo encenador. Reside aí a dramaticidade do material.

No caso específico da cena em questão, o material utilizado foi o tecido de pelúcia, que agrega valores como aconchego, doçura, fofura, inocência, em contraponto com a imagem do leão, que carrega valores como imponência, bravura, respeito, virilidade, perigo. Nesse caso a dramaturgia acontece pela inversão de valores: aquele leãozinho de pelúcia não meteria medo a ninguém... No cinema de

animação, dois exemplos podem ser elucidativos sobre o uso da pelúcia como recurso para provocar esse tipo de distorção. No filme *Monstros S. A* (2001), um dos monstros que trabalha na companhia de sustos se parece com um boneco de pelúcia gigante. Já no filme *Toy Story III* (2010), os brinquedos são doados a uma creche e lá são recebidos por um afetuoso urso de pelúcia que, mais adiante, revela ser o vilão da história. Nos dois exemplos citados, assim como na cena do espetáculo, o aspecto positivo que o material pelúcia poderia despertar na audiência foi utilizado pelos profissionais da visualidade, que, conhecedores desses valores atribuídos ao material pelúcia, utilizam desse recurso para provocar sensações no espectador. No caso do espetáculo e do filme *Monstros S.A*, induz ao riso e, no caso do filme *Toy Story III*, provoca surpresa pelo inesperado.

2.6 O BATISMO DO GRUPO: PASSAGEM PARA *FRAGMENTOS*, O SEGUNDO ESPETÁCULO

Fragmentos, segundo espetáculo do grupo, é resultante de pesquisa vinculada ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), desenvolvido pela então aluna do curso de Licenciatura em Teatro Genifer Gerhardt, em parceria com a aluna de Direção Teatral Laura Franco, sob a orientação da professora Sonia Rangel, com a participação dos remanescentes do elenco de *Ciranda de Histórias*, Bira Azevedo, Eliete Teles e Emiliano Souza, e a adição de Ricardo Stewart. Foi durante a montagem desse espetáculo e devido à sua participação no 22º. Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, que o grupo de teatro foi nomeado *Os Imaginários*.

Ficha técnica	
Espectáculo	Fragmentos (2007-2009)
Direção	Sonia Rangel
Codireção	Enjolras Matos
Assistência de direção	Bira Azevedo, Rubenval Menezes
Texto	Samuel Beckett
Tradução e adaptação	Cleise Mendes
Figurino dos bonecos	Genifer Gerhardt e Ruth Gerhardt
Cenários	Sonia Rangel

Bonecos	Genifer Gerhardt, Laura Franco, Lico Santana
Operação de luz	Bira Azevedo, Rubenval Menezes
Apoio técnico	Lico Santana
Elenco	Bira Azevedo, Eliete Teles, Emiliano Souza, Genifer Gerhardt, Laura Franco, Ricardo Stewart, Rubenval Menezes
Premiações	2008 - Pela pesquisa, no 22º. Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, Santa Catarina (2008). 2008 - Iluminação no Festival Nacional de Teatro de Itinga, Lauro de Freitas, Bahia
Circulação	2007 - Primeiro Festival nacional de Teatro da Bahia (Cooperativa Baiana de Teatro), Salvador, Bahia 2008 - Festival SESI Bonecos da Bahia – Salvador, Bahia 2008 - 22º. Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, Santa Catarina 2008 - Festival Nacional de Teatro de Itinga, Lauro de Freitas, Bahia
Manutenção do espetáculo	Rita Rocha e Rubenval Menezes

No ano de 2006, Genifer Gerhardt desenvolveu o espetáculo *A árvore generosa* para teatro de lambe-lambe, técnica do teatro de bonecos desenvolvida em uma caixa que remete aos antigos instrumentos de fotografia lambe-lambe e destinada a apenas um espectador por vez. Dos desejos de expandir sua pesquisa na área do teatro de animação e das conversas com Laura Franco surgiu a proposta de pesquisa sobre o teatro de bonecos para o público adulto aliado a textos do teatro do absurdo do dramaturgo Samuel Beckett.

É necessário ressaltar que o teatro de bonecos surge como alternativa de entretenimento para os adultos. Aos poucos, devido à característica de o boneco remeter ao brinquedo infantil, esse teatro foi adquirindo atributos do universo infantil, a ponto de ser compreendido com um teatro somente para esse público. O desenvolvimento do espetáculo *Fragmentos* surge também dessa necessidade de se apropriar novamente do histórico do teatro de bonecos também destinado ao público adulto, sem excluir as crianças. Apesar de a temática do espetáculo não ser direcionada para o público infantil, isso não exclui a apreciação por parte desse público, aspecto que iria se repetir nos dois posteriores espetáculos do grupo, *Protocolo Lunar* e *Protocolo Cidade*, também objetos deste estudo.

Após extensa pesquisa sobre os textos de Samuel Beckett, coletivamente, o grupo optou pelo texto *Fragmentos de Teatro I*. Com o texto definido, passou-se a

pensar na estética do espetáculo. Rangel propôs trazer a ação para o universo regional, com características do nordeste brasileiro, e elementos que evocam essa região foram incorporados ao tom de pele das personagens, em suas vestimentas e objetos de cena. A respeito da escolha do texto diz Rangel:

Quanto ao tema de *Fragmentos*, a solicitação apareceu, e foi por mim acatada, para orientar projetos PIBIC, de Genifer (do curso de Licenciatura) e de Laura (do curso de Direção). Estes dois específicos projetos, entre os outros, foram elaborados e aprovados como iniciação à pesquisa. O desejo inicial delas era trabalhar com a *Última Gravação*. Como sempre, trago a discussão para o grupo, e consegui, pelos argumentos, pela via de estudar, pesquisar, como seria difícil, para não dizer inviável, pelas minúcias dos pequenos gestos, do aparato cenográfico necessário, encenar este texto com personagem-boneco. Como uma das fases do processo da pesquisa, juntamos o que conseguimos da dramaturgia de Samuel Beckett, fizemos leituras, sugeri que adotássemos *Ato sem Palavras*, não foi aceita esta sugestão, e por fim, chegamos, coletivamente, ao caminho do meio, decidimos por *Fragmentos de Teatro*, que foi adaptado como *Fragmentos*, de uma tradução, gentilmente autorizada para fins didáticos, da professora Cleise Mendes. (Informação verbal).⁷

Em *Fragmentos, Os Imaginários* propõe ao espectador a experiência de se aproximar das angústias humanas provocadas pelo teatro de Beckett, por meio de uma atmosfera lírica gerada pela técnica do teatro de bonecos.

O espetáculo convida o espectador a conhecer a história de duas personagens atingidas pelas intempéries da vida, um cego e um paralítico, tentando, juntos, encontrar uma justificativa para os seus últimos dias de existência, e de como um pode contribuir com a vida do outro, demonstrando como o ser humano, em qualquer situação, pode se mostrar “amargo”.

O espetáculo é um convite à reflexão sobre a nossa condição de ser vivo e uma experiência íntima com o silêncio, provocada pelas pausas nas falas das personagens.

⁷ RANGEL, Sonia. Entrevista III. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta tese.

2.7 A CONSTRUÇÃO DOS BONECOS

Tomando a ideia de periferia do mundo e tendo a imagem do Nordeste como referência, dois bonecos foram confeccionados. Para tanto, um morador de rua serviu de inspiração para a construção da personagem do cego, que ganhou um tom de pele mais escura. Para a confecção do boneco cadeirante, a inspiração veio da consulta a imagens de modelos com anorexia, expondo um corpo esguio e ossos salientes.

As partes componentes dos corpos dos bonecos foram moldadas primeiramente em argila. Depois de seca, a argila foi recoberta por papel alumínio e, finalmente, foi revestida utilizando a técnica da papietagem. Após a secagem, as peças foram recortadas para retirar a argila, substituída por uma fibra leve, de miriti, uma palmeira originária do estado do Pará, região norte do Brasil.



Figura 14 Rosto do boneco moldado em argila.

Figura 15 Técnica de papietagem sobre o molde de argila.



Figura 16 Retirada do molde de papel sobre o molde de argila, busto do boneco cadeirante.

Para as articulações dos bonecos, três materiais diferentes foram utilizados: madeira, tecido e elástico. A madeira foi utilizada na confecção das dobras dos joelhos e cotovelos, permitindo que os bonecos pudessem manter a postura retilínea das pernas e dos braços.



Figura 17 Peça em madeira, articulações dos joelhos e cotovelos dos bonecos.
Figura 18 Peça para as articulações dos bonecos.



Figura 19 Peças montadas.

Para as articulações de pescoço, ombros, pulsos, coxas e calcanhares, foram utilizados pedaços de tecido ou lona, colados à madeira de miriti presente no interior das partes de cada boneco.



Figura 20 Fibra vegetal de Miriti.

Para criar o movimento de cintura e, ao mesmo tempo, manter o eixo do corpo dos bonecos em cena, eles foram divididos em duas partes pela cintura, ganharam uma placa de madeira em cada extremidade que foi unida por elásticos.



Figura 21 Elásticos e placa de madeira no interior dos bonecos (cintura).

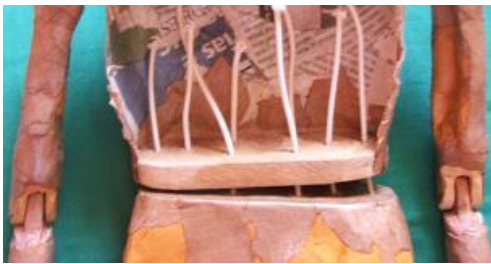


Figura 22 Elásticos e placa de madeira no interior dos bonecos (divisão entre cintura e quadril).

Após estudos de textos do dramaturgo Irlandês Samuel Beckett, foi verificado que, muitas vezes, o autor faz uso da palavra para expressar a inabilidade de comunicação das personagens. A esse respeito, é possível citar Celso de Araújo Oliveira JR. (2005), que se aproxima da noção de estupor como a impossibilidade de reprodução de fluxo narrativo, para aferir que Beckett coloca seus personagens em estado de letargia e inércia, inaptos e sujeitos ao eterno retorno. Para Luiz Marfuz (2013), Beckett fala da inutilidade da linguagem para exprimir uma opção artística: “Ele se aproxima dos *abismos* para investir contra a linguagem afirmando-a e negando-a, em uma sucessão de autocancelamentos na qual a justaposição entre o caos e a ordem torna-se elemento de sua poética.” (p. 02).

Partindo deste pressuposto, foi decidido que os personagens-bonecos seriam confeccionados sem a presença da boca. Diante disso, ficou definido que os olhos dos personagens-bonecos deveriam apresentar mais expressividade. Para tanto, foi necessário torná-los móveis, inclusive as pálpebras. Para tornar os olhos

móveis, a cabeça foi confeccionada com a técnica da papietagem sobre um molde de argila, tornando-se oca, para permitir a instalação do mecanismo que auxiliaria no movimento dos olhos e das pálpebras.

O mecanismo de articulação dos olhos e pálpebras foi confeccionado com o auxílio do artista plástico Lico Ferreira, que trabalha com a técnica de serralheria.

Para a confecção dos globos oculares, foram utilizadas esferas de madeira; para as pálpebras, foram empregadas ligas metálicas de latão (cobre e zinco). Devido à dimensão das cabeças dos bonecos, de 11 cm de altura por sete cm de largura, foi instalado um extensor para fora da cabeça do boneco, que auxiliava na movimentação dos olhos e das pálpebras pelo ator-manipulador.

Para auxiliar no movimento de piscar os olhos, foi instalado um fio de *nylon* que, ligado a um peso, ao ser puxado, movimentava os olhos e as pálpebras do boneco e, quando solto, os olhos e pálpebras voltavam ao estado de origem, com o boneco de olhos abertos. Esse mecanismo emperrava algumas vezes e, para resolver o problema, o peso foi substituído por outro fio de *nylon*, a ser controlado também pelo ator-manipulador.



Figura 23 Cabeça, protótipo para o estudo do mecanismo de movimento dos olhos e pálpebras.

Terminada a confecção de todas as partes dos bonecos, foi necessária a inserção dos extensores que auxiliariam na manipulação direta dos bonecos. Seis extensores foram utilizados no boneco cego, em cada mão e nos pés, na cabeça e na parte superior das costas do boneco; o segundo boneco, por estar em uma cadeira de rodas, foi dispensado dos extensores dos pés.

Todas as partes dos bonecos receberam um tratamento com anticupim, com o intuito de preservar as partes de madeira da infestação desses insetos. Com todas as peças secas, iniciou-se a fase de junção, fechamento e montagem definitiva dos

bonecos. Materiais com isopor foram usados para enchimentos, massa plástica e mais papietagem foram utilizadas para dar liga, sustentabilidade e durabilidade às peças nessa última fase de confecção.

Assumindo a temática regionalista, os bonecos foram pintados com uma paleta de cores num tom de pele mais escuro, ressaltando a influência do sol nordestino sobre a pele de seu povo, como também a influência genética resultante da fusão de indígenas, africanos, mouros e portugueses. No final, receberam uma demão de verniz fosco para diminuir a luminosidade das peças.

Adotamos o caminho de buscar uma acepção “ampla” de periferia, inspirada e evocada como Nordeste, em sua secura e pobreza, ou como um lugar periférico da América Latina, assim, o tratamento destes personagens, inclusive, o nome “Neca”, que foi escolhido entre muitas sugestões, era, em duas sílabas, ritmicamente parecido com o original, e mantinha essa ideia do “resto”, do “fragmento”, esse quase nada, esse “neca” de gente. Essas acepções para interpretação do tempo-espaço-lugar-personagens foram discutidas longamente e socializadas em grupo, o que deu suporte ao aspecto físico, a forma, a aparência, a cor, a luz, as imagens criadas e adotadas na cena. A repetição que adotamos na composição dramática da cena já faz parte da estética fragmentária do teatro do absurdo. (Informação verbal).⁸

2.8 FIGURINO DOS BONECOS

Assim como o aspecto dos moradores de rua foi fator preponderante para a confecção dos bonecos, para a confecção da indumentária das personagens, esse aspecto também foi levando em conta. O material escolhido foi o de pano de chão e retalhos de tecidos já desgastados. Para a personagem cadeirante, foi confeccionada uma camisola sem mangas em pano de chão, com acabamento costurado a mão, em pontos caseados, deixando à mostra seus braços e os ossos salientes de seu peitoral, para evidenciar seu aspecto franzino. Um manto, também de pano de chão, jogado por cima das pernas, completava o figurino da personagem.

⁸ RANGEL, Sonia. Entrevista II. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta tese.



Figura 24 Figurino do cadeirante, camisola sem mangas.



Figura 25 Figurino do cadeirante, manto sobre as pernas.

O cego ganhou uma camisa social em tecido de algodão e uma calça em tecido vermelho com rasgões, por sobre outra calça de cor branca.



Figura 26 Figurino do cego, camisa social.



Figura 27 Figurino do cego, calças rasgadas e sobpostas.

Optou-se, portanto, pelo uso de panos de chão, retalhos, e roupas desgastadas. Assim, em parceria com a artesã Ruth Gerhardt, foram confeccionadas as roupas, ressaltando-se peculiaridades dos corpos dos bonecos – como, por exemplo, as costelas salientes da personagem cadeirante.

As cores escolhidas para compor os figurinos seguem o mesmo princípio de retratar a aridez da região nordeste, como também o estado social das personagens. Por isso, especialmente, tanto a camisa do cego quanto a camisola do cadeirante foram tingidas com cores que remetem a areia e argila amarelada, em contraponto ao branco da manta que cobre as pernas do cadeirante e o vermelho da calça aparente do cego, que remete ao sol da região nordestina, quente e “vivo”.

2.9 OS OBJETOS DE CENA

A personagem cadeirante utiliza uma cadeira de roda em metal. Assim como o dispositivo para mover os olhos dos bonecos, a cadeira foi confeccionada também pelo artista Lico Santana.



Figura 28 Cadeira de rodas desmontada.

Figura 29 Cadeira de rodas, estrutura montada.

Com o propósito de auxiliar no transporte e no acondicionamento, a cadeira era totalmente desmontável. Outro elemento de composição da personagem cadeirante era a utilização de um cajado de madeira, que servia como prolongamento de suas mãos.

O cego toca uma rabeca. O objeto foi encomendado a um artesão local, antes mesmo de os bonecos estarem totalmente prontos. O instrumento foi produzido tomando como base uma lata de sardinha e pedaços de madeira; o arco com tara de bambu e fios de *nylon*.



Figura 30 Rabeca.

Além da rabeca, o cego fazia uso de um saquinho de tecido. Dentro dele, havia uma pequena lata de conserva, onde ele depositava as moedas resultantes de sua mendicância.

2.10 O CENÁRIO

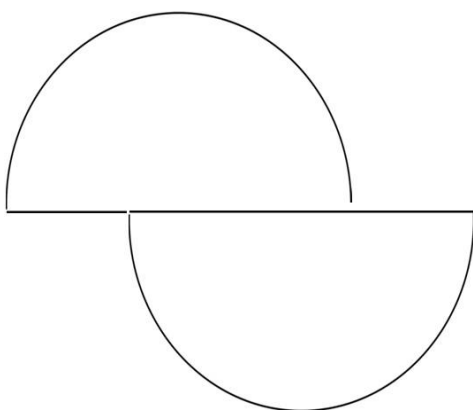


Figura 31 Planta baixa do cenário.

O espaço cênico dessas personagens, algum lugar, ou nenhum lugar, periférico, mas evocando o nordeste brasileiro, é representado por um círculo de madeira dividido ao meio. As partes do círculo se deslocam em posições contrárias, mas sem se desligarem por completo formando um tabuleiro que remete a duas meias-luas unidas.

A forma final desse pequeno palco, um círculo (com aproximadamente um metro de diâmetro) partido ao meio, como as duas metades de uma esfera, ligadas, mas desencontradas, surgiu e foi desenhada a partir da própria dependência que estes dois seres desenvolviam em cena, em mundos paralelos, mas absolutamente dependentes duas metades partidas e ligadas, que se completavam e se revezavam no limite entre crueldade e afeto. (Informação verbal).⁹

O tabuleiro foi pintado com tons terrosos e recebeu uma cobertura de serragem para compor o cenário de terra árida de algumas localidades da região do Nordeste brasileiro.

⁹ RANGEL, Sonia. Entrevista III. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta tese.

O uso da serragem como alusão à terra é outro exemplo de dramaturgia de matérias. Aqui, a tonalidade da serragem, apesar de ser identificada como tal, é facilmente aceita pela audiência na sua alusão à poeira do chão nordestino, não somente por sua cor, em tonalidades amareladas e amarronzadas, como também pela estrutura física que remete a pequenos torrões de terra.

2.11 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Os dois espetáculos aqui apresentados, *Ciranda de histórias* e *Fragmentos*, representam o processo de incubação de um grupo de teatro que, capitaneado pela coordenação de Sonia Rangel, foi se constituindo como um coletivo contingencial que se mantém ligado à universidade por meio dos projetos e grupos de pesquisa em que Rangel atua, como também pelas demandas dos orientandos da professora e pelos desejos de ex-alunos em continuar atuando e pesquisando em grupo.

Situo a origem do grupo em 2007, nesta transição entre a sala de aula e o que começou a ela a extrapolar, como extensão, como iniciação à pesquisa (PIBIC), com temas em vários TCCs. Na verdade, foi uma conjugação de fatores, pois permaneceram na pesquisa, que gerou o segundo espetáculo, alunos oriundos deste primeiro módulo (como Rubenval, Eliete, Emiliano) e se somam outros já do segundo módulo (Ricardo, Genifer, da Licenciatura, e Laura, aluna do curso de Direção Teatral que não tinha acesso ao componente dentro do seu currículo) Neste momento, as duas montagens permaneceram ainda em aberto. (Informação verbal).¹⁰

Foram apresentados, neste capítulo, aspectos da construção dos espetáculos, desde a configuração do grupo, passando pelo processo de pesquisa, adaptações e construção de roteiros e dramaturgias, como também uma detalhada exposição dos processos de feitura dos bonecos, objetos, cenários, figurinos, luz e tantos outros detalhes relevantes para a elucidação a respeito do desenvolvimento dos aspectos visuais do grupo.

¹⁰ RANGEL, Sonia. Entrevista II. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice B desta tese.

Considero que as questões aqui elencadas a respeito das visualidades dos dois espetáculos devem ser consideradas como aspetos introdutórios, tanto na consolidação do grupo de teatro *Os Imaginários*, como também na construção de sua identidade visual.

Tomando o conceito de cronotopo apresentado por Mikhail Bakhtin (1990), é possível definir que o texto dramático de *Ciranda de Histórias* estabelece dois cronotopos principais, a saber: o cronotopo da viagem e o cronotopo do mundo estrangeiro. O cronotopo da viagem se define pelo deslocamento das pedras de Aruanda, “Era uma vez, numa terra muito distante, lá, bem pra lá de Aruanda” (RANGEL, 2009, p. 96); e os diferentes cenários apresentados ao longo do texto estão relacionados com as voltas da ciranda, revelando, aí, o mundo estrangeiro, estabelecido pela presença de seres díspares e exóticos. A viagem ao mundo estrangeiro promovido pela roda da ciranda retorna a seu início com as pedras de Aruanda, o vento, a Gorda, sua fecundação e o nascimento do bebê: “Histórias não acabam nunca e essa ciranda ainda tem muito pra rodar.” (*Idem*, p. 128). Numa nova configuração, tudo retoma o início, onde tudo começou, e se repete de maneira diferente.

Com relação à observação dos aspectos recorrentes, metodologia aqui aplicada como objeto de análise, é possível constatar que os dois espetáculos fazem uso das técnicas do teatro de formas animadas. Enquanto, em *Ciranda de histórias*, várias vertentes do teatro de animação foram exploradas, em *Fragments*, a técnica de manipulação direta foi a única utilizada. A exposição dos atores-manipuladores em cena é algo que está presente nos dois espetáculos.

Em *A Gaia Ciência*, obra do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche (1981), em seu aforismo de número 341, o autor apresenta a melhor definição de sua teoria a respeito do eterno retorno, que perpassa boa parte da obra do filósofo. Ele estava convencido de que a existência da vida e do universo é estruturada numa eterna destruição e reconstrução e de que tudo, de alguma maneira, retorna ao ponto onde começou. Nietzsche defendia que a existência só tinha sentido para aqueles que reconhecessem a manifestação do eterno retorno e se posicionassem de maneira ativa perante esses fatos, compreendendo que tudo retorna. A mente ativa trabalharia para superar essa falha no espaço-tempo. Ou seja, para Nietzsche, os vencedores são aqueles de promovem a diferença na repetição, compreendem a existência da repetição e elaboram outra maneira de lidar com o que se repete.

O peso formidável. – E se, durante o dia ou à noite, um demônio te seguisse à mais solitária de tuas solidões e te dissesse: – Esta vida, tal qual a vives atualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário! – É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e infinitamente pequeno de tua vida aconteça-te novamente, tudo na mesma sequência e mesma ordem – esta aranha e esta lua entre o arvoredo e também este instante e eu mesmo; a eterna ampulheta da existência será invertida sem detença e tu com ela, poeira das poeiras! Não te lançarás à terra ringindo os dentes e amaldiçoando o demônio que assim tivesse falado? Ou então terás vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: ‘És um deus e jamais ouvi coisa divina’.

Se este pensamento tomasse força sobre ti, tal qual tu és, ele te transformou talvez, mas talvez te destruísse também; a questão: ‘queres ainda e uma quantidade inumerável de vezes’, esta questão, em tudo, pesaria sobre todas as tuas ações com peso formidando! Ou então quando te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não desejar outra coisa além dessa suprema e eterna confirmação. (1981, p. 223-224)

Na cena final de *Fragmentos*, o cego relata que já teve uma sanfona, e esse foi o mote para que o cadeirante pudesse caçoar, intimidar e mostrar sua superioridade, insinuando que seria capaz também de dar fim à rabeça: “*Eu posso vê-la muito bem, lá em cima do banquinho. (pausa) Que tal, hein, Neca, se eu a pegasse e jogasse fora? (pausa) Hein, Neca, o que você acha disso?*” Nesse instante, ele insinua como seria traumático para Neca reviver a mesma situação no futuro.

Quem sabe um outro velho, algum dia, saísse do seu canto e encontrasse você tocando uma gaita. E você lhe falaria da pequena rabeça que você já teve. Hein, Neca? *(pausa)* Ou cantando. *(pausa)* Hein, Neca, o que você acha disso? *(pausa)* Você aqui, grasnando no vento frio, tendo perdido sua gaita, sua gaitinha...

As duas personagens se encontram numa condição-limite de dependência, mas, cada uma a seu modo, pretendem impor sua valia diante do outro. A princípio, a personagem cadeirante parece obter maior vantagem, devido ao fato de poder contar com o sentido da visão e, nessa cena final, cruelmente tenta expor essa vantagem, fazendo com que o cego possa novamente vislumbrar a frustração que teve ao perder sua sanfona e como poderia sentir a mesma frustração ao sofrer a mesma fatalidade a respeito da perda de sua rabeça. Para completar a humilhação, estando o cego de joelhos no chão, tateando, tentando chegar a seu banquinho, o cadeirante o espeta com um bastão. A cena termina com o cego, num lance rápido, tomando o bastão das mãos do cadeirante.

O cego já tinha vivenciado aquela situação de perda e estava prestes a viver novamente. A tomada de consciência de que aquilo poderia se repetir da mesma maneira, fez com que agisse com rapidez e tomasse o bastão das mãos de seu algoz. O espetáculo termina aí, com o cego agindo de maneira ativa. Resta ao espectador especular se aquela mudança de atitude perduraria, ou se os dois continuariam ali, na aridez do sertão nordestino, onde a esperança está corrompida, sujeitos a pequenos diálogos vazios e pausas intermitentes. O que lhes restava era a evocação de pessoas e fatos acontecidos, sobrevivendo desses fragmentos de memórias que teimam em retornar e retornar e retornar...

Ao tratar do estupor em Beckett, Celso Junior (2005) destaca que os personagens do dramaturgo, em sua maioria, sofrem de algum grau de esquizofrenia catatônica. Esse seria o motivo da inércia que os acomete, de apresentarem alguma deficiência física e falta de emoções, e de um estado de alexitimia, que segundo a psiquiatria, provoca a incapacitação da comunicação. Como exemplo, o autor relembra o estupor dos soldados, mudos, ao retornarem da Primeira Guerra Mundial.

Os personagens beckettianos, segundo Celso Junior, para tomar conhecimento da realidade, retornam ao passado, recorrendo à memória para poder lidar com o fluxo do presente. Eis aí também a razão do espanto diante do novo e da convivência com o amor inexprimível, pois aquilo que não foi vivido não pode existir. Os personagens se apegam ao ideal de amizade pela covardia: o medo de ficar só é o que os mantém juntos.

Luiz Marfuz (2015) afirma que o interdito ocupa lugar privilegiado no teatro de Beckett. A ação é impedida de seguir adiante, a derrisão e a imobilidade tomam conta de seus personagens: “a ação é tutelada pela situação em uma órbita embaralhada de significados, na qual a imobilidade, o silêncio, o narrar, o dizer e o zombar *falam* mais do que o *agir*.” (MARFUZ, 2015, p. 15). Logo, a ação, em Beckett, não determina o caráter e a força de vontade de seus personagens.

À vista disso, é possível concluir que, seguindo a poética beckettiana, não se pode esperar uma “virada de jogo” na relação estabelecida pelo personagem cego diante do personagem cadeirante, na encenação de *Fragmentos*. Então, estando o cego em estado de estupor, sua mente não estaria ativa suficiente para superar a falha no espaço-tempo e quebrar o ciclo de eterno retorno. Por esse motivo, no espetáculo, após a tentativa de reação do cego, há um *blackout*, e a

encenação retorna a seu começo. Nesse espetáculo, a diferença não acontece por meio da narrativa: ela se dá pela repetição da mesma narrativa num outro espaço de tempo da encenação.

Em *Ciranda de histórias*, a cena inicial, com as pedras de Aruanda, e a gestação da personagem Gorda são reapresentadas e são recapituladas no final do espetáculo, no formato de teatro de sombras.

A utilização da imagem como método de estudo e catalisador de pensamentos é ricamente explorada na construção dos dois espetáculos. Há desde imagens da infância e da vivência dos atores que serviram de inspiração para a construção de cenas e personagens de *Ciranda de histórias*, até as imagens fotográficas de pessoas anoréxicas utilizadas como referência para a construção dos bonecos e do figurino de *Fragmentos*. Acrescentem-se as imagens constitutivas do imaginário a respeito do nordeste brasileiro para localizar o espaço da encenação.

3 CONSOLIDAÇÃO DO GRUPO – *PROTOCOLO LUNAR*

Os dois últimos espetáculos do grupo trazem na inicial do título, o termo “protocolo”: *Protocolo Lunar* (2011-2016) e *Protocolo Cidade* (2017). Um estudo sobre o termo revelou que os romanos, na antiguidade, usavam um selo para lacrar os documentos oficiais, e a esse selo davam o nome de “*protocolun*”, Palavra derivada do grego “*proto*”, que significa primeiro, e “*kollon*”, que denota colado.

Antes da existência do papel, os escribas faziam uso de folhas de papiro, que eram coladas uma à outra e formavam um rolo. A primeira página do rolo recebia o nome de *protocolo*. Nessa página eram escritas informações sobre o título do livro, o número de capítulos, o nome do autor e também as erratas.

No período medieval, o termo deixa de significar primeira página e passa a indicar “informação oficial”. Mais tarde, o termo expande seu sentido para “registro de uma transação” e, depois, para “documento diplomático”.

Hoje em dia, o termo protocolo está relacionado à etiqueta diplomática, mas também passou a ser usado como indicação do local de repartição pública onde são registrados documentos oficiais.

Como foi indicado anteriormente, a dramaturgia de *Os Imaginários* é desenvolvida de maneira contingente, ou seja, segundo os desejos e aspirações de seus membros. Ciente desses desejos, Sonia Rangel, a regente de toda essa engrenagem, após extensa pesquisa, apresenta uma série de matérias e materiais que podem, de alguma maneira, atender às exigências e demandas apresentadas. Ainda na fase embrionária, isto é, antes de se configurar como espetáculo, a origem de *Protocolo Lunar* está vinculada aos projetos de pesquisa das alunas de graduação Juliana de Sá, Jeane Sánchez, Rita Rocha e Yarasarrath do Carmo Lyra (pesquisadora voluntária), juntamente com Sonia Rangel, que orientou e coordenou todo o processo de pesquisa dessas bolsistas do programa PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica. Tal Programa tem a duração de dois anos de pesquisa teórico-prática, e esse, especificamente, teve vigência de agosto de 2009 a agosto 2011. *Protocolo Lunar* estreou em agosto de 2011 no Teatro Martim Gonçalves,

Frente ao desejo da aluna-pesquisadora Jeane Sánchez de trabalhar com a temática dos mitos de criação e contação de histórias, Rangel apresentou uma série de materiais com alusão à temática da criação. Após a apreciação desses materiais, foi feito um levantamento, em conjunto, de autores e obras escolhidas que inspirariam o desenvolvimento de um espetáculo teatral utilizando estratégias do teatro de formas animadas. Foram escolhidos: o universo imagético da obra de Ítalo Calvino, em especial do conto *A distância da Lua*, presente no livro *Todas as Cosmicômicas* (2007); poemas de Manoel de Barros em evidência, do livro *Gramática Expositiva do Chão* (1999); as questões científicas apresentadas por Marcelo Gleiser, especificamente na obra *Poeira das Estrelas* (2006); além de poemas de Rangel (2009).

No livro do poeta Manoel de Barros (1999), *Gramática expositiva do chão*, há um poema intitulado “Protocolo vegetal”, que narra a história de um homem que foi preso na rua, e, nessa apreensão, foi encontrado um caderno de poemas. A motivação para a prisão é bastante inusitada: o homem teria adotado a prática do limo, ou seja, passou a viver com e na sujeira, na companhia de objetos inúteis e sem valor. Muito dos elementos apresentados no poema aparecem no texto do espetáculo *Protocolo Lunar*. O poema apresenta uma lista, uma espécie de protocolo dos objetos pertencentes ao homem.

A lista é composta por uma série de elementos naturais, objetos inúteis, objetos para o uso, objetos artesanais e artísticos. Dentre os elementos naturais citados no poema destacam-se: um caracol ainda vivo e cascas de cigarras já mortas. Entre os objetos inúteis, apresentam-se três bobinas enferrujadas, oito armações de guarda-chuva, três correntes de lata e uma caixa de papelão; entre os objetos para o uso, foram catalogados, um rolo de barbante, ruelas, pregos, zíperes e um caneco de beber água; há ainda alguns objetos artísticos, uma escultura inacabada em zinco e duas esculturas de mangue e alguns brinquedos, uma cabeça de boneca carbonizada, um boi de pau, e um boneco de pano (50 cm). Além de 29 folhas de caderno com escritos variados. Os escritos traziam títulos que inspiraram os títulos dos livros que aparecem no espetáculo *Protocolo Lunar*.

Foram também registados e protocolados os objetos de uso pessoal do preso:

o pneu o pente
o chapéu a muleta
o relógio de pulso

a caneta o suspensório
 o capote a bicicleta
 o garfo a corda de enforcar
 o livro maldito a máquina
 o amuleto o bilboquê
 o abridor de lata o escapulário
 o anel o travesseiro
 o sapo seco a bengala
 o sabugo o botão
 o menino tocador de urubu
 o retrato da esposa na jaula
 e a tela
 (BARROS, 199, p.10)

Para a pedagogia de teatro, o termo “protocolo” tem origem nos projetos das peças didáticas de Bertolt Brecht, em especial nos registros escritos da peça *Aquele que diz sim*, encenada por seus alunos em 1931. A peça é uma versão de um texto originariamente japonês, para o qual o encenador criou mais uma versão intitulada *Aquele que diz não*. Como não pôde assistir à encenação, Brecht pediu que professores e alunos registrassem suas impressões sobre o efeito da peça, para um grupo de jovens.

Por meio do jogo teatral e das peças didáticas, Brecht propunha educar os jovens e os conduzir ao autoconhecimento. Num ato coletivo, o educando era convidado a imitar e criticar modelos de comportamentos, atitudes e discursos. Apesar de acontecer em âmbito coletivo, esse ato visava à autoaprendizagem, conforme diz Ingrid Koudela a respeito da peça didática: “O jogador atua para si mesmo e não para outrem. Atuar é ser espectador de si próprio. A peça didática ensina quando se é atuante, e, ao mesmo tempo, espectador dos próprios atos”. (2015, p. 147)

Com base num texto preestabelecido, o educando é convidado a improvisar e a atualizar o texto, tomando como inspiração acontecimentos do cotidiano, contribuindo para uma atuação livre e reflexiva. A escrita sobre essas experiências é o que caracteriza os protocolos na pedagogia teatral. A cada encontro, os estudantes são estimulados a ler em voz alta seus protocolos, e, em coletividade, a discutir sobre eles, propondo novos textos e novas cenas.

A crítica de Koudela à proposta protocolar de Brecht reside no fato de ele considerar que a peça didática leva a realidade a se manifestar. Ela considera que o nível de exigência a esse respeito é muito alto. Além de aquecer o grupo e promover o encontro, ela compreende como fator importante de aprendizagem a ação de

protocolar: “o protocolo possibilita maior delimitação do foco de investigação em cada momento da aprendizagem.” (*Ibid.*, p. 148).

Além da função de registro — como um “diário de bordo” —, Koudela compreende que o protocolo tem outra função, que é a discussão da prática em grupo: impulsionando a experimentação e proporcionando a variedade de estéticas. Registrar, além de ser uma ferramenta de avaliação do percurso, é também um instrumento democrático que proporciona a prática da teoria e a teoria da prática.

Em sua prática docente, Rangel utiliza duas formas de registros: o primeiro já apresentado pelo modelo *proposta*, *processo* e *produto*, em que cada educando é convidado a registrar suas impressões; e o segundo no qual ela mesma vai anotando sobre os resultados produzidos em sala de aula, ou em sala de ensaio. Em alguma medida, a discussão sobre as cenas improvisadas e a adequação delas ao roteiro final do espetáculo acontece em coletivo, aproximando-se da proposta protocolar da peça didática:

E as estratégias dramatúrgicas, definição de cenas e roteiro, também obedecem a um tipo de lógica na metodologia que, repetidas vezes, utilizei e que atualmente denomino como “dramaturgia contingente”, ou seja, incluo sempre meu trabalho, o que me interessa naquele momento, somado e misturado, juntado à seleção e edição de cenas feitas em processo improvisado e debatido com o grupo. Um dos critérios, por exemplo, é solicitar que cada um assinale duas cenas de que mais gostou de assistir, e duas que mais gostou de fazer. Geralmente isto dá muito certo, e quando alguma cena que foi importante no processo é esquecida, ela aparece, quando, no coletivo fazemos a “tabulação” dessa memória da experiência, que foi anotada em registro aula por aula. As aulas seguem um roteiro de improvisações, os estímulos, as propostas, que também obedecem a uma lógica de escolhas, que se expandem, não são ao acaso, do conhecimento de si, do corpo em cena, com os outros, com os objetos, primeiro apropriados, depois transformados e, por último, construídos, inventados. Meu trabalho como “encenadora” é dar formato e sentido a uma narrativa que emerge dos encontros, dos temas, das improvisações em grupo. (Informação verbal)¹¹

Em *Protocolo Lunar*, a personagem Dona Domingas carrega uma trouxa e duas malas. Nelas estão seus pertences pessoais e também sua biblioteca, composta por sete livros, e um deles tem como título “Protocolo Lunar”, que dá nome ao espetáculo. O que há neste livro? No livro, Dona Domingas registrou tudo

¹¹ RANGEL, Sonia. Entrevista II. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista, na íntegra, encontra-se no Apêndice B desta tese.

que sabia, viu, ouviu e imaginou sobre a lua, ou seja, o livro é um registro sobre a lua, antes mesmo de a própria lua existir. Está tudo lá, até mesmo o relato de uma história de amor desencontrado.

Fica claro que o termo “protocolo”, para *Os Imaginários*, assim como para Manoel de Barros, está relacionado à noção de registro. O que move o espetáculo é a história de amor desencontrado que aconteceu nos tempos em que a Lua e a Terra ficavam próximas uma da outra, tanto que era possível ter acesso ao solo lunar com o auxílio de uma escada. Dona Domingas faz questão de que a menina Lucia conheça suas histórias e, para isso, faz uso da repetição.

Se, em *Protocolo Lunar*, a personagem Dona Domingas fazia seus registros e os guardava em sua bagagem, em *Protocolo Cidade* não tomamos conhecimento de quem fez os registros sobre a cidade. Um narrador oculto explica que Cavaleiros que cavalgam por terras, rios e mares sempre sentem necessidade de encontrar outra cidade e, finalmente, encontram a cidade de Ominirá e para lá se dirigem. Em Ominirá, sempre se acredita morar no céu. Certo dia, duas crianças brincando de caçar, perfuram a camada celeste de Ominirá e, juntando cipós, fitas e laços de toda a cidade, decidem descer. Nessa cidade, as duas crianças são testemunhas oculares dos acontecimentos que ali ocorrem, e, numa atitude quase instintiva e pueril, repetem os acontecimentos vistos, na tentativa de aprender e apreender sobre o que estão presenciando.

Por se tratar da observação de uma obra de arte, a noção de registro, aqui, será tratada à luz da crítica genética, de acordo os escritos de Cecilia Salles. Para Salles (2013) os estudos da crítica genética podem se constituir de maneira significativa para se chegar ao aprofundamento do que melhor define as características de cada artista. Para tal, o pesquisador, ao fazer uso da metodologia da crítica genética, passará a estudar os documentos (registros) que relatam a construção das obras do artista estudado. Neste caso, minha abordagem consiste em refletir sobre os documentos e registros do grupo de teatro *Os Imaginários* para elucidar sobre a poética visual de Sonia Rangel na cena teatral.

3.1 PROTOCOLO LUNAR – O ESPETÁCULO

Protocolo Lunar foi o terceiro espetáculo produzindo pelo grupo de teatro *Os Imaginários*. Trata-se da produção que obteve maior visibilidade e, conseqüentemente, com maior repercussão perante o público e também na esfera acadêmica. Como já foi mencionado, antes de se configurar como espetáculo, sua origem está vinculada a projetos de pesquisa da graduação do PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, sob a coordenação de Sonia Rangel, que orientou todo o processo das bolsistas já citadas. A pesquisa teórico-prática teve duração de dois anos, de agosto de 2009 a agosto 2011 e culminou com a estreia do espetáculo *Protocolo Lunar* no Teatro Martim Gonçalves, em 20 de agosto de 2011.

Protocolo Lunar foi objeto de pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Camila Guimarães, atriz ligada ao espetáculo, que tratou sobre a iluminação; já Yarasarrath do Carmo Lyra deu continuidade à sua pesquisa, iniciada na graduação, no mestrado, com o título “Protocolo Lunar: processos criativos para a cena do teatro de animação na perspectiva de quem constrói e anima”, tratando sobre sua própria experiência como construtora do próprio boneco e sua animadora. Os dois trabalhos de pesquisa contaram com Sonia Rangel como orientadora. Muito do que será apresentado, neste capítulo, encontra eco nessas duas produções aqui indicadas e nos registros de processo do período de incubação do espetáculo.

Ficha Técnica	
Espectáculo	Protocolo Lunar (2011-2017)
Direção	Sonia Rangel
Codireção	Enjolras Matos e Rita Rocha
Assistente de direção	Mari Primavera
Texto	Sonia Rangel
Cenário e figurinos	Sonia Rangel
Criação de luz	Pedro Dultra
Operação de luz	Camila Guimarães e Marcus Lobo
Maquiagem	Renata Cardoso
Filmagens para cenas	Mariana Dornelas (Oi Kabum)
Computação gráfica	Leandro Sena (Oi Kabum)
Operação de som e imagens	Moisés Victorio
Direção e participação	Thales Branche, Zé de Rocha

musical	
Preparação corporal	Saulo Moreira
Fotografia	Isabel Gouvêa, André Laws
Metalurgia	Lico Santana
Carpintaria	Ademir França
Bonecos	Jeane Sánchez, Juliana de Sá, Rita Rocha, Sonia Rangel, Wilson Júnior, Yarasarrath Lyra
Elenco	Adiel Alves, Camila Guimarães, Claudio dos Anjos, Elisa Reichmann, Flora Rocha, Heyder Moura (Xan Marçall), Isis Fraga, Jeane Sánchez, Juliana de Sá, Manhã Ortis, Ricardo Stewart, Ruth Marinho, Sonia Rangel, Yarasarrath Lyra, Vera pessoa.
Participação – poema gravado	Harildo Deda
Produção	Sonia Rangel
Assistente de produção	Yarasarrath Lyra
Consultoria de imprensa	Mary Weinstein
Circulação	<ul style="list-style-type: none"> - Teatro Martim Gonçalves – Salvador, Bahia (2011, 2012 ,2017). - Teatro Jorge Amado – Salvador, Bahia (2013). - Teatro Luiz Mendonça - Recife, Pernambuco (2012). - Teatro Universitário Cláudio Barradas - Belém do Pará (2012). - Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima - Vitória da Conquista, Bahia (2012).
Publicação	Protocolo Lunar: texto dramático para atores, bonecos e objetos. Salvador: Solisluna, 2015.

3.2 O TEMPO E ESPAÇO EM *PROTOCOLO LUNAR*

O texto dramático *Protocolo Lunar* propõe uma leitura que visa à montagem de um espetáculo que funde atores com elementos do teatro de formas animadas, contação de histórias, projeções, poesia e música ao vivo. O encontro entre Dona Domingas (uma velha que viaja carregando seus pertences em malas e trouxas) com a menina Lúcia, que brinca em seu quintal, é o mote para o entendimento do tema protocolos da lua.

Em um de seus livros, o “Protocolo Lunar”, Dona Domingas registrou tudo o que pôde sobre o surgimento do universo e, em especial, o nascimento de nossa

terra e da lua. Ainda nesse livro, é relatada a história de um amor desencontrado, a história da mulher que, por amor, ficou na lua. A narrativa é protagonizada pelos personagens-bonecos: Senhora Veredê, mulher do Capitão; o Capitão, dono do barco, no qual viajam; Surdo, a paixão secreta de Dona Veredê; Seu Quintas, apaixonado por Dona Veredê e irmão gêmeo de Dona Domingas; viajam também no barco a menina Gisele e a própria Dona Domingas. Acompanham o barco os seres aquáticos Voador (um Peixe) e Pérola (uma Sereia). Todos os personagens-bonecos são manipulados por uma trupe de atores. As cenas dos bonecos os colocam em espaços e tempos que permitem perceber os cronotopos da aventura, da estrada, do mundo estrangeiro, do mar e do encontro.

Pela descrição do cenário, Rangel estabelece o lugar em que a narrativa de *Protocolo Lunar* se passa.

O espaço sugere ao mesmo tempo o Cosmos e um Quintal do Mundo. Recomenda-se música ao vivo, uma sanfona e um violão acompanhados por sonoridades vocais e instrumentais que poderão também ser executadas pela trupe de atores. Ao fundo, à esquerda do espectador, situa-se um telão para projeções em vídeo, como um balão de pensamento das histórias em quadrinho, superposto sobre uma rotunda que configura o Céu estrelado. Compõem ainda o cenário: uma grande espiral evocando Terra, Mar e Céu; um barco, com escada portátil, palco das ações dos personagens-bonecos, visível ao alto, suspenso pelo urdimento ao início, descerá em cena um pouco antes de todos os personagens-bonecos serem nomeados pela velha, sendo novamente suspenso antes do final da peça; três esferas infladas forradas: uma pendurada, configurando a Lua no Céu e duas para serem manuseadas no chão do palco como Terra e Lua; dois cubos de espuma ou inflados, forrados, para dar a ideia de trouxas, como bagagem da velha, mas também objetos de apoio para outras ações cênicas. (2015, p. 39)

Por ser um texto escrito para ser encenado, o espaço proposto pela autora se adequa às especificidades da linguagem teatral. Tomando a descrição do cenário como aporte analítico, pode-se afirmar que a autora propõe aos leitores de seu texto dois exemplos de cronotopo: o do quintal e o do cosmos. Reforça, ainda, a ideia do cronotopo do cosmos pela descrição do cenário, elementos como a terra, a lua e as estrelas e o título da obra *Protocolo Lunar*. A imagem do quintal, que seria outro cronotopo, é também ampliada para “um Quintal do Mundo”. Essa expansão do território quintal, reforça a necessidade de a autora propor a seu leitor a dilatação das fronteiras imagéticas em *Protocolo Lunar*.

No início do texto, antes da aparição da personagem Dona Domingas (atriz), a autora propõe a declamação de um poema gravado. O poema apresenta a personagem Dona Domingas ainda criança deitada em seu quintal olhando para as estrelas.

Quando ela era muito pequena e o mundo doía difícil
 Inventou sem saber um exercício de proteção
 Que à noite repetia como brincadeira-mantra
 Deitada no chão do quintal:
 “Olhava-se” de uma estrela
 A menor que com nitidez sua vista alcançasse. (*Idem*, p. 41)

Aparece, já no texto narrado, o espaço do quintal. Dona Domingas, quando menina, costumava deitar-se em seu quintal para olhar as estrelas. São apresentados ao leitor, por meio do poema, um pouco da infância de Dona Domingas e seu fascínio sobre as coisas celestes. A amplitude do mundo, na ótica da jovem Domingas, é também apresentada no poema, e, ao ampliar seu olhar do mundo por meio da observação das estrelas, a pequena Domingas se via diminuta diante do universo.

Ficava mudo mundo vazio instantâneo infinito
 Era bom e difícil: um único botão produzia foco reduzia ampli-ficava.
 E então
 Dessa estrela ela se via do tamanho de uma formiga
 A sua dor de desentendimento do mundo ficava assim tão pequena
 Que desaparecia
 Quando exagerava na lente ela mesma desaparecia. (2015, p. 41)

Outra parte do poema revela mais uma faceta de Dona Domingas: sua necessidade de recapturar fatos e de inverter a lógica das coisas, como um exercício poético.

Na repetição de novo se recapturava: gente menina formiga
 Depois dessa brincadeira-mantra era mais fácil dormir
 Na sua lógica dava para inverter de lugar até enquanto ela visse a estrela
 A estrela também a veria
 Lembra ser este um dos seus treinamentos mais antigos para poesia.
 (*Idem*)

Fica bastante claro, nas rubricas de Rangel, que o quintal é o cronotopo da narrativa de *Protocolo Lunar*. Após entrar em cena carregando e arriando sua bagagem, Dona Domingas, com o auxílio de uma luneta, olha para o céu. Entra, em seguida, a menina Lúcia (atriz), distraidamente brinca pelo espaço, parando depois

para contemplar o céu com sua luneta. “Durante esta distração, a menina vê Dona Domingas e reage naturalmente como se brincassem juntas há muito tempo neste Quintal do Mundo e fosse comum a velha surgir dentro da brincadeira da menina” (2015, p. 42). Fica evidente, para o leitor, que a ação acontece num quintal e que Dona Domingas é alguém que aparece nos momentos de brincadeira da menina Lúcia.

No decorrer da leitura do poema, é possível perceber, como já foi apontado, que o olhar de mundo de Dona Domingas é ampliado. É esse olhar que fará com que a menina Lúcia amplie o seu quintal para “um Quintal do Mundo”, onde pode habitar seres, tempo e espaços diferentes.

É possível ainda definir que o cronotopo de *Protocolo Lunar* é o quintal, espaço da brincadeira, das descobertas, da fantasia e dos encontros. Para Rangel, o quintal é o lugar do artista, da gratuidade, do deleite, de experimentar novos materiais, dos desejos internos da alma do artista que o convoca para trabalhar. Talvez por isso o cronotopo do quintal e do pátio seja bastante utilizado pela literatura para tratar do universo infantil, por ser o lugar do deleite.

Dentro do cronotopo do quintal, em *Protocolo Lunar*, outros exemplos de cronotopo são inseridos, o que Bakhtin (1998) define como motivos isolados e que aparecem como elementos constitutivos da narrativa. Um deles é o motivo do encontro, que instaura os diálogos em *Protocolo Lunar*. É por meio do encontro de Dona Domingas e da menina Lúcia que tomamos conhecimento do enredo no texto dramático de Sonia Rangel.

O motivo do encontro, segundo Bakhtin, é o mais importante, pois, em qualquer encontro, a definição temporal é inseparável da definição espacial. Ainda segundo Bakhtin: “Deve-se, sobretudo, notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo do encontro” (p. 223). O encontro de Dona Domingas com a menina Lúcia é, na verdade, um reencontro.

LÚCIA
 Você hoje chegou bem cedo, como vai?
 DOMINGAS
 Eu vou bem e você?
 LÚCIA
 Ih! Para que serve tudo isso?

DOMINGAS

Ah como lhe prometi, tudo o que trouxe hoje é somente para brincar de poesia. (2015, p. 42).

A fala e a poesia, como construtoras de imagens em *Protocolo Lunar*, já aparecem na utilização do áudio do poema anteriormente citado. O componente lírico aqui é fundido ao componente dramático e torna-se parte essencial da narrativa. Observa-se, na descrição do cenário, das cenas com os personagens-bonecos, na relação das personagens Dona Domingas e a menina Lúcia, e também na proposta da projeção das imagens do cosmos e do uso da luz, que a autora consegue envolver seu leitor numa atmosfera lírica, que o espaço do quintal, aqui ampliado para "um Quintal do mundo", proporciona.

Todas as questões até aqui levantadas acerca do texto dramático de *Protocolo Lunar* servem de aporte para a reflexão sobre a montagem cenográfica do espetáculo nos anos de 2011 a 2017 pelo grupo *Os Imaginários*.

Há, no texto dramatúrgico de *Protocolo Lunar*, vários indícios de recorrências. Por meio do poema inicial, ficamos sabendo que Dona Domingas, quando criança, utilizava a repetição como método para se recapturar, ou seja, refletir sobre si mesma e suas descobertas, e que continua, em sua vida adulta, fazendo anotações e recontando suas histórias.

Sim. Há muitas formas de ler e aprender o mundo. Aqui está o Universo compactado com sua história registrada por mim e por meu irmão gêmeo, pois vimos tudo desde o início. E contada também por quem não viu, mas imaginou. (2015, p. 46).

No reencontro entre a menina Lucia e a senhora Dona Domingas, fica claro, na fala da menina, que aquele momento já havia acontecido algumas vezes. "Você hoje chegou bem cedo, como vai?" (2015, p. 42). Ou, em outro momento: "LÚCIA (Com certa impaciência e desdém.) Ah, essa história você já me contou. (Logo se arrepende.) Mas pode contar de novo." (Idem, p. 44). As cenas com os bonecos têm a função de recapturar os pensamentos de Dona Domingas, ilustrando e revelando partes da história contada pela senhora.

Atos de recorrência acontecem o tempo todo em *Protocolo Lunar*, pois tudo que está ali se repete num outro plano narrativo. Em uma das cenas finais do espetáculo, a menina recebe de presente da senhora o livro "Protocolo Lunar", na

esperança de que aquela história seja novamente lida, ou recontada. O encaixe de narrativas, como aponta Cleise Mendes (2015), provoca um espelhamento de ações entre o espaço e o tempo, em que o “Onde” é o “quintal do mundo” e o “Quando” é qualquer curva da espiral do tempo, “*um instante que pode repetir-se fora dos calendários*” (p. 15). Corrobora minha tese de que todo o texto de *Protocolo Lunar* foi estruturado numa narrativa em que os aspectos recorrentes são utilizados como princípios poéticos, como poesia e como obra.

O texto é o lugar primário da pesquisa de todo cenógrafo. É no texto dramático que ele encontrará pistas para sua criação. Todas as indicações sobre o cenário, nas rubricas do texto atual, seguem fielmente o cenário montado para todas as temporadas do espetáculo (2011, 2012, 2017) apresentadas em Salvador, no Teatro Martim Gonçalves e Teatro Jorge Amado (2013), além do Teatro Luiz Mendonça no Recife, em Pernambuco (2012), Teatro Universitário Cláudio Barradas, em Belém do Pará (2012) e Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, em Vitória da Conquista, Bahia (2012).

Passo a compreender que a reflexão sobre os cronotopos e suas variantes, em uma obra dramática, é de suma importância para entender as escolhas do autor ao contar suas histórias. E que, além das rubricas, a observância dos *cronotopos* presentes na narrativa servem de pistas que poderão auxiliar o cenógrafo em seu trabalho de criação. Se, no texto de *Protocolo Lunar*, fossem excluídas as rubricas sobre a cenografia, somente pela leitura das falas e das indicações das cenas, utilizando-se a metodologia do estudo dos cronotopos na obra, seria possível que outro cenógrafo apontasse muitos dos elementos cenográficos que Rangel utiliza em sua montagem do espetáculo *Protocolo Lunar* (2011-2017).

3.3 O CENÁRIO

A cenografia do espetáculo sugere um espaço onde o cosmos pode ser compreendido como um quintal. Ou, ao contrário, o quintal pode se transformar num cosmos, um “Quintal do Mundo”, ou ainda, os dois podem coexistir em perfeita harmonia. Um tecido preto ao fundo do palco, quando iluminado por trás, revela um céu estrelado, que vai mudando de intensidade devido à gradação da luz.

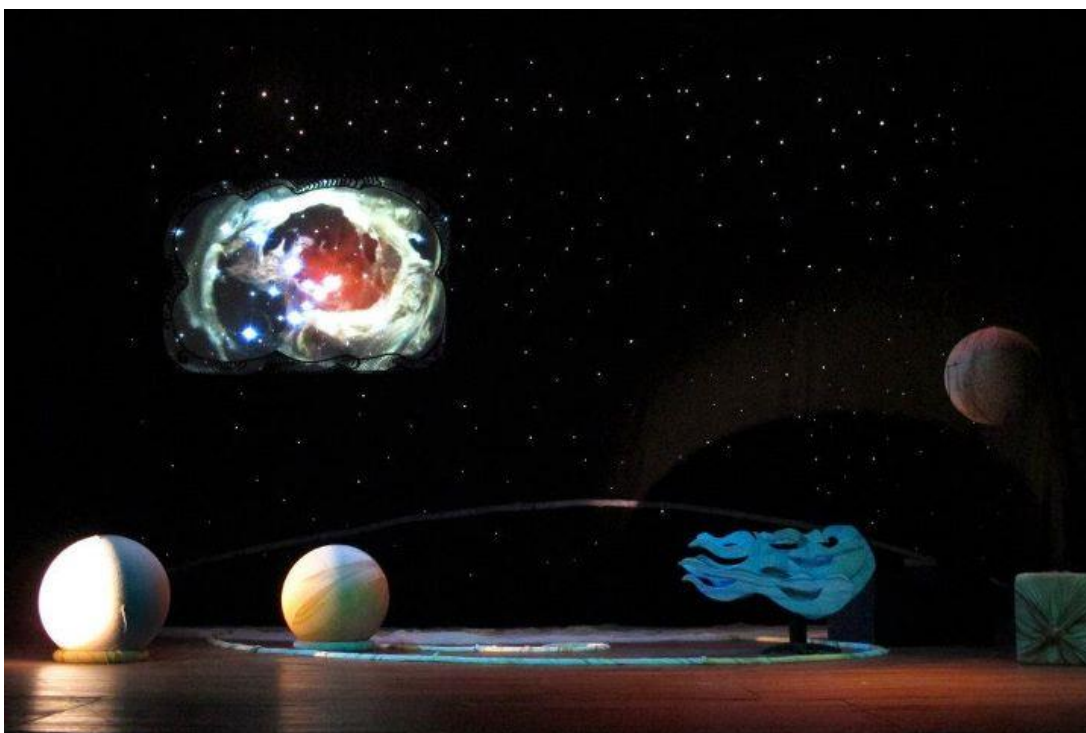


Figura 32 Imagem frontal do cenário de *Protocolo Lunar*, tecido preto ao fundo, alusão ao céu estrelado.

Em uma moldura que lembra um balão de história em quadrinhos, imagens do cosmos são projetadas ao longo do espetáculo, além de trechos dos livros de Dona Domingas, como também ações dos personagens-bonecos que complementam as cenas ao vivo.



Figura 33 Moldura ao fundo projetando uma imagem do cosmos.
Em cena: Heyder Moura (Xan Marçal) Yarasarrath Lyra, Isis Fraga e Sonia Rangel.

No chão, uma grande espiral circunda todo o espaço, ultrapassando as bordas do céu (pano preto ao fundo). Ainda no chão, encontram-se duas grandes bolas, uma representando a Terra e a outra a Lua; servem como palco para os personagens-bonecos e também são utilizadas como objetos de cena.



Figura 34 Bolas no chão do palco, terra e lua e também o desenho da espiral.
Em cena: Manhã Ortis e Sonia Rangel.

Pendurada no urdimento do teatro, às vistas do público, está uma bola representando a Lua no céu. Encontra-se, também suspenso, um barco que, em certo momento do espetáculo, descerá pelo urdimento para se encaixar num pedestal em forma de onda, que se encontra no chão do palco.



Figura 35 Dona Domingas (Sonia Rangel,) com auxílio da luneta olha para a lua, uma bola pendurada no urdimento.

Compõe ainda o cenário, duas trouxas de tecido e espuma, em formato de cubos, duas malas, objetos trazidos à cena pela personagem Dona Domingas, que narra a história dos protocolos lunares para a menina Lucia, que brinca nesse “Quintal do Mundo”.



Figura 36 As trouxas e as malas de Dona Domingas.
Em cena: Vera Pessoa e Sonia Rangel.

Nesse cenário, que evoca a memória e a imaginação narradas e representadas por atores e bonecos, passa-se a história sobre uma viagem de barco com destino à Lua, local em que um grande amor impossível é revelado.

Enquanto, no Teatro Elisabetano, a imaginação do espectador era convocada para construir o cenário, em *Protocolo Lunar*, o cenário construído, convida o espectador a localizá-lo no espaço da imaginação, da memória, do sonho, do cosmos, da brincadeira, do quintal, ou do próprio teatro. O espectador é quem escolhe a forma de ler. Mesmo oferecendo elementos que sugerem espaços, a cenografia privilegia a imaginação do espectador, dando a ele o direito de completar a narrativa cênica.

Toda a narrativa do espetáculo é entrecortada entre as ações das atrizes que representam a velha e a menina, com a aparição dos personagens-bonecos que têm a função de ilustrar a história narrada pela senhora. Dona Domingas, uma senhora de mais de sete mil anos, carrega uma biblioteca especial, com seus sete livros que narram tudo sobre o surgimento do universo e sobre a poesia – dois assuntos de interesse da menina Lucia. Em um dos livros, o “Protocolo Lunar” está registrado tudo sobre a Lua, inclusive sobre uma história de amor desencontrado.

Nos primórdios em que a Lua estava muito perto da Terra, a tripulação do barco do Capitão Veredê, com o auxílio de uma escada, subia até sua superfície para recolher o leite lunar, uma espécie de papa que servia de alimento e remédio.



Figura 37 Seu Quintas descendo da lua com o auxílio da escada.
Em Cena: Yarasarrath Lyra, Adiel Alves, Elisa Reichmann, Claudio dos Anjos e Ricardo Stewart.

Assim como no poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, em que João amava Tereza que amava Raimundo, em *Protocolo Lunar*, a personagem Seu Quintas amava Dona Veredê, que amava Surdo, que amava a Lua, que não amava ninguém. Seu Quintas descobriu que amava a Terra, mas sempre olha para Lua, pois lá mora a mulher dos seus desejos, Dona Veredê, que optou por abandonar o marido, o Capitão Veredê, para habitar para sempre a Lua, objeto de desejo de seu amado Surdo, que também voltou para o barco quando percebeu que a Lua estava se afastando da Terra. Enquanto isso, no barco, o Capitão Veredê flertava com Perola, a sereia, que era seguida por Voador, o peixe, que servia de transporte para a menina Gisele, que voava sobre o mar. Dona Domingas presenciou tudo isso, guardou na memória e também registrou em seu livro “*Protocolo Lunar*”.

Duas bolas plásticas infladas, encobertas por tecidos de malha tingida em tons amarronzados e amarelados, compunham as duas luas, uma que ficava no chão do palco, e uma menor pendurada no urdimento. Outra bola, encoberta por uma malha em tons azulados e esverdeados, representava a Terra e fazia par com a bola-Lua que ficava no chão do palco. As duas bolas do chão do palco serviam de cenários para os bonecos, como também eram utilizadas pelas atrizes em cena. A

bola dependurada no urdimento era utilizada somente pelos personagens-bonecos nas cenas de decida da Lua.



Figura 38 Dona Domingas e Lucia deitadas sobre as bolas – terra e lua.
Em cena: Sonia Rangel e Camila Guimarães.

3.4 O BARCO

Sua estrutura foi confeccionada com placa de madeira compensada, e seu piso foi revestido por fibra de miriti. No lugar do mastro, havia uma escada giratória de madeira, com uma parte dobradiça. Na proa, foi esculpida a representação de um rosto humano, e, na popa, uma circunferência em espiral, feita com utilização da técnica do papel machê, e uma ancora confeccionada com a mesma técnica compunham o barco.

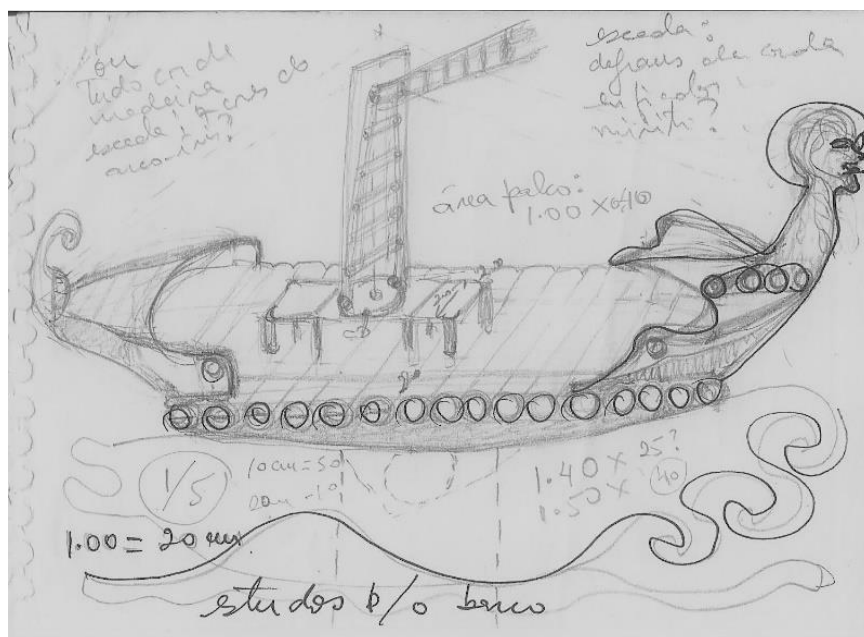


Figura 39 Estudo do barco.

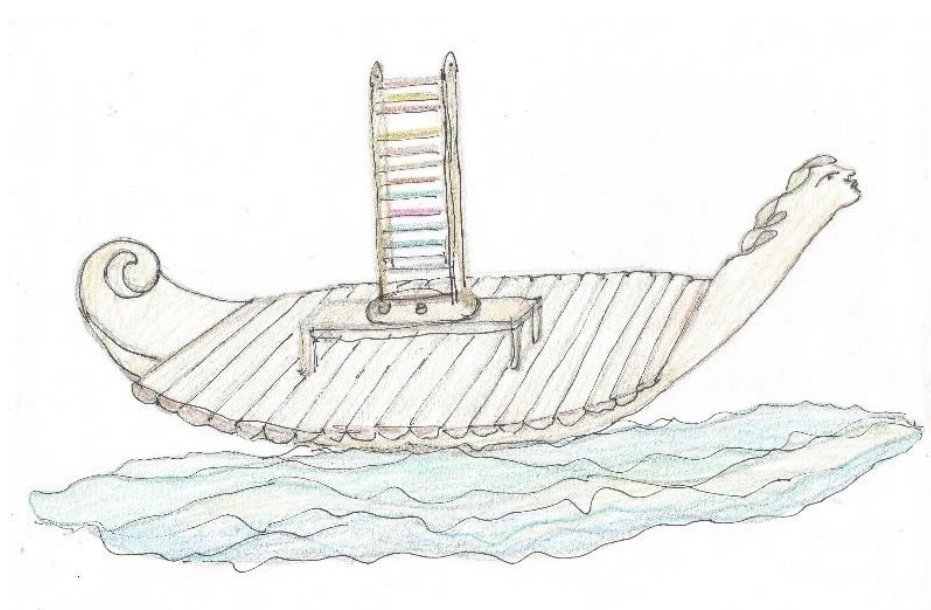


Figura 40 Estudo do barco, desenho próximo do resultado final.



Figura 41 Barco fora de cena, sala de ensaios.

Nas cenas que aconteciam no barco outros objetos foram utilizados, tais como: um remo de madeira, um banquinho também de madeira, um cesto de palha com uma pequena rede dentro, um livro (uma pequena agenda de bolso), um balde (um vasilhame plástico revestido de fibra de miriti), um leque, um ramo de flor de plástico, uma concha (construída sobre a base de dentadura de brinquedo que abria e fechava por meio de um mecanismo de gatilho no cabo de uma vareta de plástico). Todos em tamanhos reduzidos, respeitando a alturas dos bonecos, entre 60 e 70 centímetros.

Para ajustar o baco no chão do palco, foi utilizado um pedestal de madeira com 65 centímetros de altura, sustentado sobre os pés de uma cadeira de escritório. No topo do pedestal foi acoplado um conjunto de ondas em madeira de compensado e encoberto com tecido tingido em tons de verde e azul.

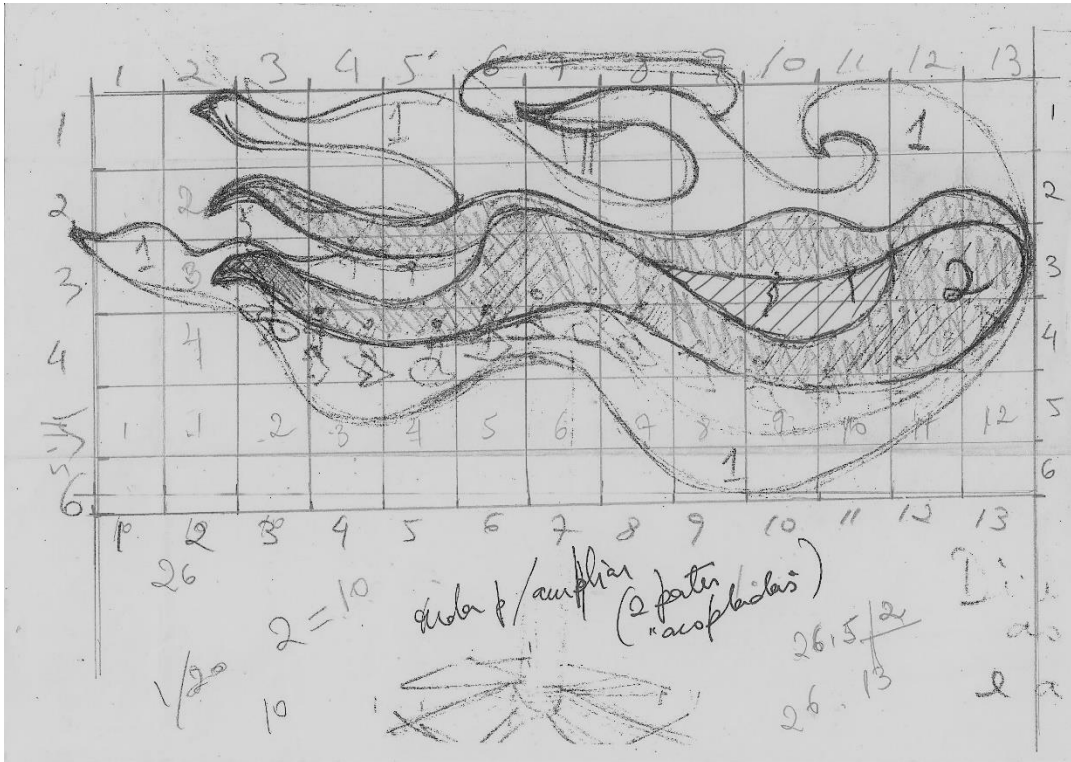


Figura 42 Estudo das ondas.

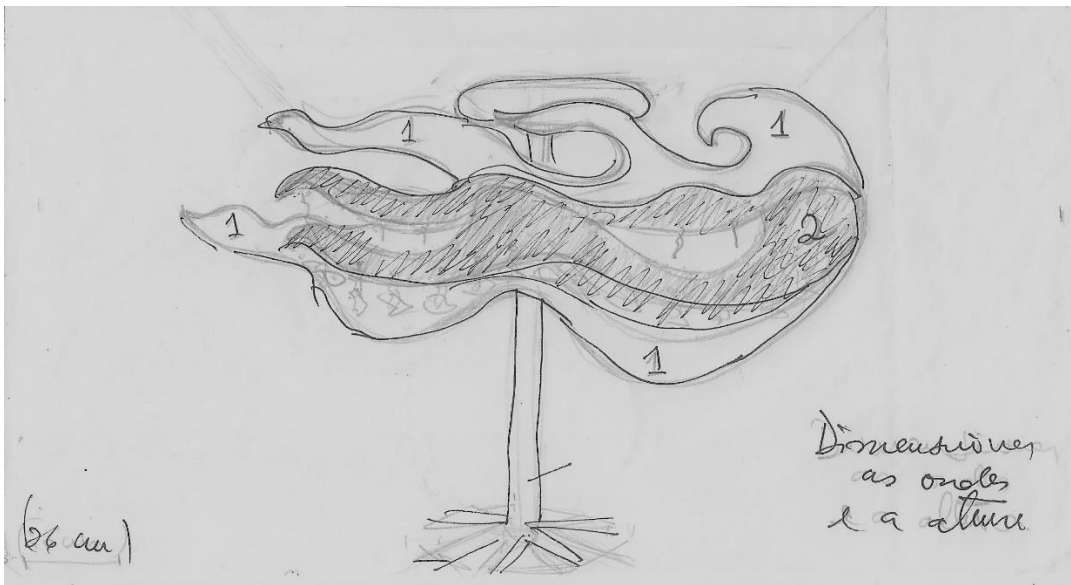


Figura 43 Desenho das ondas na base de sustentação do barco no chão do palco, dimensões e altura.

3.5 ILUMINAÇÃO

Em entrevista concedida a Camila Guimarães (2015), Rangel afirma que, no momento em que o tema do espetáculo foi definindo, passou a concebê-lo em seu “teatro interior” como um espaço cênico a ser colorido pela luz: “por luz colorida, por luz que traria a dimensão de um lugar poético, ficcional, flutuante entre terra, céu e mar.” (RANGEL, *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 79). Uma luz entrecortada, que pudesse colorir todo o espaço da apresentação, e que, ao mesmo tempo, fosse capaz de delimitar as áreas da encenação em que aconteciam cenas com atores reais, bonecos e imagens filmadas. Em seu desejo de um projeto não só capaz de iluminar, mas de pintar com luz o espaço da encenação, Rangel acreditava que essa proposta de iluminação seria um grande deleite para um iluminador apaixonado por seu ofício.

Pensando nesse espaço, todo o material utilizado para confeccionar os bonecos e os demais elementos da cenografia foi escolhido com o propósito de funcionarem sob a luz colorida.

O iluminador da peça, Pedro Dultra, foi convidado quando o espetáculo já estava bem desenhado. Ele assistiu a alguns ensaios e, durante eles, Rangel ia apontando onde cada objeto estaria posicionado no palco do Teatro Martim Gonçalves, para que ele pudesse compreender e ter ideia do espaço cênico programado para encenação, e pensar a luz que com ele dialogasse. Como estímulo à imaginação, e a respeito do uso das cores para o espetáculo, Rangel apresentou-lhe um livro dos irmãos Matuck (Artur, Carlos e Rubens Matuck). Trata-se da obra *As aventuras de sir Charles Mogadon e do Conde de Euphrates de Açafraão*. Curiosamente, há, na obra dos irmãos Matuck, a imagem de barcos e navios alados. Precisamente, o barco de *Protocolo Lunar* não apresenta asas, mas encontra-se suspenso no cenário, às vistas do público, aguardando sua descida, momento em que serve de palco para os bonecos, ao final retornando a seu lugar de suspensão. As ilustrações do livro são pintadas a lápis de cor, num colorido que exhibe tons azuis esverdeados, amarelos e magentas. A luz pensada por Dultra para o espetáculo aproximou-se bastante da paleta de cores dos irmãos Matuck. Perguntada como descreveria a luz do espetáculo, Rangel expõe:

Requintada na simplicidade dos recursos utilizados, criativa e funcional para dar conta da atmosfera onírica e atemporal solicitada e pertinente ao contexto da peça [...] a luz aproxima-se ao que foi por mim imaginado, coisa difícil de acontecer, pois entre projeto e resultado sempre há muita frustração, parece que nesse caso o conjunto de toda a poética se funde com a luz sem conflito. (RANGEL, *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 84)

Pela iluminação do espetáculo *Protocolo Lunar* Pedro Dultra foi agraciado com o Prêmio Braskem de Teatro de 2011, na categoria Especial.

3.6 OS PERSONAGENS-BONECOS



Figura 44 Primeira aparição dos personagens-bonecos em cena.
Em cena: Yarasarrath Lyra, Ruth Marinho, Adiel Alves, Isis Fraga e Ricardo Stewart.

Para a confecção dos personagens-bonecos de *Protocolo Lunar*, foi utilizada a espuma, (que não ficou aparente, pois foi forrada com tecido de *nylon* de meias finas) como material principal para dar forma e acabamento aos corpos dos bonecos. Acredita Yarasarrath Lyra (2014) que a proposta de Rangel para que os bonecos fossem fabricados em espuma deu-se pela pouca experiência das bolsistas PIBIC na confecção de bonecos. Mas faz uma ressalva, a pesquisadora, quando observa que o grupo percebia que o espetáculo exigia uma atmosfera de leveza e

encanto e, portanto, os bonecos também deveriam exprimir essa leveza em seus movimentos. No entanto, ressalta que, no teatro de formas animadas, não é a natureza do material utilizado que dará, por si mesmo, a qualidade e a expressividade desejada, mas sim a técnica e a destreza do manipulador.

Foram confeccionados oito bonecos, seis de formato humano (Dona Veredê, Seu Quintas, Capitão Veredê, Surdo, Gisele, Dona Domingas) e dois não humanos (Perola, a sereia, e Voador, o peixe). O tempo de confecção desses bonecos compreendeu o período de março de 2010 a janeiro de 2011. Tal período foi nomeado de Laboratório Criativo de Construção dos Bonecos. Todos os bonecos humanos e não humanos medem aproximadamente entre 60 e 70cm, com exceção da Menina Gisele, que mede 40cm de comprimento.

Para a sustentação dos corpos de espuma, foi utilizado papelão de sapateiro, entre uma camada e outra da espuma, e retalhos de tecidos para unir as partes responsáveis por dar maleabilidade às articulações de pescoço, braços, pernas, pés e mãos dos bonecos.

Para as cabeças dos bonecos, primeira parte a ser confeccionada, foram utilizadas cabeças plásticas industriais. Uma haste de metal foi inserida na parte de trás das cabeças para servir de apoio para a mão do manipulador. Todas as cabeças receberam uma camada de espuma, onde foram moldadas as feições de todas as personagens. Com o auxílio de uma tesoura, foram definidos os traços dos rostos, para, em seguida, se adicionar uma camada de tecido de meia fina. Os contornos de olhos, boca, nariz, bochechas, sobrancelhas e expressões como rugas e sorrisos foram definidos por meio de costuras que uniam a meia e a espuma. Em outras partes menores dos bonecos, para o acabamento de olhos, bocas e unhas, foram utilizadas pequenas porções de papel machê.

Algo curioso a respeito dos bonecos não humanos deve ser relatado. Eles não foram concebidos anteriormente como personagens do espetáculo. Um erro na confecção de uma das cabeças humanas inspirou o desenvolvimento do peixe. Nesse sentido, o acaso contribuiu para a dramaturgia do espetáculo, que acabou incluindo um peixe e a figura da sereia na narrativa da história, para a minha alegria, já que coube a mim o papel de dar vida à personagem Voador. As duas personagens carregam características antropomorfas: a sereia metade humana e metade peixe, antropomorfa por excelência, e o peixe carrega, em seu corpo, um par de braços humanos.



Figura 45 O peixe e a sereia.

Após o erro na confecção da cabeça humana, a aluna-pesquisadora, tomada pela frustração, rejeitou a cabeça confeccionada por ela mesma. De imediato, Rangel teve um *insight*, reconhecendo ali a cabeça de um peixe. Sobre *insight*, constata Fayga Ostrower: “o conhecimento intuitivo imediato repercute em nós como um reconhecimento imediato.” (2014, p. 67). Para Ostrower, ao intuir, imediatamente as funções de ordenação da percepção fazem acontecer uma aproximação e um estímulo das imagens já cristalizadas em nós. Ao ver a cabeça, prontamente, a imagem do peixe surge para Rangel, pois, em sua poética, essa imagem é recorrente.

No ato intuitivo, algumas conexões são deflagradas instantaneamente, fazendo acontecer, na mente, operações de diferenciação e nivelamento, como também de comparação, construção de alternativas e de conclusão. Nesse sentido, pra Ostrower (2014), excluímos o que definimos como irrelevante e selecionamos aquilo que tem importância para nós.

A cabeça confeccionada e a imagem do peixe tinham importância para Rangel, valendo ressaltar que, no espetáculo, o peixe conseguia flutuar sobre todo o espaço da encenação. Para a publicação do texto dramático em livro, o peixe recebeu o nome de Voador. Em uma pintura que Rangel criou como proposta para o cartaz do espetáculo *Em cima da Terra, embaixo do Céu*, há a representação de um veículo voador em formato de peixe e, em outro trabalho plástico de Rangel, um brinquedo de criança com rodinhas lembra a imagem de um peixe.

3.7 FIGURINO DOS PERSONAGENS-BONECOS



Figura 46 Figurino de Gisele.

O figurino da menina Gisele foi composto por um vestido branco com estampas de centopeias coloridas, saia dupla com babados brancos, um calção branco por baixo, meia-calça colorida, uma boneca pregada no vestido, e sapatinhos de bailarina (perdidos ao longo do espetáculo). O branco no vestuário de Gisele revela sua imagem pueril, da criança que, na brincadeira, procura desvendar o mundo. Apesar de criança, seu cabelo também é branco, reforçando essa característica. Os detalhes coloridos das pequenas centopeias do vestido e das meias, juntamente com a bonequinha pregada no vestido, reforçam o aspecto lúdico da personagem.



Figura 47 Figurino de Seu Quintas.
Em cena: Elisa Reichmann.

Seu Quintas usava uma camisa branca de mangas compridas, e, por cima, uma bata de renda na cor salmão, com caimento na ponta, em formato triangular. Completa o traje de cima um gibão de couro, como os utilizados pelos vaqueiros do sertão nordestino. Compõe ainda o traje uma calça branca e um sapato estilo mocassin de couro. Seu Quintas carrega, em seu vestuário, a leveza do branco, e, marcando sua personalidade ponderada e romântica, a bata salmão, ao mesmo tempo em que o gibão lhe proporciona um caráter de pessoa ligada à terra e às tradições.

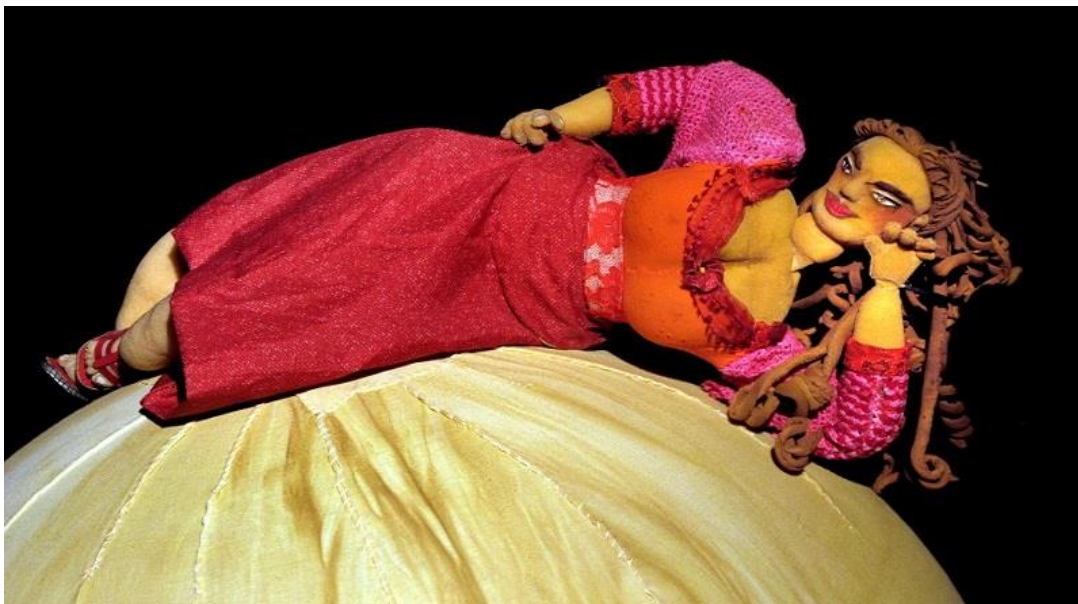


Figura 48 Figurino de Dona Veredê.

Já Dona Veredê usa um vestido em cores quentes. Compõe o corpo do vestido uma malha em tom alaranjado, e a gola do vestido valoriza o colo farto da personagem, que recebe uma renda transparente em tom de vermelho. Arremata a gola uma flor em tecido, também em tom vermelho. O vestido é composto por uma manga maior por baixo e outra mais curta sobreposta; a manga maior era de uma malha mais encorpada em listas rosas e vermelhas e punho alaranjado; a manga mais curta, sobreposta, foi confeccionada em crochê rosa. A saia rodada do vestido foi confeccionada com o aproveitamento de um tecido sintético de guarda-chuva em tom vermelho. Seu calçado é uma sandália aberta de tirinhas de couro, na cor vermelha. O uso de cores quentes revela o lado sedutor, mas também impulsivo da personagem, aquela que está disposta a se aventurar para poder viver plenamente seus desejos.



Figura 49 Figurino do Capitão.

A personagem Capitão usa um colete *jeans* aberto com o peito à amostra. Nas mangas do colete, há duas ombreiras confeccionadas com palha trançada. Sua calça é tingida de verde. Usa uma espécie de coquilha, ou protetor genital, por cima da calça, sustentado por um cinto de couro. Usa um chinelo de couro. O Capitão é um homem do mar, simples e prático. As ombreiras, em seu colete jeans, feitas de material natural (palha), protege seus ombros em sua lida braçal nas atividades de navegante e pescador. O tecido jeans, assim como a coquilha, reforça esse aspecto de proteção, ao mesmo tempo em que o colete aberto e sem mangas lhe proporciona mais liberdade de movimentos.



Figura 50 Figurino do Surdo.

O surdo utiliza uma calça tingida em tonalidade creme. Faz uso de uma coquilha de tecido que está ligada por um cordão a um protetor peitoral composto por duas ombreiras de couro. Não utiliza calçado. Os trajes do Surdo se assemelham com os do Capitão, por sua característica de busca de proteção e liberdade de movimentos. Sua vestimenta revela uma personagem de vida simples e prática, que faz uso do serviço braçal para sobreviver. As ombreiras, o peitoral e a coquilha revelam que o vestuário, para o Surdo, tem muito mais a função de escudo protetor do que apontar sua condição social.

O Figurino da personagem Dona Domingas, que é um duplo da personagem vivida no espetáculo por Sonia Rangel, será apresentado a seguir quando irei discorrer sobre o figurino das personagens não bonecos.

3.8 FIGURINO DAS PERSONAGENS NÃO BONECOS



Figura 51 Desenho do figurino de Dona Domingas.

Figura 52 Figurinos de Dona Domingas e da menina Lúcia.

Em Cena: Sonia Rangel e Vera Pessoa.

Dona Domingas, personagem principal do espetáculo, faz uso de um vestido com barra de crochê rosa, com mangas compridas e desgastadas de renda roxa, e, por sobre esse vestido, um outro, abotoado até a cintura e aberto na saia. As pontas desse último são amarradas num colete com ombreiras grandes de couro. A parte de trás do vestido sobreposto compõe uma espécie de capa em tom de roxo. A personagem utiliza também uma calça *legging* na cor rosa escuro, calça duas meias com a parte da frente cortada, uma em tom de rosa e a outra em tom de roxo. Seu sapato é composto de tirinhas de couro trançadas. A sobreposição de peças de Dona Domingas faz alusão aos andarilhos, que necessitam sobrepor o corpo com peças do vestuário para se protegerem das mudanças climáticas. Já os tons de roxo atribuem certo mistério à personagem, mas sem provocar medo. A mesma composição de traje é utilizada pelo duplo da personagem, em formato de boneco.

O figurino da menina Lucia é todo composto praticamente em tons de azul. Seu vestidinho foi confeccionado com uma malha azul celeste. Para compor o corpo do vestido, é utilizado um tecido xadrez em tons de azul para a saia e as mangas

bufantes do vestido. Uma renda azul foi utilizada na gola, nas mangas, na cintura e nas bordas do vestido. Compõe também o traje uma calça *legging* azul turquesa, meias listadas com predominância do azul e um tênis colorido pintado à mão. A menina usa uma mochila e carrega um par de latas de leite amarradas com barbante, que faz uso como brinquedo (pé de lata).



Figura 53 Figurino da trupe de atores no ato final do espetáculo.
Em cena: Sonia Rangel, Claudio dos Anjos, Yarasarrath Lyra, Ricardo Stewart, Isis Fraga, Heyder Moura (Xan Marçal).

A trupe de atores-manipuladores, em quase toda a ação do espetáculo, utiliza um traje preto composto por calça de malha, camisa de malha de manga comprida e luvas. No ato final do espetáculo, o grupo utiliza um colete composto por retalhos coloridos e uma sandália de couro. É preciso ressaltar que a sobreposição de peças em todo o figurino do espetáculo encontra inspiração nos trajes medievais e no Movimento Armorial, numa mescla entre o erudito e o popular.

3.9 A BIBLIOTECA

A personagem humana Dona Domingas carrega consigo sua biblioteca com seus sete diferentes e inusitados volumes:

Volume I – *A Criatura sem o criador, ou todas as lições desde que o mundo é mundo.*

Volume II – *Retrato de artista quando coisa.*

Volume III – *29 Escritos para o conhecimento do chão através de São Francisco de Assis.*

Volume IV – *Protocolo Lunar.*

Volume V – *Labirinto das palavras invisíveis.*

Volume VI – *Dicionário-orelha.*

Volume VII – *Livro da lata*, com mais três volumes: 1º) *Você é um homem, uma mulher ou um abridor de lata?* 2º) *Para todas as vezes que dissermos adeus;* 3º) *Saudade.*

O primeiro volume da biblioteca de Dona Domingas é intitulado *A criatura sem o criador, ou todas as lições desde que o mundo é mundo*. Trata-se de um livro-bola que, segundo Dona Domingas, contém muitas formas de ler e aprender o mundo. “Aqui está o Universo compactado com sua história registrada por mim e por meu irmão gêmeo, pois vimos tudo desde o início. E contada também por quem não viu, mas imaginou” (2015, p. 46). Ao apresentar o livro para Lucia, a menina indaga, “Mas essa bola pendurada também é livro?” (*Idem*).

O material de base utilizado para a confecção do livro foi uma bola de isopor oca e dividida ao meio. Foram colocadas, pelo lado de dentro, uma série de cordões elásticos como colares de contas de diversos tamanhos e formas circundando toda a borda interna de cada parte da bola, unindo uma parte a outra. Quando fechada, eram ocultadas as correntes de contas; quando aberta, fazia aparecer as contas grudadas nas duas extremidades da bola. Todo o exterior da bola foi recoberto por pedacinhos de papel branco impresso com letras na cor preta. A bola foi envolta por uma rede e carregada dependurada por um cordão de elástico largo, na alça de uma das malas de Dona Domingas.

Dentro da bola, havia acoplada uma pequena lâmpada, com um interruptor externo, que permitia acender e apagar ao ser acessado em cena. Ao acender,

quando aberta, despertava o encanto da menina Lucia que exclamava: “Puxa! É lindo, e como se lê? É a história do Jardim do Éden ou é a do *Big Bang* das estrelas?”(2015, p. 46). Segundo Dona Domingas, “aqui estão todas as versões! Cada conta dessas é uma frase. E são muitas as formas de ler. Você depois de saber é que escolhe.” (*Idem*).



Figura 54 Dona Domingas abrindo o Livro Bola.
Em Cena: Juliana de Sá e Sonia Rangel.

O Segundo volume da biblioteca era o livro intitulado *Retrato de artista quando coisa*, uma alusão direta ao livro do poeta Manoel de Barros. Segundo Dona Domingas, esse livro “Fala do coração dos poetas, quando pela primeira vez uma criatura descobre o que é poesia.” (2015, p. 47). O material utilizado como suporte é uma caixa de pizza que teve suas paredes interiores coloridas em roxo, o fundo da caixa em azul claro e o fundo da tampa na cor verde. Na parte externa da tampa está estampada a imagem de um homem de pé.

No centro da caixa, sobre o fundo azul, foi colado um círculo amarelo de material emborrachado (EVA), cortado em formato de espiral. Nas bordas da espiral, foram desenhadas imagens que remetem a desenhos de notas musicais, imagens de runas e linhas sinuosas que se entrelaçam, além de pequenos círculos em tons diferentes de azul. Ao apresentar o livro para a menina Lucia, Dona Domingas

repete a postura da imagem do homem na “capa” do livro. Na ponta da espiral, há uma argola que serve de puxador – quando puxada para cima, desenrola a espiral e revela dois círculos de CDs (*compact disc*). Ligados pela espiral estão passado e presente coexistindo ao mesmo tempo, pela representação do disco de vinil e dos CDs.



Figura 55 Apresentação do volume II aberto.
Em Cena: Sonia Rangel.

O terceiro livro da coleção, os *29 escritos para o conhecimento do chão através de São Francisco de Assis*, é constituído de um par de chinelos de couro recheado por um sanfonado de várias palmilhas feitas de papelão de sapateiro, pregadas sobre uma tira de tecido. Em uma das faces de cada palmilha foi desenhado o formato de um pé e, dentro de cada um, folhetos foram intercalados (santinhos) com a imagem e a oração de São Francisco de Assis. Na outra face das palmilhas, cada uma recebe a imagem de sílabas que, juntas, formam o título do livro.

Segundo Dona Domingas, com esse livro, ela estuda o perdão. “Se alguém quiser viver muito feito eu, não pode carregar peso. Perdão é viver leve feito beija-flor, é exercício de pura leveza.” (2015, p. 47).



Figura 56 Apresentação do volume III aberto.
Em Cena: Juliana de Sá e Sonia Rangel.



Figura 57 Apresentação do livro *Protocolo Lunar*.
Em cena: Sonia Rangel.

O livro andarilho, o quarto volume que dá nome ao espetáculo, *Protocolo Lunar*, é um pergaminho feito em tecido de lona pintado à mão por Sonia Rangel e contém trechos do livro *Poeira das Estrelas* do físico Marcelo Gleiser. O tecido recebeu dois bastões em cada extremidade que quando enrolados formam o pergaminho. Os bastões foram feitos de fibra de miriti, e receberam, em cada uma das extremidades inferiores, a escultura em madeira de um pé humano, em alusão a

ex-votos. É também nesse livro que Dona Domingas registrou tudo sobre a Lua, inclusive sobre o amor secreto de seu irmão por alguém que ficou lá.

Essa é uma longa história. Meu irmão gêmeo tem um amor que ficou na Lua. Eu e ele vimos quando a Lua nasceu, sabemos como foi. Mas em cada tempo e em cada lugar se conta de um jeito. Neste livro se conta tudo sobre a Lua. (2015, p. 48)

O quinto volume da coleção de Dona Domingas é também um pergaminho e foi composto com o mesmo material utilizado para confeccionar o livro anterior. Nesse livro, não há palavras, somente imagens. Segundo Dona Domingas, ele pode ser lido de qualquer maneira, com a observação das imagens. O leitor é que escolhe como deseja ler. “Totalmente escrito no idioma de quem lê. Por isso, este pergaminho pode circular sem palavras, ou até com cem palavras, pode ser lido de traz para frente, de frente para trás, de cabeça para baixo, de cabeça para cima.” (2015, p. 50).

O *Dicionário-orelha* é a apropriação de uma concha marinha. Nesse livro, não houve intervenção alguma: uma concha é utilizada em seu estado natural. Com ele é possível ouvir a voz do mundo, pois ele é um livro bastante usado pelos poetas, segundo palavras de Dona Domingas. Maravilhada com o livro, a menina Lucia narra o que ouve, “falam as pedras, a terra, o vento, o mar e até ouvi uns passarinhos, tudo junto.” (2015, p. 50).

O sétimo e último volume, contém mais três volumes: a) *Você é um homem, uma mulher ou um abridor de lata?* b) *Para todas as vezes que dissermos adeus;* e c) *Saudade*. É composto por uma marmitta de alumínio que acomoda os outros três volumes. Os volumes são compostos por círculos na espessura do volume da marmitta em papelão de sapateiro, encobertos por imagens pintadas à mão e com acabamento em tecidos coloridos e pequenos pedaços redondos de espelhos. Cada volume recebe o título pintado em tiras de algodão e são finalizados com abridores de lata nas pontas. A marmitta é fechada de forma que os abridores ficam à mostra pelo lado de fora.



Figura 58 Um dos volumes do Livro da Lata nas mãos da menina Lúcia. Em cena: Vera Pessoa.

3.10 PONDERAÇÕES

Ao longo do capítulo, fui apontando os processos de construção do espetáculo *Protocolo Lunar* desde sua concepção, passando pelo estágio de construção de personagens-bonecos, objetos e cenografia. Fazendo uma comparação com os dois espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários – Ciranda de histórias e Fragmentos –*, é possível constatar que, em *Protocolo Lunar*, o grupo apresenta uma identidade visual que não abandona características dos dois primeiros espetáculos: ao contrário, absorve muito desses elementos e os amplifica. É possível perceber, já no trato com os personagens-bonecos, uma ação mais efetiva e relacional entre atores-manipuladores e personagens-bonecos, pois, em alguns momentos, o público é brindado com a interação sutil entre o boneco e o animador, estabelecendo-se uma metalinguagem, fazendo com que a presença do animador não seja anulada, mas percebida e incorporada à linguagem da encenação e sua visualidade.



Figura 59 Integração: ator, personagem-boneco, ator-animador.

Em cena: Sonia Rangel, Manhã Ortis, Yarasarrath Lyra, Claudio dos Anjos, Ruth Marinho, Ricardo Stuart, Heyder Moura (Xan Marçal), e Adiel Alves.

Os aspectos relativos a recorrências passam a ser percebidos por mim não só em minha análise-reflexiva do processo de criação de Sonia Rangel junto aos *Os Imaginários*, mas também como estabelecimento de uma poética, como modo de operar, de criar e como narrativa. Como já foi apontado anteriormente, o espetáculo *Protocolo Lunar* é um exercício de recorrências em toda a sua estrutura, como dramaturgia e como espetáculo, e está diretamente ligado aos dois espetáculos anteriores também nesse aspecto. Portanto, é possível comprovar que, em *Protocolo Lunar*, *Os Imaginários* não só se consolidam como um grupo de artistas da cena, mas também como uma estética dramática e visual em que a recorrência é utilizada como modo de operar e como discurso.



Figura 60 Primeiro elenco da trupe de *Protocolo Lunar*.

Em pé da esquerda para a direita Isis Fraga, Heyder Moura (Xan Marçal), Adiel Alves, Ruth Marinho, Yarasarrath Lyra, Claudio dos Anjos, Jeane Sánchez, Ricardo Stewart, Thales Branche (violão). Sentados da esquerda para a direita, Juliana de Sá, Rita Rocha, Marry Assunção, Sonia Rangel, Zé de Rocha (acordeom).

4. PROTOCOLO CIDADE: A CONTINUIDADE DO GRUPO

O quarto espetáculo de *Os Imaginários, Protocolo Cidade: uma fábula dos escombros*, é fruto de uma pesquisa que teve início no ano de 2014 e se configurou em espetáculo em julho de 2017. Durante esse período, várias pessoas participaram do processo, desde alunos da graduação, de pós-graduação e ex-alunos da Escola de Teatro da UFBA. Muitos abandonaram o projeto por uma série de fatores, desde a inabilidade para conciliar os horários de trabalho e estudos com as demandas do grupo, até por problemas pessoais de origens diversas. Em fase de estruturação do espetáculo consolidou-se a participação de quatro membros: Anges de Almeida e Flora Rocha (bolsistas PIBIC), Yarasarrath Lyra e eu, Claudio dos Anjos, sob a orientação da professora Sonia Rangel, ainda em 2016. Agens de Almeida deixou o grupo devido à sua gravidez e foi substituída por Elisa Reichmann. No período dos ensaios, retornou ao grupo Zé de Rocha – José Raimundo Magalhães Rocha (aluno da pós-graduação e professor da Escola de Belas Artes da UFBA) – para compor e tocar ao vivo a trilha sonora do espetáculo sob a direção musical de Luciano Bahia.

Ficha Técnica	
Espectáculo	Protocolo Cidade (2017)
Direção	Sonia Rangel
Roteiro	Sonia Rangel
Texto	Agnes de Almeida, Claudio dos Anjos, Flora Rocha Sonia Rangel e Yarasarrath Lyra
Elenco	Claudio dos Anjos, Elisa Reichmann, Flora Rocha, Yarasarrath Lyra
Participação musical	Zé de Rocha
Direção musical	Luciano Bahia
Cenário e figurinos	Sonia Rangel
Intervenção ao vivo	Zé de Rocha
Criação de luz	Marcus Lobo
Operação de luz	Otávio Correia
Operação de som	Rafaella Tuxá
Captação de imagens	Isadora Furlan, Juh Almeida
Operação de imagens	Isadora Furlan, Moisés Victório, Victor Mota
Preparação corporal	George Mascarenhas
Fotografia	Kin, André Laws
Produção, edição e finalização do videomapping	Victor Mota
Carpintaria	Reinaldo Costa

Bonecos	Agnes de Almeida, Claudio dos Anjos, Elisa Reichmann, Flora Rocha, Sonia Rangel, Yarasarrath Lyra
Participação – voz gravada	Sonia Rangel
Produção	Sonia Rangel
Assistentes de produção	Jandira Barreto, Lilith Marques
Contrarregras	Juliana Bispo, Matheus Menezé
Programação visual	Vanessa Cersil

4.1 ESPETÁCULO – EXPOSIÇÃO

Durante muito tempo, configurou-se que a peça teatral perfeita seria aquela que respeitasse a convenção aristotélica a respeito da tragédia, que devia ser amparada pelas três unidades: tempo, espaço e ação. Martin Esslin (2018) expõe o que alguns críticos consideravam essencial em uma peça, para que ela fosse classificada como uma peça ideal. Para ser apreciada como uma peça ideal, o drama necessitaria apresentar uma história habilmente construída, que servisse de espelho a retratar a natureza, os trejeitos e os maneirismos da época, de forma detalhada, estruturada por diálogos espirituosos e perspicazes, ostentando sutileza na caracterização e nas motivações das personagens, com temas cuidadosamente apresentados e explicados, além de um final bem resolvido. O espetáculo *Protocolo Cidade* não se encaixa em nenhum desses critérios.

As peças de autores como Harold Pinter, Artur Adamov, Eugène Ionesco e Samuel Beckett, segundo Esslin, são desprovidas de histórias e enredos. Não mostram personagens reconhecíveis, e também não apresentam começo nem fim, e, por vezes, parecem ser o reflexo de sonhos ou pesadelos, além de diálogos incoerentes. Portanto, para Esslin, elas contêm elementos dispares daqueles das peças consideradas ideais. Por isso, naquele período da década de 1950, elas eram consideradas como bobagens e mistificações de impertinências e imposturas ofensivas. Ao contrário de certos críticos, Esslin percebia que aquelas peças tinham algo a dizer e podiam, sim, ser compreendidas. Na tentativa de enquadrar o espetáculo *Protocolo Cidade* em alguma categoria, é possível afirmar que o espetáculo contém traços do “Teatro do absurdo” e do “Teatro de vanguarda”, estéticas apresentadas por Esslin.

Em se tratando de Teatro de vanguarda, Andreia Peixoto (2009) ressalta que o termo vai aparecer no século XIX com o intuito de classificar todo aquele teatro que apresentou alguma inovação perante o que estava estabelecido no período. Destarte, em algum momento da história, tanto o teatro de Shakespeare como o de Beckett podem ser considerados como Teatro de vanguarda. Para ser considerado vanguarda, faz-se necessária uma antecipação do que possa vir a acontecer.

Segundo Peixoto, as primeiras peças a serem consideradas de vanguarda são de artistas russos das três primeiras décadas do século XX, que pensavam numa arte não mais separada da vida, e que viam, no teatro, a síntese de todas as artes. Destacam-se, nesse momento, espetáculos produzidos por Vsevolod Meyerhold, com a fuga do realismo e em aproximação com o simbolismo e as manifestações populares, além da valorização da preparação física de seus atores, tornando o corpo uma linguagem por excelência em suas produções. As criações de Meyerhold foram interrompidas durante a ascensão de Stalin ao poder. Houve perseguição a toda e qualquer manifestação que não estivesse alinhada aos ideais do período, considerando-as traição, o que fatalmente levou o encenador a ser assassinado a tiros na prisão no ano de 1940.

O termo Teatro de vanguarda, volta à baila após a Segunda Guerra Mundial, em que textos de autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov e Jean Genet passaram a serem encenados. Na Inglaterra, esse tipo de teatro passa a ser denominado Teatro do absurdo. Um teatro que se caracteriza por ações repetitivas e sem sentido, alternando situações risíveis com imagens trágicas ou horríveis, com a pulverização da linguagem, sem se preocupar com a comunicação, em que réplicas imprevistas aparecem dentro do discurso normal, sem a necessidade de respeitar as convenções de espaço, tempo e lugar.

Ainda segundo Peixoto, essas encenações tinham por objetivo dar uma dimensão metafísica ao teatro, fazendo com que o homem, por meio do absurdo, fosse surpreendido pela tragédia em que se encontra devido à solidão, derivada de sua incomunicabilidade.

O espetáculo *Protocolo Cidade* é composto por microcenas independentes. Seu enredo é amarrado pela presença de personagens-bonecos que tentam ilustrar, por meio da repetição, aquilo que veem em cenas da cidade. Eles agem como narradores daquilo que observam, ao mesmo tempo em que são submetidos à

narrativa de outro ente que está fora de cena, mas que se torna presente ao narrar as experiências de personagens-bonecos com as cidades.

As microcenas não apresentam personagens elaboradas. Apenas esboçam uma ideia de tipos, composta por diálogos incoerentes, que contam com a intencionalidade dos intérpretes para desenhar as ações e instigar o público a construir sua interpretação daquilo que vê. As personagens nunca explicam direito onde estão e por que estão, nem o que desejam de fato. Os diálogos sempre se iniciam pela pergunta: “O que você está fazendo?” cuja resposta são expressões vagas, como, “Penteando macaco” ou “Procurando moinho de vento” como também, “Tempestade num copo d’água”.

Tomando somente o texto dramático de *Protocolo Cidade* é facilmente possível classificá-lo como um texto do “Teatro de absurdo”. Mas, com a junção do texto dramático com o texto cênico, é plausível perceber nuances do que Esslin denomina de “Teatro de vanguarda poética”. Esslin expõe que a vanguarda poética, apesar de se apossar de características marcantes do absurdo, como a desobediência das três unidades aristotélicas e de apresentar aspectos próximos da fantasia e do sonho, ela coloca em cena imagens mais líricas, distanciando-se de aspectos mais violentos e grotescos presentes no Teatro do absurdo. Ela se sustenta pela valoração da linguagem: “... a ‘vanguarda poética’ se apoia de forma muito mais nítida na fala conscientemente ‘poética’; anseia por peças que são na realidade poemas, imagens compostas por uma rica teia de associações verbais.” (2018, p. 25).

Por aproximação ao pensamento de Esslin a respeito da vanguarda poética, destaco a colocação de Cleise Mendes (2015) a respeito da encenação de *Protocolo Lunar*, espetáculo anterior a encenação de *Protocolo Cidade*. Ela o denomina de “dramaturgia lírica”, uma dramaturgia híbrida, na qual ela consegue perceber características e traços das peças oníricas de Augusto Strindberg, passando pelos dramas de estações expressionistas, o teatro pânico de Arrabal, os rituais cênicos de Jean Genet e o *nonsense* do Teatro do absurdo, em comunhão com uma série de composições do teatro contemporâneo. Traços facilmente perceptíveis em *Protocolo Cidade*.

Ao Apresentar *Protocolo Cidade* como um espetáculo-exposição, Rangel propõe que o espectador observe o espetáculo como uma obra para ser vista como quem assiste a uma exposição de arte, numa galeria. Nesse caso, a exposição se

dá dentro do edifício teatral e em cima do palco. Ao entrar na sala, o público assiste a um artista visual desenhando em uma tela, como numa videoinstalação; sons e imagens da cidade são projetados em cima de caixas de papelão; no decorrer do tempo da *performance* dos atores, as imagens vão construindo o cenário do espetáculo. Para Rangel, ele se configura como uma bricolagem de fragmentos que mesclam desenho e música ao vivo, atores, personagens-bonecos, personagens-objetos e personagens-máscaras em imagens cênicas e também projetadas para compor o tempo-espaço poético da encenação.

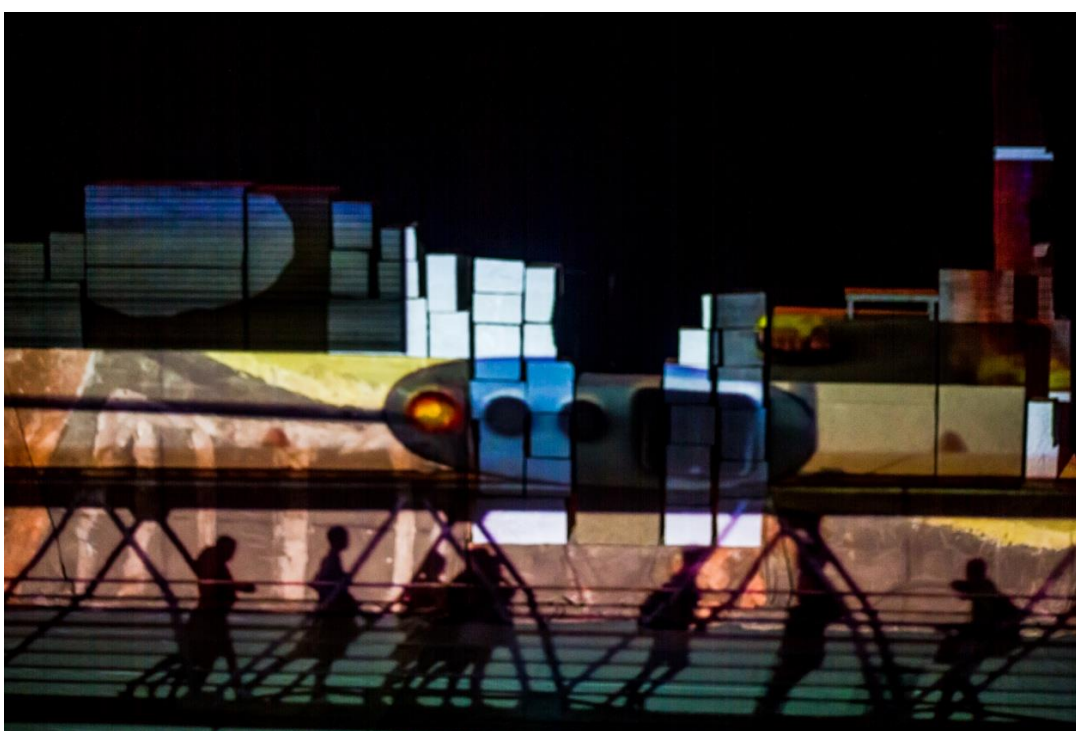


Figura 61 Projeção de imagens da cidade sobre as caixas de papelão.

4. 2 CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

O enredo do espetáculo constitui uma narrativa sobre os atos de duas crianças que brincam em uma cidade suspensa. Certo dia, essas duas crianças chegam até a borda dessa cidade, observam o mundo lá embaixo, e, curiosas, decidem descer. Para isso, juntam cipós, fitas e laços, constroem uma grande corda e chegam até uma nova cidade. Lá, elas passam a observar as ações dos habitantes, e, em suas brincadeiras, tentam reproduzir essas ações. Ações

cotidianas, como pescar, limpar vidraças ou tomar um ônibus, são observadas e reproduzidas pelas crianças.

A dramaturgia do espetáculo foi construída tomando como fio condutor a temática da cidade. Serviu de base fundante para a narrativa uma lenda indígena sobre duas crianças que, brincando, chegam à borda celeste e abrem um buraco no céu, trechos dos livros *Marcovaldo: ou as estações da cidade* e *as Cidades Invisíveis*, do autor italiano Ítalo Calvino, além de diálogos escritos pelos membros do grupo. A narrativa foi escrita em forma de diálogos entre as personagens A e B. Tais diálogos não foram compostos de maneira direta e objetiva: eles poderiam suscitar qualquer interpretação. Dessa maneira, alguns diálogos foram escolhidos para apresentação mais de uma vez, propondo nova vertente no universo das cidades, a exemplo do seguinte diálogo:

B – O que você está fazendo?
 A – Tempestade num copo d'água.
 B – Como assim?
 A – Vou te contar.
 B – Você trouxe.
 A – Aqui.
 B – Ninguém precisa saber.
 A – Às vezes dá vontade é de ir andando.
 B – Aí você olha pro céu e pensa que aqui tá menos mau.
 A – Me dá um desgosto essa dependência.
 B – Olho pro Céu e acho bonito. Tem Sol e Lua.
 Tem os girassóis. Tem a fotossíntese.
 A – E também tem nós.
 B – É. Temos.
 A – Olha.
 B – Acho que estamos chegando.
 A – Já é hora.
 B – Ainda é. Como está.
 A – Afiada. Acho que não estou pronta (o).¹²

¹² RANGEL, Sonia. *Protocolo Cidade*. Texto dramático. Salvador: Os Imaginários, 2007. Não publicado.



Figura 62 Cena do ônibus, observada pelos personagens-bonecos ao fundo.
Em cena: Cláudio dos Anjos, Yarasarrath Lyra, Elisa Reichmann e Flora Rocha.

Esse diálogo é dito em cena pela primeira vez por duas personagens, que carregam alguns pertences e estão dentro de um ônibus lotado. Uma delas aparenta estar preocupada com algo. O mesmo diálogo é repetido novamente por duas outras personagens, um engraxate e o cliente, que aparenta ser abastado e que está interessado em algo mais além de sapatos bem lustrados. A cena do ônibus, sem os diálogos, somente por gestos, é repetida na brincadeira de imitação das crianças (personagens-bonecos).



Figura 63 O engraxate e o cliente. Imagens projetadas explodem por todo o espaço da encenação. Em cena: Claudio dos Anjos, Yarasarrath Lyra.

Outro diálogo que se repete:

- A – O que você está fazendo?
 B – Penteando macaco.
 A – Por que anda por esse caminho?
 B – É melhor assim.
 A – Procura alguém?
 B – *(move-se em silêncio)*
 A – Uma pessoa que se lembre?
 B – Acho estranho falar com você.
 A – Não tem resposta.
 B – Debaixo deste céu cinzento não há. Ali nas crateras talvez.
 A – Como consegue fugir?
 B – Minha sede é grande.
 A – Você precisa voltar.
 B – Tenho fome não sei de quê.
 A – Aqui não é seu lugar.
 B – E tem lugar? Onde posso ficar? Você sabe? Diga
 A – Talvez encontre, ou
 B – Não tem resposta. O horizonte do mar me consola. Lá é meu lugar. Sinto saudade.
 A – De que?
 B – *(longa pausa)* De tempo.¹³

¹³ RANGEL, Sonia. *Protocolo Cidade*. Texto dramático. Salvador: Os Imaginários, 2007. Não publicado.

Esse diálogo é apresentado após o abalo que provoca a queda de entulhos sobre o cenário e parte das caixas são derrubadas – assunto a ser abordado mais adiante. A cena apresenta um morador de rua que estava dormindo deitado sobre os escombros e que é acordado pelo som dos passos de uma pessoa que está andando de um lado para o outro. Esse é o motivo para que o diálogo aconteça. Ele é novamente introduzido na narrativa do espetáculo, numa cena com as personagens-máscaras. Uma delas está amarrada pela cintura e tenta escapar daquela situação.



Figura 64 Personagens-máscaras.
Em cena: Elisa Reichmann e Flora Rocha.

Mais duas cenas realizadas pelos atores são repetidas pelos personagens-bonecos: uma cena de pescaria e uma cena com limpadores de vidraça. Nessas cenas com os bonecos, os diálogos são suprimidos e prevalecem somente os gestos.

4. 3 A PROJEÇÃO COMO COMPOSIÇÃO CENOGRÁFICA

O teatro sempre foi visto como uma arte artesanal, que acontece diante dos olhos do público, na relação direta entre atores e espectadores. Por isso, desde sempre, a utilização de tecnologias por parte dos fazedores teatrais nem sempre foi recebida de maneira positiva, tanto por parte do público, de críticos e de outros

artistas do meio. Sempre houve o receio de que o trabalho do ator fosse relegado a segundo plano, ou que o teatro tivesse de se anular em função das novas tecnologias, como o rádio, a televisão e o cinema. Na atualidade, apesar dos variados e surpreendentes modos de utilização das tecnologias da imagem e do som por diversas produções teatrais, o receio e o embate entre o teatro mecânico e o artesanal e aquele que utiliza meios eletrônicos para contar suas histórias ainda persiste.

No entanto, não será esse o tema de debate aqui. O que será pontuado e posto em evidência é a utilização das tecnologias da imagem como recurso de construção visual e narrativa no teatro, de caráter mecânico ou de cunho eletrônico, uma vez que, desde os tempos remotos, tanto a luz quanto a sombra foram utilizadas para projetar imagens. Poderia conjecturar sobre os momentos de descoberta e euforia dos primeiros homens ao projetar imagens nas paredes das cavernas. Ocasões de puro entretenimento, ou rito.

De referência ao emprego das sombras como rito, Maryse Badiou (2012) conjectura que a sombra teria sido incorporada em rituais por diversas correntes espirituais. No Antigo Egito, com o intuito de combater as trevas que se aproximavam de determinada pessoa, era realizado, dentro dos templos, um ritual com figuras em cera ou papiro, com o objetivo de neutralizar os inimigos do sol, enquanto suas sombras tremulavam e eram consumidas pelo poder do fogo. Ainda para Badiou, figuras em madeira e cobertas por pastas eram utilizadas em cerimônias de encantamento na Babilônia e depois destruídas pelo fogo. Também os hititas, na Mesopotâmia, no interior de seus templos, manipulavam figuras de terra, cera, gordura e lã perto de chamas.

Luz e sombra, no teatro, estão relacionadas a outro componente das visualidades teatrais – a iluminação. Para Roberto Gill Camargo (2012), luz e cena são inseparáveis, uma depende da outra. A cena só pode ser vista pela intervenção da luz, e, sem a cena, a luz teatral não se materializa em reflexos e sombras.

A relação entre luz e cena constitui um processo de trocas e de complementação recíproca. A luz afeta a cena, que, por sua vez, afeta a luz, produzindo um diálogo incessante, um acordo de mudanças e adaptações ininterruptas, à medida que uma se opõe diante da outra. São dois processos vinculados, indissociáveis, em estado de codependência. (p. 29)

Na Grécia Antiga, quando o teatro se organizou em forma de festival dramático, a luz utilizada em cena era a luz natural, produzida pelo sol. O tempo do espetáculo, que durava do nascer do sol até o crepúsculo, aproveitava-se desse expediente, mas, quando a cena era ambientada à noite, fazia-se uso de cortinas, em alusão a escuridão, e de telões pintados para representar *flashes* de luz.

Nesse período, no teatro grego, já se fazia uso da projeção de sombras, com o intuito de tornar imponente a personificação de um deus em cena. Para isso, utilizavam-se grandes escudos móveis de madeira, revestidos de lâminas de mica reflexiva, que acompanhavam a luz do sol e, dessa maneira, projetavam seus raios sobre o espaço cênico, alcançando o efeito desejado. Segundo Dario Fo (2004), a luz projetada fazia lembrar a mesma luz produzida por um moderno canhão de luz.

No teatro medieval, realizado dentro das catedrais, a luz atravessava as janelas e vitrais coloridos. Dessa maneira, a luz direta do sol era filtrada e recortada pelos vidros multicores. Os efeitos de projeções nesses espetáculos eram obras do acaso. Entretanto, para Camargo (2012), essa luz “transmitia uma atmosfera de onipotência divina, de uma realidade mais elevada e uma beleza de poderoso efeito eclesiástico e não simplesmente estético.” (p. 06).

A visibilidade da cena, desde o teatro grego, passando pelo teatro medieval e o teatro do renascimento, só foi possível graças à luz solar. Quando os teatros passaram para ambientes fechados, outra iluminação foi solicitada, e as projeções ganharam outros contornos.

O cenógrafo suíço Adolphe Appia foi o primeiro a pensar no emprego da luz elétrica como artifício para a projeção de cores, sombras e nuances e, conseqüentemente, animar o espaço cênico. Percebendo a potencialidade da luz, Appia propôs a abertura do espaço da encenação por meio de rampas, plataformas, escadarias, praticáveis e formas abstratas em que a luz pudesse passar, construindo atmosfera e sensações, ao mesmo tempo em que o ator pudesse explorar esses espaços com mais liberdade. Com sua proposta cenográfica, Appia pretendia abolir a utilização dos cenários de painéis pintados, muitas vezes desenvolvidos por artistas plásticos famosos, que acabavam impondo seus estilos e se contrapondo ao estilo da encenação.

Com o advento da luz elétrica, a arte teatral passou por uma profunda transformação. Jean-Jacques Roubine (1998) enfatiza que o surgimento do teatro moderno, aspecto que inaugura a figura do encenador, só foi possível graças à

reunião, naquele período, de todos os elementos possíveis para forjar as mudanças almeçadas. Encontravam-se reunidos os desejos e os anseios de intelectuais do período, por romper com velhas fórmulas, que, segundo eles, já haviam sido superadas. Outro fator foi o início da queda das fronteiras entre os povos, especialmente pela revolução tecnológica, que contribuiu para as descobertas sobre os recursos e a utilização da energia elétrica.

Na área da dança, ganharam destaque as performances de Loie Fuller, que, em seus espetáculos, passou experimentar novas técnicas associadas à iluminação elétrica, a exemplo de projeções e jogo de espelhos. A dançarina foi a primeira a fazer uso de jogo de luzes em associação com o movimento de tecidos para construir uma visualidade espetacular, fora do real. Destaca-se, também, a utilização dos refletores, colocados nos dois lados do palco, por baixo e por cima, além do trabalho com transições e modulações da luz. Em seus espetáculos, Fuller não abria mão de técnicas utilizadas no período, como projeções com a lanterna mágica, cujos slides ela mesma confeccionava. Mas também contava com o acaso, como, por exemplo, quando levou para a cena uma fonte luminosa que ela tinha visto em um hotel e, dessa maneira, pôde explorar os efeitos da luz sobre a água. Os efeitos desenvolvidos por Fuller serviram de inspiração para seus contemporâneos e são utilizados até hoje. Segundo Camargo (2012), a luz, para Fuller, exercia a função de um parceiro de cena.

Para Loie Fuller, a luz não era apenas um meio capaz de revelar e ocultar os movimentos de seu corpo, mas também um dinâmico parceiro de cena. Ao buscar uma relação dialógica, a luz e cor tornavam-se fontes de uma ativa troca com seus movimentos. (p. 57)

Os exercícios com a luz desenvolvidos por Loie Fuller inspiraram e ganharam continuidade em pesquisas realizadas pela iluminadora Jean Rosenthal e pelo coreógrafo Alvin Nikolais. Um dos exemplos de continuidade dos experimentos de Fuller por Rosenthal foi a valorização da luz frontal para esculpir os corpos dos bailarinos.

As projeções contribuíram bastante para as discussões sobre o homem perante o mundo, na poética de Alvin Nikolais (1910-1933). Para o coreógrafo, o homem, em um instante, poderia ser o centro da atração e, em outro, diluir-se na imensidão do universo, numa atenta relação entre a parte e o todo. Sua técnica baseia-se no princípio da descentralização. A luz contribuía para que o foco pudesse

ser controlado de maneira a explorar os espaços abertos, afastando-se do centro da encenação.

Tornou-se característica marcante na obra de Nikolais a projeção de *slides* sobre o corpo dos bailarinos a exemplo do espetáculo *Somniloquy* (1967). A noção de distorção do espaço foi utilizada na cenografia do espetáculo *The Scenario*, no ano de 1972, em que imagens minúsculas apareciam nos corpos dos bailarinos para depois explodirem em grandes dimensões no fundo da cena. Para Camargo (2012), as criações de Nikolais devem ser entendidas como uma profunda reflexão sobre a mediação entre a natureza humana e seus sentimentos profundos, e a maneira que ele escolheu para se comunicar a esse respeito, por meio da dança, foi se apropriar dos recursos da projeção e da luz.

Por sua vez, a visualidade de *Protocolo Cidade: uma fábula dos escombros*, pensada por Rangel, consiste numa cenografia que reflete o cotidiano das cidades, em especial momentos de calma e caos. Toda a cenografia do espetáculo é composta por projeções de imagens sobre caixas de papelão, que aludem à arquitetura de grandes cidades. Desde o momento em que as crianças, personagens-bonecos, estão brincando na cidade suspensa (Ominirá) até o momento de sua descida para a “cidade grande”, ou “cidade civilizada” são projetados *closes* e recortes de imagens de quadros pintados por Rangel, propondo uma atmosfera poética, lírica e pueril. Ao chegar à cidade estrangeira, as cenas projetadas mudam de temática e passam a apresentar imagens de pedestres e veículos. Dentre as imagens de veículos, são projetados recortes dos trabalhos artísticos de Zé de Rocha, artista do grupo que produziu uma série de desenhos de carros queimados e que ganhou espaço no espetáculo-exposição.

Outro momento relevante está relacionado à tela pintada ao longo da temporada pelo artista Zé de Rocha. Assim que o público começava a entrar na sala de espetáculo, tomando uma tela de compensado como suporte, Zé de Rocha iniciava o desenho de um rapaz usando uma máscara de gás no rosto e com uma bomba de coquetel *molotov* na mão. Assim que a última pessoa entrava no recinto, Zé parava de desenhar e caminhava para o outro lado do palco, tomando seu lugar de músico no espetáculo. O desenho, nessa tela, só ficou completamente pronto no último dia da temporada. Essa ação complementava a teoria do espetáculo-exposição, uma vez que a tela também servia de suporte para as imagens

projetadas, construindo a composição de uma imagem sobre a outra e, conseqüentemente, gerando uma nova imagem.



Figura 65 Zé de Rocha em cena construindo seu desenho nas primeiras sessões do espetáculo.

Zé de Rocha destaca a importância da mistura de linguagens proposta por Rangel em sua poética e de como que essas características contribuem para o vislumbre de novos horizontes criativos, além das possibilidades de realizar trabalhos em conjunto com outros artistas de áreas diferentes, num processo que estimula o diálogo e a negociação durante o processo embrionário das ideias.

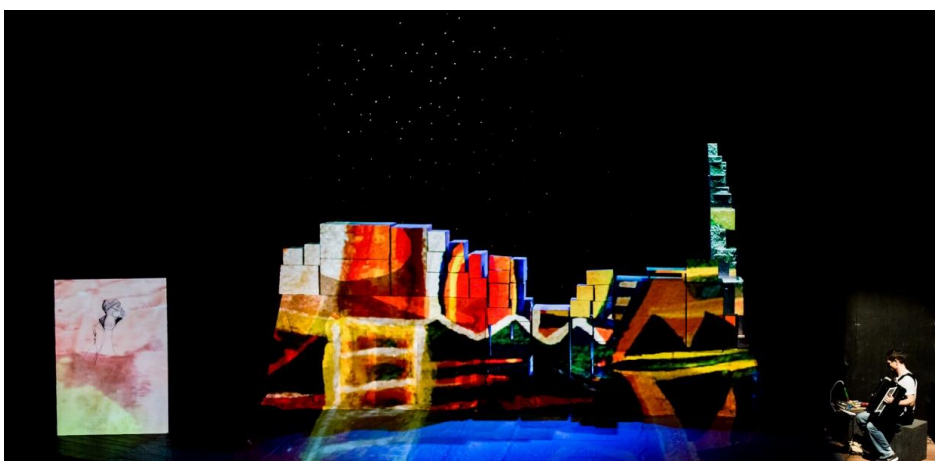


Figura 66 Vislumbre do painel composto por Zé de Rocha e o mesmo sentado no lado oposto do palco já na função de músico do espetáculo.

Assim que Rangel propôs a ideia para que ele realizasse um desenho como prólogo do espetáculo, Zé afirmou ter iniciado, imediatamente, o desenvolvimento de vários esboços. Nesse período, ele ainda estava desenvolvendo sua série de carros queimados e de figuras humanas como se estivessem saindo de uma manifestação. Num dos ensaios da peça, quando apresentou seu caderno de esboços para Luciano Bahia ele demonstrou interesse numa das figuras com máscara e bomba de coquetel *molotov*. Rangel pontuou, então, que as pessoas se identificam com figuras humanas e, dessa maneira, o desenho foi escolhido.

Zé destacou a importância do processo como leitura para o fazer artístico. Apesar de Rangel ter definido que tipo de figura ela desejava para o cenário do espetáculo, para ele, ir desenvolvendo aquela figura no decorrer das apresentações foi de suma importância para sua compreensão do que estava fazendo e acontecendo, como, por exemplo, compreender como seu trabalho plástico pôde dialogar dentro de uma narrativa cênica. A experiência contribuiu para sua escrita e as soluções técnicas no seu doutorado a respeito das projeções de vídeos sobre imagens. Ele aponta como arrependimento o fato de que, na época, estava testando trabalhar com canetas tipo marcadores, e, talvez, devesse ter desenhado a carvão, devido à sua dramaticidade.



Figura 67 Fusão de Imagem projetada com a tela pintada.
Em cena: Flora Rocha e Claudio dos Anjos.

A terceira parte do espetáculo acontece depois de um abalo que destrói parte do cenário: cai sobre ele um lixão, restos de papéis e objetos de cor branca. Essa “derrubada” muda o cenário, os escombros se intensificam e surgem, em cima desses escombros, imagens de tragédias urbanas que complementam a cenografia. Uma delas, projetada em cena, é o rompimento da barragem com dejetos de mineração da empresa Samarco Mineração S.A, que dizimou a cidade mineira de Mariana na tarde de cinco de dezembro de 2015, e que causou o maior impacto ambiental da história brasileira.



Figura 68 Fusão entre a imagem da lama projetada e a tela pintada.

Após tomar conhecimento de uma reportagem sobre o projeto “tijolos de Mariana”, que propunha produzir tijolos a partir da lama que assolou a cidade de Mariana e seus arredores, Rangel introduziu uma cena intitulada “Lama” no roteiro do espetáculo, fazendo alusão ao acontecido. A palavra Mariana foi revertida para

Boriana, já que o espetáculo, apesar de tratar do tema cidade, influenciado pela estética vanguardista, não pretendia focar em nenhuma cidade específica, abrindo uma prerrogativa para a natureza do absurdo a partir da cena que se segue. Duas personagens em cena, cada uma de posse de um tijolo, debatem a respeito do que aconteceu ali e de como aquilo afetou suas vidas. A cena é concluída com a personagem A entregando seu tijolo à personagem B, que constrói um pequeno totem em memória dos que ali ficaram.

A – O que você está fazendo?
 B – Procurando moinho de vento.
 B – Está meio quebrado, quer dizer, só pelas pontas.
 A – O meu é novinho, foi feito da lama.
 B – Estão experimentando na culpa.
 A – Sim. Daquela lá. De Boriana.
 B – Boa peça assim, enformada na máquina injetora.
 A – É. Está mais seguro.
 B – Vão ganhar muito dinheiro.
 A – Sempre ganham. Ainda assim, convenhamos, são nossos corações.
 B – São dos nossos parentes. Aqui estão.¹⁴

Durante o tempo da cena, imagens de lama são projetadas continuamente. A projeção de imagens continuadas foi um recurso já utilizado por Rangel em *Protocolo Lunar*, e se repete também em *Protocolo Cidade*. O mesmo expediente foi empregado pela artista durante seu período do mestrado. Vestindo uma personagem com máscara, Rangel realizou uma série de imagens gravadas em diferentes cenários. Após editadas, essas imagens foram utilizadas em dois momentos: o primeiro deu-se no formato de cenário-exposição; o segundo aconteceu num espetáculo-exposição, em que as imagens eram projetadas em tamanhos e formatos diversos. Para Rangel, a não interrupção do fluxo das imagens tem a ver com a ideia de tempo, temática também recorrente em sua poética. Tomando a imagem da espiral como configuração de um tempo contínuo e diverso, ela encontra, nas filmagens, suporte para traduzir esse pensamento em forma de cena, instalação e cenário, na tentativa de fazer acontecer a conexão e a atualização dos tempos múltiplos. Ainda tratando a respeito da fusão de tempos ou tempos múltiplos, eis o que diz Rangel sobre essa temática nas projeções no espetáculo *Protocolo Cidade*.

¹⁴ RANGEL, Sonia. *Protocolo Cidade*. Texto dramático. Salvador: Os Imaginários, 2007. Não publicado.

No caso de *Protocolo Cidade*, de novo a atualização e fusão de tempos: do tempo cotidiano ao tempo mítico, do poético ao tempo da realidade da rua; o tempo da memória-acontecimento (da vida pessoal dos atores) ou capturado da paisagem jornalística (como do desastre de Mariana, ou dos ônibus incendiados, capturados pelo trabalho de Zé) para o tempo da realidade da cena. Penso que este desejo de atualização e fusão de tempo-espço é que comanda o desejo da filmagem e projeção como parte da cena. De novo, essa mistura espiralada e fragmentária da noção de Tempo como pura especulação narrativa. Talvez seja essa, não a justificativa, mas a motivação maior, identificada, só agora, por mim. Esse lugar-tempo que intento tirar da pura abstração, realizando a superposição com o “ao vivo”. Isto se dá não só pelos atores em cena, mas é reforçado pelo desenho executado, dia a dia, por Zé, ao longo da temporada. Também a música, “ao vivo” nesses dois espetáculos, tudo isso se funde às projeções, aos registros fotografados e filmados. (Informação verbal)¹⁵

Para finalizar esta reflexão a respeito das projeções no teatro, trago o entendimento de Marta Isaacsson (2011). Para a autora, uma das grandes potências do teatro reside na sua capacidade de produzir imagens. Para tanto, o teatro utiliza de variados mecanismos para que isso aconteça, e, dentre esses mecanismos, para o teatro contemporâneo, destaca-se a farta utilização de elementos eletrônicos produtores de imagens, tais como celulares, aparelhos de DVD, retroprojetores, slides, computadores, câmeras digitais e tantos outros.

Na exploração do espaço e do tempo na composição da obra cênica, o teatro afirma que a imagem é um fator essencial da natureza mesmo do teatro. A potência do arranjo cênico está justamente na sua capacidade de produzir imagens. O teatro é uma técnica de composição de imagem para a qual concorrem os mais variados elementos. Os movimentos dos atores, as palavras pronunciadas, os silêncios impostos, o cenário, os figurinos, tudo sobre o palco compõe imagem. (p. 20)

Além da utilização dos elementos essenciais do teatro para produzir imagens – figurinos, objetos, atores, texto, cenários, movimentações, pausas, sonoplastia, iluminação, etc. –, os fazedores de teatro sempre lançaram mão de tecnologias variadas para produzir imagens, desde as mais diversas formas de manipulação da luz, passando por técnicas de manipulação de imagens como a lanterna mágica e o teatro de sombras. Com o advento da energia elétrica, ocorre a exploração de elementos eletrônicos e suas tecnologias de produção de imagens, a

¹⁵ RANGEL, Sonia. Entrevista IV. [fev. 2017]. Entrevistador: Claudio Rejane Alves dos Anjos. Salvador 2017. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice D desta tese.

exemplo de reprodução de slides, imagens digitais, cenas gravadas e até transmissões ao vivo.

Diante do exposto, e como já foi mencionado no primeiro capítulo a respeito da origem mítica do teatro de sombras na China (sombra chinesa), seguindo os termos de Badiou, pode-se concluir.

Dá origem mágica e religiosa do ritual, surge o teatro, que acaba por ser a expressão lúdica de um momento sagrado. As lendas explicam maravilhosamente bem o que, no começo, não era outra coisa senão o impulso irreprimível de um desejo: o desejo para recuperar no presente uma pessoa já morta, ou um ser, ou coisa estimada, que já desapareceu, ou está distante. (2012, p. 55).

A meu ver, o advento da projeção e das tecnologias da imagem não vieram romper com o aspecto artesanal do teatro, mas incorporar novas maneiras de recuperar, no presente, no ato do fazer teatral, o rito, não mais sagrado, mas o rito da presença, da comunhão entre aquele que faz e aquele que assiste. Aquele que faz, ao utilizar da projeção sobre seu cenário, seus atores e objetos, desejou que sua obra fosse recebida por aquele que vê daquela forma, com aqueles aspectos. No caso específico de *Protocolo Cidade*, por meio das projeções, o lúdico e o onírico foram evocados, para depois serem expostas as mazelas presente nas grandes cidades. Visualmente, esses elementos poderiam ser apresentados de diferentes maneiras, mas a projeção, como composição cênica, permitiu que, em *Protocolo Cidade*, fosse exposta, como vislumbrou Rangel, sua função como aquela que faz, no desejo de comungar seu fazer e seu olhar a respeito de um espetáculo-exposição com aqueles que foram convidados a ver.

4.4 DRAMATURGIA DOS MATERIAIS. O PAPEL NO ESPETÁCULO TEATRAL *PROTOCOLO CIDADE*

O termo “papel”, nas artes da cena, está comumente relacionado ao termo “personagem”. É possível ouvir do diretor a seguinte frase: “Seu papel, nesta peça, será o da mocinha”. Ou: “Você fará a papel do vilão”. Nesse sentido, também é plausível definir “papel” como função: a atriz terá como função interpretar a mocinha,

e o ator o vilão. O papel do ator, para os gregos e romanos, era um rolo de madeira no qual se enrolava um pergaminho com todas as falas e indicações de interpretação para determinado ator. Segundo Patrice Pavis (2003, p. 274-275), metaforicamente, papel se refere ao conjunto de texto e interpretação de determinado ator. Mais tarde, papel passa a ter a mesma definição de personagem, quando construída pelo ator, e não tem nenhuma relação com o seu estilo de interpretação. Passa a ser acentuado como papel de composição. A relação com o papel pode ser de imitação ou identificação, de encarnação ou distanciamento, como nas peças de Brecht, em que cabia ao espectador o “papel de perito crítico que supervisiona de perto a construção da ação e dos caracteres” (*Idem*, p.275).

Tenciono aqui tomar a função do “papel” como material no espetáculo teatral *Protocolo Cidade*. O papel não somente como matéria prima para a confecção da visualidade do espetáculo, mas também como meu próprio papel e lugar de fala em cena e fora dela. Ainda no período de estudo, antes da definição de que o tema central da peça seria sobre as relações das personagens com a cidade, havia o desejo de tratar a dicotomia entre campo e cidade e, dentre um dos elementos representativos do universo da cidade, estava o papel.

Desde os tempos mais remotos, o ser humano sente a necessidade de se expressar utilizando elementos gráficos, como o desenho e a escrita. Para tal, ele utilizou diversos suportes: rochas em cavernas, placas de barro e argila, couro, metal, casca de arvores, toras de madeira e fibras vegetais. Dentre as fibras vegetais, destaca-se o papiro.

No antigo Egito, por volta de 3.700 a.C., os habitantes das margens do Rio Nilo passaram a utilizar o caule esponjoso e de formato triangular de uma planta abundante nas margens do rio, chamada papiro (*Cyperuspapyrus*). As tiras retiradas do caule da planta depois de entrelaçadas, prensadas e secadas em temperatura ambiente estavam prontas para servir de suporte para as ilustrações gráficas. E foi do termo latino relativo a essa planta (*papyrus*) que se originou a palavra papel.

No período de incubação de ideias para a construção do espetáculo, o material papel foi utilizado como recurso de investigação, sob a forma de silhuetas em pesquisa com o teatro de sombras, e com o papel jornal, como exercício de estudos de cenários e desenvolvimento de personagens. Recortes de jornais e revistas também foram usados para o entendimento sobre o que, nas cidades, provocava repulsa e o que provocava aproximação.

Ao circular pela cidade, entramos em contato com o papel por meio de embrulhos, panfletos, cartazes, *outdoor*, caixas, jornais, livros, revistas, agendas, dinheiro, e uma infinidade de outros produtos. Ficou, então, estabelecido que os personagens-bonecos do espetáculo seriam confeccionados com material plástico e papel. Para o tronco dos personagens foram utilizados frascos plásticos (embalagens de desodorante e enxaguante bucal), e canos de PVC (Policloreto de polivinila) para os membros inferiores e superiores. Toda a estrutura foi revestida com papel pardo.

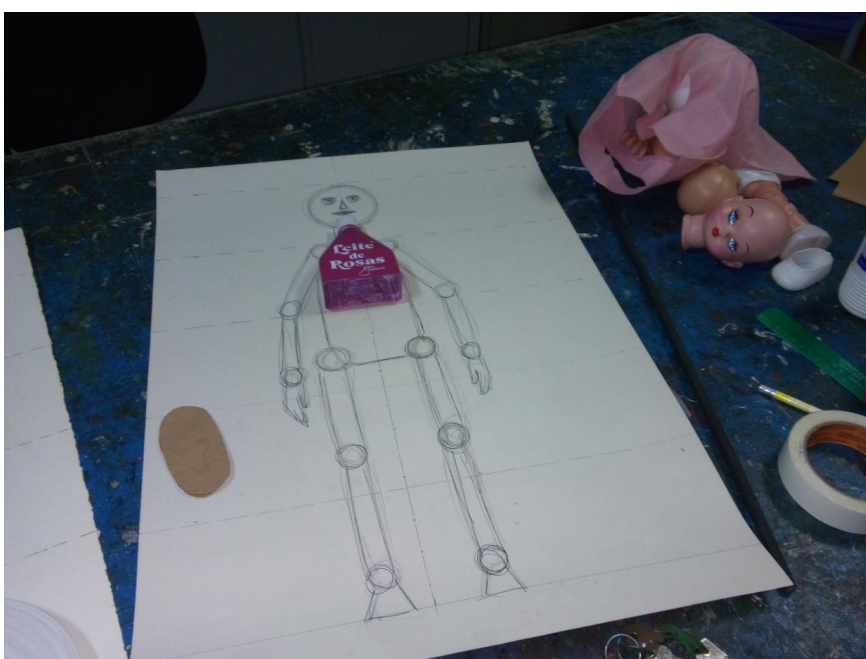


Figura 69 Estudo para confecção dos bonecos.

Duas técnicas de utilização do papel foram usadas na confecção dos bonecos. A pasta de papel machê, uma mistura de papel triturado, ou papel higiênico molhado, cola branca de PVC e água. Essa pasta foi utilizada para a confecção de partes dos pés, mãos e rosto dos bonecos. A outra técnica foi a papietagem, que consiste em utilizar pedacinhos de papel cortados à mão, umedecidos numa mistura de cola branca e água, para colar e revestir uma superfície, no caso específico todas as partes aparentes dos bonecos.

Para as cenas em que os personagens-bonecos necessitavam se sentar, foram confeccionados dois pequenos praticáveis em madeira e revestidos com papel branco amassado para dar uma textura. O branco do praticável criava um contraste com a cor parda dos bonecos.



Figura 70 Bonecos prontos.

O cenário do espetáculo foi construído com empilhamento de diversas caixas de papelão que, juntas, com o auxílio da luz projetada, desenhava, na rotunda, a silhueta de uma cidade. Seis caixas grandes de um único tamanho foram revestidas por papelão corrugado, deixando aparentes as texturas sanfonadas. Outras caixas menores e de tamanhos diversos foram também revestidas por papelão corrugado, e outras, a maioria, com papel branco amassado. Essas caixas ficavam erguidas do chão do palco por meio de praticáveis, com o objetivo de elevar um dos palcos dos personagens-bonecos, representando uma cidade no céu. Os pés dos praticáveis foram encobertos por uma lona pintada em tons terrosos fazendo alusão ao chão, ou terra firme. Outra função da parede de caixas era o de servir de suporte para projeções de imagens de cenas do cotidiano das cidades.

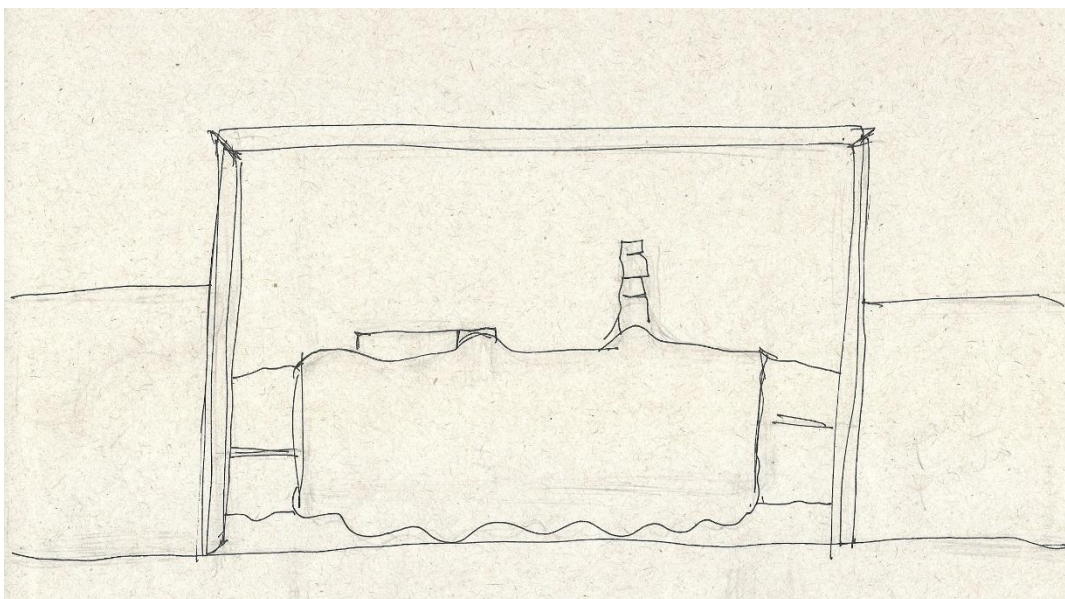


Figura 71 Esboço do cenário.

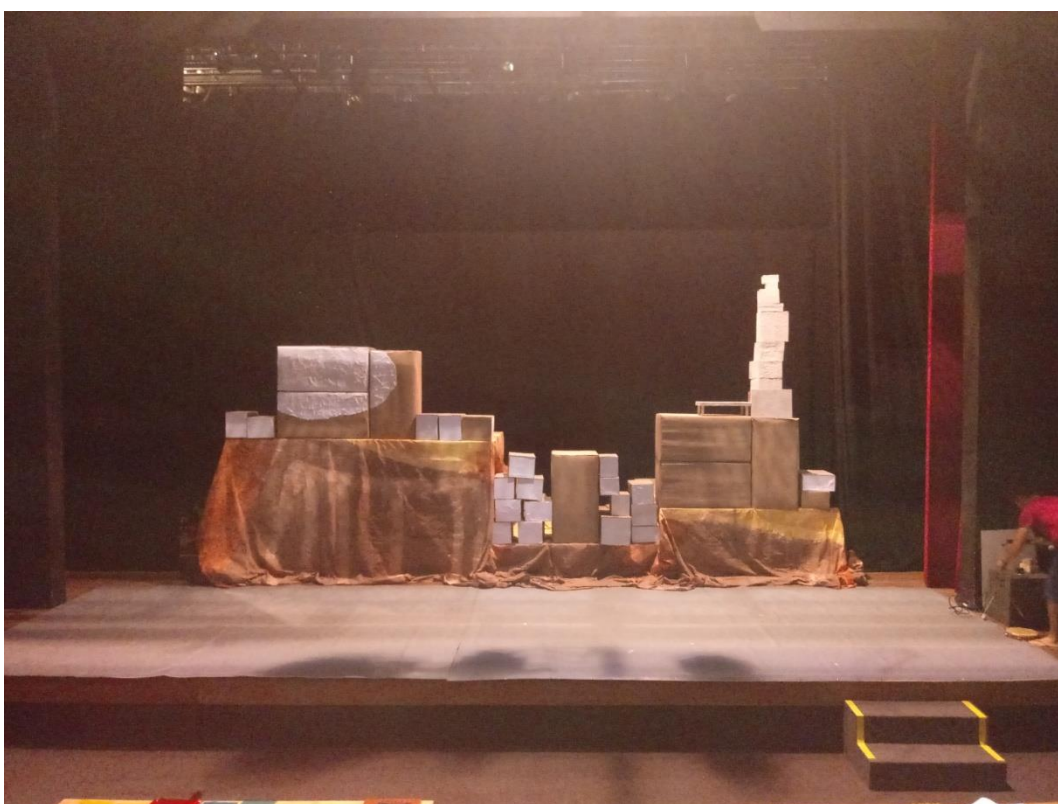


Figura 72 Cenário montado.

Além das paredes de caixas na frente do tablado de praticáveis, havia, no fundo do tablado, uma torre de caixas quase chegando à altura do urdimento do teatro. Em determinado momento do espetáculo, na alusão a uma destruição, a torre cai por cima das caixas da frente do tablado. Algumas caixas menores da frente também são demolidas e, concomitantemente a essa demolição, ocorre uma

derrubada de papel ofício branco amassado de cima do urdimento, provocando uma chuva de destroços sobre o palco. Caem, juntamente com os papéis, restos de embalagens industrializadas na cor branca.

As demais cenas do espetáculo continuam nesse cenário de destruição. Os papéis amassados, as caixas e as embalagens se tornam obstáculos com os quais os atores têm de lidar e incorporar à encenação, afastando, pisando ou chutando-os.

Numa das cenas finais, duas personagens-máscaras, construídas com a utilização de balde plástico sobre as cabeças dos atores, entram em cena. Uma delas aparece arrastando uma caixa de papelão, enquanto as duas personagens-máscaras discorrem sobre o valor e a importância do papelão em suas vidas. Uma delas recolhe os papéis do chão, desamassando e os colocando na caixa. Somente nessa cena a temática relacionada ao papel é apresentada, quando as máscaras catadoras de papel falam de seus sonhos a respeito das caixas de papelão.



Figura 73 Personagens-máscaras catadores de papel.
Em cena: Yarasarrath Lyra e Claudio dos Anjos.

Na cena intitulada “papelão” uma das personagens-máscara afirma “Gosto de caixa de papelão”. A outra responde: “Daquelas de bolacha Cream Cracker”. As personagens vão alternando suas preferências por caixas que guardam comidas, material de limpeza e eletrodomésticos: “Já tive uma de fogão”, “Sempre sonhei com uma daquelas grandonas, de geladeira. Não existem mais”. Depois, tratam da necessidade de um lar e do lazer.

B – Ainda vou ter uma casa.
 A – Prefiro foguete no céu.
 B – Um carro de fórmula um.
 A – Eu puxo.
 B – Não. Empurra.¹⁶

Depois vem o desejo do descanso, de uma cama, de um lugar para dormir. O sonho de uma cama de madeira, mas só lhes resta uma cama de papelão.

A – Estou cansado (a).
 B – Uma cama.
 A – De papelão.
 B – Bem que poderia ser de pano.
 A – Ou de madeira.
 B – Papelão é madeira impressionada.
 A – Madeira sem cara de madeira.
 B – Sem cara de nada. De burro quando foge¹⁷

Uma personagem-máscara compreende que o papelão é o resultado do que um dia foi madeira: “Papelão é madeira impressionada”. Mas a caixa de papelão tem uma serventia: ela guarda coisas, até mesmo sonhos. Nesse momento, a personagem-máscara encontra um dos personagens-bonecos dentro da caixa e começa interagir com ele. Até que uma das personagens-máscara senta no beiral do palco, pega alguns dos papéis do chão e os coloca em frente ao personagem-boneco, que inicia uma leitura silenciosa desses papéis.

A madeira, como matéria prima para a confecção do papel, começou a ser utilizada a partir do século XVIII, com o impulso da revolução industrial e pelo consumo maior de livros, revistas e jornais novos. Surgiu, então, a necessidade de desenvolver novas técnicas de fabricação do papel que tornassem a produção mais rápida e mais barata. Aos poucos, a utilização de fibras vegetais deu lugar a pastas de celulose retiradas do caule da madeira para a fabricação do papel.

O papelão é obtido por meio de um processo de polpação química, ácida ou alcalina. Esse tipo de polpação faz com que a separação da celulose dos demais elementos presentes na madeira aconteça de maneira mais satisfatória, e a pasta de celulose retirada nesse processo produz um papel mais resistente, utilizado na

¹⁶RANGEL, Sonia. *Protocolo Cidade*. Texto dramático. Salvador: Os Imaginários, 2007. Não publicado.

¹⁷Ibidem.

fabricação de sacos de cimento, chapas onduladas e caixas de papelão, como as utilizadas no espetáculo.

No outro lado do palco, duas outras personagens-máscaras encontram, dentro de outra caixa, outro boneco e começam a interagir com ele, até que, em determinado momento, essas duas personagens-máscaras vão ao encontro das outras personagens-máscaras do início da cena. Uma das personagens-máscaras senta-se no beiral do palco, ao lado da outra, enquanto as outras duas, de posse dos bonecos-personagens, ficam em pé e utilizam o topo dos baldes, cabeças das personagens-máscaras, como palco para a cena dos bonecos.



Figura 74 Personagens-bonecos procuram nos papéis indícios sobre a cidade.

Quando os dois personagens-bonecos sentam, a personagem-máscara que estava de posse dos papéis entrega-os para um personagem-boneco, que dá um dos papéis para o outro personagem-boneco, e ambos começam a ler. Uma voz em *off* narra o seguinte “Conta-se, então, que outras crianças e muitas pessoas ficaram morando no Céu. Transformaram-se em estrelas de uma outra cidade: Jáde Wá”. Os personagens-bonecos passam a ler os papéis, na tentativa de acompanhar e confirmar as informações da voz em *off*. Os personagens-bonecos parecem concordar com a voz em *off*, de que ali, naqueles papéis que estão lendo, também não encontraram nenhuma informação sobre a cidade de Jáde Wá.

Que nova cidade é essa? Todas as cidades são enganosas. Entrou pela perna do pinto e saiu pela perna do pato. Verdade. Todas as cidades são verdadeiras? Mentira. Então, quem quiser que conte mais quatro.

Quatro Verdades? É. Aqui nada encontramos sobre a cidade JÁDE WÁ. Só sabemos que JÁDE WÁ significa: ir ao encontro de alguém que está fora. Então, podemos juntos imaginar e contar.¹⁸

Acontece um abalo, numa alusão ao abalo que aconteceu anteriormente. Os personagens-bonecos tremem e se agarram. Todos congelam, até que a voz em *off* lê um poema e, durante o tempo da leitura desse poema, as personagens-máscaras passam a se movimentar como um pêndulo. O poema termina com o seguinte trecho, extraído da obra *Cidade Invisíveis* de Ítalo Calvino: “Mas jamais se deve confundir uma cidade com a narrativa que a descreve” (2003). A luz vai baixando e o espetáculo termina.

Diante do até aqui relatado, é possível definir que o material papel, na encenação do espetáculo teatral *Protocolo Cidade*, serviu de suporte na investigação pré-espetáculo, como material flexível, maleável, barato e de fácil acesso, o que contribuiu, de maneira positiva, para a materialização de ideias em formas de maquetes, de cenários e de personagens, bem como em silhuetas para o experimento com o teatro de sombras, técnica descartada no espetáculo final. Como discurso, esteve presente em todo o espetáculo, representando um elemento recorrente na cidade, em vários formatos e utilidades, em suas cores branca e parda, um contraste de cores entre o limpo e o sujo, o velho e o novo, o campo e a cidade, além das dicotomias da vida na cidade, como elemento textual na cena “papelão”. Como elemento de visualidade, mostrou-se presente na cor da pele dos bonecos-personagens, nos objetos de cena e do cenário. Portanto, como conclusão, pode se afirmar que, em *Protocolo Cidade*, o papel foi utilizado de diversas formas e maneiras, contribuindo positivamente para o bom andamento do espetáculo, não só como matéria-prima na construção de sua visualidade, mas também como material temático e simbólico, com referência às cidades.

¹⁸ RANGEL, Sonia. *Protocolo Cidade*. Texto dramático. Salvador: Os Imaginários, 2007. Não publicado.

4.5 A COMPOSIÇÃO CROMÁTICA EM *PROTOCOLO CIDADE*

A cor branca, para alguns, é considerada perfeita, dentre todas as cores, pois, simbolicamente, não existe uma concepção negativa para ela. Segundo os físicos da luz, na teoria ótica, a cor branca não existe, pois, afinal, para a física, o branco é a junção de todos os espectros luminosos, embora, como pigmento, o branco seja considerado cor, pois, assim como as cores primárias, o pigmento branco não é obtido por meio da mistura de outros pigmentos. Portanto, pode ser considerado a quarta cor primária quando utilizada na pintura de materiais. Para a simbologia das cores, o branco também é considerado uma cor, pois são atribuídas a ele sentimentos e propriedades que não são atribuídos a outras cores.

O branco também é considerado a cor do princípio. Em *Protocolo Cidade*, o início do espetáculo se dá com a chegada de dois cavalheiros (personagens-bonecos) à cidade de Ominirá. Em Ominirá, acredita-se morar no céu. O céu, morada de “Deus”, é estimado como lugar da pureza, do bem, da verdade e da perfeição, características simbolizadas na cor branca. “O branco é o início. Quando Deus criou o mundo, seu primeiro comando foi: ‘Faça-se a luz’” (HELLER, 2013, p. 156).

Em Ominirá, cidade perto do céu, as crianças brincam (personagens-bonecos), vivenciam seus tempos pueris. Mas, certo dia, brincando, perfuram a camada celeste e decidem descer. Ao descer, elas passam a observar o novo mundo, a cidade, e começam a imitar as ações dos moradores da cidade. Até que, um dia, a cidade desaba sobre eles. Cai sobre as crianças uma chuva de lixo branco, amassados, rejeitados... Cai, em seguida, a torre branca que apontava para o céu. A pureza é corrompida, e a cidade corrói, desaba. O branco se mistura cada vez mais com o marrom, com o sujo.



Figura 75 Queda do lixo branco.
Em cena: Elisa Reichmann e Yarasarrath Lyra.

Em nenhum momento, a queda de papel e do material branco foi utilizado por Rangel com propósito simbólico, mas por sua capacidade técnica de melhor refletir a luz e as projeções. Essa analogia com o simbolismo das cores é uma leitura particular minha, pensando como receptor do espetáculo.

Considerada uma cor pura, o branco encontra, no marrom, sua contraparte negativa. “Sua cor contrária psicológica é sobretudo o marrom. Não existe nenhum acorde cromático em que o marrom figure ao lado do branco, pois nada pode ser, ao mesmo tempo, puro e sujo.” (HELLER, 2013, p. 159).



Figura 76 O contraste entre a lona em tons terrosos, as caixas em tons pardos e os pontos brancos.

Ao contrário do pigmento branco, que é considerado uma cor, o marrom, em teoria, não deveria ser considerado cor, pois é resultante da mistura de vários pigmentos. Em sentido psicológico, sim, marrom é considerado uma cor, pois sentimentos e sensações lhe são atribuídos. “O marrom está por toda parte, mas como ‘cor em si’, o marrom é desdenhado.” (HELLER, 2013, p.255).

Marrom é a cor dos objetos rústicos, derivados de madeira, couro e terra. Na natureza, o marrom não aparece numa única tonalidade, mas em forma de manchas e respingos de gradações variadas. O pigmento marrom pode conter uma variada gama de cores, como o azul, o vermelho, o amarelo, o preto e até mesmo o branco. O marrom torna-se mais agradável quando combinado a cores mais alegres, como o laranja e o amarelo, tons presentes na lona utilizada no cenário de *Protocolo Cidade*. A cor marrom é bastante empregada para dar a impressão de redução de lugares. As caixas maiores do cenário do espetáculo, na cor marrom, demarcam muito bem os espaços de atuação dos bonecos.

Por ser considerada também a cor da robustez, da resistência e da virilidade, a lona em tons de marrom dá a impressão de estrutura que sustenta as caixas do cenário. “As coisas que não são delicadas por natureza, que são coisas resistentes, chamamos de ‘robustas’; essa palavra provém de *rotbraun*, marrom

avermelhado. E existe alguma cor mais robusta que o marrom?” (HELLER, 2013, p. 259).

O chão do palco foi encoberto por duas lonas de plástico na cor cinza. O cinza das lonas faz uma referência direta ao cinza do asfalto que cobre as ruas das cidades, como também ao cinza do concreto das grandes edificações. Segundo a simbologia das cores, o cinza é uma das cores do barato, do grosseiro e do bruto: “o cimento cinza dos prédios das fábricas e dos edifícios funcionais, ou seja, da realidade sem enfeites.” (HELLER, 2013, p. 281). O cinza representa coisas destruídas.

Na composição cromática do cenário de *Protocolo Cidade*, o branco, a cor que carrega características simbólicas positivas, serve de contraponto às impressões negativas que o marrom e o cinza poderiam provocar no espectador. Nesse sentido, as tonalidades do marrom e também do cinza eram mais claras. A leitura de uma cidade fria, impessoal, insensível, indiferente – tudo isso pode ser lido por meio da composição cromática da cenografia de *Protocolo Cidade*.

A composição das caixas empilhadas servia também de tela para a projeção de imagens. Na primeira parte do espetáculo, são projetadas imagens coloridas, oníricas, poéticas, um convite ao deslumbre sobre a vida, as coisas belas. Aos poucos, essas imagens vão dando espaço para a exposição de cenas da cidade com seus problemas de trânsito, escoamento de água das chuvas, violência urbana, catástrofes naturais. Nas paredes da cidade, vão sendo grafadas por luz e imagens aspectos caóticos produzidos pela impessoalidade, a ambição e a frieza das relações.



Figura 77 O chão cinza do palco.

Em cena: Claudio dos Anjos, Yarasarrath Lyra, Elisa Reichmann, Flora Rocha e Zé de Rocha.

Em *Protocolo Cidade*, como numa Babel, as pessoas não falam uma linguagem direta, de fácil compreensão. O que há é uma reação instantânea ao tono vocal, que é compreendido no particular de cada um. É um texto que poderia ser dito em qualquer situação, num diálogo dentro de um ônibus apertado, ou entre o engraxate e o cliente. As palavras são as mesmas, as intenções ou situações propõem novos significados. O único momento em que o diálogo segue uma sequência lógica é na cena da marmita, quando uma personagem-criança (boneco), dialoga com um senhor que está comendo na rua. Na cidade branca-marrom-cinza, personagens reagem a situações – a palavra é só um detalhe, e a composição cromática tem algo a dizer.



Figura 78 Diálogo entre o senhor e o menino.
Em cena: Cláudio dos Anjos, Elisa Reichmann e Yarasarrath Lyra.

4.6 FIGURINO E OBJETOS

Os atores utilizam uma vestimenta preta, composta por uma calça e blusa de malha de manga comprida e luvas pretas quando estão manipulando os personagens-bonecos. Completa o figurino um par de botas de borracha na cor preta e solado amarelo (botas tipo galocha). Na cena do engraxate, o cliente utiliza um paletó azul escuro. Nas cenas das personagens-máscaras, os atores vestem baldes de plástico de paredes vazadas na cor verde, cobrindo a cabeça, e fazem

uso de luvas de borrachas nas cores amarelo e vermelho. A composição do figurino com objetos de material plástico e borracha pretende fazer alusão ao mundo industrializado, tão presente nas cidades, e a opção por utilizar cores em tonalidades fortes nos objetos é para fazer contraste com a tonalidade do cenário e dos bonecos-personagens.

Já na primeira cena do espetáculo, aparecem dois personagens-bonecos sentados num dos braços do ator-manipulador, que simula um cavalo. Para representar a cabeça do animal, foi utilizado um pote plástico de embalagem de requeijão cremoso revestido de papel, que, em cena, é usado entre os dedos da mão fechada do ator. Vale ressaltar aqui que a presença dos cavaleiros faz a alusão ao universo medievo e armorial, presente na poética visual de Rangel para a cena.

Na cena da pescaria, são utilizados, como assentos para as personagens, um banco de plástico na cor creme e uma escada pequena de alumínio.

Para a cena dos limpadores de vidro, foram utilizados uma bacia pequena de plástico na cor marrom e um pote de sorvete na cor azul. Na cena do ônibus, os objetos utilizados foram um banco plástico na cor laranja e um balde verde. Esses mesmos objetos da cena do ônibus aparecem na cena da marmita, e o balde verde é transformado em máscara no último momento do espetáculo. Ainda na cena da marmita, são utilizadas duas marmitas de alumínio em tamanhos diferentes, uma tampa plástica na cor verde (prato do menino), um par de sapatos na cor prata representando uma governanta (personagem-objeto).

Para a cena do pequeno totem, dois tijolos de cerâmica são utilizados para formar o totem em homenagem aos mortos e desaparecidos em desastres, como o acontecido na cidade mineira de Mariana, devido ao rompimento de uma barragem de dejetos de mineração.

Para a cena do coração, uma pequena pedra de rio foi utilizada para representar o coração de pedra de uma das personagens. Na cena do engraxate, seus objetos de trabalho são uma escova de sapatos e uma toalha pequena na cor amarela que são utilizadas pelo engraxate como personagens-objetos, na tentativa de entreter o cliente.

Em muitas cenas dos personagens-bonecos, foram utilizados pequenos praticáveis de madeira revestidos de papel amassado na cor branca, para servir de suporte para os bonecos e criar contraste entre a cor do boneco e o cenário. Em uma das cenas em que os personagens-bonecos revivem a cena dos limpadores de

vidraças, é utilizado um pote de iogurte na cor azul em alusão ao balde de sorvete utilizado na cena com os atores não bonecos, e na repetição da cena do ônibus, um dos personagens-bonecos utiliza um pequeno balde verde.

No último momento do espetáculo, os papéis amassados e o lixo branco (embalagens de plástico) e caixas de papelão são manuseadas em cena pelas personagens-máscaras.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observei que o grupo de teatro *Os Imaginários*, apesar de não se definir como um grupo de teatro de formas animadas, utilizou-se de técnicas pertencentes a essa linguagem em todos os seus espetáculos. Também foi possível perceber que alguns aspectos da visualidade, como o uso de projeção, era algo que já tinha acontecido no primeiro e no terceiro espetáculo do grupo, como também foi um meio utilizado nos estudos para o quarto espetáculo, que se confirmaram na montagem final oferecida ao público, apresentando mais um aspecto recorrente na construção visual do grupo.

Faz-se necessário enfatizar que, dos quatro espetáculos do grupo, somente *Fragmentos* foi inteiramente concebido para o teatro de bonecos. Os demais, inclusive *Ciranda de histórias*, que apresenta variadas técnicas do teatro de animação, não foi somente composto por objetos, bonecos e máscaras, mas também de atores reais presentes em cena.

Em *Protocolo Lunar*, duas personagens atrizes conduzem a história, e os bonecos compõem narrativas paralelas, às vezes completando, outras ilustrando, ou até contradizendo, ampliando sentidos, em alguns momentos contracenando e se inserindo na narrativa principal. Já em *Protocolo Cidade*, personagens-bonecos, além de portarem uma narrativa própria, observam as ações dos personagens humanos. O fato de, em todos os espetáculos, o grupo explorar elementos do teatro de animação fez com que, na minha avaliação — de maneira equivocada — muitos aferissem ao grupo a característica de grupo de teatro de bonecos.

Retomando a temática das recorrências, objeto estilístico e operacional para Rangel, aproximo-me do poeta Manoel de Barros (2001), que afirmava: “repetir é um dom do estilo”. Diante do exposto, passei a questionar. O que se repete na visualidade de Sonia Rangel nos espetáculos de *Os Imaginários*? É possível apontar um estilo? Como já foi anteriormente mencionado, em sua dissertação de mestrado intitulada “CIRCUMNAVIGARE, uma poética, percurso e método” (1995), Sonia Rangel descreve como investigou, em sua poética lírica, vestígios de temas e imagens mais recorrentes, no intuito de verificar a repercussão e a transformação desses temas e imagens em sua produção plástica e teatral, com o objetivo de investigar em que medida o processo criador é capaz de gerar novas obras. Ao

tratar de sua produção teatral, a autora destaca a cenografia produzida para dois espetáculos: *Em cima da Terra, embaixo do Céu* (1989, 1990), e *Merlin, ou a Terra Deserta* (1992, 1993).

A cenografia dos dois espetáculos apresenta recorrência de temas e imagens que aparecem tanto na poesia como na plástica da autora, a exemplo da imagem da espiral, do jogo da amarelinha e do elemento Terra. A espiral também volta a aparecer na cenografia de *Protocolo Lunar* (2011-2016), assim como a representação do jogo da amarelinha fazia parte de seu primeiro projeto de cenário.

Com relação ao jogo da amarelinha, em “CIRCUMNAVIGARE”, Rangel revela o valor de potência que a imagem pode suscitar. Trata-se de um jogo a que estamos sujeitos desde toda a história da humanidade e que, de maneira lúdica, vamos aprendendo a jogá-lo ainda na infância. Por meio de uma brincadeira de obstáculos a serem superados, que nos levarão da casa do inferno para a casa do céu, podemos ganhar o jogo. Com relação à espiral, Rangel a descreve como uma imagem cósmica, em que o eterno retorno é evocado.

Já em *Protocolo Lunar*, a imagem da espiral faz parte do cenário, assim como o tema da Terra. Esse espetáculo, em si, revela vários indícios de recorrências, lembrando que ele foi escrito e dirigido por Rangel. No início, quando ocorre o encontro entre a menina Lucia e a senhora Dona Domingas, há, na fala da menina, a clareza de que aquele não era o primeiro encontro das duas, de que já haviam acontecido outros, outras vezes. “Ah essa história, você já me contou (*logo se arrepende*) Mas, pode contar de novo.” (2015, p. 44). Até mesmo na estrutura da montagem, em que as cenas com os bonecos revelam partes da história contada pela senhora, há sinais de repetição.

Contar a mesma história pela segunda vez já é um ato de recorrência, e é assim que acontece em *Protocolo Lunar*, quando tudo que está ali se repete num outro plano narrativo. Como no final do espetáculo, quando a menina recebe de presente da senhora o livro *Protocolo Lunar*, na esperança de que aquela história seja novamente lida, ou recontada. Percebo, então, que a recorrência na obra não aparece somente na retomada das imagens e temas, mas também como elemento de sua poética.

A relação de Rangel com a recorrência é explicitada em seu livro *Trajeto Criativo* (2015), uma reedição dos escritos sobre seus processos criativos que estão presentes no livro *Olho Desarmado* (2009). Assim se exprime Rangel: “Como um

corpus gerador situa-se aqui a gênese do percurso recorrente nele como conjunto de poemas e um modo de leitura em imagens e repercussões” (p. 13). O trabalho visual de Sonia Rangel, por meio de seus aspectos recorrentes, aponta para a definição de um estilo não só em seu trabalho com *Os Imaginários*, mas em toda sua obra poética.

As questões existenciais são o grande motor que alimenta o trabalho da autora, artista e professora Sonia Rangel. O existencialismo lhe importa muito mais do que as questões sociais, embora, em algum momento, elas se cruzem e se relacionem. O que interessa a Rangel são as questões que, em todas as épocas e culturas, em todo o momento, homens e mulheres se colocam, tendo de decidir sobre elas, a exemplo do amor e da morte – dois grandes temas que, segundo ela, fazem parte de toda a sua obra.

Faz-se necessário salientar que todo o trabalho de Rangel em *Os Imaginários* tem um caráter pedagógico. Em primeiro lugar, porque o grupo está diretamente ligado à academia, e, em segundo, porque ele segue os preceitos contingenciais dos educandos e pesquisadores da academia, com suas demandas vinculadas ao universo de pesquisa de Rangel sobre o imaginário e os processos de criação.

A sala de aula, para Rangel, é o espaço para a troca de ideias: o educando traz suas questões e o educador apresenta as dele. Por meio da problemática exposta pelo educador, o aluno irá encontrar, em seu eu interior, os meios de processar essas informações, fazer conjecturas com as instâncias internas e externas e, assim, poder elaborar um pensamento e, conseqüentemente, gerar conhecimento.

No campo da educação pela arte, Rangel assegura que é necessário compreender o valor da educação de forma geral, mas também se faz necessário perceber o valor da arte como algo indispensável para a construção de um imaginário, aquilo que revela a alma de um povo, que nos identifica como sujeitos de uma coletividade, que nos coloca em ação e nos conecta – a arte tem esses propósitos. Separar arte e educação somente para estudar um conteúdo específico, mas manter a consciência de que, de fato, estão interligadas.

Rangel chama atenção para a valoração da intuição, pois ela compreende que intuição também é pensamento, e, portanto, está vinculada à educação e à arte. Para Rangel, a intuição nos leva a correr riscos, explorar o novo, criar, fazer

experimentos para ver se vai dar certo, aspectos que devem estar presentes na arte e na educação. Pela exploração é que se aprende e se aperfeiçoam as técnicas, mas a intuição pode ser aliada ao pensamento criador.

Relacionadas ainda ao pensamento, para Rangel, estão as sensações. Elas colaboram no reconhecimento, nos ensinam a olhar com nossos próprios olhos. Essa é uma atitude das mais difíceis: educar o olhar para ver além das palavras, pensar por imagens. Saber de que lugar eu olho e compreender que é possível pensar para além das palavras e das imagens, mas também pelas sensações. Para Rangel, sensação também é pensamento.

Como é impossível ver a totalidade das coisas, Rangel expõe a necessidade de se aprender a selecionar aquilo que se quer ver ou mostrar. Portanto, a seleção faz parte da crítica, a crítica primeira do artista sobre sua própria obra, que pode ser iniciada com a seguinte indagação: “Que pensamentos governam minha prática” (2007, p. 74). Já o educando, ao realizar a crítica sobre si mesmo, decide como quer ser visto pela comunidade escolar, ou seja, o educando, assim como o artista, cria uma imagem de si mesmo, e, assim como o artista, ele deve aprender a gerenciar a imagem que criou para si. Ao observar sua prática, tanto o artista, quanto o educando passam a praticar o re-conhecimento, do mundo, das coisas que o rodeiam e o perpassam, suas ações e suas escolhas.

Rangel expõe que sua metodologia de criação tem um aspecto híbrido, tanto no campo das artes como no aspecto acadêmico. Ela defende que os instrumentais existentes a respeito da pesquisa acadêmica podem e devem ser utilizados, mas não devem engessar o processo da pesquisa. Ela, como pesquisadora, vai anexando aqueles instrumentais que lhe são favoráveis em algum aspecto de sua pesquisa. Portanto, na contemporaneidade, defende uma pesquisa que possa também ter uma característica híbrida.

A questão também aqui implicada é a necessidade atual de uma recomposição, na maioria das vezes híbrida, em vista dos variados e instigantes objetos com os quais o campo da arte contemporânea nos põe em confronto. Um certo instrumental me leva até um ponto, posso dele usar partes, mas não o integro como abordagem total. Portanto, a desorganização categórica a que estamos assistindo como caráter da contemporaneidade não pode deixar de também atingir as formas do pensar metodológico, exige do pesquisador, mais do que nunca, ao compreender a natureza do que deseja atingir, compor “híbridamente” também seu percurso metodológico. Se todas as formas podem ser inspiradoras, ao pensamento criador nenhuma poderá ser aplicada como didática de pura

anexação, ou como “fórmula”, ou decalque, esta a dificuldade de quem deseja trabalhar com a criação: suportar incertezas e instabilidades, o método pode ter suas fontes de inspiração, sim, mas poderá ser híbrido, criado, recriado a cada objeto e sujeito em seu trajeto. (2019, p. 84)

Todos os pontos aqui elencados, mesmo de maneira sucinta, a respeito do trajeto criativo de Sonia Rangel formam os referenciais que me fazem defini-lo como um trajeto poético híbrido, em que aspectos metodológicos, temáticos e operacionais — que, a princípio, poderiam parecer conflitantes — conseguiram dialogar de maneira harmoniosa, apresentando certa simbiose entre os elementos. É possível destacar o diálogo entre imagem filmada e imagem ao vivo no espetáculo *Protocolo Lunar*; a composição cenográfica de imagem filmada e com objetos estáticos em *Protocolo Cidade*, e também a unidade entre elementos do universo industrializado com elementos naturais, na visualidade dos espetáculos de *Em cima da Terra, embaixo do Céu*, em *Merlin ou a Terra Deserta* e também em *Protocolo Lunar*.

Como já foi destacado anteriormente sobre o espetáculo *Protocolo Cidade* e a dicotomia campo *versus* cidade, bem como a reflexão sobre os elementos industrializados que representam o universo da cidade, a exemplo do papelão, que serviram de mote para o desenvolvimento do espetáculo, é possível compreender que os estratos do universo industrializado em oposição aos elementos naturais são de suma importância para Rangel na composição da sua poética visual, ao menos no campo das artes cênicas. Em *Protocolo Lunar*, ao expor sobre o material que se encontrava misturado na “papa lunar” que os viajantes do barco iam recolher na Lua, havia de tudo, desde “unhas, cartilagens, pequenos cavalos-marinhos, braços de boneca, às vezes até mesmo um pente.” (RANGEL, 2015, p. 56). Sem deixar de ressaltar o hibridismo entre atores reais e personagens bonecos-objetos, como também a presença de poemas nos textos dramáticos nos espetáculos de *Os Imaginários*. Definitivamente, em *Os Imaginários*, o aspecto pedagógico não se separa do aspecto artístico: ao contrário, se mesclam.

Em tempo, faz-se necessário reconhecer que o trabalho visual de Rangel com *Os Imaginários*, e nos espetáculos *Em cima da Terra, embaixo do Céu* e *Merlin, ou a Terra Deserta* pode ser considerado como o trabalho de uma diretora de arte, pois fica claro que todos os aspectos da visualidade desses espetáculos foram concebidos e coordenados por Rangel em sua totalidade. Concluo que, entre as

atividades de coordenar, escrever e dirigir *Os Imaginários*, Rangel também assumiu, desde início, a função de diretora de arte. E, nesse lugar, ela pôde tanto compartilhar saberes com os demais membros do grupo, como também fortalecer o valor do trabalho colaborativo, em que todos podem trabalhar na mesma função ou em funções individuais, sempre em prol do coletivo.

Entre os anos de 2007 e 2017 – período em que *Os Imaginários* desenvolveram os quatro espetáculos aqui examinados, completando o tempo corrido de 10 anos –, o grupo trouxe, para suas produções, elementos do teatro de animação. No entanto, apesar de Rangel ter estado à frente do componente curricular Teatro de formas animadas, na Escola de Teatro da UFBA, por muitos anos, e de sua relação próxima com a técnica, seu campo de produção artística e acadêmica vincula-se aos processos de criação artística e às teorias do imaginário. Nesse lugar, há, sim, espaço para as formas animadas, mas não é esse o foco principal de Rangel em sua poética.

Devido ao fato de o pioneirismo dessa abordagem, na Escola de Teatro da UFBA (Teatro de formas animadas), estar relacionado à sua prática docente, é facilmente compreensível ligar essa temática a Rangel, que não a rejeita, mas sabe que seu campo de atuação é muito mais amplo e deseja que os educandos ligados a ela e ao grupo compreendam essa expansão. Portanto, os quatro espetáculos de *Os Imaginários* apresentam elementos do teatro de formas animadas pelo desejo de educandos e pesquisadores, que enxergam, em Rangel, uma fonte de conhecimento a respeito dessa temática e que, ao se aproximarem da professora com suas demandas, encontram, junto a ela, um campo aberto para a pesquisa em formas animadas, vinculadas às teorias do imaginário e aos processos de criação.

Dos quatro espetáculos do grupo, *Fragmentos* é o único genuinamente composto pela técnica do Teatro de bonecos de manipulação direta e do Teatro de objetos. Os demais espetáculos, além de fazerem uso da manipulação direta, incorporaram outros elementos das formas animadas, como também de outros elementos do universo das artes cênicas e de outras linguagens artísticas, aproximando-se do universo híbrido da poética de Rangel.

Como atuante no universo das artes e na área de educação, percebo que, ao me debruçar sobre a poética visual de Rangel junto ao grupo *Os Imaginários*, pude compreender melhor seu percurso criativo junto ao grupo, como ela elabora seu processo criativo, e como as demandas pessoais de cada membro é valorizada

e adaptada ao universo de cada espetáculo. Essa imersão me proporcionou refletir e compreender melhor meu próprio percurso e meu processo de ensino e aprendizagem, seja atuando em sala de aula como professor, seja dentro do grupo como agente e aprendiz. Permite-me observar e perceber os pontos que mais se repetem em minha trajetória e reconhecer o que deve novamente ser cultivado, com nova roupagem, e aquilo que deve ser abandonado ou superado.

Destaco ainda a valia da inserção de componentes ligados ao universo do Teatro de formas animadas ao currículo da Escola de Teatro da UFBA no ano de 2004, tendo Rangel como a percussora dessa iniciativa, o que abriu um leque de possibilidades artísticas e educacionais para o curso de teatro oferecido pela instituição. Atualmente, tais componentes ainda são obrigatórios para os estudantes da licenciatura, mas passaram a ser também oferecidos como componentes opcionais para os demais estudantes dos outros cursos. A existência, dentro da universidade, de um grupo de teatro que dialoga com essa temática, pesquisando e produzindo espetáculos que mesclam elementos do Teatro de formas animadas com outras vertentes do teatro na contemporaneidade, é de suma importância não só para a consolidação da linguagem dentro da Escola de Teatro da UFBA, mas também pela sua pertinência nos campos da comunicação e educação, devido à sua linguagem universal e sua variedade de formas, possibilitando infinitas maneiras de fazer e educar pelo e com o teatro.

Escrever esta tese possibilitou não só trazer luz para o trabalho desenvolvido por Sonia Rangel junto ao grupo de teatro *Os Imaginários*, como também revelou a importância de as instituições de ensino avaliarem suas grades curriculares e observarem quais são as lacunas existentes e pensarem estratégias na tentativa de saná-las. Foi assim com a implementação do sistema modular em 2004, pois, mesmo depois do fim desse sistema, o componente curricular Teatro de formas animadas continua a ser oferecido para uma gama maior de estudantes. Desse modo, não só a linguagem das formas animadas ganha notoriedade e adeptos, como ela enriquece o currículo da instituição que a promove. E faz-se necessário enfatizar que, na Escola de Teatro da UFBA, o Teatro de formas animadas, como componente curricular, tem, em Sonia Rangel, uma percussora, como professora e como pesquisadora, junto ao grupo de teatro *Os Imaginários*, e que seus talentos como artista visual foram e são de importância fundamental para o

campo visual nas artes cênicas na Universidade Federal da Bahia, na Bahia e no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alvreto Bosi e Ivone Castilho Benedetto, 6.ed, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 406-410.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação: da teoria à prática*. São Caetano do Sul, São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- ANDRADE. Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 50.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANJOS, Claudio Rejane Alves. Tempo e espaço em Protocolo Lunar. *Dramaturgias, Construções, paralelos e desvios* (Org.) Cleise Furtado Mendes e Raimundo Matos de Leão. Salvador: EDUFBA, 2018. 238p.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção os pensadores. Tradução Joaquim José Moura Ramos. 2.ed, São Paulo: Abril Cultural, 1984, 354p.
- _____. *A terra os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 259p.
- BADIOU, Maryse .Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo. *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul - SCAR Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Ano 08, Nº. 09, 2012.
- BAILLET, Florence; NAUGRETTE, Catherine. Material. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Org. Jean-Pierre Sarrazac. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 103-105
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Foroni Bernardini et al. 4. Ed. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1998.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antônio Mercado. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, 103p.
- BARROS, Manoel de. Uma didática da invenção. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 309-315.
- _____. *Gramática expositiva do chão*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, 53p.
- _____. *Meu Quintal é maior do que o mundo (antologia)*. Rio de Janeiro: objetiva, 2015, 164p.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Ítalo. *Todas as cosmicômicas*. Tradução Ivo Barroso, Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Marcovaldo ou As estações na cidade*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *As cidades invisíveis*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. 2.ed. São Paulo Perspectiva. 2012, 174p.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Fotografias como documentos textuais: pontuações sobre as encenações de Romeu e Julieta e Um Molière imaginário (grupo galpão – 1992/1998)*. In. Rascunhos, Uberlândia, v.3 n.1 jul. Dez. p.4-13, ISSN: 2358-3703, 2016.

CHAVES, Gilvan de Assis; CÂMARA Fernando Luiz; VERMELHO Alcir Pires. Prece ao vento. In: *Os Angorás, vol.2*. São Paulo: Alvorada/ Chantecler, 1991. Faixa 7. 1. Disco de Vinil.

CINTRA, Wagner. A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor. In. *Rebento: Revista de Artes do espetáculo*, Nº02, julho de 2010. Unesp: São Paulo.

COSTA, Eliene Benicio; CHECCUCCI, Deolindo (org). *Companhia de Teatro da UFBA: 35 anos*. Salvador: ETUFBA, 2016, 103 p.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto machado Lisboa: Relógio D'Água, 2000, 493p.

_____. *Proust e os Signos*. Tradução Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, 173p.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução Barbara Heliadora, José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018, 422p.

FARAGO, C. A cultura visual é aplicada com utilidade a objetos pré modernos? Por que isso importa? In: IARA LIS FRANCO SHIAVINATTO, E. A. C. *Cultura Visual e História*. 1ª. ed. Cap. 02, São paulo: Alameda, 2016.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Tradução Lucas Baldovino, Carlos David Szlak, (org) Franca Rame, 3. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo , 2004, 384p.

FOSTER, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

_____. *Vision and visibility: discussions en contemporary culture*. Seattle: Bay Press, v. 02, 1988.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. *Ditos e escritos III*. Tradução A.D. Barbosa. (org.,) Manoel B. da Mota, Rio de Janeiro/ São Paulo, Forense Editora, 2001, pp. 411- 422.

GIL, Gilberto. O amor aqui de casa. In: GIL, Gilberto. *As canções de Eu, Tu, Ele*. Rio de Janeiro: Warner Music, 2000. Faixa 11. 1. CD.

GLEISER, Marcel. *Poeira das Estrelas*. Textos de apoio: Frederico Neves. São Paulo: Globo, 2006.

GUIMARÃES, Camila. Entrevista sobre a concepção da luz. In. RANGEL,S (org.).*Protocolo Lunar*: texto dramático para atores, bonecos e objetos. Salvador: Solisluna, 2015.

GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.10, p.77-106, jan./jun. DOI10.5433/1984-7939.2011v7n10p7 2011.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução Maria Lúcia Lópes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, 311p.

HOWARD, Pamela. O que é cenografia? Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015, 280p.

ISAACSSON, Marta. *Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem*. *ArtCultura*, , v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.- dez, Uberlândia, Minas Gerais. 2011

JASMIM, J. F. E. M. G. *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio e Loyola, 2007. 300 p.

JUNG. Carl G. *O homem e seus signos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, 429p.

LIMA, Francisco André Sousa. *Pedagogia do teatro de grupo: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficina Finos Trapos*. Salvador, 2014, Dissertação (mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

LOMBARDO. Fernando Antônio. *O que é teatro infantil*. Coleção primeiros passos, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, 91p.

LYRA, Yarasarrath Alvim Pires do Carmo. *Protocolo Lunar: processos criativos para a cena do Teatro de Animação na perspectiva de quem constrói e anima*. Salvador, 2014. Dissertação (mestrado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 248p. 2013.

MENDES, Cleise. Aqui, dentro, no quintal do mundo. In. RANGEL, S (org.). *Protocolo Lunar*. texto dramático para atores, bonecos e objetos. Salvador: Solisluna, 2015.

MOSTROS SA. Direção: David Silverman, Lee Unkrich, Peter Doctor. Roteiro: Andrew Stanton, David Gerson, Jef Pidgeon, Jell Culton, Peter Doctor, Ralph Eggleston. Produção: Darla K. Anderson. Estados Unidos da América: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 1 DVD, 2001, (92 min.)

MOURA. Gyl Giffony Araújo; CAMINHA Melissa Lima. *O momento do teatro de grupo e o movimento todo teatro é político (2009 -), de Fortaleza-Ceará: além do espetáculo, a busca por políticas*. Encontro Funarte, política das artes. 2009. <http://www.funarte.gov.br/encontro/wpcontent/uploads/2011/08/Artigo.FunarteGyl.pdf>

NERO, Ciro Del. *Cenografia: uma breve visita*. Coleção saber de tudo, São Paulo: Editora Claridade, 2010, 96p.

NIETZSCHE. Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução de Mario Pugliesi, Edson Bini, Noberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981, 294p.

_____. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus livraria, 2001.

OLIVEIRA JUNIOR. Celso de Araújo. *O Estupor em Becket: o estupor como libertação e tragédia em Elutheria*. Salvador, 2005. Dissertação (mestrado) Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005, 512p.

_____. *A análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução Sergio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015, 323p.

PEIXOTO, Andreia. Teatro de Vanguarda. In. *E-Dicionário de Termos Literários* (org.) Carlos Ceia. 23 de dez, 2009. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-de-vanguardia>. visitado em 25 de outubro de 2019.

PEREIRA, Luiz Fernando. *A direção de arte servidora de dois amos: o teatro e o cinema*, Florianópolis, 2016, Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina,

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

RANGEL, Sonia. *Circumnavigare: uma Poética Percurso e Método*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia (Escola de Belas Artes) 1995.

_____. *Circumnavigare*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1995.

_____. *Casa Tempo, uma Poética: Jogo, Imagem e Memória no percurso criativo de um Espetáculo-Exposição*. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia (Escola de Teatro) 2002.

_____. A máscara expandida um devir poético na interface visualidade teatralidade. *Revista Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, ano 15, nº. 19, p. 199-204, 2012-2.

_____. *CasaTempo*. Salvador: Solisluna, 2005.

_____. *Olho Desarmado: Objeto Poético e Trajeto Criativo*. Salvador: Solisluna: 2009.

RANGEL, Sonia

_____. *Trajeto Criativo*. Salvador: Solisluna: 2015.

_____. (Org.). *Protocolo Lunar: Texto Dramático para atores, bonecos e objetos*. Salvador: Solisluna: 2015.

_____. Processos de Criação: Atividade de Fronteira. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: “Os trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações, 4. 2006, Rio de Janeiro. *Memória ABRACE X*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 311-312.

_____. Uma Partitura entre Poesia, Visualidade e Cena. *Revista Cultura Visual do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Salvador, v.1, n.5, p. 93-103, 2º. Semestre de 2003.

_____. Teatro de Formas Animadas: Um Pensamento Visual. *Revista Repertório Teatro e Dança do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador, ano 2, nº. 3, p.105-108, 1999-2.

_____. Perguntas-Passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, *Memória ABRACE/ 2008- UFMG*. GT: Territórios e Fronteiras.

_____. Imagem como pensamento criador: trajeto entre poesia, visualidade e cena em Protocolo Lunar. *Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 10, v. 12, out. 2014.

_____. Ciranda de Histórias: construção coletiva de poesia e conhecimento. *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia*. Escola de Teatro, Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – n. 23, out. 2009 - Salvador: Periodicidade Regular, ISSN 1516-0173, UFBA/PPGAC, 2009 -132 p.

_____. O papel do professor de teatro na educação brasileira contemporânea. *Cadernos do LINCC: Linguagens da cena contemporânea*, V. I, n.i (jul./dez 2008) – Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFNR, 2007. 182p.

_____. *Protocolo Cidade*. Texto dramático. Salvador: Os Imaginários, acervo do grupo, encenado em 2017. Não publicado.

_____. *Imagem e pensamento criador*. Lauro de Freitas - Ba: Solisluna: 2019, 172p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Tradução Yan Michalski. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, 237p.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013, 186 p.

_____. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3.ed. São Paulo: EDUC, 2008, 138p.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. Pesquisa Participante: alteridade e comunidades Interpretativas. *Psicologia USP*, 2006, 17 (2), p.11-41

SERRONI, José Carlos. *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: edições SESC SP, 2013. 376p.

SÉRVIO, Pablo. O que estudam os estudos de cultura visual? *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, Rio Grande do Sul, v. 07, n. 02, p. 196-215, maio a agosto 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5902/1983734812393>>. Acesso em: 20 novembro 2017.

TATO Criação Cênica. Disponível em:

[https://www.facebook.com/pg/tatocriacaocenica.teatro/about/Tato Criação Cênica](https://www.facebook.com/pg/tatocriacaocenica.teatro/about/Tato+Criação+Cênica) em 17 de abril de 2018.

TEATRO Gats. Disponível em: [https://teatrogats.wordpress.com/pecas-teatrais-artisticas/o-patinho-feio/Teatro Gats](https://teatrogats.wordpress.com/pecas-teatrais-artisticas/o-patinho-feio/Teatro+Gats) em 17 de abril de 2018.

TEIXEIRA, Maria Betânia d' Henri.; OLIVEIRA, Robson Alves de.; GATTI, Thérèse Hofmann; SUAREZ, Paulo A. Z. O Papel: Uma breve revisão histórica, descrição da tecnologia industrial de produção e experimentos para obtenção de folhas artesanais. *Revista virtual de química*, Rio de Janeiro: Instituto de Química, Universidade Federal Fluminense, v.09, 2017, n.03, p.1365-1380, 20 de junho.

THEBAS, Cláudio. *O livro do Palhaço: coleção profissões*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

TOY Story 3. Direção: Lee Unkrich. Roteiro: Andrew Stanton, John Lasseter, Lee Unkrich, Michael Arndt. Produção: Darla K. Anderson. Trilha: Sonora Randy Newman. Distribuidora: Buena Vista Home Entertainment, Estados Unidos da América: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 1 DVD, 2010, (103 min.).

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*. Salvador, 2013, Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

VILELA, Caetano. Dramaturgia da Luz: um conceito operístico. In. *Cadernos de luz*. 2013. Disponível em: <http://guilhermebonfanti.com.br/22/dramaturgia-da-luz-um-conceito-operistico/>, acessado em 22 de janeiro de 2019.

ZEZINHO, Padre. O vento falou comigo. In: ZEZINHO, Padre. *A canção e a mensagem, vol. 15, Oração da manhã*. São Paulo: Paulinas-COMEP, 1996. Faixa 10. 1. CD.

APÊNDICES: ENTREVISTAS COM SONIA RANGEL

APÊNDICE A – Aspectos criativos gerais da Visualidade para a cena, como diretora, cenógrafa, figurinista, aderecista no grupo de teatro *Os Imaginários*.

1- O fato de a senhora ser atriz e diretora torna mais fácil, ou não, pensar a cenografia de um espetáculo de teatro?

Todas as funções por mim exercidas no teatro nasceram em experiências já oriundas em contaminações de funções. Exemplo: na primeira experiência profissional como atriz – no espetáculo *Abraão e Isaque* (1971), com direção de Carlos Petrovich, com temporada na Capela do Solar do Unhão Salvador/BA, fui também cenógrafa. Portanto, estar dentro do espaço como atriz e ser artista visual se somam em importância. Claro que a formação passando por duas escolas de belas artes foi fundamental neste exercício da cenografia. A questão do exercício como diretora, o que não me considero, nasceu bem depois pela necessidade das práticas pedagógicas, em montagens didáticas como professora da escola de teatro. Aqui as funções diretora-professora é que se contaminam.

2- Quais as etapas de seu processo criativo na elaboração de um projeto de visualidade para um espetáculo de teatro?

Em linhas bem gerais, a partir de Temas-Imagens advindos de qualquer tipo de fonte, texto dramático ou não, às vezes até das improvisações, posso enumerar algumas etapas, que se dão na maior parte das vezes de forma concomitante, em paralelo, até a concepção final e total estar definida e de cada ponto pode surgir a ideia que vai dominar ou agregar as outras ideias:

1. Arquivo-coleta de fontes as mais variadas de imagens-ideias, que podem surgir do detalhe ao geral e vice-versa, em suas associações e dominâncias, sequências, estudos de contrastes, de cor, de materiais, de objetos etc.
2. Esboços com visão-perspectiva. Esboços de figurinos e de objetos.
3. Esboços de planta baixa correspondente.
4. Definida a arquitetura espacial e o desenho da planta baixa, realizada uma imagem desenho-pintura do espaço total, uma maquete, quando considerada

indispensável, do espaço total ou como estudo específico de algum elemento ou detalhe, poderá ser realizada.

Assinalo aqui uma bifurcação no processo de criar a cenografia, ou pensar a visualidade:

Nas encenações que foram por mim configuradas, pensadas, o percurso é “contingente”, ou seja, se passa no trajeto com os outros, em contínuas consultas, quando ouço opiniões diversas sobre minhas ideias e acato sugestões que colaboram para chegar a uma decisão que é pessoal, mas testada e socializada em acordo com o grupo envolvido.

Nas encenações para as quais fui convidada apenas para os aspectos visuais, posso em linhas gerais apontar este mesmo instrumental de procedimentos da minha parte semelhantes, ou quase os mesmos, mas com variações pelas específicas estratégias de quem está na direção, e pelo tipo de concepção, estética adotada, desejada ou evocada. Por exemplo: ser convidada para pensar junto e ao início a concepção cena-espaço, às vezes antes dos ensaios começarem, ou ser convidada já com o material de ações cênicas em processo, ou já definido pelo diretor, e ter que me adequar a esta situação, mas sempre muito importante assistir ensaios. A fisicalidade da cena realizada pelos atores, mesmo que em processos de improviso, é vital para pensar a arquitetura espacial, seu desenho cenográfico, mas, nestes casos o diálogo será mais com o diretor e menos com o elenco.

3- Qual o prazer e dificuldades encontradas ao elaborar a visualidade para um espetáculo teatral?

Maior Prazer: ampliar do trabalho em projeto, sua concepção, “a pintura”, as ideias, para vê-lo materializado em grandes dimensões, numa arquitetura a ser vivificada pela luz, onde o corpo do intérprete vai transitar, vai “habitar” a imagem.

Maior Dificuldade: ao mesmo tempo equacionar a pertinência entre temas, imagens, materiais, funcionalidade cênica e principalmente baixo custo. Ou seja, equacionar o melhor arranjo de economia de elementos possíveis, para falar o máximo entre técnica e estética conduzindo a expressão poética. Já tive belos projetos abandonados e substituídos por falta de recursos.

4- Em que medida a cor (luz e pigmento) contribui em seu processo de criação?

Não se pensa (ou não se deveria pensar) cenografia ou elementos visuais de um espetáculo sem considerar a cor para a cena nos dois tipos, luz e pigmento, pois mesmo que não se pense, estarão lá, sempre implicados. Ou seja, os materiais e seus aspectos de aparência, textura, tonalidades, valores pintados ou não, receberão luz. São escolhas que determinam diálogos criativos para um bom acordo entre as operações técnicas, poéticas e estéticas desejadas na “pintura-desenho”, “escultura” ou “arquitetura” da cena. Aqui a melhor situação é poder ser também uma espécie de “diretor de arte”, equalizando toda a visualidade geral do espetáculo, situação que, para mim, só pode se dar integralmente quando realizei minhas próprias encenações.

5- Como se dá a negociação interna entre artista plástica e cenógrafa?

Em verdade me penso como artista, a solicitação externa de funções bebe nas mesmas fontes criativas, nascem do mesmo lugar, sem nenhum conflito, sem necessidade de negociação. A funcionalidade é que vai, no específico, resolver as questões técnicas e a sua adequação em concepção e edição final. Mas quando trabalhei ou trabalho encontrando convergências ou coincidências aos Materiais-Temas pessoais como artista para elaborar a grande Imagem de um espetáculo, considero processos e resultados, para mim, mais eficazes e mais satisfatórios.

6- Como Sonia Rangel descreve sua própria cenografia?

Talvez: pelas Imagens tento realizar uma arquitetura-poesia. Neste caminho de buscas, muitas tentativas e erros que nem sempre resultam no bom êxito dos resultados.

7- Qual a sua definição de cenografia?

Lembro-me que já respondi a essa pergunta, em 2007, em processos de orientação a Bruna Cristófaru, que pesquisou em seu mestrado no nosso PPGAC a

cenografia do *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. Retomo aqui certas ideias neste anterior contexto já afirmadas. Penso, em síntese, que o cenógrafo atua como um poeta-arquiteto de imagens. Mas a poética do seu tempo-espaço específico não é independente, gravita no tempo-espaço de um palco para ser vivificada pela presença do atuante (ator-dançarino-performer-músico) e da luz, somente aí uma cenografia se completa. Essa a questão central e relacional aos desafios do cenógrafo. Se este criador elabora e cria a materialidade e a funcionalidade para espaços que são imagens-metáforas, irrealidades, devaneios, ficções, só quando cenários e atores podem dialogar sem ruídos, um sendo para o outro, simultaneamente, continente e ênfase, então acontece a melhor cenografia, tornando as imagens uma unidade possível na visível-invisível poética cênica espaço-temporal, num palco de arquitetura teatral ou em qualquer espaço assim codificado pelo uso. Uma “boa cenografia” é aquela que se “acha” e ao mesmo tempo se “dilui” de tal forma que entre todos os outros signos das sucessivas imagens cênicas faz germinar uma zona de integração tal e total com a proposta-imagem-acepção-intenção-conceito do espetáculo, atingindo assim, mesmo como elemento independente, quase uma espécie de “invisibilidade” sem poder ser separada no e do espetáculo aos olhos do espectador. Uma boa cenografia de fato é feita para “desaparecer” aparecendo no conjunto de todos os outros signos em cena. Só poderá ser avaliada neste complexo de intenções e interações. Ou seja, uma bela maquete cenográfica pode não resultar numa boa cenografia. Tentando resumir, para mim: cenografia é uma imagem-poesia a ser percebida no tempo-espaço como arquitetura visível-invisível no movimento poético da cena.

8- Protocolo Lunar é um espetáculo de sua autoria, desenvolver uma cenografia para seu próprio espetáculo tem alguma diferenciação do trabalho feito por encomenda?

Cenografar para os espetáculos por mim orientados, dirigidos, é melhor, pois a decantação interna das imagens ao mesmo tempo se faz pelo sujeito que olha em surdina seu próprio elaborar poético. Paradoxalmente é “pior”, justo por isso, editar o que é mais adequado em todos os aspectos também se torna mais difícil no sentido da complexidade a enfrentar, ouvir opiniões de muitos. Resolvi este desafio, por exemplo, em *Protocolo Lunar*, partilhando e discutindo processualmente os esboços

com todos que faziam parte do grupo à época da construção da cenografia, até conseguir configurar o projeto final.

Quando o trabalho é por convite o diálogo externo geralmente se dá apenas com uma pessoa, que é o encenador, diretor. Às vezes, na melhor das hipóteses, com o criador da luz ou do figurino, mas já vivi situações quando não obtive estas informações dos outros criadores visuais, mesmo tendo solicitado.

9- Que motivações a faz aceitar um projeto de cenografia e quais a faz declinar?

Importante para mim é uma afinidade com a pessoa que convida que se soma aos desafios e temas abordados e também nisso está implicado um respeito mútuo pelo universo criativo e profissional, mas, principalmente, afeto e minha disponibilidade de tempo cada vez mais exígua pelos muitos encargos de professora desde que comecei a orientar na pós-graduação em duas escolas de arte. Assim, nos últimos anos, muito tenho recusado por falta de tempo ou de interesse em trabalhar com cenários para outros diretores. Sem muito ter planejado, meu trabalho, a partir da criação do grupo *Os Imaginários*, tem se colocado cada vez mais num lugar que possibilita uma integração expressiva de temas e imagens que muito me agradam, e me dá conforto e alegria trabalhar assim. Isto não quer dizer que jamais farei outros tipos de cenários. Pensar a dramaturgia da cena com todos os elementos nascendo juntos e integrados é muito desafiador e ao mesmo tempo mais reconfortante.

APÊNDICE B – Sobre o espetáculo *Ciranda de Histórias*

1- O espetáculo *Ciranda de Histórias* foi desenvolvido com alunos do curso de Licenciatura em Teatro durante o sistema modular adotado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia entre os anos de 2004 a 2007. Como aconteceu o processo de construção do espetáculo? E quais as motivações para levá-lo para além dos muros da escola?

O ano de 2004 foi o ano da turma inaugural deste tipo de estrutura curricular, assim, uma turma funcionava quase como um “grupo teatral”, pois se mantinha unida sem muitas variações na composição de alunos ao longo do curso, que incluía, pela primeira vez, montagens didáticas semestrais. Importante sinalizar que essas montagens só existiam, anteriormente, para os cursos de direção e interpretação. Foi nesse contexto que nasceu *Ciranda de Histórias*, montagem surgida no primeiro módulo, que pode ser aperfeiçoada ao longo de outros componentes curriculares em quatro módulos semestrais sequenciais. Foi também a primeira vez que o componente Teatro de Formas Animadas foi incluído na escola de teatro. Como estratégia e componente de um módulo, apenas na licenciatura, coordenei este módulo, e o associei ao componente Montagem Didática, fui a primeira professora na escola de teatro a orientar e dirigir nesta estética teatral como um componente curricular. Deu bastante certo, começamos a fazer apresentações extraclases, abertas a convidados, primeiro na escola de teatro, depois chegamos a fazer apresentações no antigo Liceu e num colégio, a convite. Falo sobre tudo isto na apresentação do texto dramático publicado nos Cadernos do GIPE. Quanto às técnicas por mim selecionadas, o critério principal era ser viável para o âmbito escolar. Ou seja, num primeiro momento do componente, a simples apropriação de objetos prontos, as máscaras em qualquer parte do corpo, também construídas com materiais de fácil e imediato manuseio, sem esquecer a presença do ator, não só transformando e animando materiais em cena, como criando e expressando narrativas. Essa abordagem, além de ser viável num espaço qualquer, pois não demanda nenhuma sala especial, palco e plateia podem transitar do micro ao macro espaço, para mim, foi o argumento fundamental para viabilizar essa experiência em sala de aula, além de estar mais próxima das formas contemporâneas, do teatro de objetos, do que da sua origem e tradição, com o ator escondido.

No segundo componente de Formas animadas, optei por trabalhar criativamente com três técnicas: 1. A papietagem e a massa de papel machê; 2. Bonecos feitos com aproveitamento de meias e luvas, tecidos, onde a liga básica era a costura e eventualmente cola para tecido; 3. Bonecos feitos de sucatas, com qualquer sobra de material, embalagens de papelão ou plástico. Esse trabalho dependia de uma sala com pia e mesas, para manuseio de colas e tintas, de tempo-espço para secagem. Intencionalmente, excluí a espuma, muito expressiva e usada na confecção de bonecos, pois sua liga para esculpir depende da cola de sapateiro, produto tóxico, proibido a menores e, lógico, interditado nas escolas.

Como *Ciranda de Histórias* durou e se aperfeiçoou ao longo dos quatro anos do curso, isso permitiu que, em paralelo, em outros componentes, estudássemos a história desta estética, da tradição ao contemporâneo, e também como um dos trabalhos no componente de Dramaturgia conseguimos escrever seu texto e aperfeiçoar o espetáculo. As formas e técnicas que aparecem em cena misturam e espelham essa concepção que, com certeza, só foi possível pela estrutura modular então vigente. Assim já começo a responder um pouco da pergunta 2.

2- O Grupo de Teatro Os Imaginários surgiu no ano de 2007, oriundo de uma turma de alunos do curso de Licenciatura. É possível definir que o fato de a turma ter sido a primeira sobre o sistema modular e ter convivido por quase quatro anos juntos tenha desenvolvido o desejo de constituir um grupo de teatro?

Situo a origem do grupo em 2007, nesta transição entre a sala de aula e o que começou a ela a extrapolar, como extensão, como iniciação à pesquisa (PIBIC), com temas em vários TCCs. Na verdade, foi uma conjugação de fatores, pois permaneceram na pesquisa, que gerou o segundo espetáculo, alunos oriundos deste primeiro módulo (como Rubenval, Eliete, Emiliano) e se somam outros já do segundo módulo (Ricardo, Genifer, da Licenciatura, e Laura, aluna do curso de Direção Teatral que não tinha acesso ao componente dentro do seu currículo) Neste momento as duas montagens permaneceram ainda em aberto.

3- A peça *Ciranda de Histórias* mescla diversas técnicas do Teatro de Animação. Como se deu a escolha por essas técnicas, a definição das cenas e a construção do roteiro?

Penso que sobre a opção das técnicas (além da simples apropriação de objetos prontos, sem nada acrescentar) já respondi na pergunta anterior. E as estratégias dramatúrgicas, definição de cenas e roteiro, também obedecem a um tipo de lógica na metodologia que, repetidas vezes, utilizei e que atualmente denomino como “dramaturgia contingente”, ou seja, incluo sempre meu trabalho, o que me interessa naquele momento somado e misturado, juntado à seleção e edição de cenas feitas em processo improvisado e debatido com o grupo. Um dos critérios, por exemplo, é solicitar que cada um assinale duas cenas que mais gostou de assistir, e duas que mais gostou de fazer, geralmente isto dá muito certo, e quando alguma cena que foi importante no processo é esquecida, ela aparece, quando, no coletivo fazemos a “tabulação” dessa memória da experiência, que foi anotada em registro aula por aula. As aulas seguem um roteiro de improvisações, os estímulos, as propostas, que também obedecem a uma lógica de escolhas, que se expandem, não são ao acaso, do conhecimento de si, do corpo em cena, com os outros, com os objetos, primeiro apropriados, depois transformados e, por último, construídos, inventados. Meu trabalho como “encenadora” é dar formato e sentido a uma narrativa que emerge dos encontros, dos temas, das improvisações em grupo.

4- Uma das técnicas empregadas no espetáculo é a do Teatro de Objetos, qual o critério de escolha desses objetos?

Quanto à questão “teatro de objetos” ou “teatro com objetos”, há uma extensa discussão teórica contemporânea, com específicos criadores que se interessam por este fazer. O que mais importa, para mim, é o quanto as estéticas e formas contemporâneas com os objetos muito podem inspirar às apropriações que se podem poeticamente realizar na sala de aula.

No pequeno verbete *Teatro de Objetos* do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, (Perspectiva: 2008), a companhia francesa e o artista Philippe Genty são citados como exemplo. Então, fica claro que ali se considera, se resume Teatro de Objetos mais como sinônimo de Teatro de Formas Animadas, a forma

contemporânea desta estética. Pois esta companhia trabalha com a mistura de todas as técnicas da tradição ao contemporâneo, com o ator-dançarino visível ou invisível em cena.

Vou responder aqui no âmbito pedagógico, onde e quando se originaram as minhas escolhas. Os critérios variam, também a partir do grupo, das necessidades percebidas por mim, da faixa etária, das dificuldades, mas transitam sempre por uma escolha afetiva, sensível, podem ser solicitados a cada um - isto cria os laços motivacionais de cada pessoa com o que trouxe - e podem ser dados pelo professor como estranheza e desafio. Exemplos de critérios de escolha: trazer de casa um objeto que considere bonito; ou que tenha algo parecido com você; ou que represente algo da sua vida atual; ou que goste muito, ou um objeto “horroroso”, ou um “bonito”, se deseja, por exemplo, além da experiência de colocá-los protagonizando em cena, de quebra, discutir os “deslimites” e a subjetividade inerente às noções de “belo” e “feio”. Com criança: um brinquedo que goste muito, um brinquedo quebrado, velho, bonito, ou feio, um brinquedo feito à mão, de pano, etc. Ainda o objeto pode ser escolhido na hora, na mochila, no entorno, no jardim ou pátio, se houver. Ou num acervo que o professor monte em sala de aula. Quando é possível, gosto mais de pedir que o tragam de casa, da vida particular. E quando peço, nunca revelo para que, ou como o objeto será trabalhado, usado. Aviso apenas que não será destruído, que possa ser trazido para a aula e que não ofereça perigo ao manusear, brincar. Faz-se uma longa exploração criativa sensorial, física, até cada um dar movimento-locomoção e voz, articulada em palavras ou não, ao objeto. A etapa final é criar personagens, apresentar em roda, depois em pequenos grupos criar as histórias, relacionando estes personagens. Depois assistir, comentar...

5- O espetáculo trazia uma estética colorida no figurino e no cenário, qual a motivação para essa escolha?

Neste específico contexto a própria variedade cromática trazida pelos atuantes nos objetos já sugeria um colorido a ser administrado, editado, cena a cena. Os blocos em cubos de espuma, forrados, remanescentes de um trabalho antigo (*REMENDÓ*/1981 - participou da Exposição no MAM/ BA contemplado no I Concurso de Projetos em Artes Plásticas Salvador e participou do Salão Nacional de

Artes Plásticas no MAM/ Rio de Janeiro;) - foi feito por mim junto com o Grupo Posição, estes blocos eu trouxe de meu atelier e os incluí depois das cenas roteirizadas, já traziam faces coloridas, como uma enorme colcha de retalhos, mas também possuíam faces que eram negras, permitindo criar pequenos “palcos”, para narrar com os pequenos objetos. O espaço de cena geral sugeria uma área semicircular, meio circense, com o local para a música ao vivo, sempre visível, a ser produzida em cena, acompanhando os cantos por todo o grupo de atores. Mas, a depender do tamanho e formato da sala, também poderia ser montado retangular, com um fundo em linha reta. Essa flexibilidade foi pensada para circularmos em escolas, não só em caixas teatrais.

6- Que aspectos devem ser observados na construção da visualidade para um espetáculo que utiliza técnicas do Teatro de Formas Animadas?

Como em toda e qualquer situação de composição artística é necessário pensar a cada situação. Ou seja, não dá para estabelecer regras ou receitas genéricas. A concepção, também vasta de possibilidades nesta forma teatral, (por exemplo: atores neutralizados, visíveis, invisíveis, objetos pequenos, objetos de grande dimensão, etc.) é que vai determinar por onde a luz deve operar o visível e o invisível da cena, criar atmosferas, focos, imagens, transições, escolher os materiais, e as luzes que neles incidem, bem como, os valores cromáticos que esta “pintura” sequencial da cena terá que narrar. Mas este problema não pertence apenas ao Teatro de Formas Animadas. No caso de *Ciranda de Histórias*, o espetáculo foi pensado para funcionar em escolas, auditórios, fora de caixas cênicas, sem aparato de refletores. O pequeno teatro (dentro do teatro) que montamos, com alguma profundidade, tinha cortinas e bambolinas, luzes montadas com lâmpadas comuns, não de refletores. Ao final, um painel específico era usado para a narrativa feita por sombras. Criava certa magia. Neste pequeno teatro, dentro do “teatro” maior, os atores ficavam escondidos, os objetos é que encenavam, mas havia também cenas com objetos, realizadas na frente, atores à mostra. O colorido de tudo apoiava a narrativa em luz comum, fora de caixa teatral com refletores. Portanto esta foi uma situação específica, nascida e pensada como extensão da sala de aula.

7- Teria o espetáculo Ciranda de Histórias influenciado o Grupo de Teatro Os Imaginários a construir sua poética apoiada na técnica do Teatro de Formas Animadas?

Não posso dizer que houve “influência”, mas foi, talvez, determinante pela minha aceitação de ocupar este lugar, como já disse antes, fui mais “escolhida”, “convidada”, do que escolhi trabalhar com as técnicas de formas animadas. E de repente de um trabalho outros surgiram. Desejo foi movendo desejo e me levando...

8- Acrescente outra informação relevante para o entendimento da construção da visualidade do espetáculo Ciranda de Histórias.

A estrutura cenográfica - desmontável, com painéis, tecidos mais neutros, outros mais coloridos, um pequeno Teatro de Animação, foi pensado para ter vida mais longa, servir, didaticamente, para aulas, para outros espetáculos, isto foi para mim uma frustração, mesas e porta da sala de artes visuais deram cupim, entre o espaço da escola e o meu atelier, na verdade, a madeira, mesmo protegida, deu cupim, e tive que me desfazer dela. As traves que apoiavam luzes, bambolinas e as várias cortinas, foram feitas com vergalhões de ferro pintados, com rosca no topo, muito fáceis de montar-desmontar. Mas a estrutura de madeira não resistiu. Uma sala específica para Teatro de Animação nunca tivemos. Nem espaço específico para pesquisar, guardar, reciclar materiais.

APÊNDICE C – Sobre o espetáculo *Fragmentos*

1- O espetáculo *Fragmentos* surge de um desejo de pesquisar mesclando a técnica de manipulação direta do Teatro de Bonecos com textos de Beckett. O que motivou a escolha do tema e da forma?

Para o palco (diferente da sala de aula), a técnica que mais gosto é a de manipulação direta, justo por solicitar que os atores se posicionem bem perto do objeto a ser animado, os extensores são pequenos, ou podem nem existir. Com facilidade se pode passar da situação invisível, para totalmente ou parcialmente visível, opção poética que me interessa. Penso que isto influenciou e influencia nossas escolhas em grupo para pesquisar.

Quanto ao tema de *Fragmentos*, a solicitação apareceu, e foi por mim acatada, para orientar projetos PIBIC, de Genifer (do curso de Licenciatura) e de Laura (do curso de Direção). Estes dois específicos projetos, entre os outros, foram elaborados e aprovados como iniciação à pesquisa. O desejo inicial delas era trabalhar com a *Última Gravação*. Como sempre, trago a discussão para o grupo, e consegui, pelos argumentos, pela via de estudar, pesquisar, como seria difícil, para não dizer inviável, pelas minúcias dos pequenos gestos, do aparato cenográfico necessário, encenar este texto com personagem-boneco. Como uma das fases do processo da pesquisa, juntamos o que conseguimos da dramaturgia de Samuel Beckett, fizemos leituras, sugeri que adotássemos *Ato sem Palavras*, não foi aceita esta sugestão, e por fim, chegamos, coletivamente, ao caminho do meio, decidimos por *Fragmentos de Teatro*, que foi adaptado como *Fragmentos*, de uma tradução, gentilmente autorizada para fins didáticos, da professora Cleise Mendes.

Adotamos o caminho de buscar uma acepção “ampla” de periferia, inspirada e evocada como Nordeste, em sua secura e pobreza, ou como um lugar periférico da América Latina, assim, o tratamento destes personagens, inclusive, o nome “Neca”, que foi escolhido entre muitas sugestões, era, em duas sílabas, ritmicamente parecido com o original, e mantinha essa ideia do “resto”, do “fragmento”, esse quase nada, esse “neca” de gente. Essas acepções para interpretação do tempo-espaco-lugar-personagens foram discutidas longamente e socializadas em grupo, o que deu suporte ao aspecto físico, a forma, a aparência, a cor, a luz, as imagens criadas e adotadas na cena. A repetição que adotamos na

composição dramaturgica da cena já faz parte da estética fragmentária do teatro do absurdo.

Laura, mesmo sendo do curso de direção, escolheu estar em cena como atriz-animadora, colaborar na execução dos bonecos, esse era o desejo dela, que foi por mim respeitado, e eu precisava de um apoio na direção, para eventuais momentos quando não pudesse estar presente nos muitos ensaios. Não lembro data precisa de quando convidei Enjolras para assumir comigo a codireção. Talvez encontre nos documentos que já disponibilizei a você. Ele é um parceiro interessado e estudioso sobre Beckett, atualmente doutorando em nosso PPGAC com tema Beckett, participei como atriz, junto com Iami, da sua montagem de graduação em Direção Teatral, que foi *O Som dos Passos*. Ele também colaborou conosco nestas jornadas criativas.

2- Como foi o processo de construção do cenário do espetáculo?

O tipo de boneco (manipulação direta) já indicava o tamanho do espaço que poderíamos criar como envolvimento, também pela dramaturgia, dois personagens, um cego e um cadeirante, movidos por cinco atores-animadores que necessitavam contracenar num lugar pequeno e indefinido, subalterno, marginal, mas onde pequenos gestos e objetos precisavam ser enfatizados. Após longo período dedicado a dimensionar e construir os bonecos, nossos ensaios começaram a acontecer à noite, sobre mesas, inicialmente numa mesa da sala de pintura, concedida pela colaboração da Escola de Belas Artes, onde eu ainda ministrava aulas na graduação. E, dessas improvisações, fui dimensionando o tamanho e a forma mais indicados, para essa espécie de “palco-balcão” em torno do qual os atores-animadores atuavam de pé. A forma final desse pequeno palco, um círculo (com aproximadamente um metro de diâmetro) partido ao meio, como as duas metades de uma esfera, ligadas, mas desencontradas, surgiu e foi desenhada a partir da própria dependência que estes dois seres desenvolviam em cena, em mundos paralelos, mas absolutamente dependentes duas metades partidas e ligadas, que se completavam e se revezavam no limite entre crueldade e afeto. O tom amarelado sépia da cobertura em papel metro, com pouca intervenção de tinta, com uma textura de restos de terra e serragem, gravetos, pedrinhas, que

colocávamos a cada vez, formava o chão em que estes personagens-bonecos deveriam pisar.

3- Como foi desenhado o projeto de luz para o espetáculo?

Nas primeiras apresentações completas, ou seja, espaço cenográfico e objetos de cena prontos, Bira e Rubenval, participantes da primeira montagem, ficaram encarregados de trabalhar a partir das mesmas indicações. O projeto de luz foi inspirado na mesma atmosfera. A questão que levamos bastante tempo a ajustar, era o recorte da luz, na medida exata para, num espaço pequeno, dar a menor visibilidade possível, principalmente, ao rosto dos atores. Pois, o figurino era totalmente preto, as mãos com luvas. Chegou-se a pensar em uma “máscara” com tecido preto transparente, ou maquiagem que escurecesse o rosto, mas, ao final, optamos por apenas um gorro preto, unificando cabelos-cabeça em todos, e o rosto a mostra. Em alguns momentos, penso que não conseguíamos, neste quesito, bom resultado, pelo ajustamento rápido a caixas que não dependiam só de nós, com pouco tempo de montagem-ensaio, ou, enfim, pela nossa própria limitação. Mesmo assim, a luz deste espetáculo chegou a ser premiada em um festival.

4- De que maneira o elenco de manipuladores foi integrado ao cenário do espetáculo? Ou havia o desejo de escondê-lo?

A ideia, nesta concepção, era deixar os atores-animadores, se não escondidos, em maior neutralidade ou “em surdina” possível. A ênfase seria nos dois personagens-bonecos. Penso que na resposta anterior já nomeei esta problemática, nem sei se conseguimos resolvê-la o suficiente, considero que o controle técnico escapou em várias situações de adaptação aos dispositivos de caixas cênicas diferentes. Em Blumenau, além do palco do festival, realizamos uma apresentação em uma escola, sem luz de refletores, e me lembro de que, nesta circunstância, a questão do foco pela luz não aparecia, era apenas o mover com a fala dos atores que contava para o foco. E isto também funcionou.

5- Disserte sobre o processo de construção dos bonecos e dos objetos de cena, e da escolha dos materiais.

Grande parte da concepção, mesmo socializada em grupo, estratégia que metodologicamente sempre adoto, adveio do projeto PIBIC de Genifer, como já disponibilizei a você estes materiais, o relatório dela, penso que lá encontrará detalhes respondendo a esta pergunta. Quando um primeiro protótipo, feito por Genifer, não deu muito certo, a cabeça ficou muito grande, além de pesada, em relação proporcional à altura total do boneco, e ela desejava que fossem sem boca, mas que os olhos dos bonecos piscassem, convidei e apresentei a ela, o então aluno da graduação da EBA, Lico Santana, (o mesmo que realizou para nós a estrutura de ferro desmontável com roscas e parafusos para o cenário de *Ciranda de Histórias*, e também a estrutura de apoio usada no cenário de *Protocolo Lunar*), para que, com Lico, ela desenvolvesse uma estrutura metálica, com tamanho e precisão necessários a uma cabeça menor (a estrutura do protótipo era de madeira). A parceria deu muito certo, e mesmo com a aparência igual ao corpo pela cobertura e pintura, o piscar de olhos está apoiado em uma estrutura de metal, menor e mais precisa, permitindo que o mesmo ator que sustenta e move a cabeça possa também fazer o boneco piscar. Lico também desenvolveu com o ferro a cadeira de rodas, a presença de um aluno de belas artes, com experiência em metalurgia foi fundamental.

Com a técnica da papietagem (usada também no cenário e no banquinho do cego) e da massa de papel machê, já havíamos feito, em Teatro de Formas Animadas II, cabeça e mãos para bonecos de luva. Portanto, estas técnicas já haviam sido ensinadas dentro do componente curricular. Foram adaptadas, na pesquisa, a uma situação mais complexa, para modelar bonecos de corpo inteiro. As conexões e articulações do corpo dos bonecos também foram minuciosamente detalhadas no plano de trabalho e relatório de Genifer.

Foi o percurso continuado e em longo tempo da pesquisa grupal que permitiu gerar soluções, com o permanente diálogo, criando esta necessária aliança funcional e ficcional entre as questões técnicas com as questões poéticas, e tudo isto, com certeza, não poderia ocorrer apenas no tempo e nas estratégias que a sala de aula permitia.

6- Acrescente outra informação relevante para o entendimento da construção da visualidade do espetáculo Fragmentos.

Além dos projetos PIBIC aqui relacionados, o espetáculo *Fragmentos* é citado no TCC de Genifer, que também orientei. Esta forma integrativa e colaborativa, ensino-pesquisa-extensão, que foi inclusive o motivo de nossa premiação no festival universitário de Blumenau, penso que integra, perpassa, não só a visualidade, mas a artista-alunos/as-professora e representa esse modo particular e difícil de criar em grupo. Insisto ainda nele. Corro os riscos de nem sempre conseguir os melhores resultados. Deixo-me afetar pelo que emerge e isto torna os processos às vezes muito longos, mas é o que faz brotar e encontrar os meus próprios desejos de criação. Neste caminho afetivo e sensível, buscando integrar as motivações de alunos e ex-alunos de graduação e de pós-graduação com as minhas, defeitos e qualidades andam juntos, porém me fazem aprender.

APÊNDICE D – Sobre o espetáculo *Protocolo Lunar*

1- Que temáticas e materiais serviram de inspiração para o desenvolvimento da visualidade do espetáculo Protocolo Lunar?

Os materiais eram de natureza diversa e vieram de muitos lugares, de experiências, de memórias, e da repercussão que antecede, acompanha e sucede todos os tipos de leitura feita, tanto de textos, como de experiências criativas laboratoriais, em livres associações, em trabalho contínuo, que, em paralelo, me permitiu constituir um arquivo com meios e materialidades diversas, incluso entre elas um lugar literário, com poemas (neste caso específico, os que permaneceram como inspiração, meus e os de Manoel de Barros nos títulos dos livros cênicos), e contos, de Calvino (neste caso, dois contos do livro *Todas as Cosmicômicas*).

2- Protocolo Lunar é constituído de elementos do Teatro de Formas Animadas, quais as preocupações e especificidades para a montagem cenográfica deste espetáculo?

Um espaço como grande imagem do contexto geral da peça, que pudesse incluir os “palcos” para os bonecos, e solucionar os objetos que se modificavam ao longo da narrativa (como o barco, as bolas Terra e Lua, os cubos da trouxa da velha). Fiz alguns esboços, lembro-me que levei estas ideias, estes desenhos esboçados, para debater com o grupo, e, juntos, escolhemos este lugar poético mais viável, para o grande continente da narrativa. Ainda tenho nos arquivos do grupo esboços desse processo que não chegaram a ser utilizados.

3- Quais as dificuldades e soluções encontradas durante a confecção da cenografia para a peça?

Depois que tudo fica pronto, a gente já esqueceu dificuldades. Após a definição do espaço geral, lembro-me que pesquisamos muito para escolher com que material o desenho da grande espiral seria confeccionado no palco. Precisava ter uma dimensão suficiente para constituir a sensação da linha, e, ao mesmo tempo, resolver a aderência no espaço total (na montagem e desmontagem),

podendo incluir chão do palco, paredes, e pano de fundo. Chegamos finalmente à solução de utilizar os “macarrões” de ginástica, cortados ao meio e forrados com tecido pintado. A aparência do plástico e a cor gritante e luminosa desses tubos não me interessavam. Outra solução que veio num acaso foi o pé de apoio para o barco. Nasceu de uma adaptação feita num pé giratório de cadeira de escritório que encontrei no lixo: dava tanto estabilidade quanto flexibilidade e a leveza necessária, já sendo neutro na cor preta, e com roldanas. A dimensão do barco foi definida nos ensaios, a partir de uma sapateira que havia na sala e que usávamos para improvisar nos ensaios já com os bonecos prontos. Depois do desenho livre da forma, da aparência do barco, cheguei a fazer uma maquete - com a assistência de Wilson Júnior - antes da construção final, com ela resolvi todos os problemas técnicos, dimensões, estrutura, materiais, para o tipo de funcionamento desejado na cena.

A concepção e execução de todos os objetos deram-se num tempo longo, com os problemas sempre socializados e paulatinamente resolvidos. O grupo muito participou, e houve momentos com assistências distintas, depois da concepção e projeto resolvidos, parte foi executada na antiga sala 104, parte na carpintaria da escola. Grande parte em minha residência-atelier. Tivemos também assistentes específicos como Wilson Júnior (ajudou nos objetos, nos bonecos e no barco), e Lico Santana, (na parte de metalurgia). Ambos foram alunos, ex-alunos meus na Escola de Belas Artes.

4- É possível constatar alguma influência ou contaminação do seu trabalho como poeta e artista plástica na cenografia deste espetáculo?

Penso que toda criação já nasce totalmente contaminada pela personalidade do criador, pois nasce do mesmo lugar, de interesses que se misturam e se repetem transformados ao longo da vida. Para mim, isto não é “pensado”, no sentido de um planejamento racional, de uma decisão externa, tomada antes, simplesmente ocorre ao sabor de escolhas e encontros na maior parte do tempo intuitivos, contingenciais. Neste lugar da criação, quanto maior a liberdade para o exercício criativo (como ocorre no grupo) para escolha de temas, por exemplo, é que a gente, mesmo sem querer, mais repete interesses, imagens e concepções que, mesmo sendo outras,

no fundo no fundo, quando reparamos e compreendemos depois, bem podemos reconhecer, são também as mesmas.

5- Discorra sobre a escolha e uso dos materiais e como eles contribuíram com a comunicação entre espetáculo e espectador.

Penso que o raciocínio da cena, para mim, vem muito da experiência com a pintura. Tons, estrutura, formas, equacionar e equalizar as presenças de todos e de tudo com a luz, como se fossem sucessivas pinturas, sucessivos quadros que se movem cruzando e superpondo narrativas. Talvez essa formação de artista visual sim influencie a composição cênica, ela é para ser vista, mas não penso tanto e conscientemente no espectador.

Esse aspecto da recepção, da relação com o espectador, sinceramente não penso muito, nem durante, nem depois de realizar. Só aparece, quando a cena abre conversas com o público e aí até me surpreendo, pois as leituras são imprevisíveis, fogem do meu controle, ou das minhas intenções. E considero isto muito bom.

No caso específico de Protocolo Lunar, a menina Gisele era o personagem mais apropriado, eu diria, para a projeção e identificação com crianças; por exemplo, as bem pequenas, que nada pudessem acompanhar da complexidade da grande narrativa, por certo ficariam atentas à aparição dela, como também a personagens como Pérola - a Sereia, e Voador - o Peixe, que só dançavam. Não tinham fala. Mas não quer dizer que esta leitura para os pequenos era de ordem explicativa, argumentativa, era muito mais pela atividade lúdica transgressora e livre que estes personagens conduziam. E este tipo de transgressão também estava na dramaturgia, na relação da velha contando histórias e brincando com a menina. A ideia geral que tive e antecipadamente sempre defendi era que o espetáculo pudesse ser para todas as idades.

6- Disserte sobre o uso da cor na visualidade do espetáculo.

Um colorido suave em todas as cores do espectro, matizes e tons claros, como na espiral forrada com tecido tinturado que acompanhava as cores do espectro, e nas bolas Terra (azul) e Lua (amarela). Certo tom desbotado e gasto, por exemplo, também nos objetos da velha, com pequenos acentos em cor viva. Cor de

madeira, no barco e couro nos figurinos dos bonecos. Na visão em conjunto, também visando uma aproximação e diferenciação entre atores e bonecos, a cor mais desbotada ou a cor preta era pontuada por acentos de cor viva.

7- Em Protocolo Lunar foi utilizado o recurso de imagens filmadas, qual a justificativa para a utilização desse expediente?

O interesse da filmagem como uma das camadas narrativas nos meus trabalhos vem de longe. Desde o mestrado, quando realizei, em parceria com Ana Nossa, filmagens em cenários diversos, vestindo um personagem com máscara, e a edição deste vídeo foi utilizada tanto em cenário-instalação, quando o espaço era apenas expositivo, como foi diferentemente utilizada também em cena, em espaços projetivos de tamanhos e formatos diversos, na temporada da encenação, denominada de espetáculo-exposição. O vídeo foi filmado e editado emendando e repetindo continuamente trechos sem demarcar início ou fim. O mesmo tipo de dramaturgia cênica com superposição e transparência de narrativas foi também experimentado em projetos derivados da tese de doutorado. Não há, ou para mim não é fácil de encontrar, não penso antes, ou não me preocupo com justificativas para desejos de criação. Sigo apenas o desejo e sua viabilidade. O que me ocorre, neste momento agora, ao tentar responder sua pergunta, é que, além do Tempo ser para mim um tema recorrente, essa vontade de uma conexão e atualização de tempos múltiplos, misturados, numa configuração espiralada, talvez, esse desejo é que me fez e faz ir atrás da filmagem como componente de instalações, cenários e cena.

No caso específico dos espetáculos do grupo, apenas em dois deles usamos a filmagem. No Lunar, cenas que seriam difíceis de trazer para o palco pela complexidade, mas que experimentamos nos ensaios, depois as filmamos num único e longo laboratório só para filmagem, na antiga sala 5, sem grandes recursos técnicos, e desse material resultante, selecionamos o que projetar no “balão” (como balão de pensamento das histórias em quadrinho, como “nuvem” no céu estrelado). Ao dar espaço tão significativo a este “balão” branco, que foi fixado sobre a rotunda do céu estrelado, ele foi sendo composto por imagens para o tempo total da encenação. (ver o roteiro de cenas filmadas). Em nenhum momento este balão fica

vazio, ou seja, aparece branco. Cenário e luz do espetáculo foram concebidos e derivam, portanto, dessa lógica do texto, tanto cênico como dramático.

No caso de *Protocolo Cidade*, de novo a atualização e fusão de tempos: do tempo cotidiano ao tempo mítico, do poético ao tempo da realidade da rua; o tempo da memória-acontecimento (da vida pessoal dos atores) ou capturado da paisagem jornalística (como do desastre de Mariana, ou dos ônibus incendiados, capturados pelo trabalho de Zé) para o tempo da realidade da cena. Penso que este desejo de atualização e fusão de tempo-espço é que comanda o desejo da filmagem e projeção como parte da cena. De novo essa mistura espiralada e fragmentária da noção de Tempo como pura especulação narrativa, talvez essa, não a justificativa, mas a motivação maior, identificada, só agora, por mim. Esse lugar-tempo que intento tirar da pura abstração, realizando a superposição com o “ao vivo”. Isto se dá não só pelos atores em cena, mas é reforçado pelo desenho executado, dia a dia, por Zé, ao longo da temporada, também a música, “ao vivo” nesses dois espetáculos, tudo isso se funde às projeções, aos registros fotografados e filmados.

8 - Apesar do uso de roupas pretas, considerada neutra, recurso bastante utilizado no Teatro de Animação, para que os objetos sobressaíam com mais nitidez para o espectador, em Protocolo Lunar não há a necessidade de suavizar a presença dos atores-animadores, qual a justificativa por essa escolha?

De alguma forma, mesmo flexibilizando este lugar da invisibilidade- visibilidade do ator, a opção pela roupa preta traz sim a função de neutralizar, separar e, ao mesmo tempo, integrar o ator-animador em cena. Quando o boneco é manuseado, a roupa preta funciona como fundo. Só na cena final, quando todos reaparecem como “uma trupe de teatro”, um colete colorido é usado sobre a roupa preta para quebrar esta ideia. Ou seja, o figurino do grupo se aproxima do figurino da menina e da velha e dos personagens-bonecos, que assistem e se “despedem” filmados no “balão” de projeção e todos cantam como integrantes da trupe que contou a história com personagens-atrizes/atores e personagens-bonecos.

APÊNDICE E – Sobre o espetáculo *Protocolo Cidade*

1 - Como o Tema “cidade” serviu de inspiração para o desenvolvimento da visualidade do espetáculo *Protocolo Cidade*?

Transcrevo primeiro o texto síntese que fiz para compor um banner de entrada, contendo a ficha técnica deste espetáculo:

O grupo de teatro *Os Imaginários* apresenta novo exercício de criação colaborativa em seu quarto espetáculo cujo pano de fundo é a cidade. Tema acessado nos iniciais laboratórios de criação cênica, quando se discutia contradições, valores e paradoxos da desorganização categórica emergente pelas fronteiras borradas em todos os campos da sociedade atual, entre os muitos paradoxos surgidos, tais como beleza e feiura, foi o corpo da cidade que nos apareceu em sua majestosa paisagem de subjetivo-objetiva memória pela experiência e afetividade de cada um e assim se tornou nosso tema gerador. A dramaturgia foi também muito influenciada pelo desastre na cidade de Mariana que nos atropelou neste longo percurso de pesquisa cênica e por toda a lama política que se seguiu e continua a jorrar no país e até hoje a nos indignar. O espetáculo configurado numa bricolagem de fragmentos inclui atores, personagens-bonecos, personagens-objetos, personagens-máscaras em imagens cênicas e também projetadas que compõem nosso tempo-espaço poético. Evocações de cidades míticas e de cidades em escombros se misturam e servem de suporte à narrativa de personagens sem nome. Poéticos e periféricos eles evocam e repetem situações urbanas atuais, que podem ocorrer em qualquer parte de um mundo globalizado e em conflito, mas a poesia também se insurge como componente vital e permanente na humanidade destes personagens-escombros.

Trocando em miúdos, lembro-me que pedi nos laboratórios iniciais ao grupo, (à época, nem eram exatamente aqueles que permaneceram atuando neste espetáculo) que trouxessem materiais, imagens, indicando lugares de beleza e feiura nas paisagens que lhes eram cotidianas. Um outro material foi o livro *Marcovaldo e As Estações na Cidade*, de Ítalo Calvino, presenteei este livro a cada um do grupo, depois que o tema cidade se insinuou, pois tinha vontade de encenar algo deste personagem, também periférico, “chaplíniano”, cheio de desvelamento da sociedade de consumo e também de humanidade e poesia. Estes foram, na minha lembrança, os primeiros momentos e passos e justo para entendermos nosso lugar de fala, real-imaginário, solicitei trazerem materiais. Além de outros exercícios nesta

unidade inicial, um deles foi trazer a cena denominada por mim, internamente, de “Tordesilhas”, de minha autoria, e que, inspirado nela como forma, cada um escrevesse diálogos curtos entre dois personagens, em aberto, sem definir idade, gênero, tempo ou lugar, apenas um diálogo entre dois, e o lugar e as ações começaríamos a experimentar e definir nas improvisações, nas ações cênicas.

Todos os participantes escreveram e essa escrita foi corrigida, e depois trazida para improvisações. Foi assim que chegamos a fazer improvisações diferentes, com duplas de atores diferentes, partindo do mesmo texto. Essas pequenas cenas constituíram, depois, em edição por mim coordenada, e também debatida com todos, incluindo fragmentos da narrativa do mito indígena, também uma adaptação, feita por mim para os bonecos, da *Peça Coração*, de Heiner Muller, fragmentos de poemas de minha autoria, e assim, nesta “bricolagem poética”, o texto cênico final só se completou, de fato, quando entramos no palco do Teatro Martim Gonçalves. Em termos de dramaturgia considero que esta foi a experiência mais “colaborativa” que consegui realizar. É difícil separar, a visualidade do texto cênico do texto dramático, pois tudo é pensado junto e também no próprio ato de experimentar com o grupo. A redação final, total, a escrita da dramaturgia deste “texto encenado” é um trabalho que ainda não foi concluído.

2 - Um material bastante aparente no cenário de Protocolo Cidade foi o papel em suas variadas formas, como ele dialoga com o tema do espetáculo? E que outros materiais foram usados na confecção visual da peça como um todo?

O papel e o papelão foram incorporados na aparência, cor, textura, ligações com o lixo periférico das cidades, com os personagens que surgiram, as sobras, as caixas, mas também por ser material barato e já incluído na técnica de construção dos bonecos, que, neste caso, estariam neutros, cor do papel pardo na sua aparência, sem determinar tempo, lugar ou gênero. Dois tons, intencionalmente, dominantes, por mim escolhidos: o pardo, e o branco para permitir as projeções. Quatorze cubos de espuma (com 50 cm de lado), que já tinha no atelier, de um trabalho antigo do grupo Posição, foram forrados com papelão corrugado, formando volumes (serviram de balcão para animação dos bonecos em algumas cenas) e um pano pintado, com tons de terra, também de trabalho meu anterior, entre tons de

pardo, amarelo ocre e marrom, este pano de grande dimensão foi trazido, testado e com ele forramos o ambiente total. Montamos as alturas da “cidade” com caixas de papelão forradas, de vários tamanhos, sobre os praticáveis do próprio teatro, forrado com o grande pano. Na verdade, fiz um esboço, e uma planta baixa, antes, ocupando mais a metade da frente do palco, com a boca de cena aberta e o proscênio, mas definimos os ajustes finais quando entramos no teatro. Cheguei a pensar num prolongamento do proscênio, com os praticáveis do teatro, o que depois foi descartado, mostrou-se desnecessário. Desde o início da concepção as projeções faziam parte da “pintura” da cena, da cenografia. Um painel, (compensado forrado com lona, situado à esquerda do espectador, no proscênio) que continha um desenho de Zé de Rocha, realizado durante a temporada, em cena, sempre ao início de cada apresentação, só completando-se no último dia. Este mesmo painel era também usado como tela de projeções. Neste espetáculo, conseguimos trabalhar com dois projetores. Também o chão da cena foi intencionalmente forrado para integrar essa “pintura da cena” com as projeções. Para isso, usamos a lona pelo avesso cinza-claro de banners de rua descartados.

3 - Assim como *Protocolo Lunar*, *Protocolo Cidade* foi constituído de elementos do Teatro de Formas Animadas, no entanto os atores-manipuladores também estavam em cena vivenciando outras ações sem os bonecos-personagens, o porquê dessa escolha e do uso do mesmo figurino, (preto) em todas as ações?

Reitero o mesmo argumento sobre a roupa preta, de alguma forma, mesmo flexibilizando este lugar da invisibilidade-visibilidade do ator, que me interessa como estética, a opção pela roupa preta traz sim a função de neutralizar, separar e, ao mesmo tempo, integrar o ator-animador em cena. Quando o boneco é manuseado, a roupa preta funciona como fundo. E os objetos tanto de cena, como os adereços de figurino funcionam e se integram mais facilmente. Os objetos industriais, por exemplo, em plástico, em cor primária verde e vermelha, se destacam. A roupa base preta ajuda nessas rápidas adaptações. Além de que também as projeções, neste caso, ocupando muitas vezes o espaço total, precisavam incluir, ou tornar mais ou menos visível o corpo do ator, sua presença ou silhueta, num fundo texturizado, mais claro ou colorido. A roupa preta funcionava melhor em todos estes casos.

4 - Quais as dificuldades e soluções encontradas durante a confecção da cenografia para a peça?

Penso que já respondi um pouco na pergunta 2. Mas as limitações materiais foram tomadas como desafios, não como impedimento. Materiais de outros trabalhos, tanto pessoais, quanto do grupo (como a rotunda preta de Protocolo Lunar) são guardados e resinificados. A dificuldade atual, maior, é não termos na escola um espaço para trabalhar a especificidade das técnicas e muito menos para guardar um acervo do grupo.

5 - Disserte sobre o uso da cor na visualidade do espetáculo.

Considero que dois universos se entrecruzam todo o tempo, evocações de periferia de cidades contemporâneas, com estes personagens-escombros, sugados de sua vitalidade, em quase impotência de si pela necessidade de criar estratégias para sobreviver, e um universo lírico, delicado, mais colorido, que atravessa o tempo-espaço da encenação. Nele algo se move, se insurge, tenta sobreviver dentro deste caos urbano. Assim dois tons predominam: um terroso, entre preto, amarelo ocre, marrom e pardo, cor de papelão, (misturando intencionalmente com papel branco amassado e colado em partes, também como o lixo que cai em cena, branco, pois as projeções sobre todo o espaço foram programadas desde o início.) E um colorido, deste espaço “mítico” reconfigurado e evocado na lenda indígena, também evocado no nome ioruba das cidades origens e projetadas como utopia final, quando, mesmo estes seres identificados e tornados lixo, pelo uso das máscaras, reencontram, no mesmo lixo e no seu meio, e fazem reviver os personagens-bonecos: a cidade utópica de *Ominirá*, e dentro destes escombros leem e pendulam de novo a esperança da poesia, que reconduz o demasiadamente humano a se refazer e a se perguntar. Também, dos universos de trabalhos pessoais, meu e de Zé de Rocha, para serem projetados e “pintar a cena” foram escolhidos trabalhos pelas temáticas e cores. O espaço mítico, vinha das imagens coloridas de meu trabalho em pintura. De meu trabalho mais “terroso”, pintado com tons ou terra mesmo, vinham os tons dominantes da cena, fundindo com os tons no uso do grande pano. E do trabalho de Zé, um universo ligado a destroços, mais preto e

branco, vestígios de cenas queimadas, ônibus, e outros artefatos urbanos, matéria calcinada, parte de seu trabalho como artista visual. Esses materiais de trabalhos visuais, nas projeções, se misturavam a cenas de rua, com transeuntes anônimos, e também a algum material capturado da internet advindo do desastre na cidade de Mariana. A “fusão” é primeiro imaginada, filmada em blocos temáticos, para chegar a sua edição final em cena. Mas para dar certo, funcionar, precisa ser, desde muito antes, pensada, programada em opções. Penso que neste ponto a integração das funções encenadora-cenógrafa-dramaturga ajuda a integrar, ajustar as cenas em cena.

(Em yorùbá: OMINIRÁ - liberdade. JÁDE WÁ - ir ao encontro de alguém que está fora.)

6 - Como se deu a relação entre cenógrafa e o grupo de teatro *Os Imaginários* na confecção e montagem da cenografia deste espetáculo?

Como tudo no grupo, socializamos as ideias e o fazer. Quando montamos, já não dispúnhamos de acesso à sala 104, interditada até hoje, pelas intermináveis obras na escola de teatro, as colagens das caixas foram feitas no pley do edifício onde moro, também lá, nossos últimos ensaios antes de chegar ao palco.

Na caixa cênica dependemos da escala dos técnicos do teatro (em cenário, projeções e iluminação). Na montagem-desmontagem diária e ao final, é o grupo que se encarrega, com alunos convidados, e também colaboradores por amizade.

7 - Sendo este o quarto espetáculo do grupo, todos contendo elementos do Teatro de Formas Animadas, já é possível considerar uma poética visual para esse tipo de teatro? Senão uma poética visual do grupo de teatro *Os Imaginários*?

Difícil responder, sinceramente não sei, talvez um olhar de fora possa pensar melhor esta questão. O grupo (assim como a escola, o país) vive um momento de transição. Prefiro esperar o que se desenha. Pensar no próprio ato. Mas a falta de um espaço é o que mais prejudica. A antiga sala 104, de artes visuais, mesmo de forma precária, servia de ponto de referência. Não sei se as próprias estratégias de animação (em teatro e vídeo) podem aparecer ou se

ausentar em futuras criações do grupo, caso ele ainda permaneça, sobreviva. Mas as questões entre visualidade-teatralidade e a dramaturgia contingente e lírica penso que ainda me interessam.

8 - Assim como Protocolo Lunar em Protocolo Cidade foi utilizado o recurso de imagens filmadas, o que há de diferente na forma como as imagens foram usadas nesse espetáculo?

As imagens em movimento projetadas e filmadas para a cena em **Protocolo Lunar** apareciam sempre num painel branco, inserido no pano de fundo, a rotunda, configurando o céu noturno estrelado, aparecia como num “balão de pensamento” das histórias em quadrinho. Eram projetadas durante todo o espetáculo a partir de um único projetor. Misturavam-se em momentos diferentes acompanhando a narrativa, continha imagens do cosmos, das galáxias, imagens que revelavam conteúdo dos livros da biblioteca da velha quando eram manuseados em cena, foram cenas filmadas num laboratório específico para isto com os bonecos, realizado na sala 5, com pequenos objetos especificamente programados, que não apareceriam em cena no palco, com algum trabalho de animação ou manipulação de imagens fotografadas e filmadas. Ao mesmo tempo pontuava ou abria uma forma paralela, um contraponto ao que era narrado em cena.

As projeções em **Protocolo Cidade** podiam tomar todo o espaço e se projetavam em pontos específicos, a partir de dois projetores que se conjugavam. Tinham talvez uma função mais ‘cenográfica’, embora também integradas à narrativa. Posso enumerar três universos específicos que permaneceram na edição: imagens capturadas da rua, transeuntes, a cidade em movimento; imagens de destroços, inclusive de Mariana, a cidade que foi destruída no desastre, e imagens do universo das artes visuais, meu trabalho e o de Zé de Rocha.

9 - Como ocorreu o diálogo e a contribuição da diretora de arte para com o iluminador do espetáculo?

Quem concebeu e fez a luz, (Marcus Lobo) já havia trabalhado antes conosco, já sabia dessas propostas de fusão e manutenção de luz cênica e projeções, infelizmente, não pode operar. As questões principais na montagem e

operação eram as intensidades e os cortes das pequenas áreas, algumas geometricamente pensadas, e o diálogo com a luz geral, difusa, sem deixar esta equação se perder na pintura total da cena. Precisávamos entre projeções que “coloriam” a cena manter pontos focados nos detalhes. Mas permaneci na cabine, tanto para coordenar este entre-lugar, como para solicitar pequenos ajustes a quem operava. O material trazido por Marcus foi bem absorvido no percurso, e o resultado final muito me agradou.

ANEXO A – Proposta, processo, produto.**Atividade da aula do dia 17/05/2017, sobre Jogos e Improvisação****ASPECTO OPERACIONAL DA METODOLOGIA**

Para ser realizada como síntese de cada dia de aula.

PROPOSTA-PROCESSO-PRODUTO

PROPOSTA O estímulo provocador, indutor, recebido de fora, de quem orienta, dirige, conduz;

PROCESSO A experiência, a vivência, a troca, que decorre da/s proposta/s, no plano individual, em duplas e/ou em grupo;

PRODUTO Os resultados MATERIAIS e IMATERIAIS. O que se configura como resultado da aula. Cena, também registro escrito, desenhado, produtos materializados, mas também subjetivos, imateriais, como aquisições, compreensões, que só podemos saber pela escuta da fala ou pela escrita.

Importante: as três categorias só podem funcionar para serem avaliadas interligadas, ou seja, comprometendo todos os sujeitos, (propositores-participantes) nas escolhas e ouvindo suas objetividades-subjetividades em construção.

UMA REFLEXÃO PEDAGÓGICA só ao final, pois primeiro se colocar como pessoa, artista, depois como professor:

Como adequar, transformar este aprendizado lido-vivido para trabalhar com outros?

FUNÇÃO Compreender, Sintetizar, Sistematizar Proposta-Processo-Produto para o artista ator ou diretor e para o aluno da licenciatura. Promover um ordenamento crítico e mais consciente do processo de criação pela via dos jogos dramáticos e teatrais. Reflexão para gerar a possibilidade de se apropriar da experiência para aplicação e futuro compartilhamento tanto em sala de aula como em sala de ensaio.

ANEXO B – Outras imagens

Seguem aqui outras imagens que serviram de instrumental para a essa pesquisa. Essas imagens são não só documentos de processo do percurso criador de Sonia Rangel, mas, também, tornaram-se documentos do meu processo de estudo para esse trabalho, ao me ater a essas imagens concebi o meu processo de investigação.

As imagens aqui expostas me auxiliaram na elucidação sobre o percurso criativo de Rangel na construção de visualidades para cena, e em especial a respeito dos aspectos recorrentes.

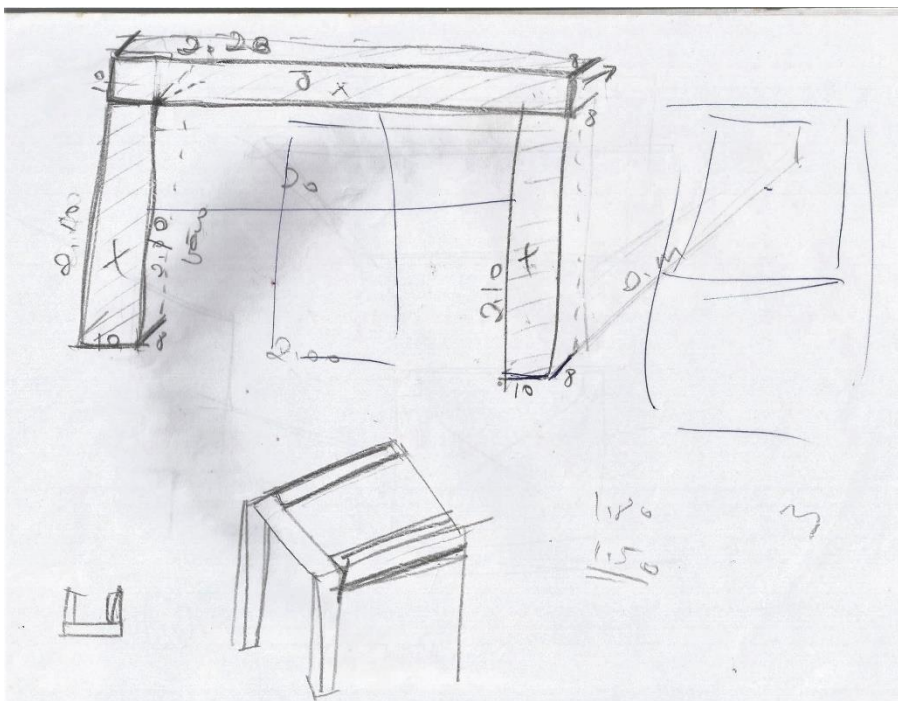
Nesse anexo é possível exibir imagens referentes aos espetáculos *Merlin e a Terra deserta* e *Em cima da Terra, embaixo do Céu*, espetáculos que não foram objetos diretos de meu estudo, mas que serviram de inspiração para o meu questionamento a respeito das recorrências visuais de Rangel para cena.

É possível por meio da leitura dessas imagens perceber no figurino de *Merlin e a terra deserta*, o recurso da sobreposição de peças presente no figurino de Dona Domingas e Seu Quintas, personagens de *Protocolo Lunar*, sobreposição essas que remetem ao universo Medieval e ao Movimento Armorial, como a utilização de elementos naturais e industrializados numa dicotomia entre o popular e o erudito como também entre o que se apresenta em estado bruto, pueril, virgem e o que já foi lapidado, burilado, transmutado, transformado, é possível observar essa simbiose tanto no figurino de *Merlin e Protocolo Lunar* quanto na temática de *Protocolo Cidade*.

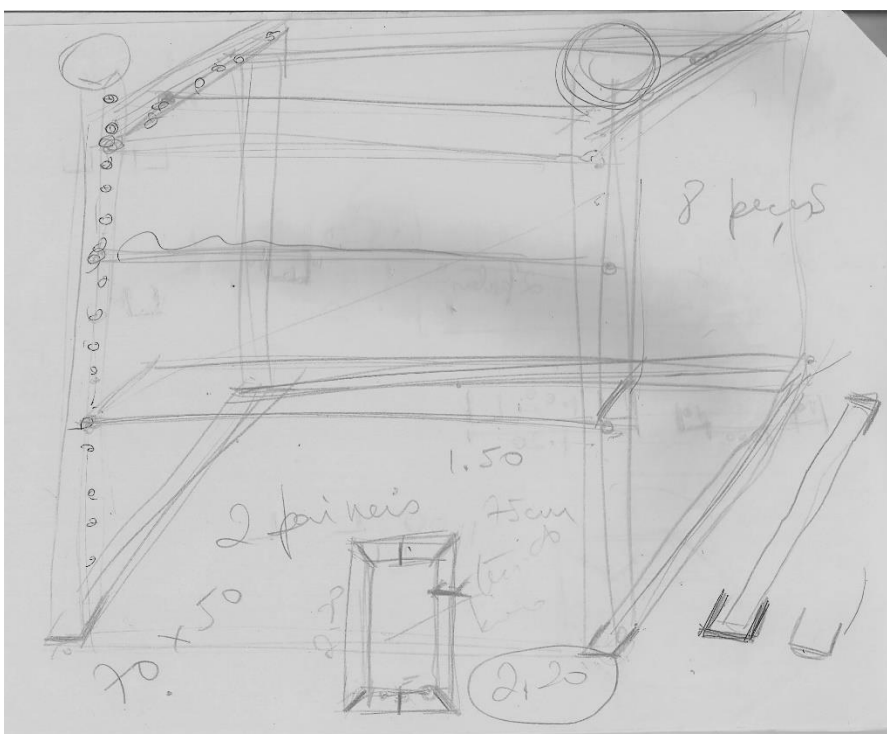
Elementos de figurino como a coquilha e o peitoral aparecem tanto em *Merlin*, quanto em *Protocolo Lunar*. A terra como símbolo e enquanto matéria está presente nos quatro espetáculos de *Os Imaginários*, tanto na visualidade de *Merlin* e *Em cima da Terra, embaixo do Céu*. A espiral, presente em *Merlin*, repete-se em *Protocolo Lunar*.

As imagens aqui elencadas dizem respeito a dois processos de criação: o de Rangel enquanto artista visual para a cena e o meu próprio processo de investigação, na tentativa de explicar sobre os aspectos recorrentes da poética visual de Rangel nos espetáculos do grupo de teatro *Os Imaginários*, aqui estruturado no formato de tese

2.1 CIRANDA DE HISTÓRIAS



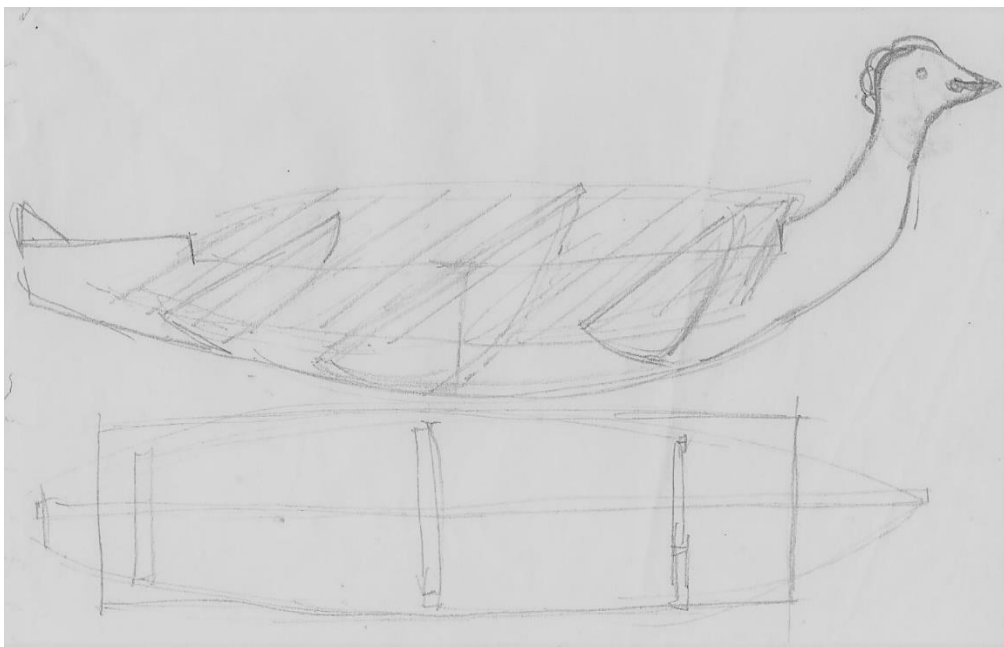
Estudo fragmentado do espaço cênico com medidas.



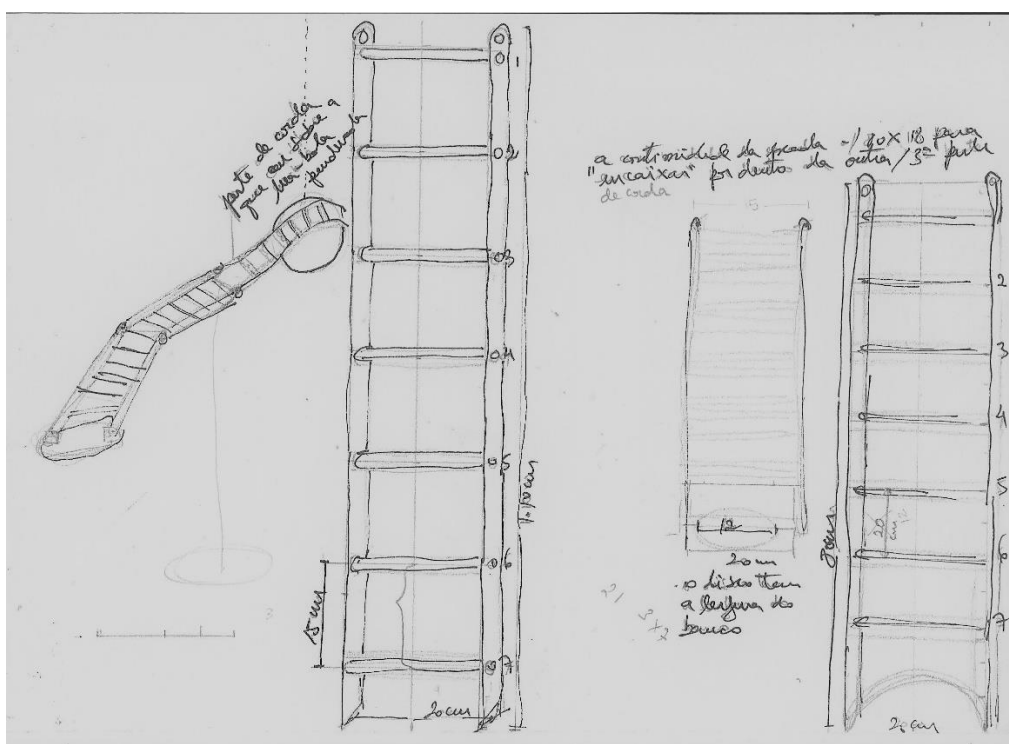
Esboço do espaço cênico, fragmento com medidas e quantidade de material.

2.2 PROTOCOLO LUNAR

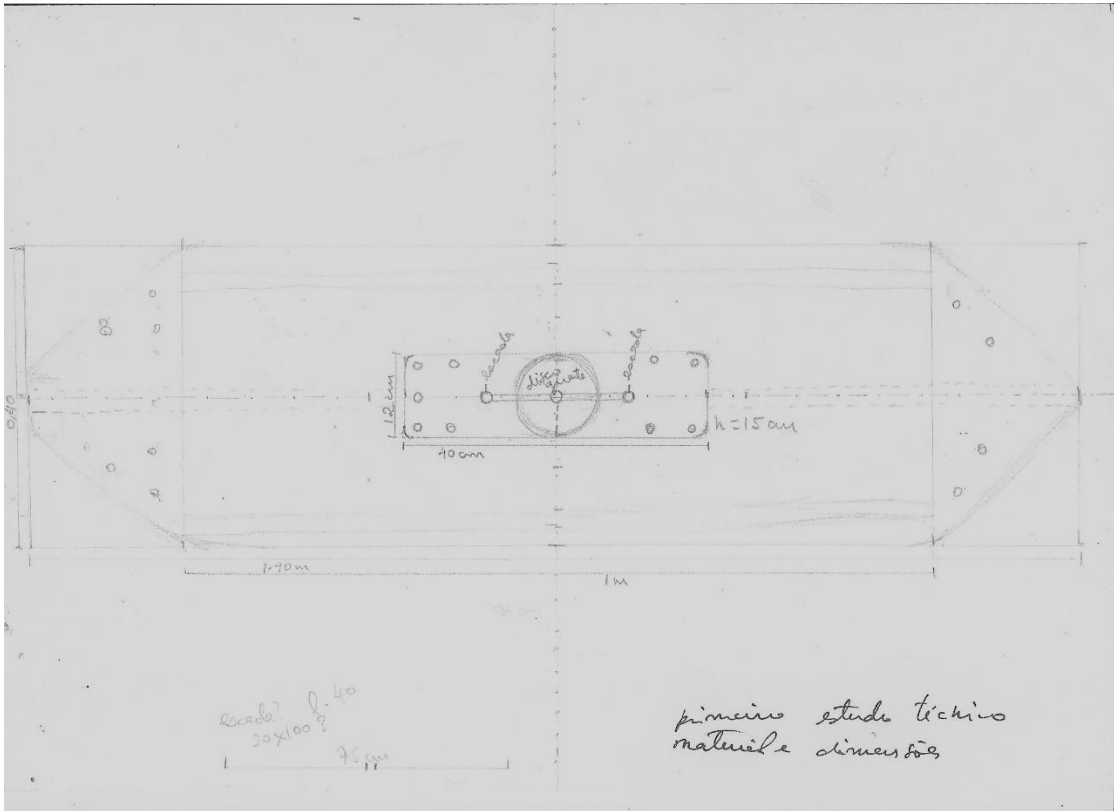
O barco



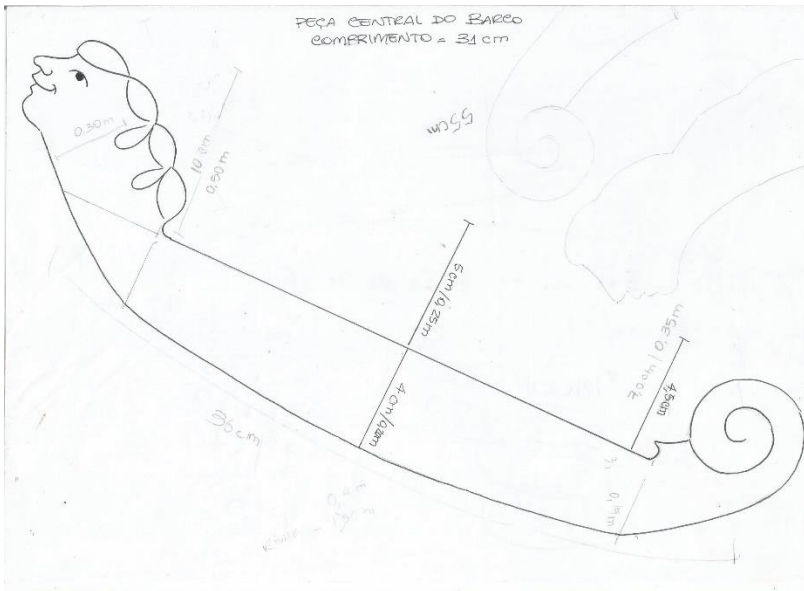
Esboço do barco.



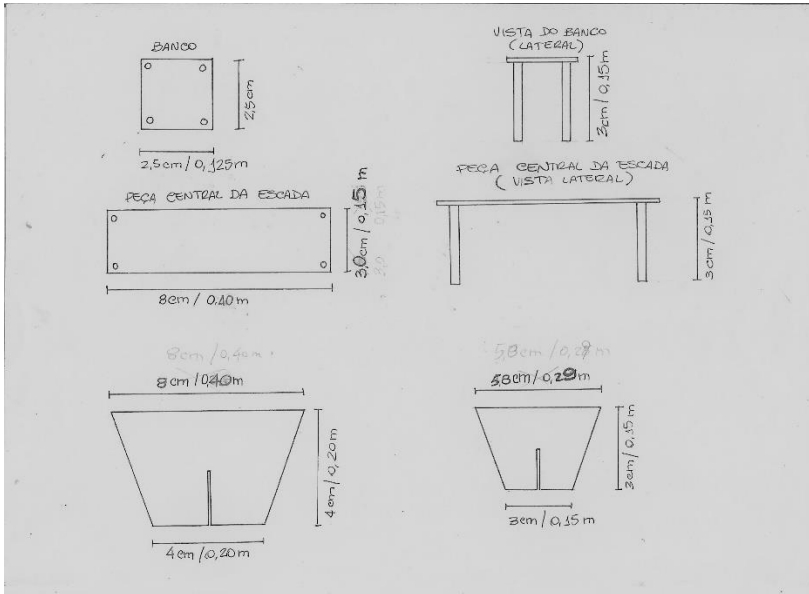
Estudo da escada do barco.



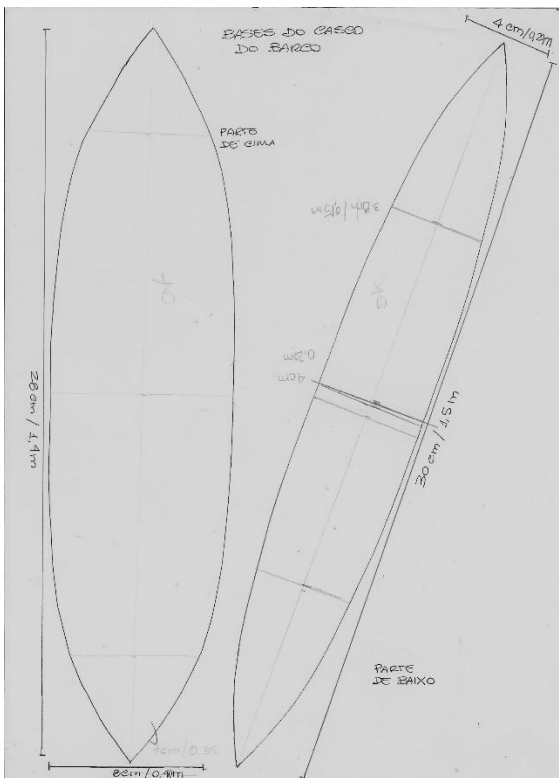
Estudo técnico e anotações sobre o material e dimensões.



Estudo técnico para a confecção do barco.

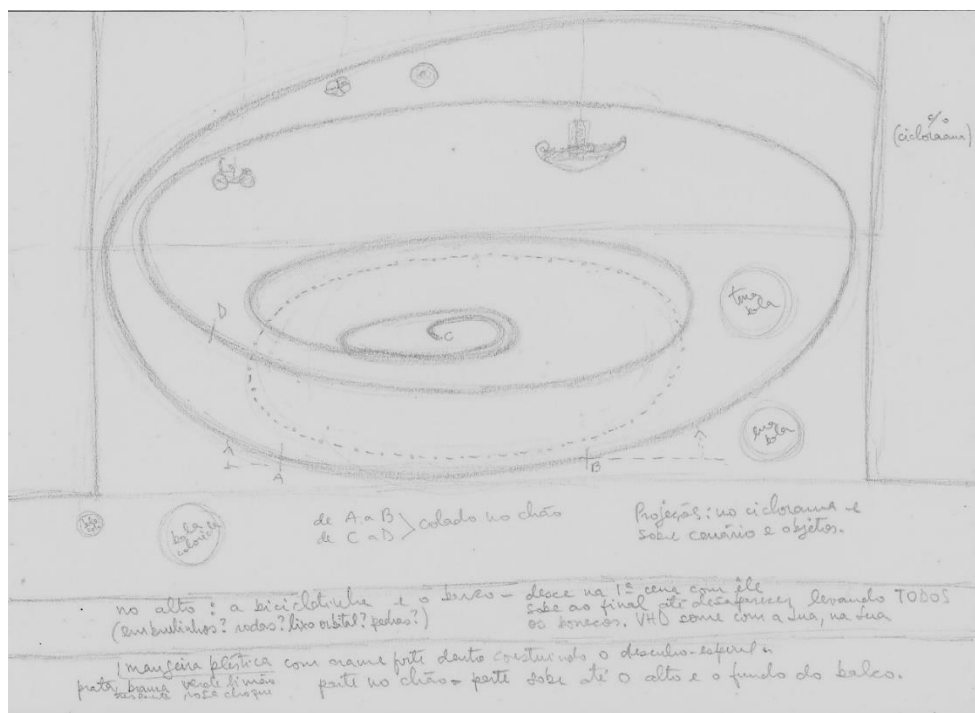


Estudo técnico para a confecção do barco.

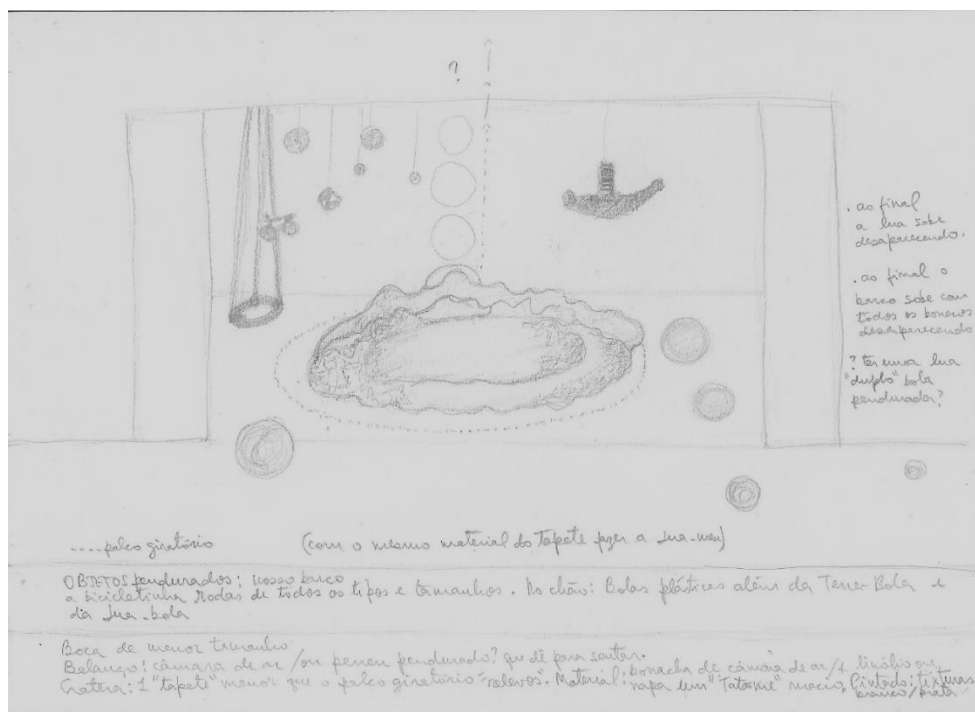


Estudo técnico para a confecção do barco.

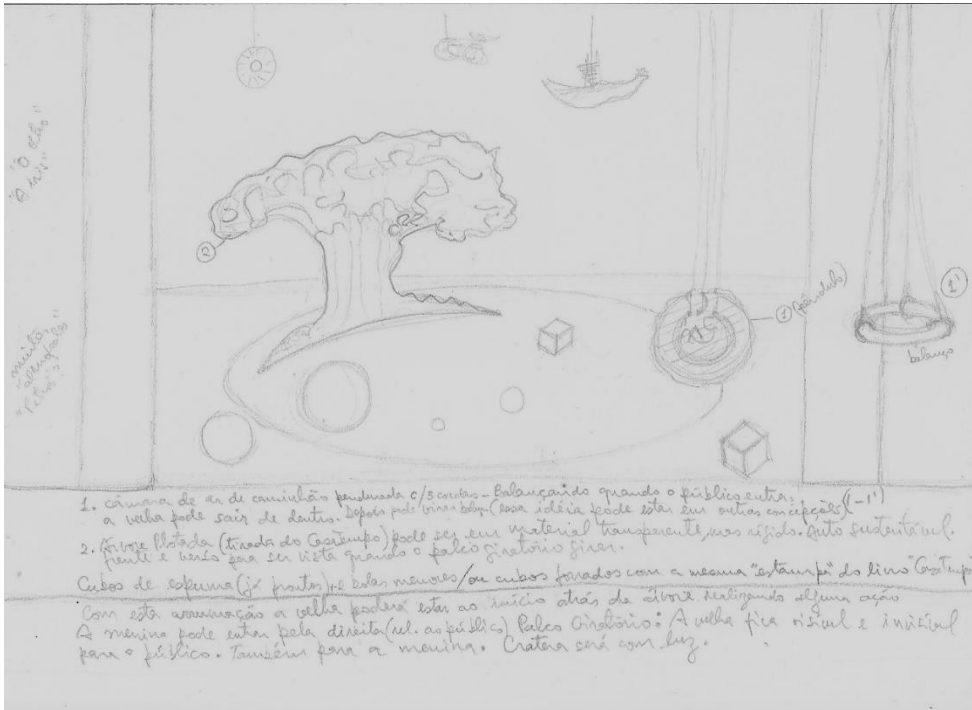
Cenário



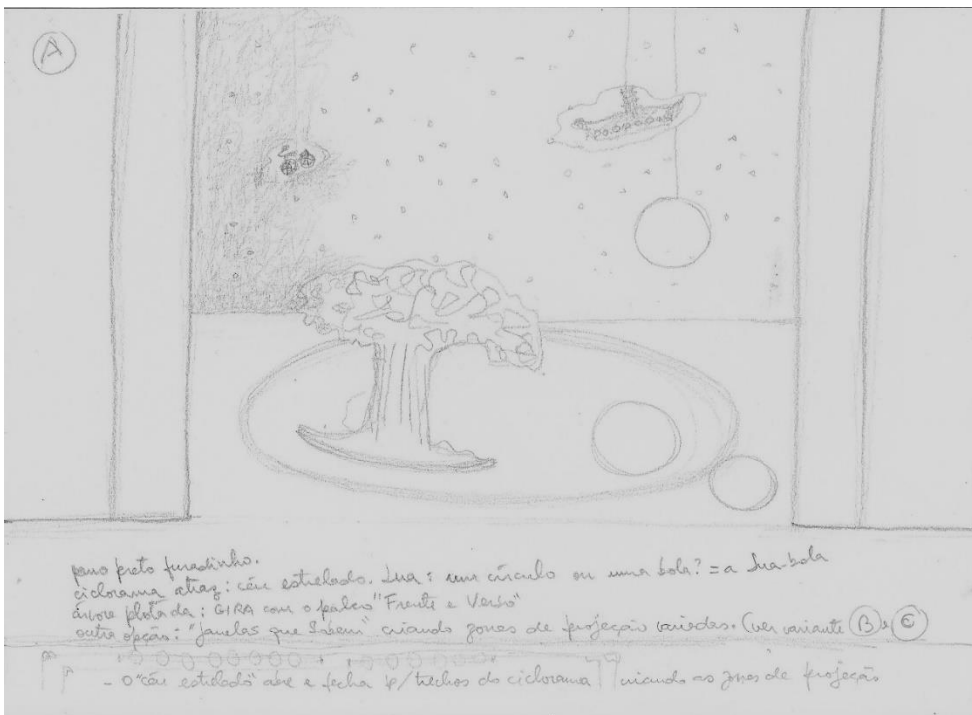
Primeiros estudos do espaço cênico — Nº 0.



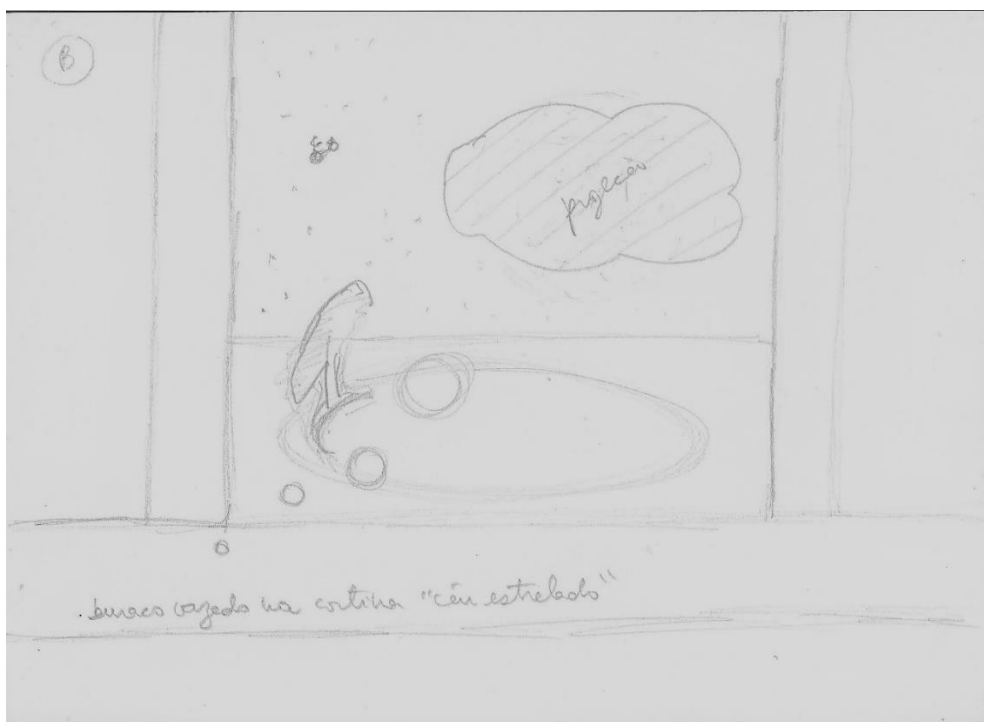
Primeiros estudos do espaço cênico — Nº 02.



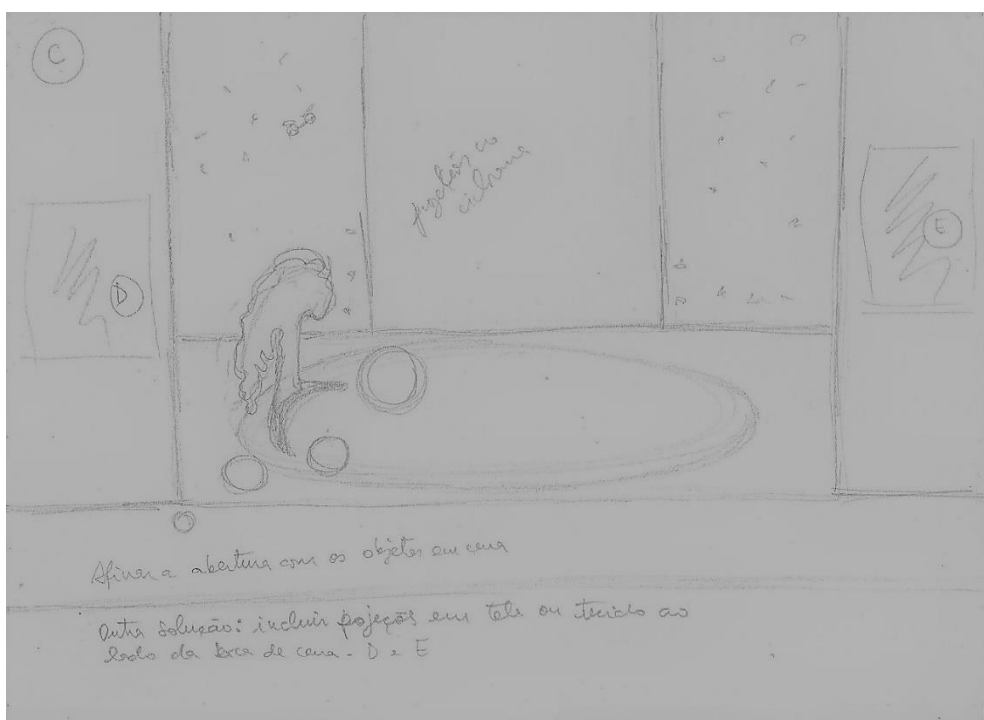
Primeiros estudos do espaço cênico — Nº 3.



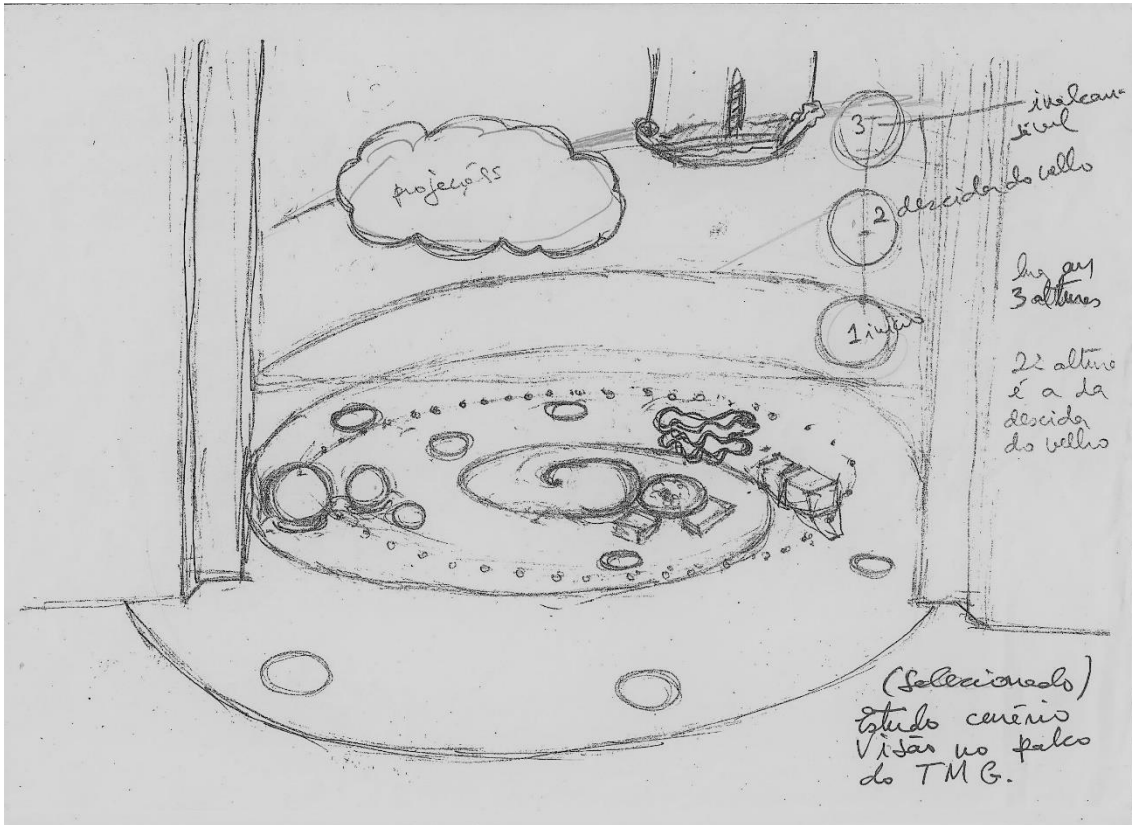
Primeiros estudos do espaço cênico — Nº 04.



Primeiros estudos do espaço cênico — Nº 05.



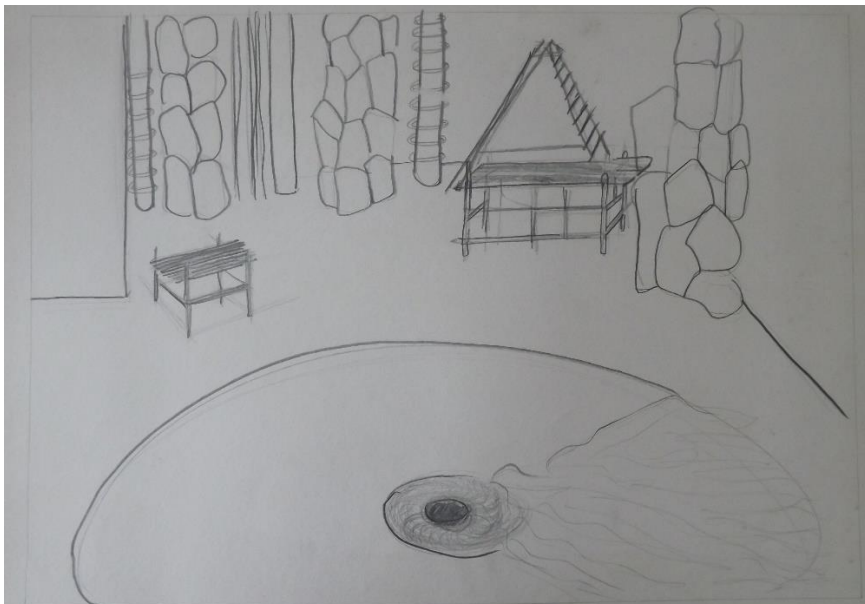
Primeiros estudos do espaço cênico — Nº 06.



Estudo selecionado.

2.3 MERLIN OU A TERRA DESERTA

Estudo espacial e processo de concepção para cenário de *Merlin ou a Terra Deserta*



Lápis sobre papel.



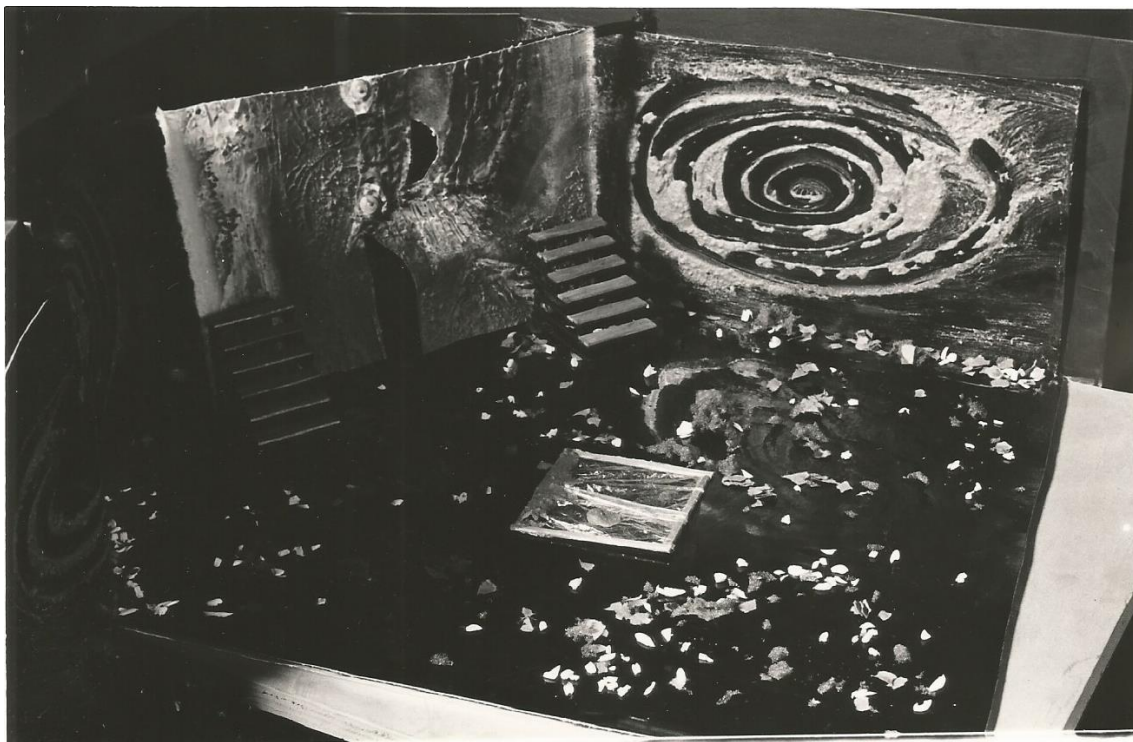
Aquarela sobre papel.



Aquarela sobre papel.



Maquete. Estudo tridimensional, painel com desenho em espiral e o uso do material terra.



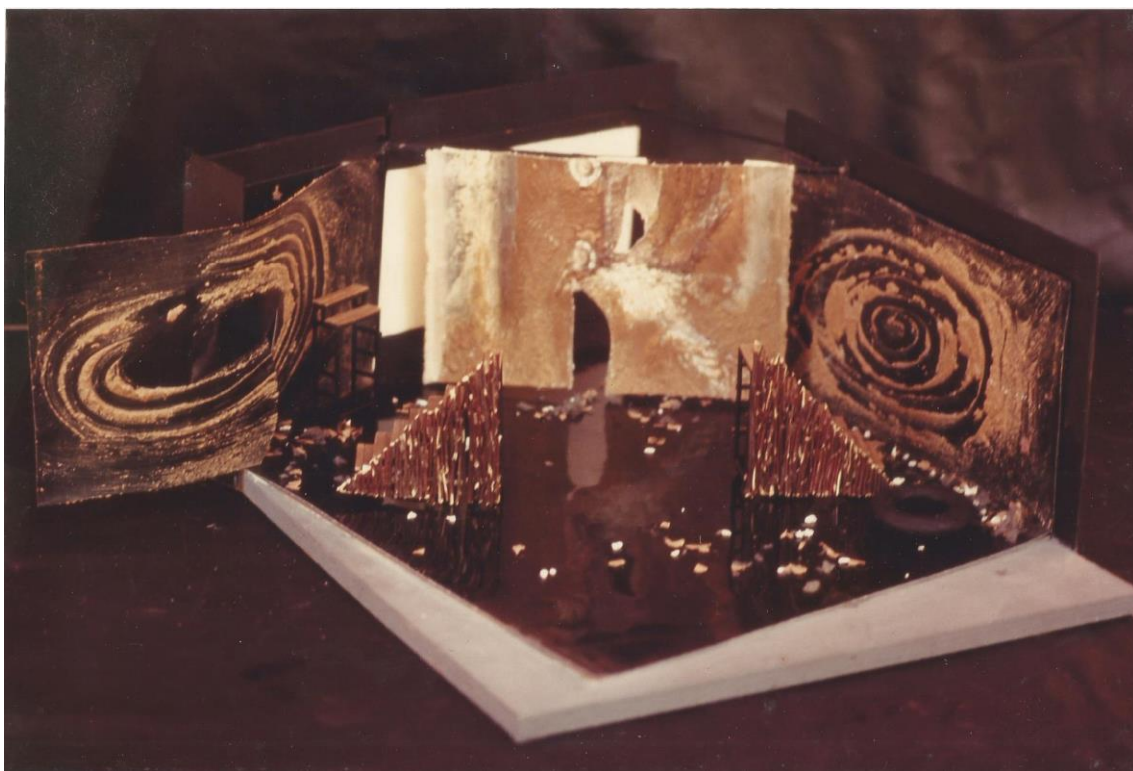
Maquete. Estudo tridimensional, painel com o desenho em espiral e o uso do material terra.



Maquete. Estudo tridimensional, painel com o desenho em espiral e o uso do material terra, no centro, pequeno painel com máscaras e ex-votos incrustados.



Maquete. Círculo de terra.



Maquete. Estudo tridimensional, registro frontal.



Rangel deitada sobre um dos painéis ainda em processo no chão da área externa do ICBA.



Ao fundo detalhe da espiral no painel.
Em cena: Fátima Menezes.



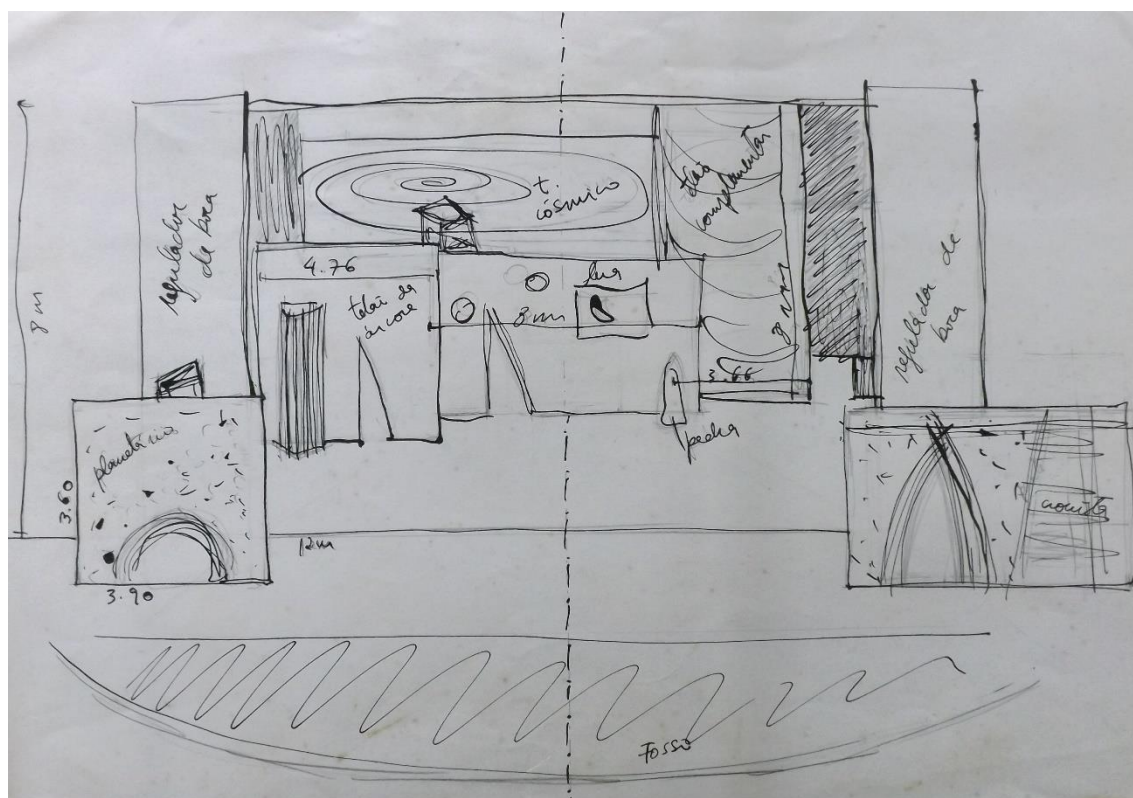
Ao fundo detalhe da espiral no painel.
Em cena: Lucio Tranchesi e Luciane Moraes.



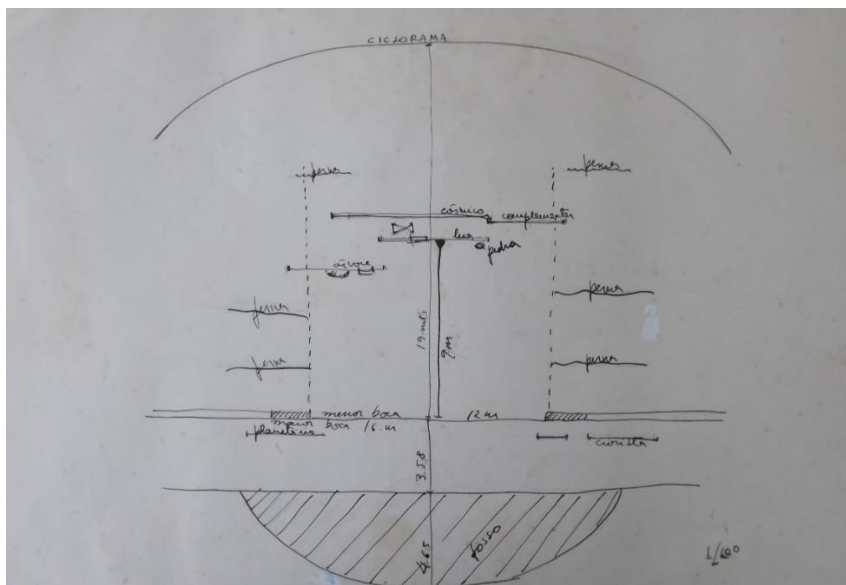
Ao fundo detalhe da espiral no painel com marcas aparentes de dedos na terra.
Em cena: Yulo Cezar.



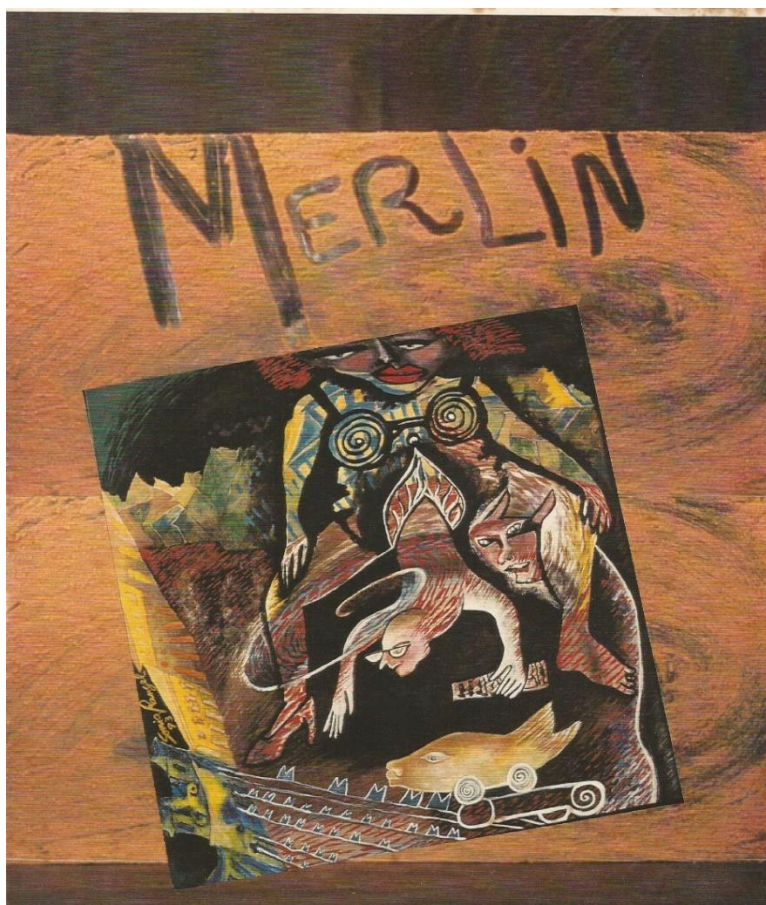
As mãos dos atores sobre as marcas da terra na espiral do painel.



Esboço do cenário, adaptação para a planta italiana do Teatro Castro Alves em Salvador.



Planta baixa do cenário, estudo para adaptação ao palco do Teatro Castro Alves, em Salvador e Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo.



Estudo para o cartaz do espetáculo, presença da imagem do peixe com aspecto de brinquedo infantil, a espiral desenhada no espaço maior e no sutiã da mulher, a mulher de pernas abertas, imagem que se repete no cenário de *Em cima da Terra, embaixo do Céu*.

Objetos de Cena

Contraste entre os materiais naturais e os industrializados.



Cântaro: cabaça, couro e alumínio.



Capacete: cabaça e borracha de câmera de pneu.



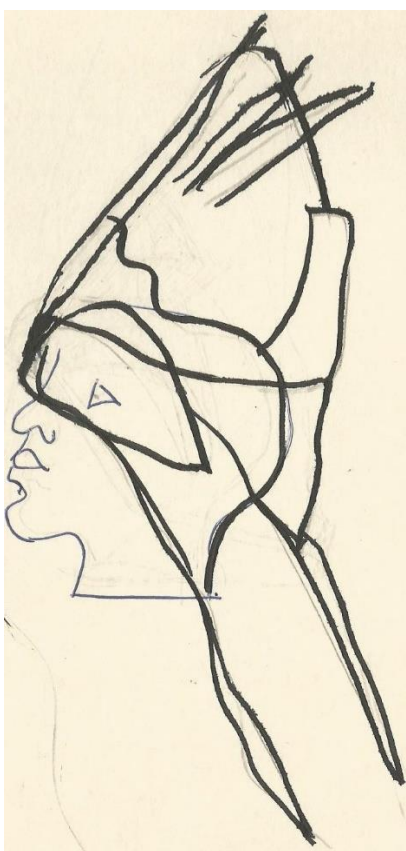
Capacete: cabaça, borracha de câmara de pneu, couro e metais.



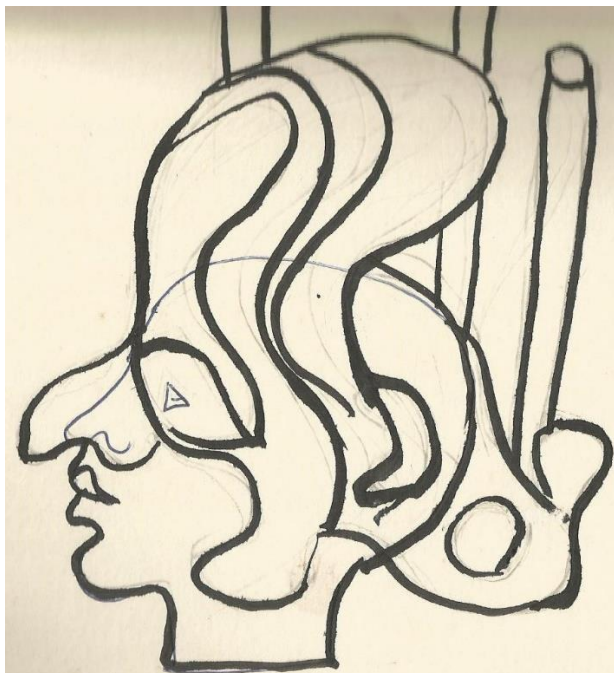
Esboço de uma máscara.



Esboço de um capacete.



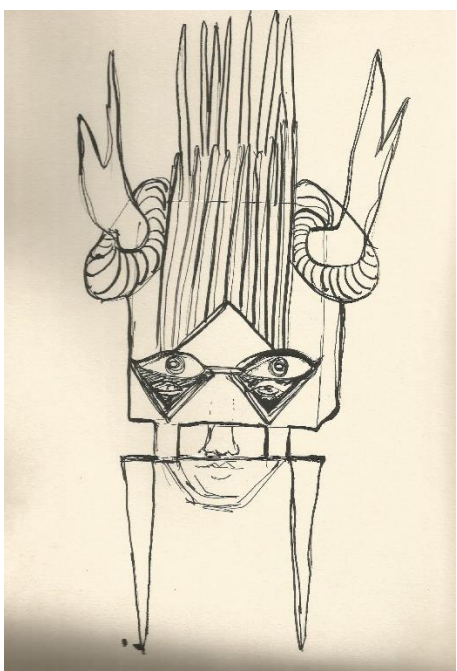
Esboço de um capacete.



Estudo para a máscara do personagem Diabo.



Máscara pronta.



Estudo.

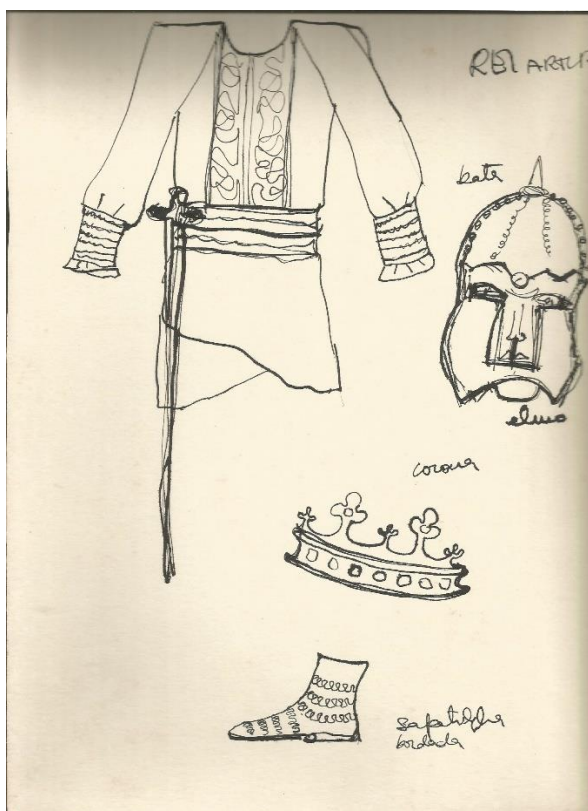


Máscara pronta.

Estudos dos figurinos e objetos do espetáculo



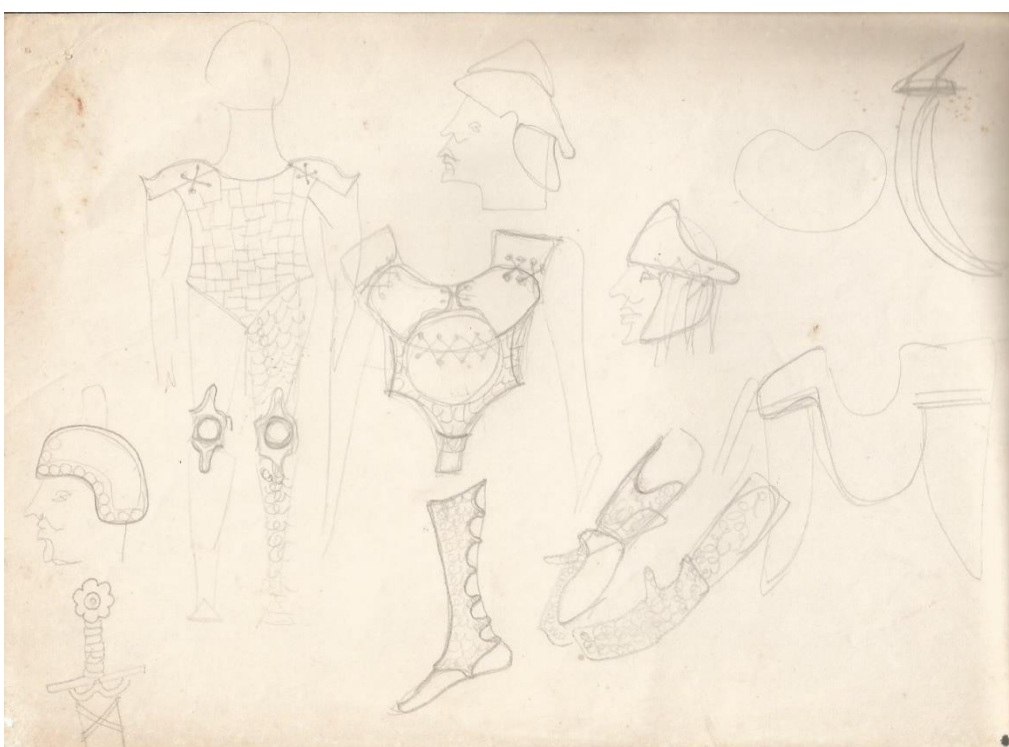
Figurino da personagem A Morte.



Figurino da personagem Rei Artur.



Esboços de um capacete e uma armadura.

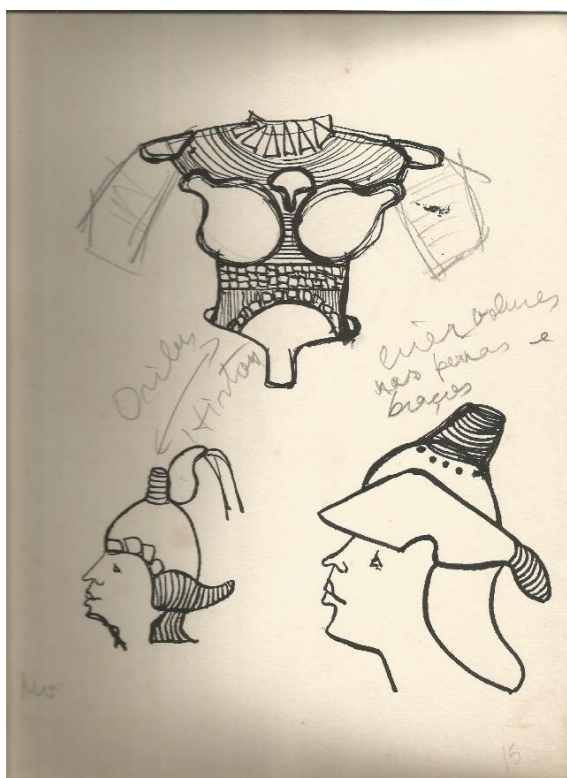
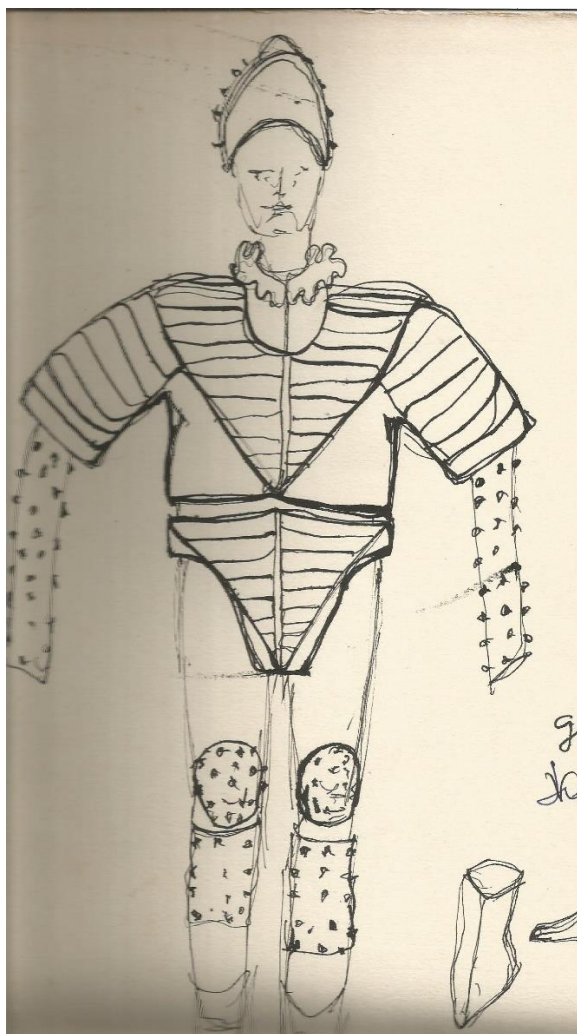


Esboços de capacetes, armaduras, luvas, proteção para as pernas e armas (espada e adaga).

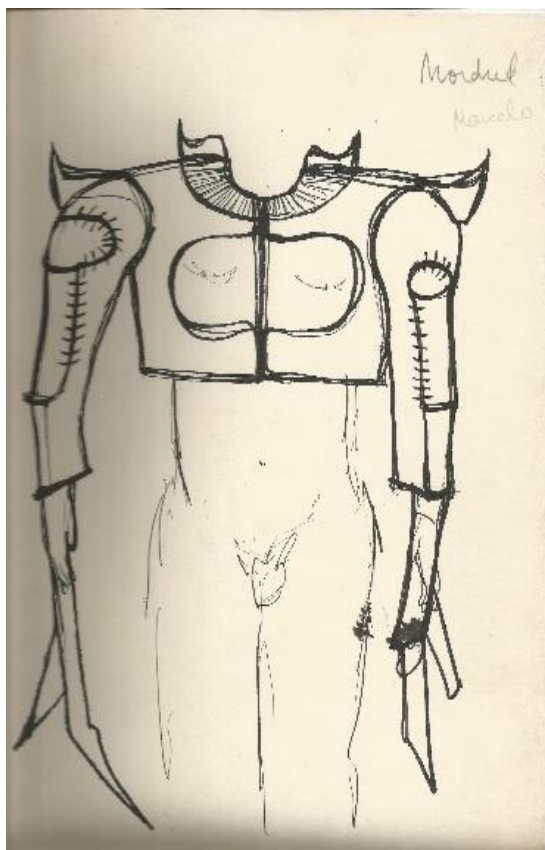


A utilização de objetos naturais (cabaça) em comunhão com objetos industrializados (borracha) na confecção do figurino.

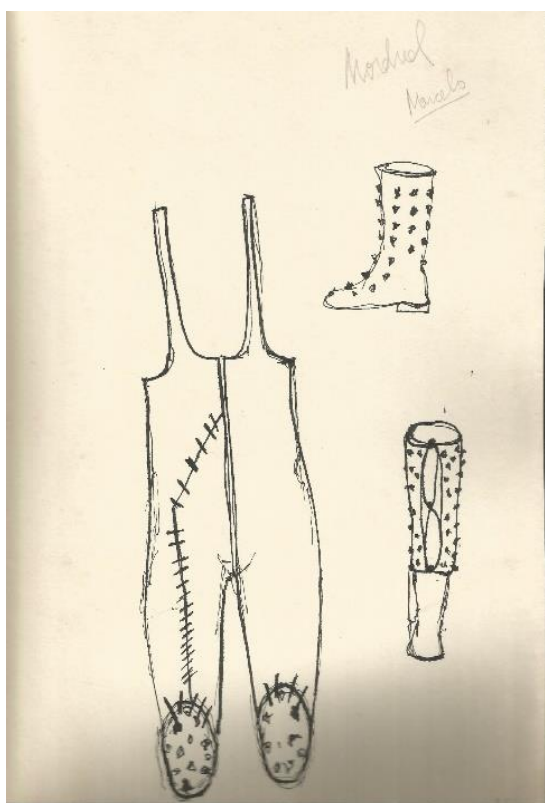
Em cena: Lucio Tranchesi e Daniel Becker Denovaro.



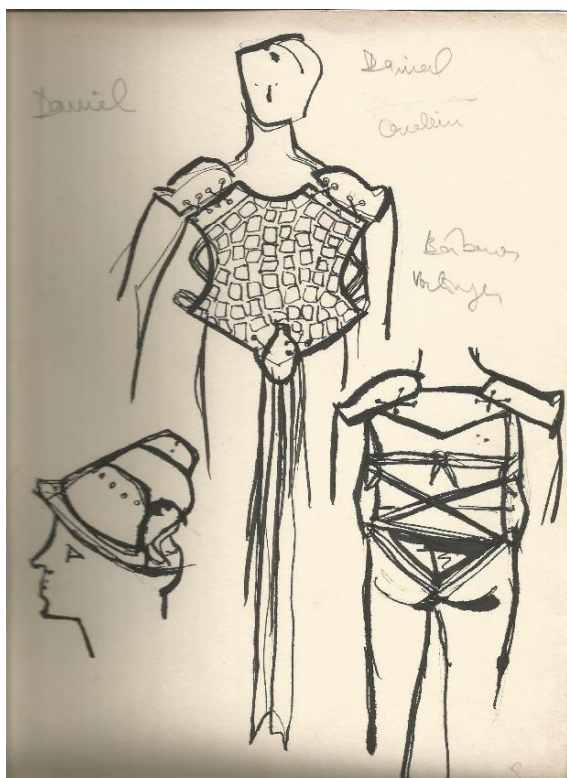
Figurino da personagem Sir Orilus.



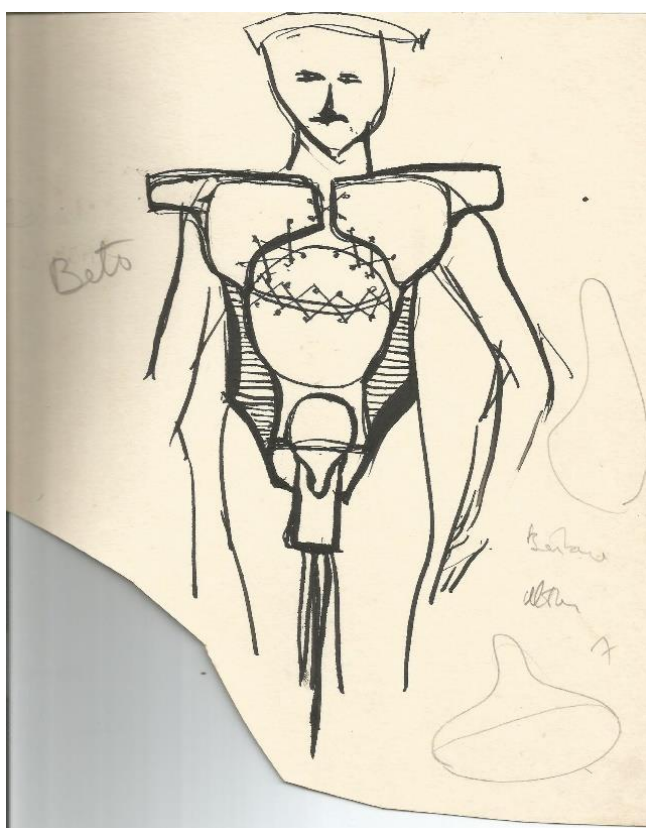
Figurino da personagem Mordred.



Figurino da personagem Mordred.

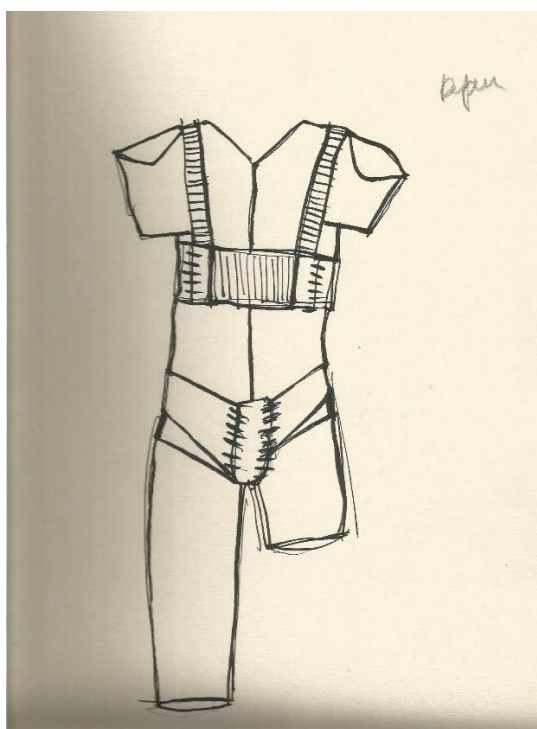
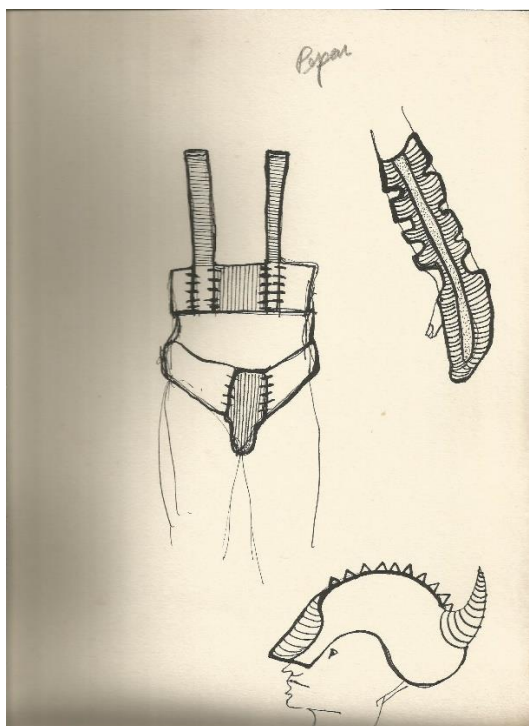


Figurino da personagem Vortiger.
Utilização de pedaços de cabaça costuradas em cima da borracha de câmara de pneu.

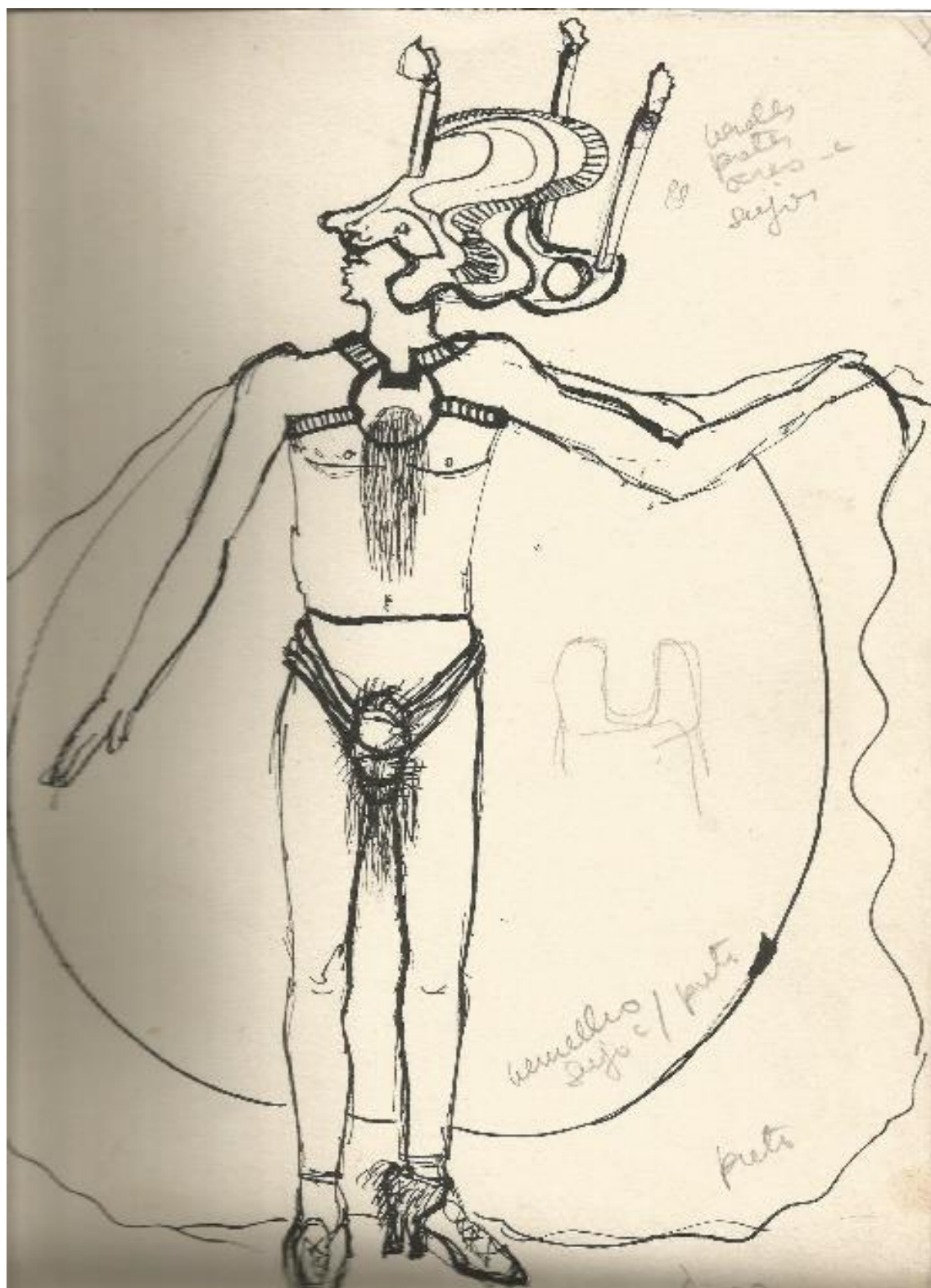




Estudo para o figurino dos cavaleiros.
Inspiração no cangaço e no estilo medieval.



Uso do peitoral e da coquilha, adereços também utilizados no figurino das personagens Surdo e Capitão em *Protocolo Lunar*.



Figurino para a personagem Diabo.



Estudo de figurinos.



Estudo para figurino das personagens rainhas.



Estudo para figurino das personagens rainhas.



Estudo para figurino das personagens rainhas.

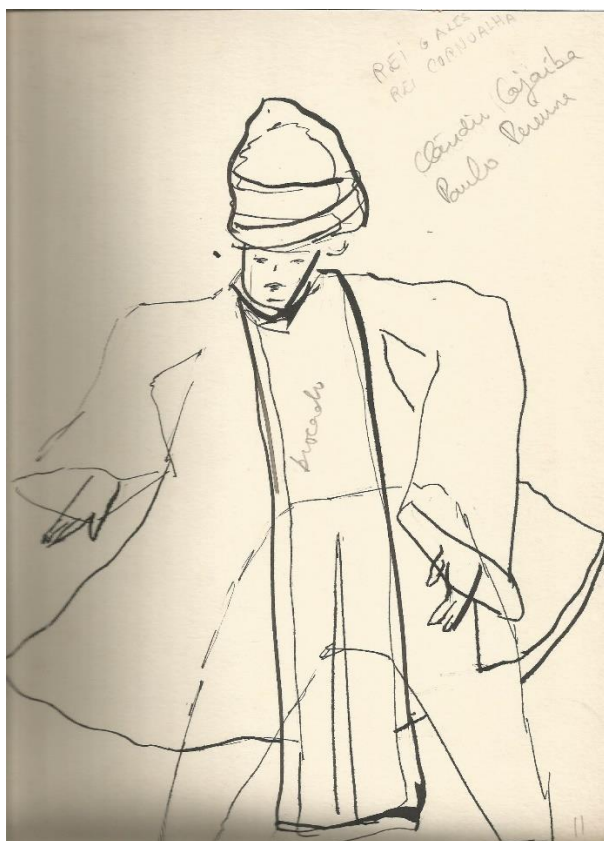


Estudo para figurino da personagem Dolorosa.



Estudo para o figurino da Capas dos Cavaleiros e Anjos.





Estudo para o figurino das personagens Reis de Gales e Cornualha.





Elenco em cena: Marcelo Prado, Fátima Menezes, Claudio Cajaíba, Viviane Laert, Luiz Pepeu, Hirton Fernandes, Daniel Becker Denovaro, Diogo Lopes e Paulo Pereira.
Figurino com aspecto medieval por meio de sobreposições de peças e a comunhão de elementos naturais e industrializados.

2.4. EM CIMA DA TERRA, EMBAIXO DO CÉU – 1989



Desenho para o cenário do espetáculo *Em cima da Terra, embaixo do Céu* – 1989.



Cenário do espetáculo *Em cima da Terra, embaixo do Céu* — 1989.

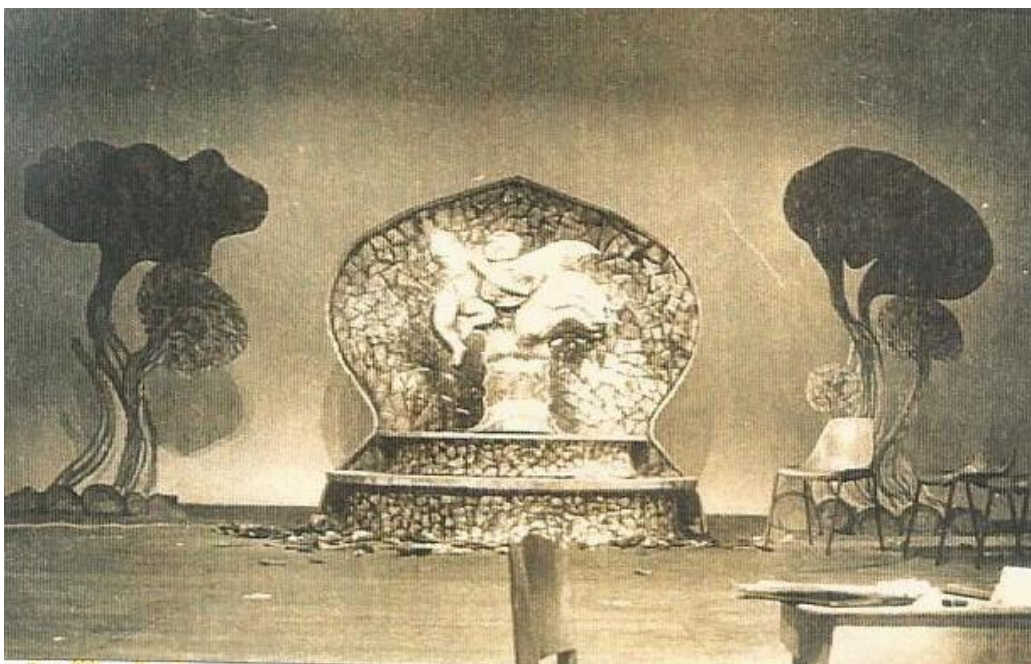


Pintura para o cartaz do espetáculo *Em cima da Terra, embaixo do Céu*.
Atenção para a imagem do peixe voador que aparece como personagem em *Protocolo Lunar*.



Pintura para o cartaz do espetáculo *Em cima da Terra, embaixo do Céu*.

2.5 OUTROS TRABALHOS CENOGRÁFICOS



Cenário do espetáculo *Seis Personagens à procura de um autor* — 1981.



Cenário do espetáculo *Caixa de Sombras* — 1982.

Em cena: Nilda Spencer, Yumara Rodrigues, Mário Gadelha, Raimundo Porto, Sonia Rangel e Dulce Schwabacher.



Cenário do espetáculo *Caixa de Sombras* — 1982.
Em cena: Dulce Schwabacher e Sonia Rangel.



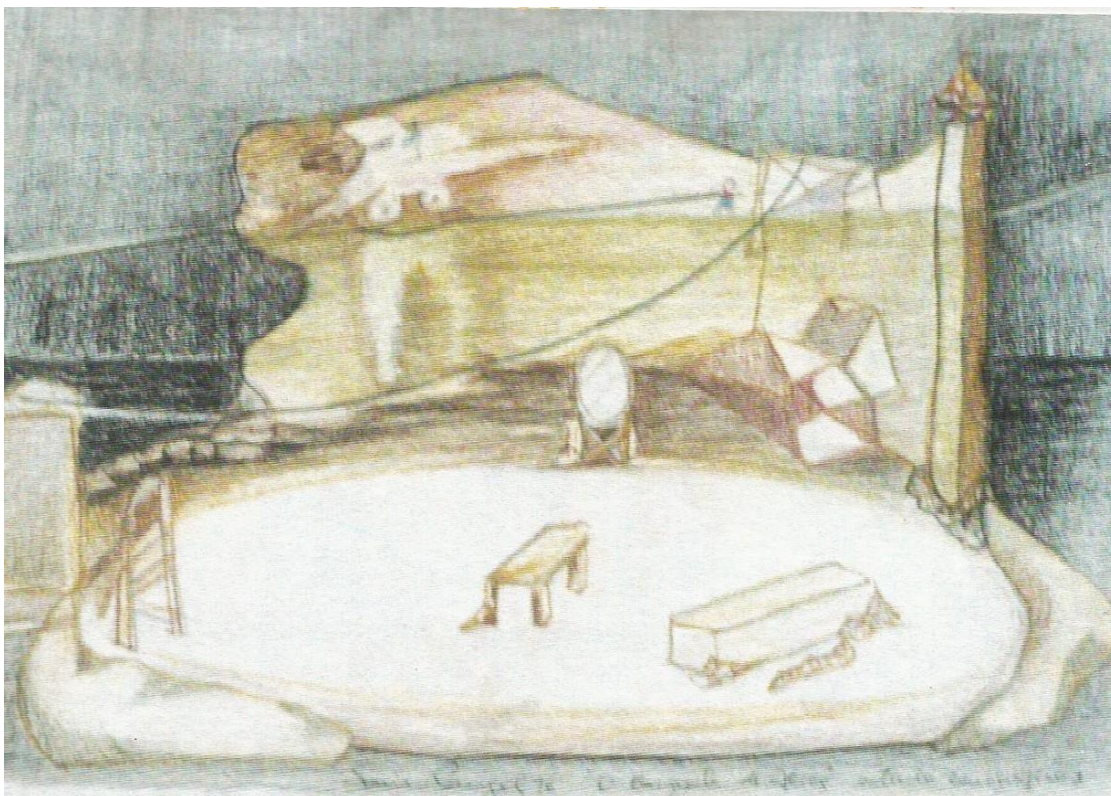
Cenário do espetáculo *A Morte de Quincas Berro D'Água* — SESC-SENAC — 1983.



Cenário do espetáculo *Escola de Viúvas* — 1985.



Cenário do espetáculo *Escola de Viúvas* — 1985.



Projeto de cenário para o espetáculo *O Banquete de Alice* — 1997.



Rangel construindo o cenário do espetáculo *O Banquete de Alice* — 1997.