



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

**UMA CENOGRAFIA PERFORMATIVA ENTRE CONFLITOS E
BALACCHÈS**

CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Renck Reis

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Artes Cênicas – Cenografia.

Rio de Janeiro – RJ
2024

CIP - Catalogação na Publicação

A447c Almeida, Cleiton França de
Uma cenografia performativa entre conflitos e
balacochês / Cleiton França de Almeida. -- Rio de
Janeiro, 2024.
64 f.

Orientador: Andréa Renck Reis.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Artes Cênicas: Cenografia,
2024.

1. cenografia. 2. cenografia performativa. 3.
montagem. 4. performance. 5. balacochê. I. Reis,
Andréa Renck, orient. II. Título.

ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES TEATRAIS
ARTES CÊNICAS – CENOGRAFIA

CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA
DRE: 120089229

UMA CENOGRAFIA PERFORMATIVA ENTRE CONFLITOS E BALACOCHÊS

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Renck Reis

Defesa em: 18/07/2024

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso apresenta um projeto de cenografia para uma proposta autoral de mostra de performances da noite carioca. Inicialmente, discute-se a concepção de cenografia performativa a partir de Eduardo Andrade, propondo uma ampliação do conceito de presença no campo da performance por meio de Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Charles Feitosa e Leda Maria Martins. Tendo em vista exemplos históricos de experimentações cenográficas, pensa-se o procedimento de montagem, definido por Benjamin e por Didi-Huberman, como uma metodologia de criação para uma cenografia performativa. A fim de aplicar esse método, como estudo de caso e com referência nos cabarés artísticos e no teatro de revista brasileiro, elabora-se o projeto de *Balacochê: Mostra de Performances Cariocas*, um espetáculo de apresentações individuais de artistas de escolas de samba e da cena LGBTQIAPNB+. Apresenta-se o desenvolvimento conceitual do projeto e a produção dos estudos de configuração do espaço cênico, de volumetria e de desenhos técnicos. Por fim, entende-se que uma cenografia composta por fragmentos é capaz de provocar conflitos e jogos de sentido que a fazem performar em cena.

Palavras-chave: cenografia; cenografia performativa; montagem; performance; balacochê.

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – CENOGRAFIA
ATA DE DEFESA

Nome: Cleiton França de Almeida

DRE: 120089229

Título do Projeto: *Uma cenografia performativa entre conflitos e balacochês*

Orientação: Andrea Renck

A sessão pública foi iniciada às 9:30 h, realizada de modo presencial. Após a apresentação do trabalho de conclusão de curso o (a) estudante, foi arguido (a) oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerado (a): () APROVADO (A) / () APROVADO COM LOUVOR () APROVADO (A) COM RESSALVAS / () REPROVADO (A), de acordo com os seguintes critérios:

| | Sim | Parcial | Não |
|---|-----|---------|-----|
| O (A) estudante demonstra competência para expressar uma linguagem própria como artista cênico | X | | |
| O projeto evidencia fundamentação teórica com relação ao material que lhe serviu de base e diálogo com o contexto artístico e cultural a que se vincula o projeto | X | | |
| O (A) estudante demonstra capacidade de organização do projeto gráfico, explicitando domínio com relação a formas, volumes e texturas | X | | |
| O (A) estudante utiliza com propriedade os meios de representação gráfica, o raciocínio espacial, a proporção, o equilíbrio e a harmonia das criações | X | | |
| O (A) estudante demonstra capacidade para realizar a aplicação prática do projeto: confecção, adequação de materiais, orçamento, realização de protótipos e modelos | X | | |
| O (A) estudante apresentou Memorial Descritivo | X | | |

Comentários: *a banca destaca a utilização das referências teóricas para o processo de conceitualização da cenografia, auxiliando o estudante a alcançar a imagem de uma cenografia performativa aplicada ao meio do carnaval, da revista e do cabaré, num contexto carioca.*

Membros da Banca Examinadora

Assinatura

Andrea Renck (orientadora)

Andrea Renck

Desirée bastos

Desirée Bastos

Gilson Motta

Gilson Motta

Estudante:

Cleiton França de Almeida

Coordenador:

gov.br

Documento assinado digitalmente
ANTONIO DE SOUZA PINTO GUEDES
Data: 14/07/2024 15:44:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rio de Janeiro, 18 /07/2024

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à minha mãe e ao meu pai, Gessi de Fátima e Jacob Almeida, por todo o amor que fez esse momento ser possível, pelo apoio e pela confiança. À minha querida orientadora Andréa Renck, por ter acolhido minha proposta, pela disponibilidade e carinho durante o processo e pelos preciosos direcionamentos.

À professora Desirée Bastos e ao professor Gilson Motta, pelas generosas contribuições na pré-banca que foram fundamentais para a conclusão do projeto e que seguirão reverberando em seus desdobramentos.

Ao corpo docente do Departamento de Artes Teatrais, em especial aos docentes que tive a oportunidade de cursar disciplinas e que construíram a minha formação com muita responsabilidade e qualidade.

Aos meus ancestrais e aos corpos dissidentes de gênero que lutaram para que pudéssemos ocupar os espaços da cidade, incluindo as universidades públicas, com nossas subjetividades performativas.

À comunidade do Samba, aos sambistas que me ensinam os saberes encantados do corpo e modos diversos de ser e estar no mundo a partir das experiências nos territórios das escolas de samba.

Aos meus amigos e amigas do curso de Cenografia, que estiveram comigo durante esses anos de graduação e tornaram essa experiência mais prazerosa e potente, compartilhando os momentos de dificuldade e os de felicidade.

Aos estudantes-diretores do curso de Direção Teatral que confiaram em meu trabalho para a realização da cenografia ou direção de arte de seus espetáculos de formatura (D6 e/ou PET), contribuindo com o desenvolvimento de minha pesquisa artística: Lígia Monteiro, Jefferson Santi, Ketrolin Rossetto, Maria Luísa Grimaldi, Aureo Müller, Rodrigo Cavalini, Kamilla Ferreira.

Ao Grupo Teatro de Busto e ao Grupo JUCA, que proporcionaram minhas primeiras experiências no campo do teatro fora da universidade, sempre com muito afeto, respeito e admiração mútua.

*Salve Madame Satã!
[...]
A sua vida foi um palco de teatro
Negro drama do asfalto
Flor que ensina a resistir
Ó, entidade, de bonecas e mendigos
Renegados e vadios, baixe na Sapucaí!
(S.R.E.S. Lins Imperial 2023)*

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 8 |
| 2 COMO PENSAR UMA CENOGRAFIA PERFORMATIVA? | 11 |
| 3 PROJETO CENOGRÁFICO PARA <i>BALACOCHE: MOSTRA DE PERFORMANCES CARIOCAS</i> | 27 |
| 4 CONSIDERAÇÕES, AFINAL | 45 |
| 5 REFERÊNCIAS | 48 |
| 6 ANEXOS | 50 |

1. INTRODUÇÃO

Esta é uma cartografia sobre inquietações em percurso. Penso que um trabalho de conclusão de curso, mais do que o encerramento de um ciclo, significa uma abertura de caminhos. É o momento de dar fluxo a desejos que foram se constituindo pelas trocas de afeto da trajetória e que, enfim, apontam os horizontes que passaremos a perseguir. Falo de desejos e de inquietações que são curiosidades que aparecem em aulas, em conversas, em extensões, e que de algum modo direcionam o fazer artístico e que não se findam com a graduação – pelo contrário, continuarão em plena pulsão.

Quando ingressei na graduação em Artes Cênicas – Cenografia, havia um grande interesse em direcionar meus trabalhos para o campo do carnaval, especialmente das escolas de samba. No entanto, ao longo do curso desenvolvi uma forte afinidade com a cenografia teatral, intensificada pelas experiências no projeto de extensão Mostra Mais, com as peças do curso de Direção Teatral. Esse contato com o teatro abriu fendas em meu pensamento, de onde surgiram questões que permeiam minhas criações e que apresento neste trabalho. Ao finalizar esta graduação, busquei um modo de materializar cenograficamente os conflitos que me atravessam – o carnaval, o espaço-tempo, a performance, a dissidência de gênero – justamente porque acredito na potência dialética de uma imagem constituída por conflitos.

Desde minha primeira graduação em Artes Visuais – Escultura, assim como no mestrado e no doutorado em andamento, interesse-me por imagens construídas por fragmentos e pelo procedimento de montagem, principalmente a partir das conceituações de Walter Benjamin e de Georges Didi-Huberman. No prólogo de seu *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin defende o conhecimento obtido por meio de composições de elementos singulares e diferentes, tal como um mosaico. Para o filósofo, o pensamento ganha força quanto menos imediata for uma apreensão do todo, visto que:

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade [...] se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (BENJAMIN, 2016, p. 17).

Adiante, ao falar sobre a alegoria como conceito filosófico e como recurso de linguagem, Benjamin diz que “na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2016, p. 198) e que nessa

metodologia de criação os sentidos são sugeridos por meio da reorganização dos fragmentos da realidade. O alegorista atribui sentidos que não resultam, necessariamente, do contexto primeiro dos fragmentos. É em relação a esse procedimento de montagem de fragmentos que Didi-Huberman (2017) se refere ao investigar imagens que apresentam estranhamentos, conflitos, choques. Em meus trabalhos com cenografia teatral, produzidos seja como parte das disciplinas, como atividade de extensão ou como projeto fora da universidade, também passei a investigar possibilidades de criação de sentidos a partir dessas visualidades obtidas por fragmentos.

Essa pesquisa prática culminou em uma pesquisa teórica sobre uma cenografia que pudesse criar conflitos por meio desses choques de sentidos em cena – uma cenografia performativa. Em setembro de 2023, apresentei um primeiro momento desse pensamento com a comunicação *Como pensar uma cenografia performativa?*, durante o evento *A presença e suas sombras*, organizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ). Desde então, venho me debruçando sobre a questão e apresento neste trabalho de conclusão de curso o desenvolvimento e as considerações alcançadas sobre essa metodologia de criação.

Com o objetivo de aplicar o método em um espetáculo autoral, desenvolvi o projeto de uma mostra de performances da noite carioca, cuja intenção é abranger apresentações variadas de artistas de escolas de samba e de clubes LGBTQIAPNB+. Intitulado como *Balacochê: Mostra de Performances*, o projeto foi inscrito no edital *Pró-Carioca Linguagens – Edição PNAB*, de 14 de dezembro de 2023, da Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, sendo aprovado como suplente. A palavra balacochê no nome é uma homenagem à Madame Satã, que antes se apresentava como Mulata do Balacochê, figura emblemática da cena noturna carioca que transitou entre diferentes espaços artísticos às margens da oficialidade. No que tange à cenografia, a proposta é criar um espaço com referências estéticas dos territórios referidos cujos sentidos possam, de algum modo, jogar com as performances apresentadas.

Portanto, o trabalho está organizado em dois capítulos. No primeiro, são discutidos os problemas conceituais acerca da cenografia performativa e do procedimento de montagem como metodologia de criação no campo da

cenografia teatral. No segundo, apresenta-se a concepção da Mostra *Balacoché* e o processo de desenvolvimento do projeto cenográfico, em suas etapas de estudos de configuração do espaço cênico, de volumetria, das referências estéticas, dos desenhos técnicos e das propostas alternativas.

Finalmente, são tecidas algumas considerações sobre o processo artístico e sobre a compreensão de que o desejo pela criação de imagens que instiguem a produção de sentidos pelo público é o que está no cerne do pensamento de uma cenografia performativa e é o que seguirá comigo na continuidade dessa caminhada profissional.



Imagem 1: Cenografia para o espetáculo *O Rio de Janeiro de 1877(Em 2022)*. Direção de Lígia Monteiro. Fotografia de Guga Almeida.



Imagem 2: Cenografia para o espetáculo *PAÍS GAMBARRA*. Direção de Jefferson Santi. Fotografia de Guga Almeida.

COMO PENSAR UMA CENOGRAFIA PERFORMATIVA?

O fazer cenográfico, no campo do teatro, é um exercício de construção de imagens que está interligado aos demais elementos que compõem a cena. De maneira geral, a cenografia é entendida como um recurso que está a serviço da dramaturgia ou do elenco e considerada por muitos como uma parte coadjuvante da performance. Esse método de criação tradicional de uma cenografia *para* uma peça muitas vezes reduz o espaço de criação do artista-cenógrafo a certos limites definidos pela direção *a priori*, levando em consideração principalmente o texto dramático. No entanto, diversas propostas que pretendiam repensar o fazer teatral, realizadas ao longo do século XX, proporcionaram um campo ampliado de experimentações que se refletem na contemporaneidade. Desse modo, é possível investigar metodologias de criação que reposicionam a cenografia em um lugar de performance no espaço da cena.

Mas, antes de tudo, o que podemos chamar de cenografia? A autora Anna Mantovani a define como uma “composição em um espaço tridimensional – o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor, luz, formas, volumes e linhas. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes” (MANTOVANI, 1989, p. 6). Se levarmos em consideração que qualquer lugar pode vir a ser o lugar teatral, a cenografia pode ser pensada para qualquer espacialidade – e isso significa que pode ser materializada com qualquer substância. Um exemplo dessa compreensão é o caso de Marcelo Denny, artista com trabalho em diferentes campos das artes cênicas que defendeu em sua dissertação de mestrado a sua prática artística com maquiagem teatral como a cenografia da face¹. O artista defende o corpo humano como o lugar teatral, como o espaço da cena, cenografado com tintas e adereços.

Em uma investigação acerca das práticas cenográficas contemporâneas e dos novos termos que surgem para ampará-las, como por exemplo os termos em língua inglesa *scene design* e *performance design*, a cenógrafa e professora Andréa Renck discorre sobre a dificuldade de definir certos limites entre a cenografia e outras linguagens artísticas no século XXI visto que o espaço cênico

¹ LEITE, Marcelo Dêny de Toledo; GARCIA, Clóvis. A cenografia da face: funções expressivas e comunicativas da maquiagem na arte teatral. 2005. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

transformou-se em um lugar de relações e justaposições. Ainda assim, numa tentativa de indicar fronteiras que não permitam que o campo seja diluído, ela afirma que

A cenografia contemporânea é eclética, é descontínua (não há mais a busca moderna por uma unidade visual), apresenta uma sobreposição de referências de outros períodos, tipologias e obras, pode ser instaurada em todo e qualquer tipo de espaço, construído ou adaptado para ser um espaço cênico ou simplesmente utilizado como 'palco' e está vivenciando uma inter-relação entre os aspectos espaciais, visuais e sonoros da encenação (RENCK, 2016, p. 70).

Em um sentido similar ao de Renck, Anna Mantovani afirma que

Qualquer proposta, sendo adequada à concepção do espetáculo, pode ser um cenário. A qualidade deste está tanto em ser perfeitamente integrado à proposta central da encenação quanto na inventividade e no uso adequado dos elementos e materiais propostos (MANTOVANI, 1989, p. 12).

Essa concepção poderia soar antiquada e limitada, visto que a autora submete o cenário à adequação a uma proposta central. Ou seja, de certo modo, a cenografia estaria localizada às margens de um poder hierarquicamente superior. Contudo, se considerarmos que a proposta não é que a cenografia ocupe um lugar de centralidade na concepção performática, mas que tenha sua autonomia para estabelecer diálogos a partir de seu território marginal, então a definição de Mantovani parece ainda ter relevância para uma formação conceitual do que é cenografia.

Considerando os limites desta pesquisa, que propõe uma investigação no contexto teatral, o uso do termo *cenografia* parece adequado visto que abarca tanto as produções tradicionais quanto as concepções mais recentes, independentemente de sua radicalidade. Assim, se considerarmos que a cenografia utiliza-se de diferentes elementos para a criação de composições em um espaço-tempo onde ocorre a performance, questionamos de que modo suas metodologias podem contribuir para que essa composição não seja apenas um *pano de fundo*, como era tradicionalmente utilizada até o século XIX, mas de fato uma forma e um discurso que *performam* corporalmente na ação cênica, tal como as investigações modernas e pós-modernas propuseram.

O cenógrafo e professor Eduardo Andrade (2019), elaborou em sua tese de doutorado, adaptada para o livro *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia*, de 2019, uma vasta pesquisa acerca dos modos de utilização da cenografia com enfoque, principalmente, no seu caráter

performativo na cena contemporânea. Para isso, Andrade debruçou-se sobre a perspectiva fenomenológica da materialidade que compõe a cenografia e estabeleceu alguns parâmetros para a identificação desses dispositivos performativos em espetáculos do século XX e XXI.

De acordo com Andrade, a cenografia naturalista amparava-se em um dispositivo *descritivo* cuja função era ser uma representação da realidade extrateatral, uma *mimese* do mundo que desejava provocar um efeito de ilusão sobre o palco. Desse modo, sua única finalidade seria a representação de um mundo ficcional a partir de materialidades fundamentalmente *semióticas* e *referenciais*. Isso equivale a dizer que o objetivo desse tipo de cenografia, que também é realizada hoje, está em suas funções significantes ou simbólicas, desconsiderando as funções práticas do objeto. Sua análise, fortemente influenciada pelo texto dramaturgico, prioriza sua capacidade de representar objetivamente uma dada realidade enquanto a dimensão da *teatralidade*, compreendida como a artificialidade do caráter construído do teatro, é ocultada.

Em movimentos de reivindicação da teatralidade do teatro, sua “re-teatralização” conforme cita Andrade a partir de Josette Féral, o fazer cenográfico experimenta novos dispositivos a partir das vanguardas modernas do século XX. A função semiótica dos objetos de representarem algo exterior a si, de serem vistos como signos de signos tal como a natureza mimética do teatro sugeria, gradualmente perde espaço para uma percepção fenomenológica da *apresentação* dos objetos em sua realidade própria. Para o autor,

Talvez seja mais adequado partir do pressuposto que toda cenografia moderna e contemporânea, na medida em que se manifesta fenomenologicamente como um arranjo espacial e visual de elementos e corpos concretos, apresenta, em maior ou menor grau, algum traço performativo (ANDRADE, 2019, p. 167).

Ao considerar a realidade corpórea dos elementos da cena, a cenografia passa a se utilizar de dispositivos *performantes*, quando possuem função semiótica, mas com papel ativo na cena a fim de instaurar conflitos; e dispositivos *performativos*, quando há manifestação explicitamente fenomenológica ao interferir corporalmente no curso da ação a partir de uma perspectiva mais radical da performance enquanto *presença*. Essa distinção entre performantes e performativos feita por Andrade visa indicar que, ainda que ambos possam causar interações e afetos, o primeiro operaria na realidade ficcional da cena

enquanto o segundo trabalharia em sua realidade material. A respeito do que seria essa noção de performativo, o autor diz que ela “reafirma-se na natureza autorreferencial que constitui um encontro presente entre ações – um encontro caracterizado pela afecção, envolvimento e pela autorreferencialidade constitutiva de sua realidade” (ANDRADE, 2019, p. 160). Sendo assim, o conceito baseia-se numa noção de performance que considera uma presença material específica, “percepção de algo como algo” de maneira tautológica. Para a defesa dessa perspectiva da presença absoluta, Eduardo Andrade faz referência à análise do filósofo Georges Didi-Huberman sobre a materialidade dos objetos minimalistas e da tautologia do “o que se vê é o que se vê”. Contudo, esta parece ser justamente a fragilidade de seu argumento ao desconsiderar que o próprio filósofo estabelece que é necessária uma atitude dialética diante da presença dos objetos para que possamos ser atingidos por aquilo que nos olha de volta. Adiante retornaremos a essa questão ao problematizar a noção de presença no âmbito da performance.

Em síntese, no que tange às possibilidades da cenografia performar em cena, a pesquisa de Eduardo Andrade nos indica que elas podem ser investigadas a partir da mudança do paradigma do fazer cenográfico de uma função semiótica para um caráter fenomenológico. Isso não implica, contudo, que os elementos deixem de ter, em diferentes graus, funções referenciais dentro da encenação, visto que elas constituem os processos de percepção das coisas. Mas ao invés de partir de uma intenção de representação, as esferas do real e do ficcional são tensionadas pela materialidade dos elementos em sua apresentação concreta no espaço cênico. A cenografia passa a influenciar e a transformar as ações e os sentidos do fazer teatral, cumprindo papel ativo em um complexo de forças que atuam em conjunto com os outros dispositivos performativos, como por exemplo o corpo humano, no processo de construção de teatralidade. Desse modo,

A cena contemporânea, ao se afastar do texto dramático, aprofunda os interesses do modernismo e do pós-modernismo pelas possibilidades performativas do objeto, contraindo-o em direção à sua materialidade, onde alguma força incorpórea está sempre em ação, criando uma tensão entre sua presença física e sua função referencial (ANDRADE, 2019, p. 222).

Considerando o recorte e a intenção desta pesquisa, as definições de Eduardo Andrade acerca do que caracteriza uma cenografia performativa

tornam-se fundamentais, pois fornecem artifícios para a construção de um espaço cênico que independe de um texto ou de uma encenação específica e que pode interferir (ou seja, performar) nas múltiplas performances dos artistas que irão ativá-lo. No entanto, dados os inúmeros dispositivos e modos de fazer que podem direcionar uma cenografia performativa, é preciso delimitar uma metodologia a ser experimentada neste processo. Para isso, considero pertinente adentrar a questão da presença para além de uma atitude tautológica, a fim de perceber a materialidade corpórea dos elementos da cena em sua dimensão dialética com um presente atravessado por diferentes tempos.

Segundo Didi-Huberman (2010), diante da cisão do que nos olha no que vemos – daquilo que nos olha da imagem –, considerando a percepção do público e da crítica diante da arte minimalista, são frequentes a tomada de duas posições opostas de recusa: a da crença e a da tautologia. A primeira seria a experiência que desconsidera a materialidade física e busca respostas em uma dimensão transcendental, que no caso poderíamos relacionar com a cenografia naturalista que considera os objetos apenas como signos em suas funções simbólicas. A segunda seria uma atitude de enxergar apenas aquilo que se apresenta em uma presença específica, *o que vejo é o que vejo*, desconsiderando a cisão da imagem que olharia de volta como vazio, que poderíamos relacionar com experimentações cênicas que desejam atingir uma presença absoluta em que apenas os aspectos fenomenológicos são considerados.

Uma atitude que não recusa a cisão da imagem, e que por isso seria a recomendada diante dos objetos minimalistas assim como de toda outra, é a dialética. O pensamento dialético apreenderia o conflito entre aquilo que se apresenta e aquilo que retorna na cisão do ver, de maneira que não busca o encerramento da questão em uma percepção semiótica ou fenomenológica, mas as interpenetra. Para Didi-Huberman o pensamento dialético poderá *produzir* o passado:

Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada, uma configuração resultante (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176).

Sendo assim, uma perspectiva dialética da performance envolve compreender sua presença para além de um estado absoluto de *aqui-agora*, e sim como uma presença cindida que nos retorna um vazio ao passo que a percebemos. Aquilo que se apresenta como presença é constituído por um processo de formação, de *presentificação*, que está implicado em seu aparecimento. Desse modo, a dialética da presença requer a consideração de seu processo constitutivo e do que é agenciado enquanto perda em sua materialidade naquele espaço temporal. Mesmo que a imagem apresente-se em sua forma acabada, ela “tende a continuar aberta e afirma, antes, a inseparabilidade entre agente, ação e resultado, onde ela quer se posicionar. Cada tempo da obra persistindo nos outros, envolvendo os outros, alimentando-se dos outros” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 46). Assim, a questão do processo de formação é sempre enunciada.

A dialética da presença nos direciona a uma problematização da temporalidade da performance, o que interfere diretamente na percepção do espaço. Charles Feitosa, filósofo performer que atua na fronteira entre a filosofia e as artes cênicas, propõe uma implicância com a noção de presença, tão cara às artes da performance, como um desejo de estar no aqui e agora. Para Feitosa, existe uma impossibilidade de se alcançar um estado de presença, pois essa ideia pressupõe uma suspensão do tempo para se estar no aqui e agora absolutos que não pode ocorrer. Como contraponto ao termo, ele nos indica a noção de acontecimento. Segundo o autor,

As artes da performance nos oferecem uma oportunidade da vinda de uma alteridade inesperada e assim vivenciar o tempo de forma diferente do que na modalidade linear. Minha tese é a de que as artes da performance produzem acontecimento, não presença (FEITOSA, 2020, p. 16).

Com isso, o acontecimento da performance, ao invés de ambicionar uma suspensão do tempo, provocaria uma modulação da temporalidade. Trata-se de uma proposta de vivenciar o tempo de uma outra maneira que não a linear, mas que ainda sim está no tempo. Não significa um salto para fora do tempo, mas a sua transformação.

A proposta de Feitosa pode ser articulada à conceituação que a ensaísta e dramaturga Leda Maria Martins faz sobre as performances do tempo espiralar, uma perspectiva afrorreferenciada para se pensar as temporalidades. Leda

Maria nos apresenta como o tempo e a memória podem ser imagens que se refletem quando se vivencia a experiência do corpo em movimento. Desse modo, o presente só pode ser pensado como um tempo atravessado pelo passado e pelo futuro, uma complexidade ontológica que está em um constante movimento de retorno e de transformação, pois sempre volta para um ponto diferente. Segundo a autora,

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento (MARTINS, 2021, p. 58).

A concepção de tempo como uma espiral também está afastada de uma ideia de aqui e agora absolutos do presente, pois considera que o tempo presente é composto pelo que já foi e pelo que será. A ancestralidade como responsável pela circulação da energia vital é um princípio que agencia as organizações e as relações entre os corpos e o espaço-tempo.

No entrecruzamento entre as concepções de Charles Feitosa e Leda Maria Martins podemos também atravessar como que Georges Didi-Huberman (2015) concebe a imagem como um cristal de tempo, como um encontro entre o *Outrora* e o *Agora*. Para o autor, essa ambiguidade está na estrutura de toda imagem dialética e significa o retorno do passado no presente de maneira transformadora. Trata-se de algo que reaparece de maneira reinventada, uma experiência de desconstrução das certezas usuais que temos ao objetivar o espaço. Esse processo seria responsável por revelar o caráter de *montagem* dessa operação, no sentido do conceito de sua teatralidade como poder de construção.

A imagem como um cristal de tempo que Didi-Huberman propõe tem sua base na conceituação de *origem* do filósofo Walter Benjamin. Para Benjamin, diferente da procura por uma gênese de algo – o momento de sua criação primeira –, a origem opera por saltos e recortes na linha cronológica da história que agenciam todo o seu contexto sociocultural. No sentido dialético, é a criação de um conflito – ou de uma cisão – de onde o passado retorna em sua incompletude. Assim,

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu

movimento o material produzido no processo de gênese (BENJAMIN, 2016, p. 34).

Isso significa dizer, com o apoio de Didi-Huberman, que a origem é uma colisão fecunda do agora, do presente, com um outrora reinventado, o passado que retorna como inacabamento. A origem seria, portanto, a alteração da imagem: "afinal, o que é a origem (a origem-turbilhão) senão a prática dilacerante dessa ambiguidade crítica pela qual Benjamin caracterizava implicitamente a noção de imagem dialética?" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 279). Pensar o presente sob essa concepção de temporalidade originária também envolve admitir que o passado exerce uma modulação no agora em seu potencial retorno como abertura.

A partir dessas reflexões sobre a impossibilidade de se pensar o espaço-tempo como uma presença única e fechada em um aqui e agora, visto que tanto o passado quanto o futuro, sob diferentes perspectivas, são atravessamentos latentes no presente, levanta-se a seguinte questão: por meio de qual metodologia de criação pode ser experimentada uma cenografia que provoque acontecimentos na cena por meio das composições (ou recomposições) do espaço-tempo?

Sua função tradicional de unicamente localizar a cena em um período histórico específico ou em um espaço arquitetônico definido, sem dúvida, não tem eficácia ao se pensar essa vertente do fazer cenográfico. Isso não significa dizer que ela não tem sua importância ou seu lugar na atualidade, mas trata-se de uma metodologia convencional que não alcança outras possibilidades que a cenografia pode desempenhar. Por outro lado, algumas experimentações cenográficas modernistas também parecem ter alcançado lugares pré-determinados de servir ao performer em seu estado de presença na cena, o que também delimita de maneira restrita um potencial de corporeidade da cenografia. Sendo assim, a proposta aqui ensaiada para a questão é a de pensar a cenografia a partir de um procedimento de montagem de espaços-tempos para gerar um estranhamento que é o acontecimento em cena. Essa metodologia que opera pelo fragmento é a que será defendida, mais à frente, como um caminho para a cenografia performativa.

Contudo, para se pensar nessa performance exercida pela cenografia, precisamos pensar a sua relação com o corpo humano. Afinal, a cenografia como

elemento cênico supõe esse contato direto ou indireto com uma ou mais pessoas. A partir do momento em que ela passa a *performar* em cena, essa relação com o humano é ressignificada. Isso não implica, necessariamente, em uma cenografia interativa. Não é um contato físico, ainda que possa ser, mas principalmente um diálogo de sentidos. O sujeito performer desse tipo de cena precisa ter um corpo aberto aos afetos e ao devir. Em outras palavras, um corpo paradoxal, como define o filósofo José Gil:

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal (GIL, 2002, p. 56).

Esse corpo do paradoxo de não se limitar ao que o constitui como biologia e de compreender o espaço que está para além de sua pele como uma potencial constituição de si proporciona um movimento transitório na relação entre cenografia e performer, pois este pode vir a ser aquela, e aquela pode vir a ser este. Compreendidos como dois corpos de diferentes materialidades, mas de fronteiras abertas aos atravessamentos, esse movimento de tornar-se o outro sem, no entanto, homogeneizar-se, mantendo as diferenças, faz parte de uma metodologia de criação em que os sentidos são montados na relação entre os corpos performativos. Segundo José Gil,

O corpo inicia um devir-objecto quer dizer, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objecto que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços ao objecto, e reciprocamente, que certas propriedades do objecto se transmitam ao corpo (GIL, 2002, p. 2).

O exercício de pensar a cenografia como esse corpo paradoxal agencia o movimento de pensar os elementos não-humanos como corpos, no sentido de compreendê-los como materialidades que performam sentidos na cena e que também estão em um fluxo de deslocamentos. Os elementos que compõem a cenografia não são, então, reduzidos aos seus limites físicos e nem somente delimitam o espaço-tempo da ação. Eles possuem suas fronteiras mobilizadas de modo a entrar em relação com as fronteiras dos outros corpos que estão em cena. Esse trânsito de afetos é, também, o que mobiliza os diferentes fragmentos compostos no processo de montagem que constitui essa metodologia de criação de uma cenografia performativa. A espiralidade do corpo do performer que se torna cenografia, da cenografia que se torna performer e que segue em um

movimento curvo de uma repetição reinventada é a imagem dessa potência de gerar acontecimentos em cena que a cenografia performativa pode engendrar a partir da operação de montagem.

Adaptando um pensamento de Benjamin (2016) sobre os mosaicos medievais, pode-se dizer que essa elaboração micrológica da cenografia performativa, posta em relação a uma escala do todo, requer uma investigação – por parte tanto dos performers quanto do público – em nível de pormenores dos sentidos agenciados. Isso significa dizer que uma cenografia performativa demanda uma atenção aos fragmentos antes de uma tentativa de apreensão do todo. No fazer teatral convencional, a cenografia tende a ser compreendida e resolvida pelo público nos primeiros momentos da encenação. Olha-se e já conclui-se uma verdade sobre ela. No caso de uma cenografia performativa, as suas partes apontam para uma não-compreensão que exige uma atenção à sua performance para que os sentidos possam ser construídos com o acontecimento. Se recorrermos à discussão inicial sobre temporalidade, podemos dizer que ela não representa um aqui e agora, mas que é uma articulação de tempos, memórias e imagens que causa estranhamento e movimento.

Sendo assim, pode-se estabelecer que essa metodologia de criação da cenografia performativa deseja gerar estranhamentos a partir do processo de montagem como exposição da diferença. Estranhamento, nesse caso, é a força motriz dos sentidos. Nas palavras de Didi-Huberman (2017, p. 101), a montagem “dis-põe e recompõe, interpretando por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade. Ela mostra as fendas profundas, em vez das coerências de superfície”. É uma operação de criar vazios, fissuras, por onde os sentidos encontrarão vias para serem reinventados. Ainda nos termos de Didi-Huberman, a montagem serve para gerar choques de partes distintas, de diferenças que se chocam e abrem espaço para a reflexão crítica. Nesses choques está o estranhamento. Talvez seja nesse conflito da montagem que esteja, também, o potencial da cenografia performativa de gerar acontecimentos. Ou também a constituição de uma *imagem do tempo* (DIDI-HUBERMAN, 2017) capaz de explodir com a linearidade cronológica de uma narrativa histórica e com a composição das coisas – proporcionando, assim, a sua recomposição.

Essas reflexões de Didi-Huberman são feitas a partir da análise de Bertolt Brecht e seu teatro épico, cuja poética é entendida pelo filósofo quase como uma arte de dispor as diferenças pelo processo de montagem. No que tange à cenografia, as peças de Brecht são historicamente responsáveis por uma exposição da maquinaria da caixa cênica do palco italiano. O palco nu, com seus elementos estruturais constituindo a cena, e cenários sem a menor pretensão de causar efeitos ilusionistas. Os elementos que compõem a cenografia são, de fato, agenciados como fragmentos de espaço-tempo: eis aí, talvez, um primeiro gesto de uma cenografia performativa.

Mas alguns outros gestos dessa performance podem ser observados ao longo do século XX. Alguns exemplos mais emblemáticos podem ser citados neste texto. O inglês Gordon Craig foi um dos precursores no pensamento da cenografia como uma extensão de toda a visualidade da cena. Segundo a pesquisadora Niuxa Drago (2014, p. 33), “as proposições cênicas de Craig, no que diz respeito à iluminação, à síntese plástica, e ao movimento, são os dados que inauguram a arte da cenografia”. Desse modo, nada era reproduzido em cena, os elementos não apontavam para uma representação naturalista de algum espaço ou tempo específico. Tudo era sugerido pela materialidade da cena de acordo com seu movimento. De acordo com Anna Mantovani (1989), as proposições de Craig consideravam a arte teatral como essencialmente visual, então seu objetivo era atingir a imaginação do espectador por meio, principalmente, da visão.

Também o suíço Adolphe Appia desenvolveu um novo pensamento sobre a cenografia e a cena. Porém, ao contrário de Craig que buscou romper com as hierarquias entre os elementos da cena e trabalhar numa horizontalidade das relações, Appia considerou o corpo do ator como o centro ao redor do qual todos os outros elementos deveriam ser determinados em função. Ainda assim, muitas das vezes a cenografia de Appia, ao propor diferentes ritmos para o corpo atuante, criava dificuldades e empecilhos, tornando essa relação de “subserviência” não-harmoniosa. “O cenário, que ele chama de ‘arquitetura teatral’, deve ser composto de superfícies e volumes simples: escadas, rampas, cubos praticáveis” (DRAGO, 2014, p. 33). Desse modo, Appia rompia com uma atmosfera naturalista da cena e propunha uma relação um pouco mais íntima entre o corpo atuante e a cenografia. É interessante, também, como Anna

Mantovani fala sobre Appia considerar o espaço como um elemento vivo, algo que vai ao encontro da compreensão da cenografia como um corpo que se relaciona com o corpo paradoxal do performer. Appia considerava o espaço e a luz como a visualidade da alma do ator e,

Exatamente por considerar o ator como volume em movimento, ele vê a necessidade de considerar o espaço cênico como um 'espaço vivo' a ser trabalhado segundo a verticalidade, a horizontalidade - o chão - e a profundidade onde o ator se movimenta (MANTOVANI, 1989, p. 30).

Outro importante nome na mudança de paradigmas teatrais é o do polonês Jerzy Grotowski. Ao se debruçar sobre a questão do que seria o teatro, o diretor explora em suas pesquisas a formação do ator e as suas relações em cena. Em seus trabalhos, Grotowski utiliza espaços teatrais pequenos para intensificar a relação entre o espectador e a cena, procurando estabelecer uma comunhão que ressalta o caráter ritualístico do espetáculo. Em seu Teatro-Laboratório, abre mão de tudo o que considera supérfluo para a cena e dá enfoque à comunicação entre o ator e o espectador. Entretanto, mesmo que sua ideia seja centralizada no corpo do performer, no que tange à cenografia Grotowski tece contribuições relevantes sobre seus sentidos em cena. De certo modo, o diretor defende que a cenografia deve provocar estranhamentos ao aparecer em cena. Muitos de seus trabalhos mais conhecidos contaram com a colaboração do cenógrafo polonês Jerzy Gurawski, com quem pensava a disposição espacial de acordo com cada espetáculo. Segundo Anna Mantovani (1989, p. 79), "os objetos colocados em cena não são privados de significação, ao contrário e além disso têm uma função bem precisa: confrontar-se com as personagens". Esse confronto entre a performance da cenografia e a performance do elenco está presente no procedimento de montagem, que em Grotowski utiliza-se o mínimo de elementos para a formação de uma forte imagem cênica.

No Brasil, podemos citar o exemplo de Tomás Santa Rosa, um dos principais responsáveis por uma virada modernista na cenografia brasileira. Responsável pela cenografia de importantes montagens de textos de Nelson Rodrigues, incluindo a amplamente discutida *Vestido de Noiva* dirigida por Ziembski, Santa Rosa foi um artista de múltiplas linguagens que atravessou as contribuições das vanguardas modernas nas artes visuais e cênicas ao exercício cenográfico em nosso país. Ao apresentar em seus trabalhos uma multiplicidade

de escolhas estéticas e transitar entre diferentes movimentos pictóricos, o cenógrafo experimentou a liberdade do chamado “fazer antropofágico” pelo qual a arte moderna brasileira se desdobrou:

A multiplicidade de técnicas e a assimilação da visualidade cotidiana são características essencialmente modernas. Faz parte da profissão do artista moderno a apreensão e a manipulação dos dados da complexa e veloz realidade trazida pelo progresso técnico (DRAGO, 2014, p. 11).

Ainda que acreditasse na centralidade do texto e o colocasse como o elemento mais importante da criação cênica, Santa Rosa rompeu com representações naturalistas, bidimensionais ou com cenários de gabinete, e apontou em direção a um experimentalismo muito influenciado pelos trabalhos de Craig e Appia. Segundo Niuxa Drago (2014, p. 21), “Santa Rosa propõe uma definição de cenário em que, mesmo quando não há inserção de objetos ou pinturas, o cenário existe. O palco nu seria uma concepção cenográfica tão forte quanto a de um cenário construído”. Com isso podemos dizer que, ao seu modo e de acordo com sua época, Santa Rosa explorou os efeitos de estranhamentos que a cenografia poderia desencadear em cena.

Esse breve panorama histórico se faz importante para perceber que uma metodologia de criação que considera a cenografia como matéria viva, como um corpo performático, já é investigada de diferentes maneiras há décadas. Sendo assim, a proposta metodológica aqui trabalhada não é a gênese de um modo inédito de produção, mas um movimento curvo de ampliação do que a operação de montagem pode originar na cenografia compreendida como performativa. Esse método desviante também pode ser identificado, em diferentes níveis, em manifestações cênicas contemporâneas. Em especial, naquelas que acontecem em territórios de marginalidade aos fazeres hegemônicos.

Um dos motivos das margens constituírem lugares férteis para o desenvolvimento de cenografias performativas é o fato de não terem compromissos éticos ou estéticos com a continuidade de uma prática convencional, muitas vezes pautada por interesses de classes dominantes. Os cabarés artísticos são um exemplo notável de criação de um espaço marginal que é aberto a diferentes experimentações dissidentes. Desde seu surgimento na Europa, passadas as inúmeras transformações até os dias atuais, os cabarés

são caracterizados como espaços abertos às operações de montagem. Segundo a diretora e professora Christina Streva,

O próprio espaço do cabaré abolia as barreiras entre os artistas e o público, criando um clima de intimidade e de mistura de corpos, muito diferente do tradicional e hierárquico palco italiano dos teatros da época. Em um momento da história na qual a sociedade vivia uma radicalização das diferenças sociais, o cabaré irá se configurar como um lugar de todos, no qual os corpos livres se misturavam em festa. (STREVA, 2017, p. 89)

Somado a isso, o pesquisador Cleber Braga diz que “pensar sobre uma tradição da arte do cabaré implica no reconhecimento de sua histórica traição ao cânone teatral e, no contexto sudaca², traição ainda à própria colonialidade na qual foi forjado” (2021, p. 5). Ou seja, os espaços cabareteiros no Brasil traem a própria tradição transgressora do cabaré. É a transgressão da transgressão, uma outra curva a partir da dobra. Essa montagem de diferentes práticas pode ser percebida não apenas em espaços que se autodenominam como cabarés, mas também em shows burlescos e em festas pornoeróticas que desdobram esses fundamentos de serem espaços abertos às multiconfigurações corporais. Por consequência, as propostas cenográficas para esses espaços têm o potencial de assumir um caráter performativo para se relacionarem com os performers e com o público de modo a causar transformações em suas percepções do espaço-tempo.

Podemos citar exemplos contemporâneos dessa abordagem. Os trabalhos de Marcelo Denny à frente do grupo Teatro da Pombagira são emblemáticos ao ativar o espaço do corpo como o lugar da cena de modo que toda materialidade visual se torna a cenografia do espetáculo. Ainda que não façam uso da linguagem do cabaré em si, espetáculos como *Anatomia do Fauno*, de 2015, e *Demônios*, de 2017, são produções que exploram o lugar das margens em forma e discurso e utilizam-se do procedimento de montagem como método de criação de imagens conflitantes. O Teatro da Pombagira, em suas produções, promove a circulação de materiais das fronteiras pessoais de seus performers, em sua maioria corpos dissidentes sexuais e de gênero, o que provoca visualidades fragmentadas em que o corpo está em um fluxo de burla. A cena está em transgressão em todos os seus sentidos.

² Palavra espanhola de cunho depreciativo para se referir a pessoas nascidas na América do Sul, mas que recentemente passou a ser utilizada como modo irônico e de empoderamento para se autorreferir.

Marcelo D'Ávilla é outro artista que também trabalha com diferentes linguagens e que compartilhou experiências com Marcelo Denny no Teatro da Pombagira, sendo hoje o principal responsável pela direção do grupo. Dirige e produz o *Festival PopPorn*, cujo foco é em sexualidade e pornografia, além de ser um dos responsáveis por espaços festivos-perfomáticos como a festa *Dando* e o espaço *LoveNOX*. Com uma pesquisa de arte relacional, o artista performa na zona limiar entre seu corpo e o do outro e traduz essa intimidade erótica entre os corpos em seus trabalhos como diretor e cenógrafo. Ao destrinchar o próprio corpo, D'Ávilla abre discussões sobre as construções sociais em relação ao poder que os sujeitos exercem sobre seus próprios corpos. As questões do estranhamento e da relação em suas propostas cênicas assumem o lugar crítico de reinventar sentidos pré-determinados. Ao agenciar as fronteiras da festa e do teatro, como no caso do espetáculo-ritual *Máquina*, apresentado em 2022 no Teatro Mars, em São Paulo, o artista demonstra na prática como todos os elementos da cena podem performar, podem modificar as relações espaço-temporais, por meio do procedimento da montagem. Os diversos fragmentos que se apresentam na ação, inclusive os próprios corpos dos performers, geram a todo momento imagens de conflito, *imagens do tempo*, que recompõem os sentidos. Certamente, esse é um caso que nos ajuda a pensar sobre a metodologia de criação da cenografia performativa.

Finalmente, o debate sobre as modulações do espaço e do tempo que articulam diferentes camadas de temporalidade e memória para compreender o presente indissociável da agência do passado e do futuro nos permite seguir por um caminho em que a cenografia não tem como intenção provocar uma presença ou ambientar o elenco e o público em um lugar fixo no aqui e agora. Tal como na compreensão do tempo espiralar ou no redemoinho da origem, para ambicionar uma cenografia que seja capaz de provocar acontecimentos, uma cenografia capaz de performar em cena, é necessário que sejam articulados diferentes materiais que são tocados pelo movimento curvo e pelo conflito.

Traçar metodologias de criação para uma cenografia performativa é tarefa ampla, complexa e plural. Por ser corpo paradoxal, corpo em devir, essa cenografia e os modos de pensá-la são uma experiência atravessada pelos corpos que a circundam, sejam do público, do elenco, da equipe e da própria pessoa cenógrafa. Na pesquisa aqui detalhada, a montagem aparece como um

procedimento possível para constituir essa materialidade. Não é pretensão considerá-lo o único modo, o mais correto ou o definitivo. Esse movimento seria contrário à lógica pluriversal do performativo em ser um saber que surge da prática corporal em relação com seu contexto geográfico, histórico e sociocultural. A montagem é uma resposta encontrada para a questão “como pensar uma cenografia performativa?”, mas com certeza não é a única. No entanto, por ora interessa-me menos uma procura por outras respostas e mais um aprofundamento nas operatórias específicas da montagem.

Portanto, as reflexões aqui desenvolvidas apontam para um caminho não-direto – o método benjaminiano – em que uma cenografia performativa é pensada a partir do desejo de compor choques, conflitos, estranhamentos, acontecimentos, por meio de fragmentos. Pelo uso dos elementos materiais para a composição da cena, experimenta-se a criação de imagens que podem ser recompostas de acordo com as relações que são estabelecidas no espaço cênico. O processo de montagem faz a cenografia ser um corpo que performa sentidos dialéticos e isso significa que ela se torna um conflito no fluxo da ação. A possibilidade de uma cenografia performativa encontra território fértil principalmente às margens de fazeres teatrais convencionais, o que inclui experimentações do teatro moderno que já foram institucionalizadas, pois o caráter fragmentário desses lugares abre brechas para reinvenções de todas as ordens. Fragmentos, conflitos e acontecimentos: eis os materiais que encontramos para a construção de uma cenografia performativa.

PROJETO CENOGRÁFICO PARA BALACOCHÊ: MOSTRA DE PERFORMANCES CARIOCAS

*“Samba que samba no bole que bole
Oi, morena do balaio mole se embala ao som dos tantãs
Quebra no balacochê do cavaco e rebola no balacobaco
Se embola nos balangandãs
Mexo no meio que eu sambo do lado, vem naquele bamboleado
Que eu também sou bam, bam, bam.”
Mineira – João Nogueira e Paulo César Pinheiro*

Com o intuito de experimentar a elaboração de uma cenografia performativa por meio dessa metodologia de montagem fragmentária, idealizei uma proposta de mostra de performances que funciona como um espetáculo composto por artistas independentes que apresentam seus números individuais como em um show de variedades. Desse modo, o ponto de partida para a elaboração da cenografia não é um texto teatral ou uma proposta de direção cênica que visa um uso específico, e sim o conceito geral da Mostra e a possibilidade do espaço ser explorado de maneira diferente por cada performer.

Balacochê: Mostra de Performances Cariocas é um projeto composto por dois dias de espetáculos que visa celebrar as diferentes performances artísticas da cena noturna carioca, especialmente as relacionadas às linguagens do samba, cabaré e LGBTQIAPNB+. Seu principal desejo é apresentar a teatralidade das noites do Rio de Janeiro, com foco nas experiências de corpos racializados e dissidentes sexuais e de gênero. Concebida como um evento cultural gratuito, os espetáculos integram artistas performáticos do carnaval/escolas de samba, da cena cabaretera e drag queen/king que trabalham em espaços noturnos.

Os dois dias de espetáculos foram pensados para ser realizados no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, equipamento da Prefeitura do Rio de Janeiro, devido ao seu espaço multiconfiguracional. Essa escolha se dá pela possibilidade de organização da área de apresentação em formato de “corredor”, semelhante à Marquês de Sapucaí. A disposição das arquibancadas nessa configuração e a presença de uma “Apoiose” na extremidade do corredor oposta à entrada do público permite que a cenografia seja ativada pelas performances em imagens que dialogam com os desfiles e cortejos carnavalescos.

As opções pelo espaço multiconfiguracional e pelo formato de passarela relacionam-se com acontecimentos cênicos marcantes da história teatral e com espetáculos recentes que pude assistir. No primeiro caso, é possível citar a peça italiana *Orlando Furioso*, apresentada por Luca Ronconi em 1969, que saiu dos espaços institucionalizados e experimentou diferentes dinâmicas de relação entre público e cena. Os espectadores, em pé, deslocavam-se livremente pelo espaço enquanto cenas aconteciam simultaneamente em carrinhos e em passarelas de praticáveis. Além disso, havia a utilização de dispositivos cenográficos como cavalos de folhas de metal e esqueleto de animal pré-histórico que pairavam sobre o público ativando uma dimensão de expressão simbólica. Segundo o pesquisador teatral Jean-Jacques Roubine, *Orlando Furioso* abriu um novo tipo de representação,

Pertencente ao campo daquilo que se poderia chamar de *teatro aleatório*, no sentido de que o espetáculo nunca seria o mesmo, nem para os diversos espectadores de uma mesma sessão, nem para o mesmo espectador, de uma sessão para outra (ROUBINE, 1982, p. 94).

Outro exemplo que relaciona-se com a escolha espacial do projeto é o espetáculo *1789*, dirigido por Ariane Mnouchkine pela companhia Théâtre du Soleil, em 1971, que ocorreu em um galpão de uma fábrica desativada. Ao também explorar a relação entre espectador e cena, o espetáculo caracterizava-se como um teatro festivo que jogava com a memória coletiva do público. Composto por cinco áreas de encenação interligadas por passarelas no nível do olhar do público, *1789* propunha um espaço cênico que permitia uma integração fluida entre o elenco e os espectadores, inclusive transformando-os no público de uma festa que ocorria dentro do espetáculo. Tanto a montagem de Ronconi quanto a de Mnouchkine, em conjunto com outras experiências a partir da década de 60, impulsionaram uma retomada do espaço teatral "como uma estrutura completamente flexível e transformável de uma montagem para outra, quer se trate das áreas de representação ou das zonas reservadas ao público" (ROUBINE, 1982, p. 103), com notável influência de manifestações de teatro popular e de performances culturais não-ocidentais.

No Brasil, no que tange ao uso de passarelas no teatro, a pesquisadora e diretora Neyde Veneziano aponta que o teatro de revista foi pioneiro. O sistema de passarela foi importado dos teatros da Broadway de Nova Iorque, que o

utilizava para aproximar o cantor dos espectadores. Na fase da revista em que as produções já tomavam formas mais espetaculares,

Luiz Peixoto e Luiz Rocha, em 1926, no Teatro Recreio, criaram a “passarela”, uma espécie de meia-lua que se estendia até o meio da plateia. Conseqüentemente, estava institucionalizada, no Brasil, a famosa “fila do gargarejo”, para deliciar os machões da época que até pagavam um preço mais alto pela poltrona. O sistema foi inaugurado com a revista *Turumbamba*, de Luiz Rocha, da qual Luiz Peixoto era o diretor artístico (VENEZIANO, 2012, p. 443).

A autora também discorre sobre o fato da revista *Guerra ao mosquito*, de Marques Porto e Luiz Peixoto, em 1929 utilizar pela primeira vez uma passarela baixa para que a principal estrela da companhia, a vedete Margarida Max, pudesse ter um contato mais íntimo com os espectadores. É interessante notar como esse recurso parece ser apropriado dos cabarés artísticos e cafés-cantantes, que já utilizavam-se desse espaço mais integrado entre os artistas e o público, como visto aqui anteriormente a partir de Streva (2017).

Além das revistas, podemos citar o emblemático espetáculo *Hoje é dia de Rock*, de João Vicente, dirigido por Rubens Corrêa em 1971. Considerado como a mais importante daquele ano, a peça teve a cenografia assinada por Luiz Carlos Mendes Ripper, responsável por transformar a configuração do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, ao construir uma passarela conectada ao tradicional palco italiano e dispor o público no nível do palco em arquibancadas laterais. Essa modificação permitiu que a interação com o público fizesse circular pelo espaço teatral os acontecimentos das ruas.

Recentemente, tive a oportunidade de assistir dois espetáculos que, para além dos exemplos históricos, influenciaram minha decisão pelo formato em corredor-passarela. O primeiro foi o *Cabaré Diferentão*, dirigido por Marco Chavarri, curador do *Festival Yes! Nós temos burlesco* e embaixador do burlesco brasileiro por meio de sua persona DFênix. Em 2023 o espetáculo integrou o I FINC - Festival Incoerente de Cabaré, organizado pela UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e foi composto por diferentes artistas da cena neo-burlesca carioca. Foi realizado na Sala Cinza da UNIRIO, um espaço multiconfiguracional semelhante ao Sérgio Porto, e composto por um palco principal que se conectava por meio de uma escada a um corredor formado no chão pela distribuição lateral das arquibancadas em uma posição frontal-

diagonal. Desse modo, as performances poderiam acontecer tanto no palco quanto no chão, de acordo com as necessidades de cada apresentação.

Outra importante relação é o espetáculo *Ópera das Malandras: In concert*, do Cabaré Tá na Rua, dirigido por Amir Haddad. Também de 2023, o espetáculo musical levava à cena irreverência e transgressão inspirado em Bertolt Brecht e na linguagem cabatereira. O espaço cênico era formado por uma passarela-corredor delimitada pelas cadeiras para o público dispostas nas laterais ao nível do chão. Nas extremidades da passarela, havia dois espaços de encenação. De um lado, um palco elevado no segundo andar de uma estrutura fechada, conectado ao chão por escadarias laterais. Do outro, uma escadaria para as janelas com vista para os Arcos da Lapa. A ação cênica se desenvolvia de um lado para o outro, muitas vezes com acontecimentos simultâneos que fragmentavam a percepção do público.

Esses espetáculos foram determinantes na decisão pela configuração do projeto em formato de passarela-corredor, considerando a possibilidade de maior integração entre artistas e espectadores e a dinâmica de movimento dos dispositivos cenográficos. Mesmo que o projeto possa ser realizado fora de um espaço teatral, essa disposição do público em passarela é primordial para que a cenografia atinja seus potenciais expressivos físicos e simbólicos.

Conceitualmente, a principal referência para a idealização do projeto e influência para o conceito de performance carioca atrelando escola de samba e cabaré é a figura de Madame Satã, a bicha malandro do balacochê da Lapa, onça dourada e tubarão feroz transfigurados em uma coisa só³. Madame Satã representa o público-alvo do projeto e inspira a Mostra pela sua história de resistência social e cultural. A estética proposta para *Balacochê* é uma homenagem à sua existência e ao seu legado.

O projeto da Mostra é de grande importância pois visa prestigiar artistas que possuem poucas oportunidades de se apresentar em espaços culturais do circuito tradicional das artes visuais e cênicas, como um teatro da Prefeitura Municipal, e isso é relevante para a democratização do acesso da população à

³ Antes de ser conhecido como Madame Satã, João Francisco dos Santos apresentava-se em bares da Lapa com o nome artístico Mulata do Balacochê. A frase faz referência à cena do filme *Madame Satã*, de 2002, dirigido por Karim Aïnouz, em que João reinventa a história de *Mil e uma noites* por meio de sua personagem mitológica Jamacy.

arte e à cultura. Além disso, a Mostra é pertinente pelo seu objetivo de preservação e difusão da memória de uma parte da cultura da cidade que é invisibilizada. É uma proposta que se diferencia ao unir em um mesmo palco artistas que se apresentam em escolas de samba e em clubes LGBTQIAPNB+, artistas que constituem um ecossistema de manifestações artísticas historicamente marginalizadas pelo centro social, mas cujas performances dissidentes proporcionaram o desenvolvimento de uma cultura da cidade.

A elaboração do projeto desenvolve-se a partir da experiência de frequentar escolas de samba e casas noturnas *queer* e perceber que nesses espaços surgem movimentos que ditam o ritmo do balacochê, do requebrado, das performances da noite carioca. O Rio de Janeiro é rico em assistas, porta-bandeiras, drag queens, cabaretas e outros performers que brilham individualmente em seus nichos e a intenção da Mostra é reunir esses profissionais em um evento que celebra a pluralidade de expressões criadas pelos corpos marginalizados, racializados e dissidentes de gênero da cidade. Somado a isso, a proposta tem um compromisso com a história da cidade. As escolas de samba e os cabarés artísticos (clubes, bares, casas noturnas) se desenvolveram às margens da sociedade, cercados por paradigmas negativos que os oprimiram, mas como palcos frutíferos para experimentações artísticas. Como já citado, Madame Satã foi uma importante artista que marcou a cena da cidade por suplantar preconceitos e se tornar uma entidade que é um ponto de contato histórico de criação na fronteira entre essas performances populares marginalizadas. Uma das razões para a realização do projeto é ampliar a aproximação e a pesquisa desses espaços onde as artes consideradas pela oficialidade como inferiores podem ser praticadas e apreciadas. Nesse sentido, a Mostra é necessária para o Rio de Janeiro ao trazer protagonismo para o trabalho de artistas contemporâneos que, por mais que estejam às margens, são responsáveis pelas performances que constituem uma parte significativa da cultura carioca e do seu imaginário.

A partir dessa proposta conceitual de *Balacochê*, dou início à concepção de uma cenografia que performe em conjunto com as diferentes linguagens artísticas que podem vir a se apresentar nos espetáculos. A intenção é que o espaço cênico provoque interações físicas ou simbólicas com as performances e que, assim, possa também modificá-las com seus elementos propositivos.

Como aporte estético, recorro ao teatro de revista brasileiro, gênero que foi um dos responsáveis pela formação do imaginário sobre a identidade cultural nacional. A revista como gênero teatral surgiu nas ruas e feiras de Paris do século XVIII, como cruzamento da *Commedia dell'Arte* italiana e da *Comédie Française*, primeiramente sob a forma da revista de ano. Tratava-se de uma revisão crítica e satírica dos acontecimentos do ano anterior, totalmente pautada na linguagem de carnavalização do mundo. Ao analisar o contexto da cultura popular na Idade Média e também em sua obra sobre Dostoiévski, o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2010) elabora uma teoria da carnavalização que possui quatro categorias principais: (1) a suspensão das formas de desigualdade entre os sujeitos, estabelecendo-se um meio de livre contato familiar; (2) o extraordinário que proporciona o aparecimento de aspectos ocultos do desejo humano; (3) as *mésalliances* carnavalescas que permitem a aproximação e união de elementos opostos, unindo-se, por exemplo, o sagrado com o profano, o elevado com o baixo etc.; e (4) a profanação, constituída pela possibilidade de descidas e aterrissagens e por paródias que retiram os elementos de seus lugares intocáveis por meio de irreverência. Desse modo, as revistas de ano comentavam satiricamente a sociedade a qual pertenciam por meio de quadros fragmentados que eram unidos pelo enredo principal.

No Brasil, os acontecimentos político-sociais do início do século XX transformaram o modelo europeu em uma revista tipicamente brasileira, especialmente na fase que ficou conhecida como das revistas carnavalescas, dos anos de 1920 e 1930. O nosso modo de fazer carnaval, resultado da hibridação cultural dos costumes europeus, africanos e ameríndios, proporcionou um teatro de revista que apresentava os elementos paradoxais de nossa sociedade. Nos palcos do Rio de Janeiro, na época capital do país e espelho da nação, ao mesmo tempo via-se a magia da modernização burguesa, a ancestralidade do canto e da dança populares e os desalinhamentos de uma cidade de diferentes calamidades. Devido ao seu largo alcance,

A revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento mais populares: a música, a dança, o carnaval, a folia integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade, bem como as várias faces do anedotário nacional combinado ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país do mundo (VENEZIANO, 1996, p. 13).

Pelas poucas fotografias a que temos acesso de revistas de ano brasileiras e considerando para análise também revistas da década de 40 que já eram consideradas revistas carnavalescas ou revistas de luxo, pode-se observar como a cenografia era composta por meio de fragmentos visuais que não imitavam a realidade, mas faziam alusões. O caráter alegórico da revista era também presente nos cenários que materializavam abstrações e criavam novos sentidos por meio da montagem das partes. A profusão de formas e signos relaciona-se com vanguardas das artes visuais como o cubismo, o surrealismo e o dadaísmo, além do próprio costume popular da carnavalização de reordenar o mundo. Segundo Veneziano (2012, p. 449), mesmo com as inovações dos espetáculos “continuava o procedimento popular do reaproveitamento: reutilizavam-se fragmentos, músicas, piadas, esquetes, cenários, figurinos”. Tal operação de montagem alegórica produzia imagens repletas de estranhezas e conflitos que mobilizam a percepção e que considero como exemplo de uma cenografia performativa pela dimensão semiótica. Esses aspectos podem ser observados nas imagens a seguir.



Imagem 3: Espetáculo *Há uma forte corrente*. Produção de Walter Pinto. 1934. Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa – CEDOC – FUNARTE.



Imagem 4: Espetáculo *Acredite se quiser*. Produção de Walter Pinto. 1940. Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa – CEDOC – FUNARTE.



Imagem 5: Espetáculo *Momo na fila*. Produção de Walter Pinto. 1944. Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa – CEDOC – FUNARTE.

Essa estranheza visual é uma referência para a concepção de meu projeto cenográfico e para a produção de minhas pranchas de referências, em que faço colagens digitais reunindo fragmentos imagéticos de escolas de samba, de cabarés artísticos e de teatro de revista. A partir delas, são definidos alguns recursos para a composição do cenário. O primeiro é a escadaria, presença cativa na maioria dos espetáculos cabaretas e que simbolicamente é associada a um movimento de elevação, de tornar-se sagrado, ao mesmo tempo em que a ação de descê-la pode envolver sensualidade, erotismo e profanação. De acordo com Veneziano, as escadas surgiram no teatro de revista brasileiro por Walter Pinto, empresário, produtor e autor que revolucionou o gênero em direção aos espetáculos luxuosos e com enfoque nos efeitos visuais:

Para sublimar a exuberância de suas vedetes, Walter Pinto criou a escada-gigante. *Girls* e vedetes, para surgirem do topo, deveriam entrar nele através dos camarins do primeiro andar. Depois, para descer os degraus, um a um, teriam de fazê-lo com elegância, sem jamais olhar para o chão (VENEZIANO, 2012, p. 452).

Outro elemento é o tambor, instrumento de percussão fundamental para a existência do samba e de outros gêneros de musicalidade afroreferenciada. O tambor é uma conexão com a ancestralidade e possui sua gramática própria, característica que permitiu que as baterias de escolas de samba tocassem para suas divindades sem que o público leigo tomasse conhecimento disso. Também foram selecionados o estandarte, o mastro de pole dance, a lâmpada e fantasias dos desfiles das escolas de samba.

Em seguida, foram feitas experimentações acerca da montagem desses elementos e dos cruzamentos simbólicos entre eles, a fim de estimular conflitos que possam gerar acontecimentos pela cenografia. A intenção é que as formas despertem o imaginário de um carro alegórico, sendo que sua localização no espaço é ambígua porque está no limiar do corredor de arquibancadas, como na entrada da avenida ou no seu final, entre a vida e a morte de sua potência alegórica.



Imagem 6: Prancha de referências para montagem cenográfica. Autoria própria.



Imagem 7: Prancha de referências para montagem cenográfica. Autoria própria.

A escadaria é colocada à frente, como modo de dar profundidade e estrutura ao palco em formato de carro alegórico. O uso do artifício desse formato de camadas é muito frequente nos desfiles das escolas de samba, conhecido como carros alegóricos em formato de “bolo”, e foi muito difundido pelo carnavalesco Paulo Barros, ainda que já tivesse sido explorado anteriormente. Em cada lateral é colocado um tambor de diferentes alturas, com um “Santo Antônio” – nome dado ao elemento vertical de ferro onde o componente pode segurar – a fim de remeter aos queijos onde as composições dos carros alegóricos desfilam. No entanto, esses tambores possuem rodízios que permitem sua movimentação pelo espaço e podem ser deslocados para o centro do corredor, dependendo do desejo do artista performático. O tambor menor alude ao instrumento caixa em sua estética industrial utilizada hoje pelas baterias de toda escola de samba. O tambor maior tem uma estética rústica, remetendo aos primeiros tambores produzidos em madeira e couro. Desse modo, estabelece-se uma coexistência de tempos distintos.

Ao centro, no final da escadaria, é instalado um grande mastro, que dialoga visualmente com o Santo Antônio dos queijos laterais, mas que pode ser utilizado para performances de pole dance. Nas laterais, atrás dos tambores, são colocados dois estandartes também de diferentes alturas para dar à imagem um equilíbrio assimétrico. Um deles traz a imagem de Madame Satã, enquanto o outro faz homenagem à artista drag queen contemporânea Preta Queen B Rull, como modo de também trazer a coexistência de tempos. Ao fundo, encontra-se uma cascata formada por vestígios de fantasias de escolas de samba. A massa heterogênea de cores e formas é, simbolicamente, um rabisco da memória da cidade.

Por fim, ao longo de todo o espaço teatral são penduradas lâmpadas incandescentes, em diferentes alturas e cujos fios ficam evidentes a fim de criar uma ambientação de luz baixa e soturna que remete aos cabarés da Lapa do século XX e às vivências de Madame Satã. Essa atmosfera sombria contrasta com a imagem espetacular associada aos desfiles das escolas de samba como produto midiático e com as glamourizações de shows de drag queens, colaborando assim com o pensamento da situação marginal que artistas dissidentes de gênero e racializados enfrentam para o desenvolvimento de suas performances.



Imagem 8: Colagem digital de estudo da proposta cenográfica. Autoria própria.

Com essa montagem, pretende-se apresentar questões relativas à proposta conceitual de *Balacochê* por meio da cenografia, provocando o público a criar conexões entre os elementos visuais e a investigar a performance desses fragmentos no espaço. Em paralelo, o espaço cenográfico produz possibilidades para que cada artista desenvolva sua performance a partir dele, ao invés de ser um espaço neutro em que as apresentações pudessem ocorrer do mesmo modo como se fosse qualquer outro espaço. Ele possui conflitos formais e discursivos que criam acontecimentos em cena e que estimulam os performers a jogarem com a cenografia. Não se trata somente de uma ambientação para o espetáculo, mas também de um corpo vivo em cena.



Imagem 9: Projeto digital feito no software Revit. Autoria própria.



Imagem 10: Projeto digital feito no software Revit. Autoria própria.



Imagem 11: Projeto digital feito no software Revit. Autoria própria.



Imagem 12: Projeto digital feito no software Revit. Autoria própria.



Imagem 13: Projeto digital feito no software Revit. Autoria própria.

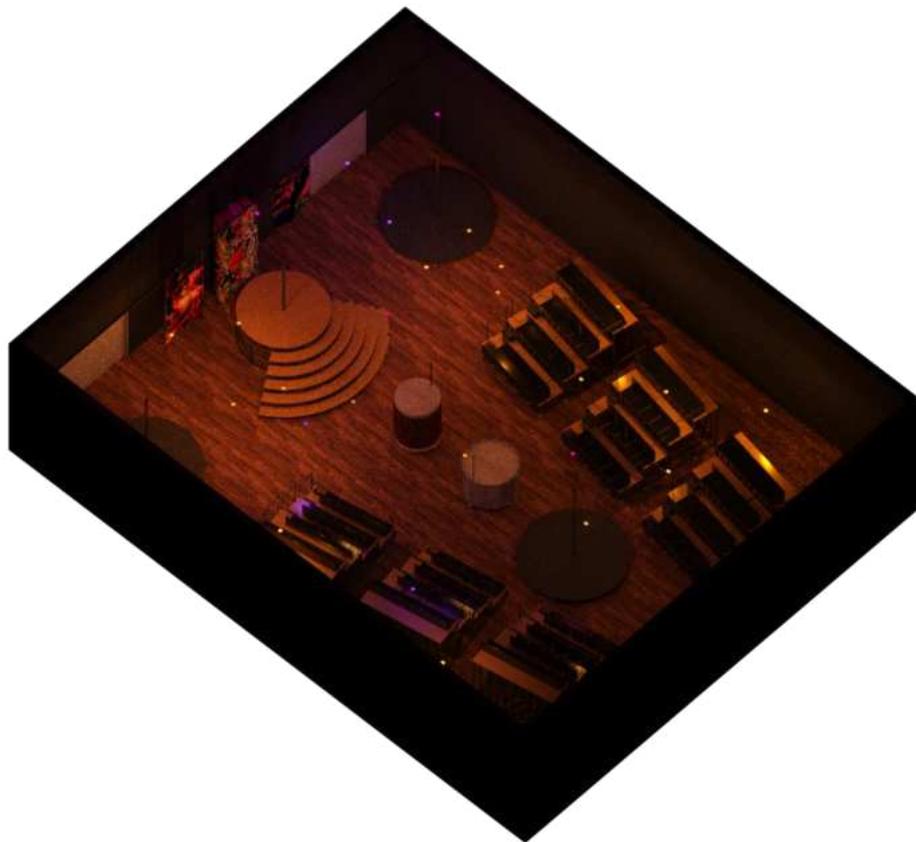


Imagem 14: Projeto digital feito no software Revit. Autoria própria.

Ao chegar nessa configuração inicial dos elementos dentro do Sérgio Porto, surgiu a questão de como sua potência seria ainda maior ocupando outros espaços da cidade. Como a Mostra foi concebida para um edital específico, todo o projeto técnico foi elaborado para atender as especificidades do equipamento teatral da prefeitura escolhido para sua realização. No entanto, diante da autonomia dos elementos, entende-se que a proposta pode ser realizada em lugares alternativos. Como desdobramento, pensando em sua realização em algum momento futuro, desenvolvi colagens digitais dispondo o mesmo conjunto de dispositivos cenográficos na praça dos Arcos da Lapa e na quadra da escola de samba São Clemente.



Imagem 15: Colagem digital da cenografia em espaço alternativo. Autoria própria.



Imagem 16: Colagem digital da cenografia em espaço alternativo. Autoria própria.



Imagem 17: Colagem digital da cenografia em espaço alternativo. Autoria própria.

CONSIDERAÇÕES, AFINAL

O que se conclui quando não há fim? *Nós somos o começo, o meio e o começo*⁴. E assim é este trabalho. Não acredito que seja possível traçar conclusões para o que se apresenta como o início de uma trajetória de pesquisa. Por isso, como rito de passagem deste estágio para outro, escrevo algumas considerações finais também como modo de sinalizar as conquistas desse processo.

Pelo percurso de minha trajetória acadêmica na graduação em cenografia, alegoricamente materializado neste trabalho de conclusão de curso, deparei-me com o teatro como um campo fértil para explorar meus desejos como artista visual, mas também com as dificuldades de um trabalho criativo que se dá coletivamente. Nas peças da Mostra Mais da UFRJ em que pude iniciar minha trajetória como cenógrafo, consegui desenvolver algumas habilidades práticas da profissão, assim como também investigar um pouco esse âmbito das relações interpessoais. Experimentar as dinâmicas de trabalho com a cenografia teatral nessas peças universitárias foi importante para que eu pudesse compreender quais metodologias de criação me interessam mais e qual a minha disponibilidade artística para determinadas propostas de encenação. Por meio dessas experiências, cheguei à concepção de cenografia performativa e me aproximei da montagem por fragmentos como metodologia nas artes cênicas.

Com base na pesquisa realizada, é possível afirmar que a cenografia passou a ter um caráter menos descritivo e mais performativo na cena teatral a partir do início do século XX, especialmente com as propostas de Appia e Craig, mas também com as revistas de ano e com as revistas carnavalescas. Essa mudança de paradigma aconteceu pelo processo de deixar de representar um mundo externo para apresentar os elementos em seus sentidos próprios. Contudo, essa performance não necessariamente significa uma presença absoluta no aqui e agora, visto que o tempo presente pode ser compreendido como uma coexistência do passado e do futuro. Desse modo, a cenografia performativa é uma operação dialética que pode se dar tanto no campo físico quanto no simbólico. O processo de formação dos fragmentos, a memória contida ou acionada por eles, também está em performance em sua

⁴ Verso de uma poesia de Nêgo Bispo.

apresentação visual. Por isso, um dos modos de investigar a criação de uma cenografia performativa é pela montagem das diferenças.

A montagem como procedimento compositivo, elaborada por Walter Benjamin e posteriormente desdobrada por Georges Didi-Huberman, é definida como a exposição de alguma coisa por meio do reordenamento das partes. Ao dispor pela dis-posição, a montagem produz conflitos, estranhamentos e choques que evidenciam seu caráter construído e instigam a especulação de seus sentidos. Por considerar que esses conflitos entre os fragmentos são performativos, busco utilizar esse procedimento como metodologia para a elaboração de meus trabalhos artísticos e este projeto também foi concebido como modo de aprofundar essa investigação.

O projeto *Balacochê: Mostra de Performances Cariocas* foi elaborado com o objetivo de propor um espaço cênico em que artistas pudessem se inscrever para apresentar performances que seriam de algum modo afetadas pela cenografia. Esse gênero de espetáculo, relacionado principalmente aos cabarés artísticos com seus quadros independentes, possibilitou a experimentação de uma cenografia performativa por meio da metodologia de montagem benjaminiana. A partir das diretrizes de um edital específico da Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, elaborei um projeto técnico que pudesse ser realizado em um espaço multiconfiguracional com a disposição do público em formato de corredor-passarela. Contudo, o desenvolvimento do trabalho mostrou que o espetáculo poderia acontecer também em espaços abertos e/ou não-convencionais, sendo que tais possibilidades foram desdobradas em colagens digitais a partir dos elementos iniciais. Por ter sido aprovado apenas como suplente, pretendo amadurecer a ideia da Mostra para concretizá-la em uma oportunidade futura.

A experiência de desenvolvimento do projeto cenográfico provocou uma reflexão sobre meu interesse maior por uma performatividade simbólica dos elementos, ainda que a física esteja presente em algum nível. Considero que meu desejo artístico envolve a criação de jogos de sentido e a tentativa de colocar em movimento a percepção do público acerca dos fragmentos da composição. Penso que a aproximação com o teatro de revista e com performances cênicas da dissidência de gênero contemporânea é consequência desse entusiasmo por ressignificações, por colagens e por alegorias. A operação

de montagem evidencia o caráter construído das imagens, o que permite que esse processo de construção signifique e atue no resultado apresentado. Os ruídos das escolhas ecoam pelas formas da visualidade.

Sendo assim, esta pesquisa indica um caminho de experimentação dos conflitos e dos balacochês que podem ser provocados pelos elementos cenográficos apresentados em um espetáculo. Nesse contexto, a coexistência de sentidos e de tempos é um dos fatores determinantes para uma performance que visa a dialética das imagens. Ainda que tenha-se escolhido o projeto de uma mostra de performances artísticas individuais como estudo de caso, essa metodologia de criação também é considerada no fazer teatral em sua estrutura tradicional. Para tal, é preciso que a proposta de direção esteja aberta à atuação da cenografia em conjunto com os demais corpos da cena.

Portanto, o modo de pensar e de fazer cenografia teatral aqui apresentado também está em performance, aberto ao processo de trabalho e aos acontecimentos de sua existência. Entendo assim que o desejo por uma cenografia performativa é uma força motriz para a criação, combustível que instiga a investigação de imagens que potencializem o discurso de cada espetáculo.

Sigo com esse desejo pulsante.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Eduardo dos Santos. O Espaço *Encena*: Teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. 281 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2019.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016

BRAGA, Cleber. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

FEITOSA, Charles. Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92410, 2020.

GIL, José. O Corpo Paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

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

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RENCK, Andréa. Em busca do palco legível: práticas cenográficas da atualidade e suas denominações. *O PERCEVEJO ONLINE*, v. 8, p. 54-72, 2016.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

STREVA, Christina. Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré. 287 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. In: FARIA, João Roberto (dir.). História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

Espectáculos:

Anatomia do Fauno. Laboratório de Práticas Performativas da USP e Grupo Teatro da Pombagira. São Paulo: SP Escola de Teatro, 2015.

Cabaré Diferentão. DFênix. Rio de Janeiro: Sala Cinza da UNIRIO, 2023.

Caixa Preta. Grupo Teatro da Pombagira. São Paulo: Teatro Mars, 2024.

Demônios. Grupo Teatro da Pombagira. São Paulo: SESC Santana, 2017.

Máquina. Grupo Teatro da Pombagira. São Paulo: Teatro Mars, 2022.

Ópera das Malandras: In concert. Grupo Tá Na Rua. Rio de Janeiro: Cabaré Tá Na Rua, 2023.

ANEXOS

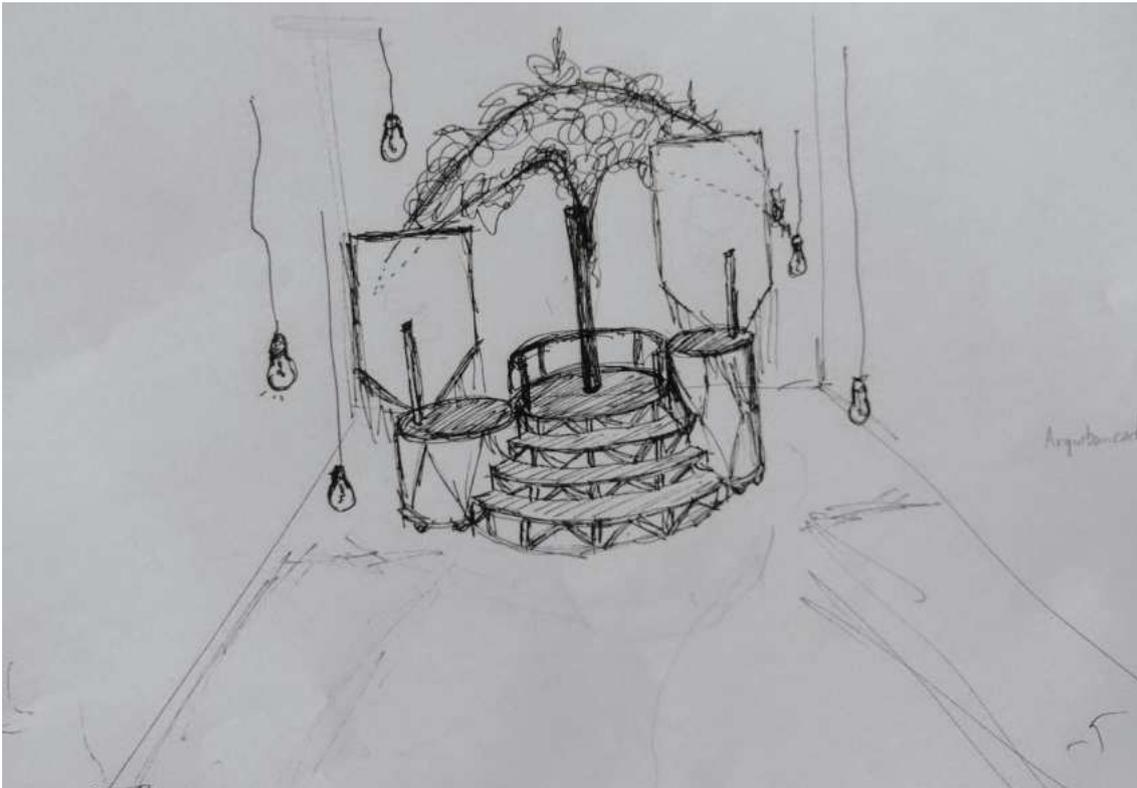


Imagem 18: Estudo artístico. Autoria própria.

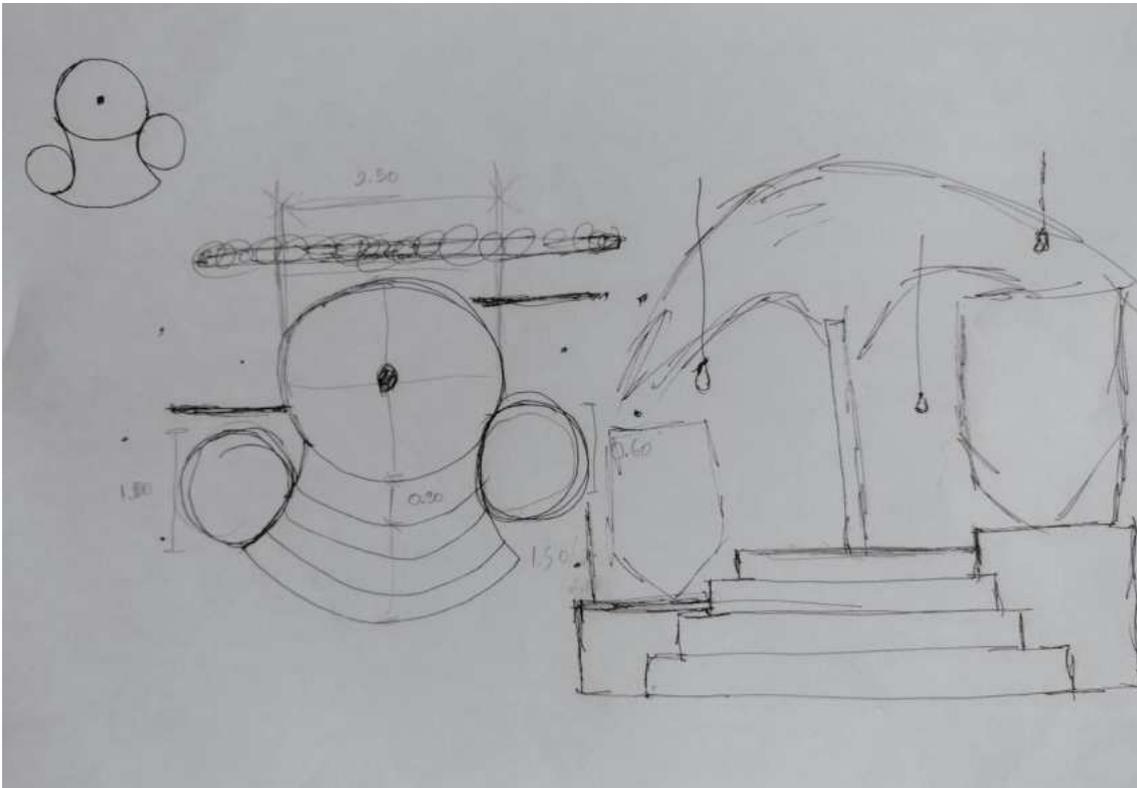


Imagem 19: Estudos de desenho técnico. Autoria própria.

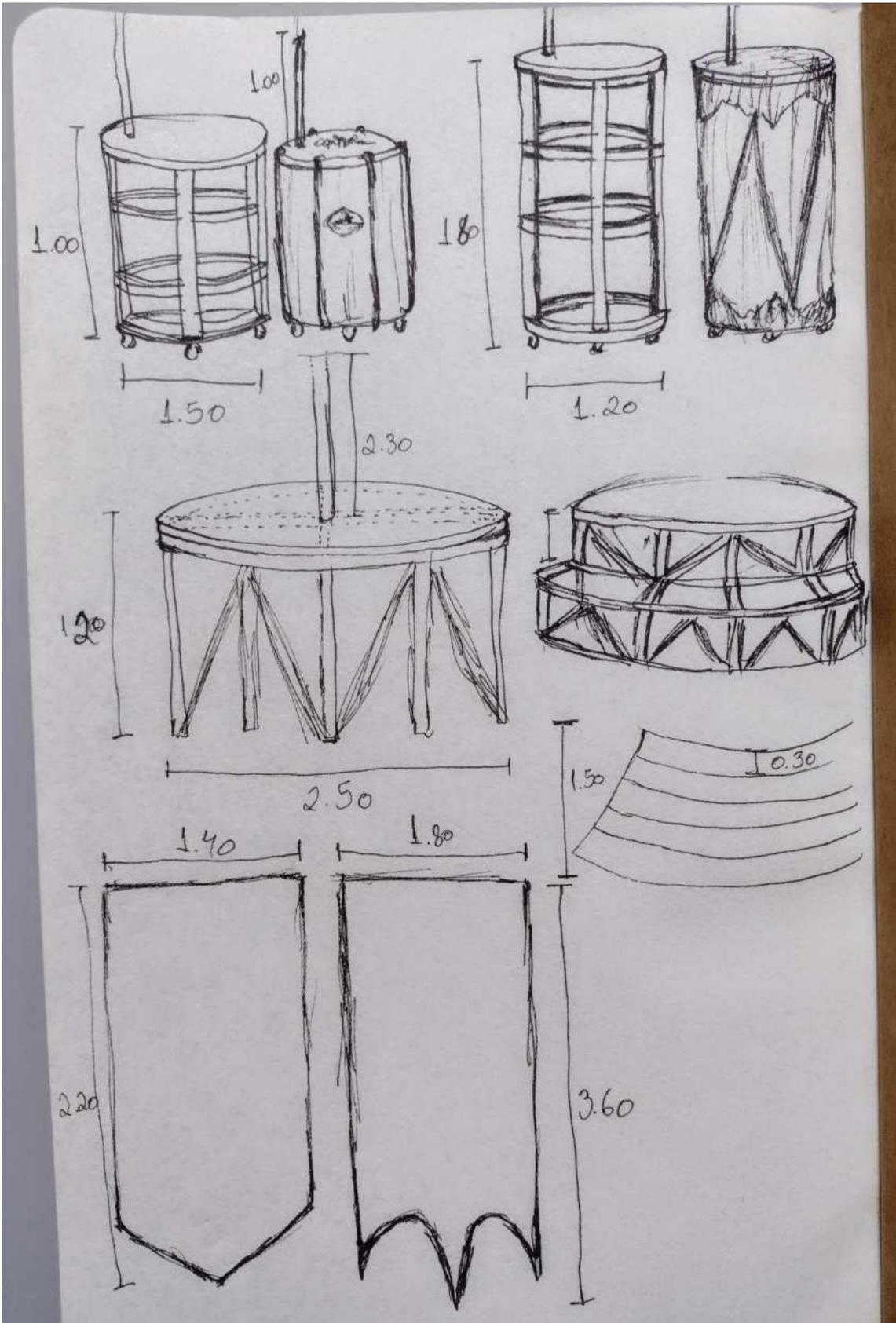


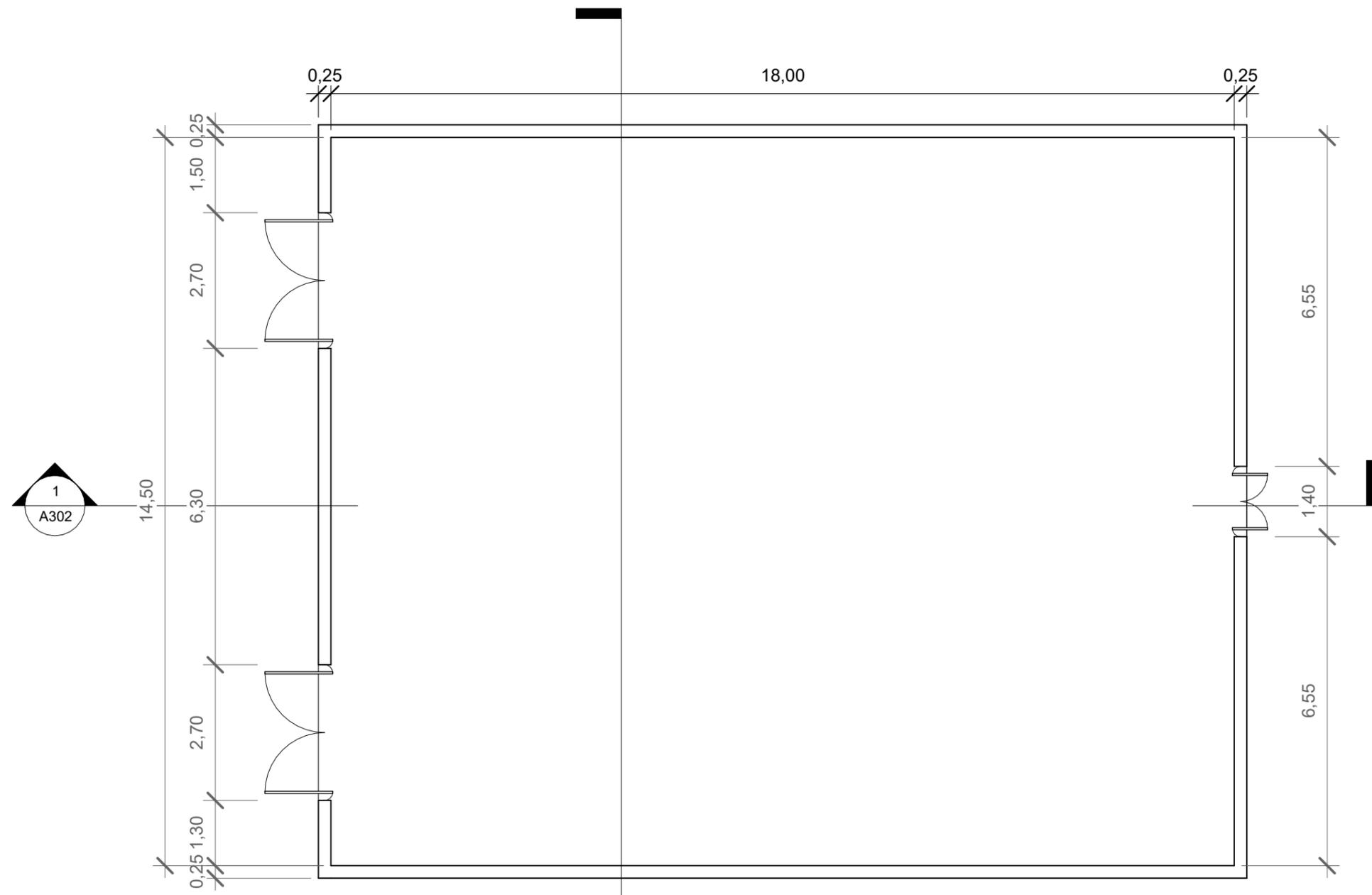
Imagem 20: Estudos de desenho técnico. Autoria própria.



Imagem 21: Estudo de volumetria. Autoria própria.



Imagem 22: Estudo de volumetria. Autoria própria.



1
A302

1

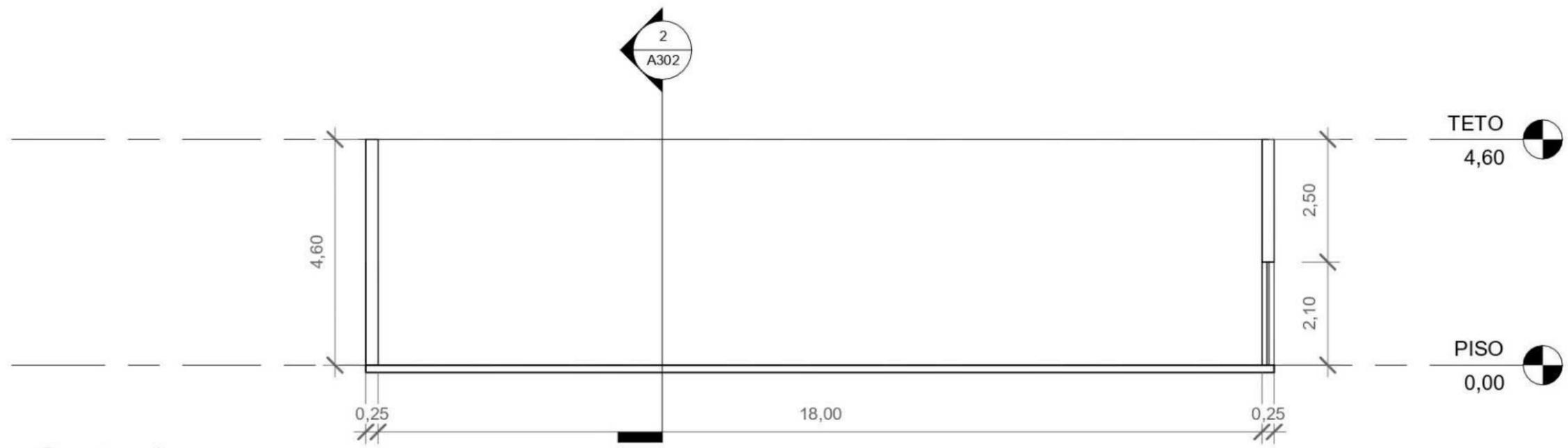
PLANTA BAIXA

1 : 100

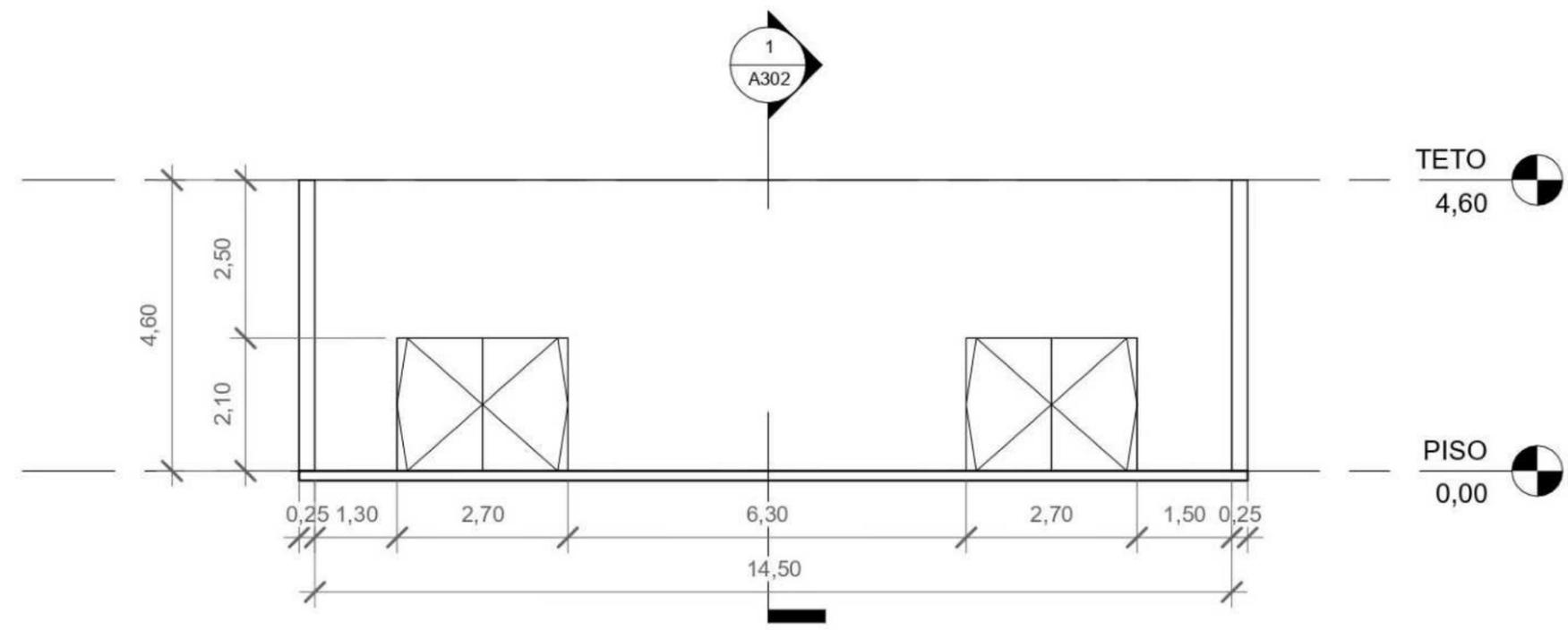
2
A302

| | | | |
|----------------------------------|---------|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHÊ MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | A301 |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 100 | 10/06/2024 | |

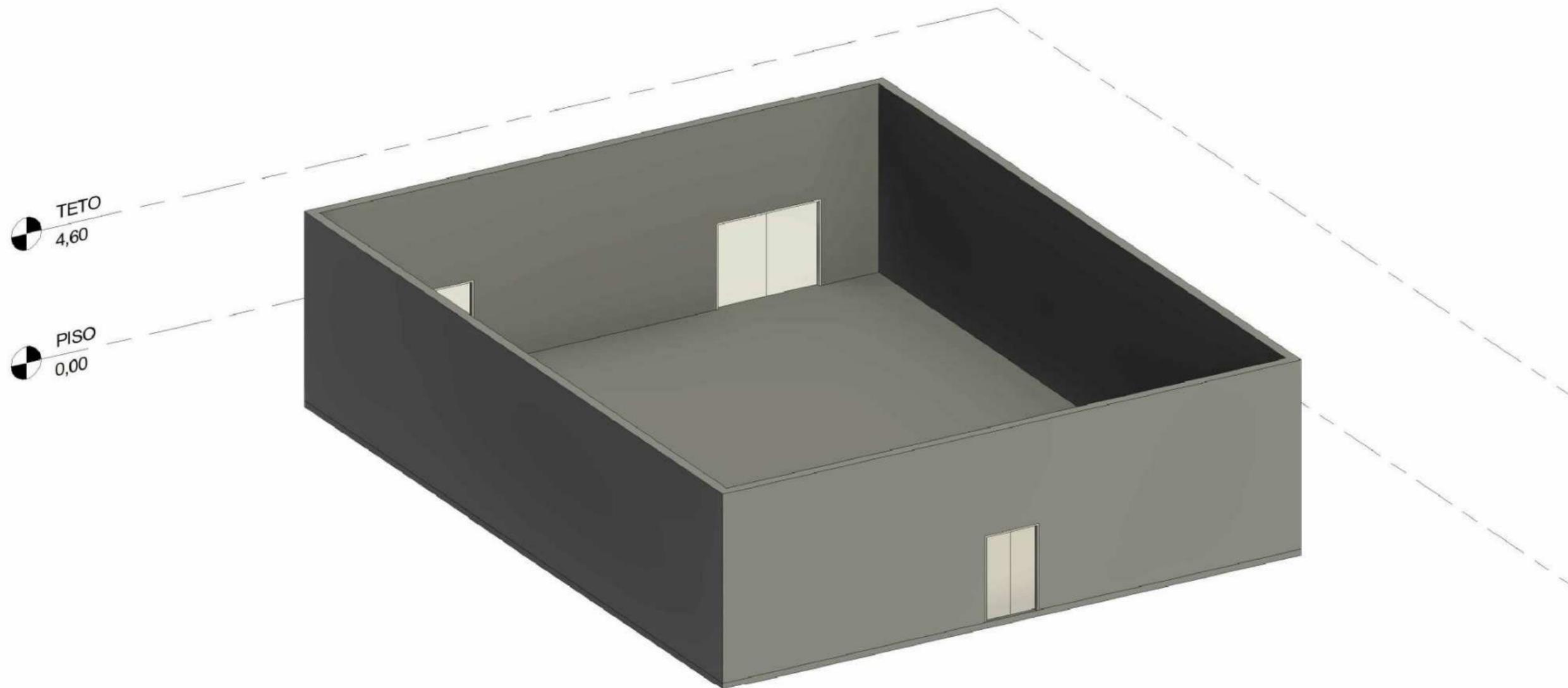
1 Corte 1
1 : 100



2 Corte 2
1 : 100



| | | | |
|----------------------------------|---------|----------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHÊ MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | A302 |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 100 | 06/12/24 | |



TETO
4,60

PISO
0,00

1 Maquete 3D

ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ

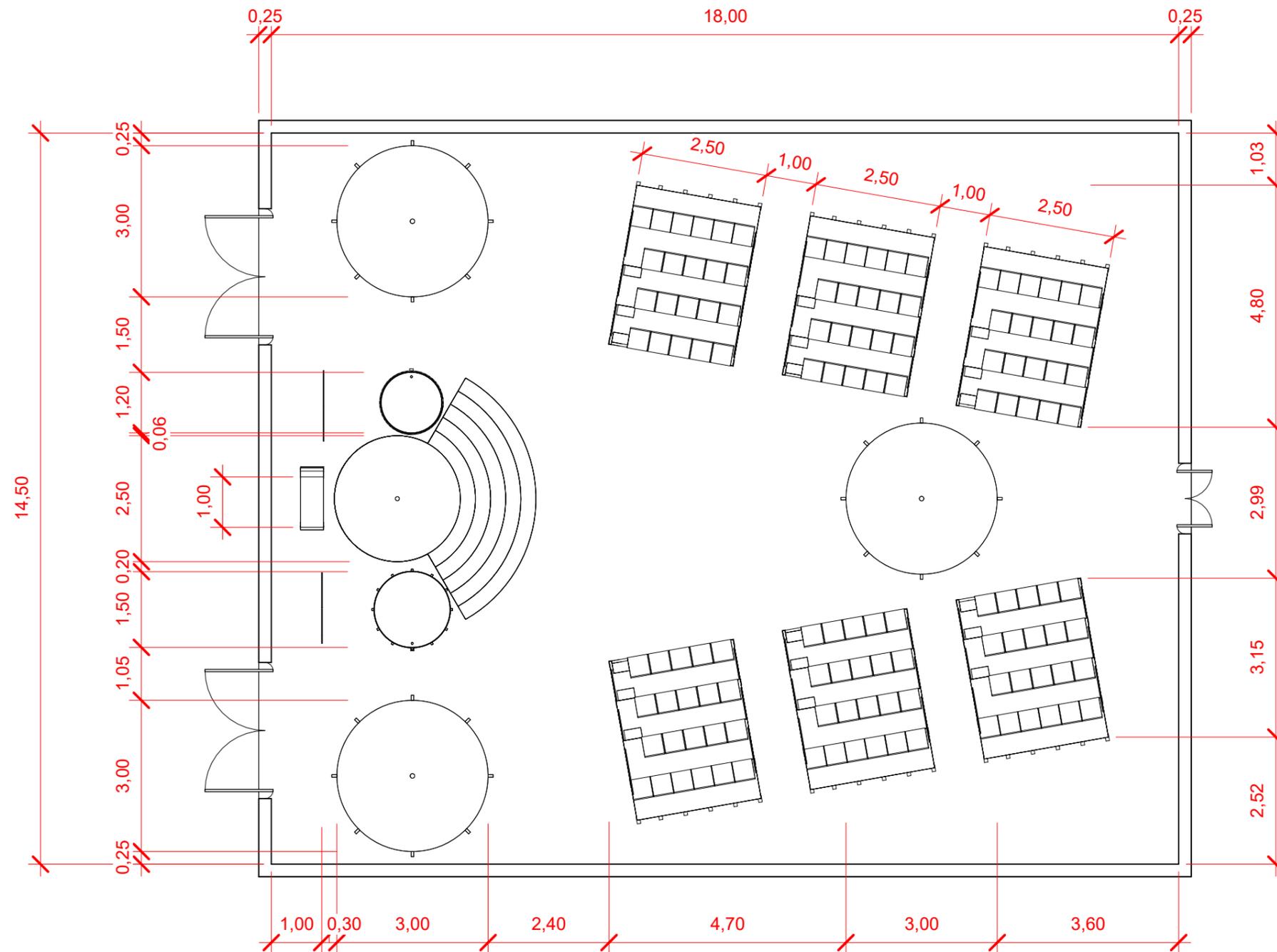
BALACOCHÊ MOSTRA DE PERFORMANCES

CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA

ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK

10/06/2024

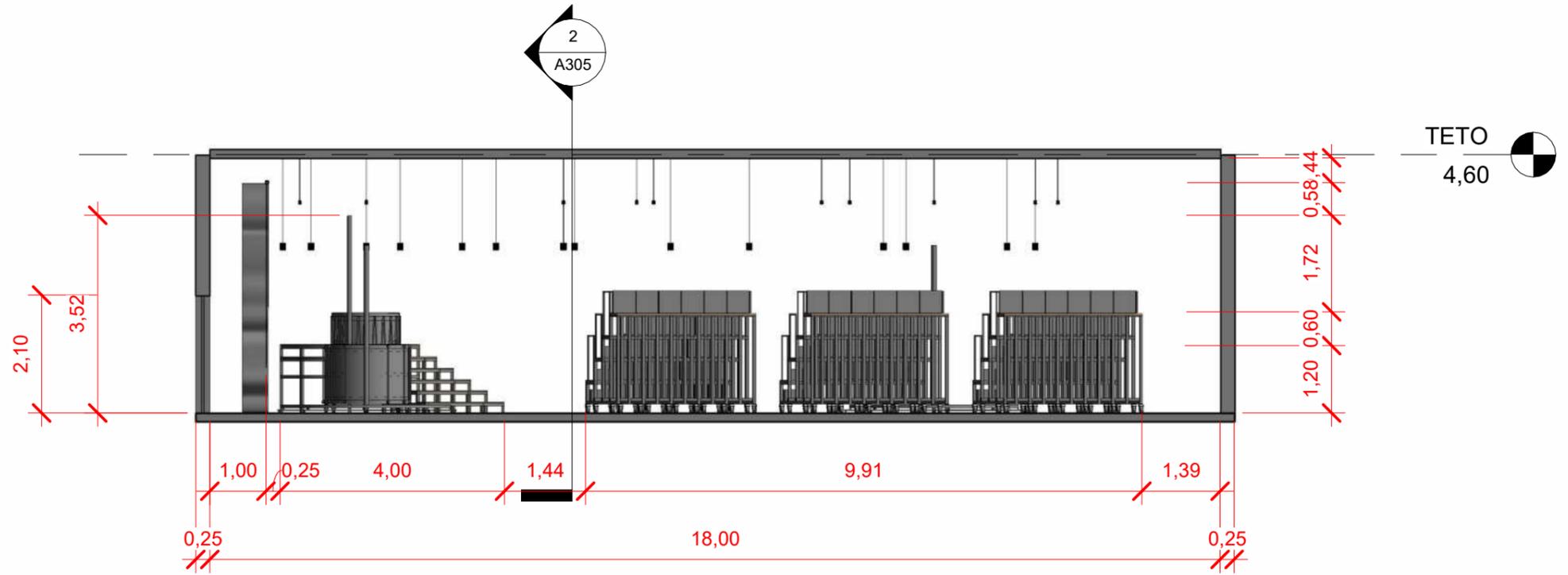
A303



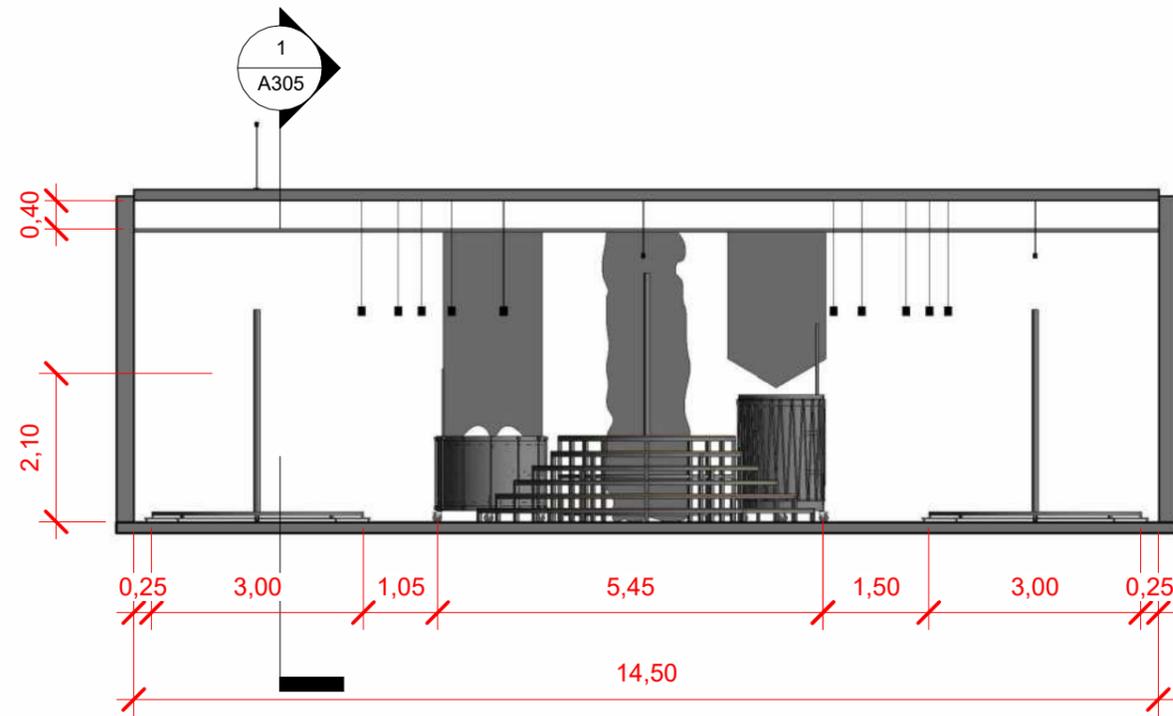
1 PLANTA CENOGRRAFIA
1 : 100

| | | | |
|----------------------------------|---------|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHÊ MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | A304 |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 100 | 01/07/2024 | |

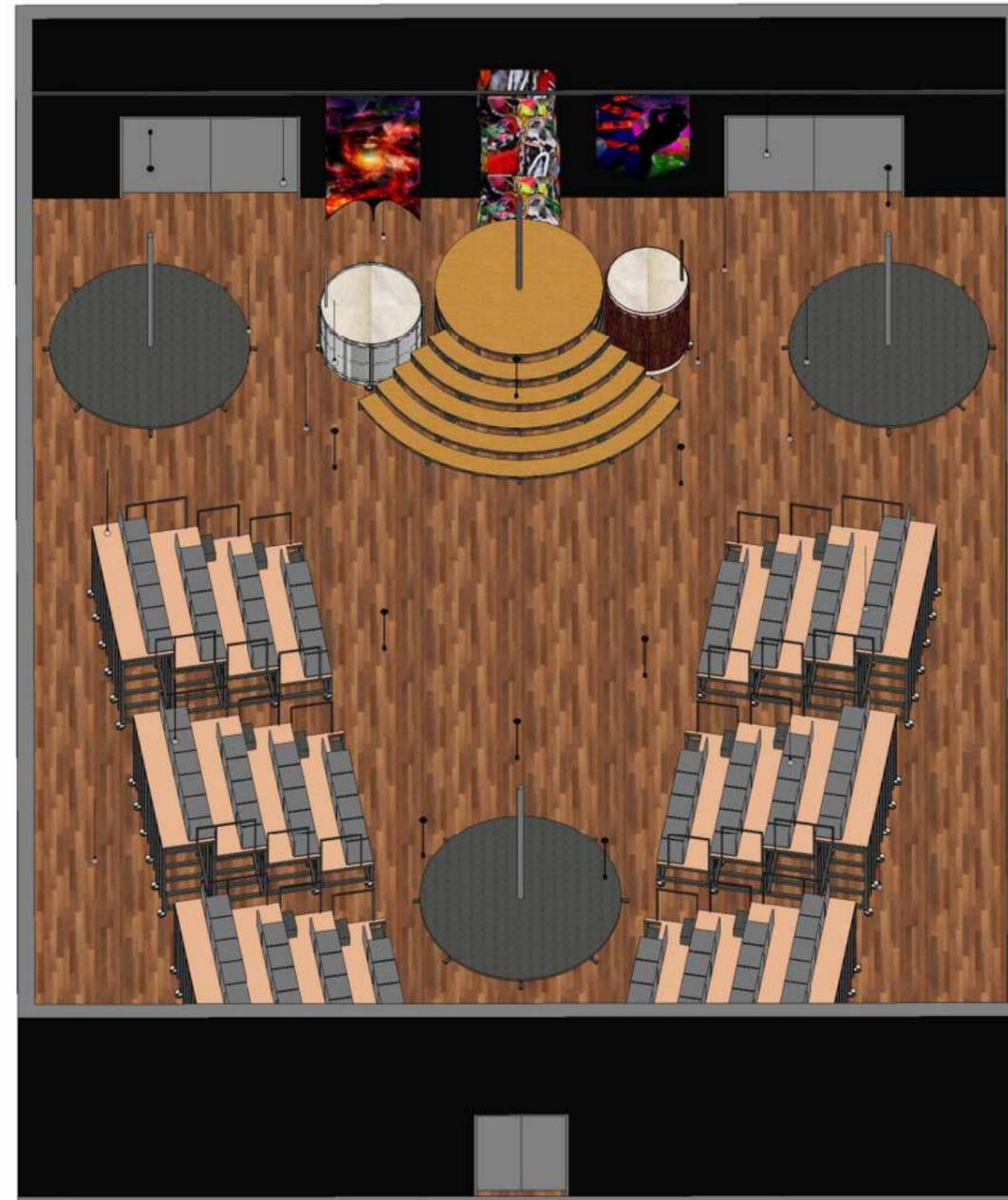
1 Corte 1
1 : 100



2 Corte 2
1 : 100

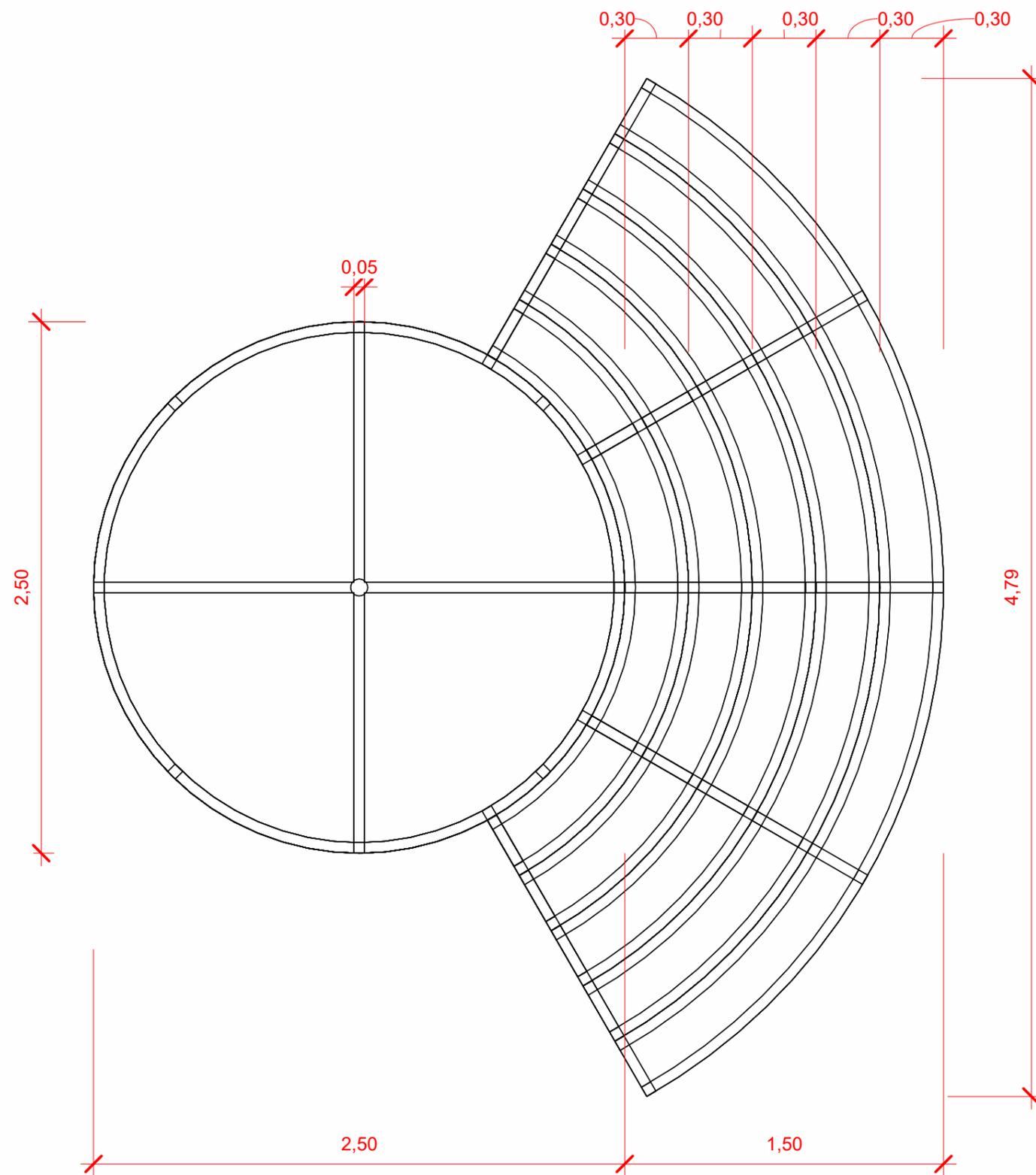


| | | | |
|----------------------------------|---------|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHÊ MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | A305 |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 100 | 01/07/2024 | |

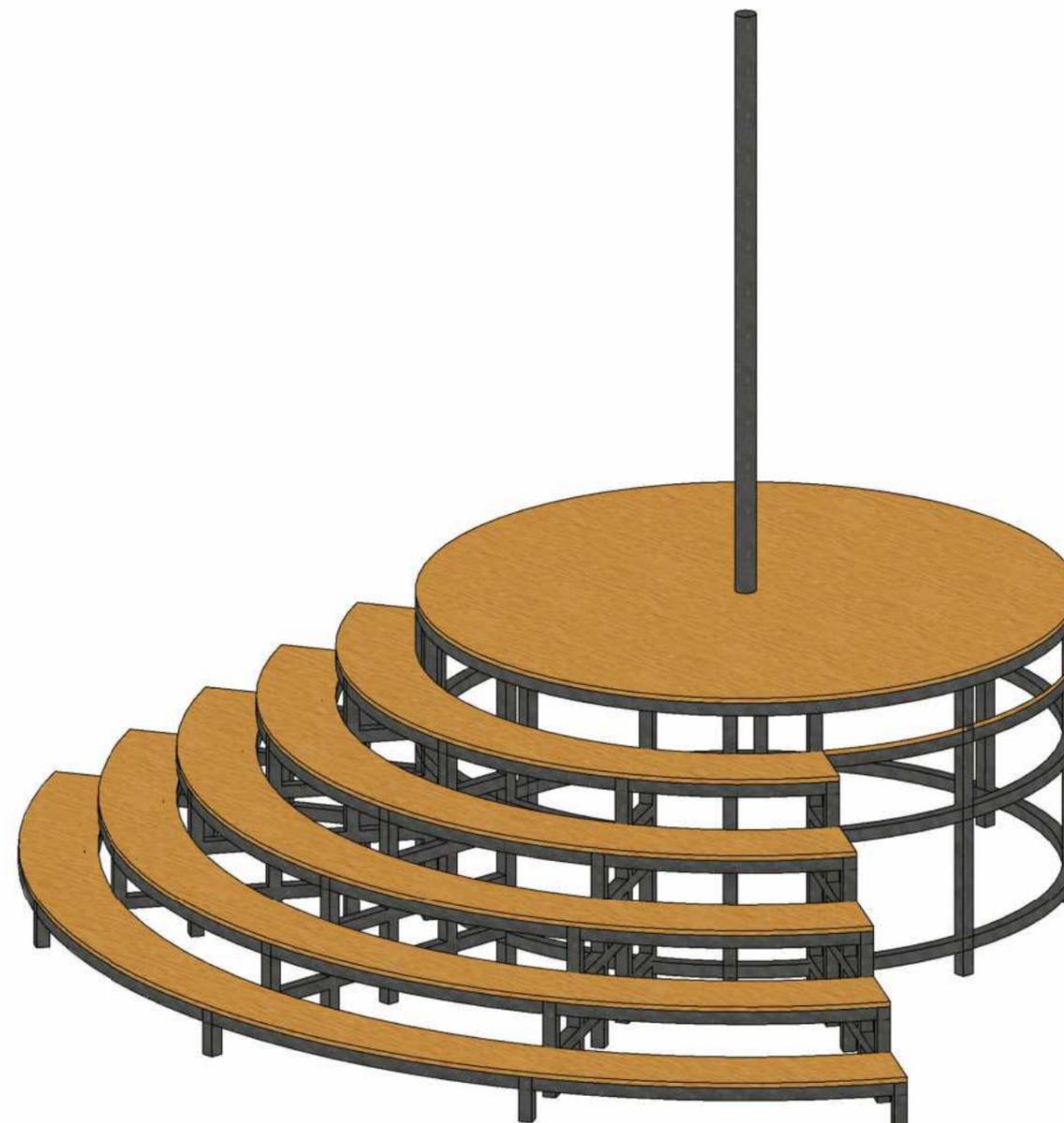


1 Maquete 3D

| | | |
|----------------------------------|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | |
| BALACOCHÊ MOSTRA DE PERFORMANCES | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | A306 |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 01/07/2024 | |



1 PLANTA ESCADARIA
1 : 25

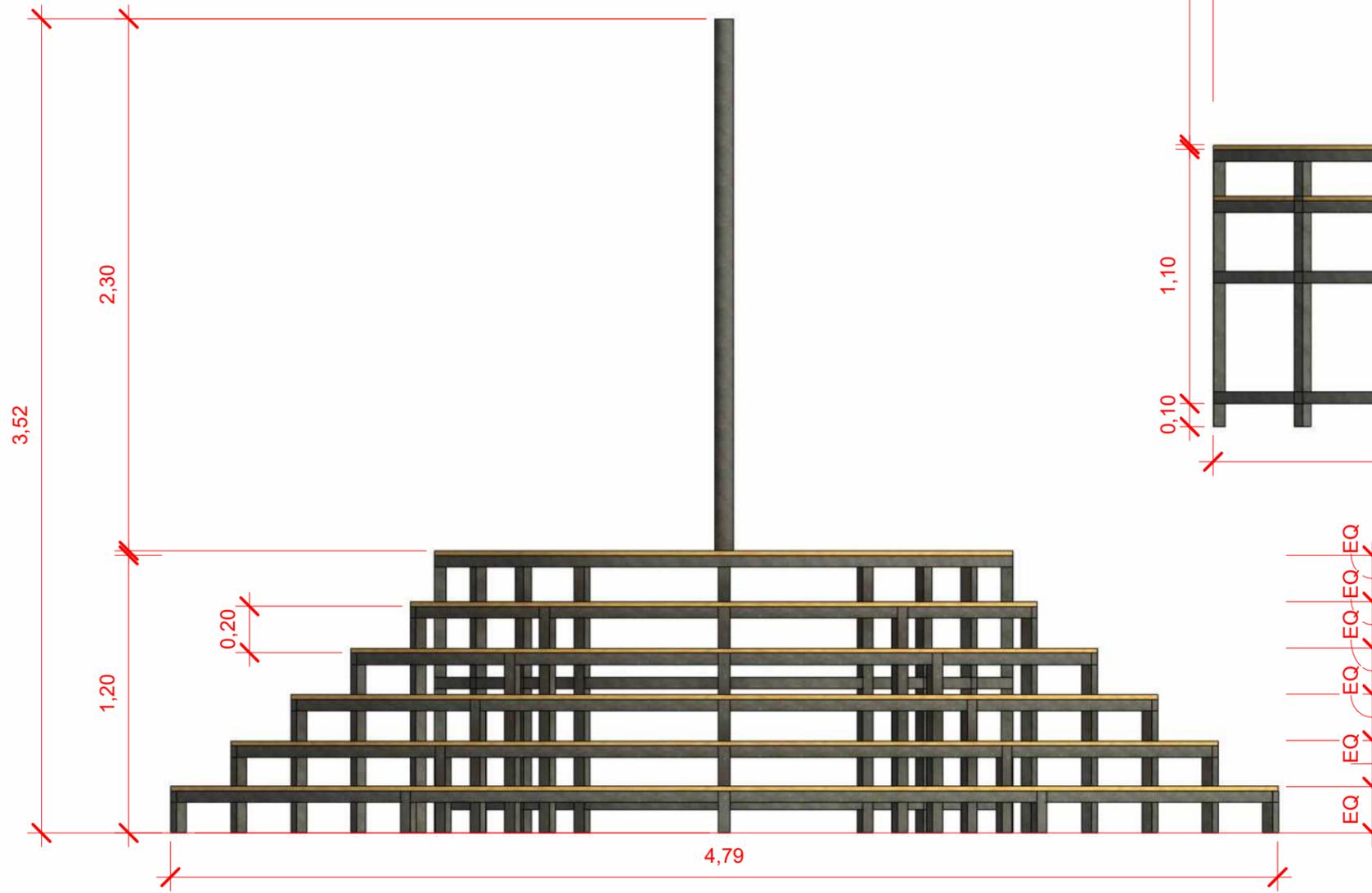


2 3D ESCADARIA

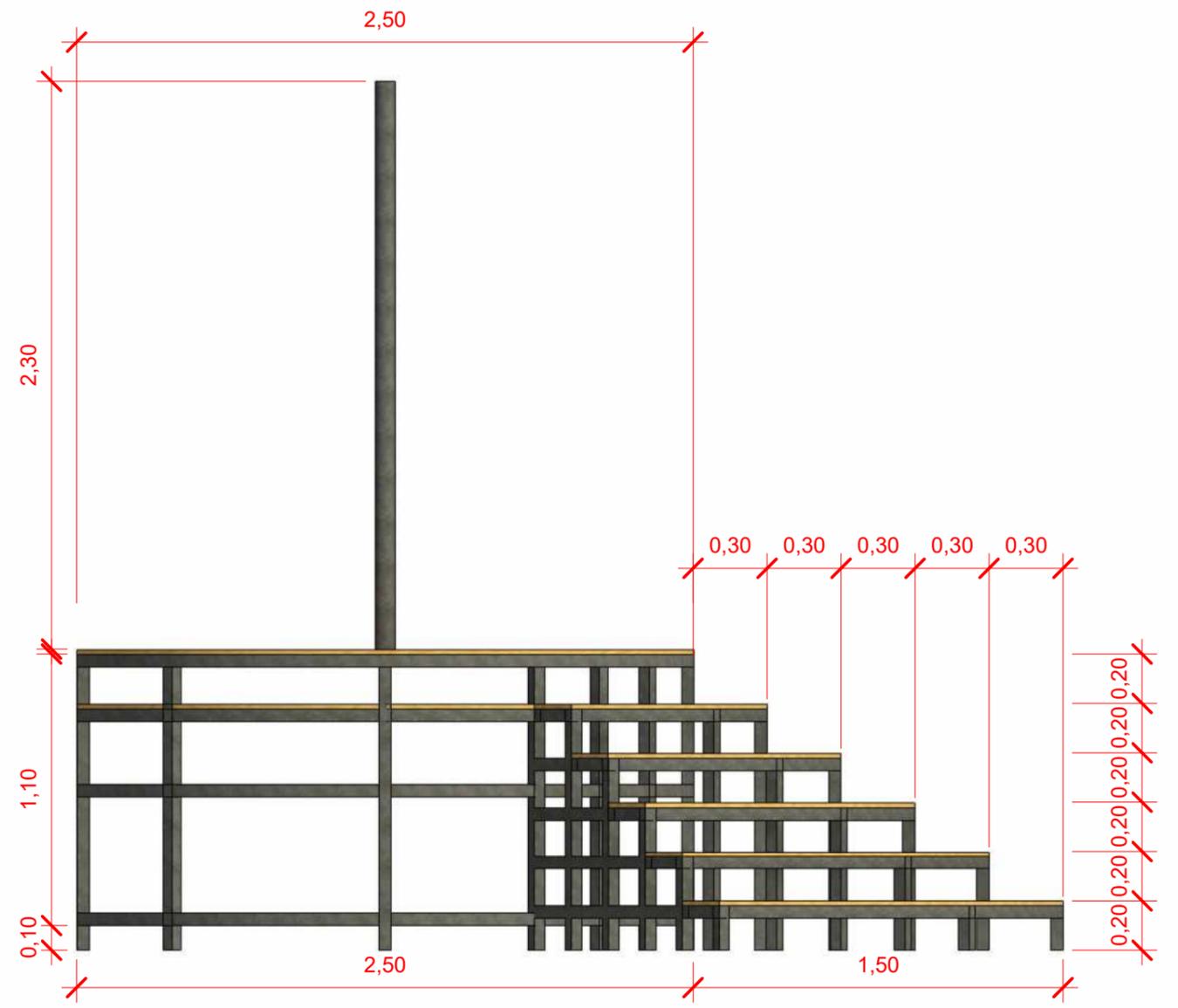
MATERIAIS

- Estrutura: Metalon quadrado 50x50mm
- Piso: Compensado 20mm
- Barra de pole dance cromada

| | | | |
|----------------------------------|--------|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHE MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 25 | 01/07/2024 | A307 |

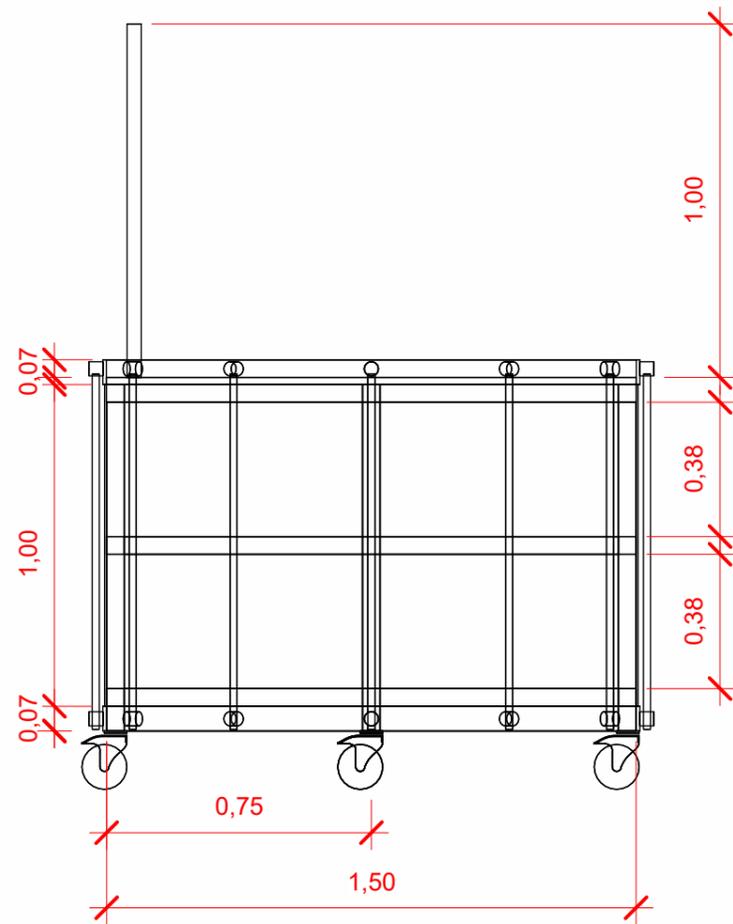


1 **FRONTAL ESCADARIA**
1 : 25

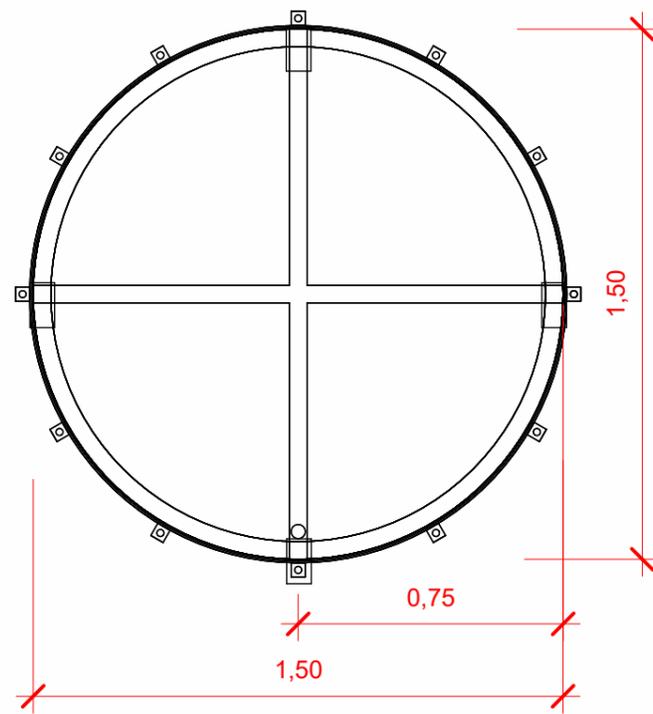


2 **LATERAL ESCADARIA**
1 : 25

| | | | |
|----------------------------------|--------|------------|-------------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHE MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 25 | 01/07/2024 | A308 |



2 FRONTAL CAIXA
1 : 20



1 PLANTA CAIXA
1 : 20

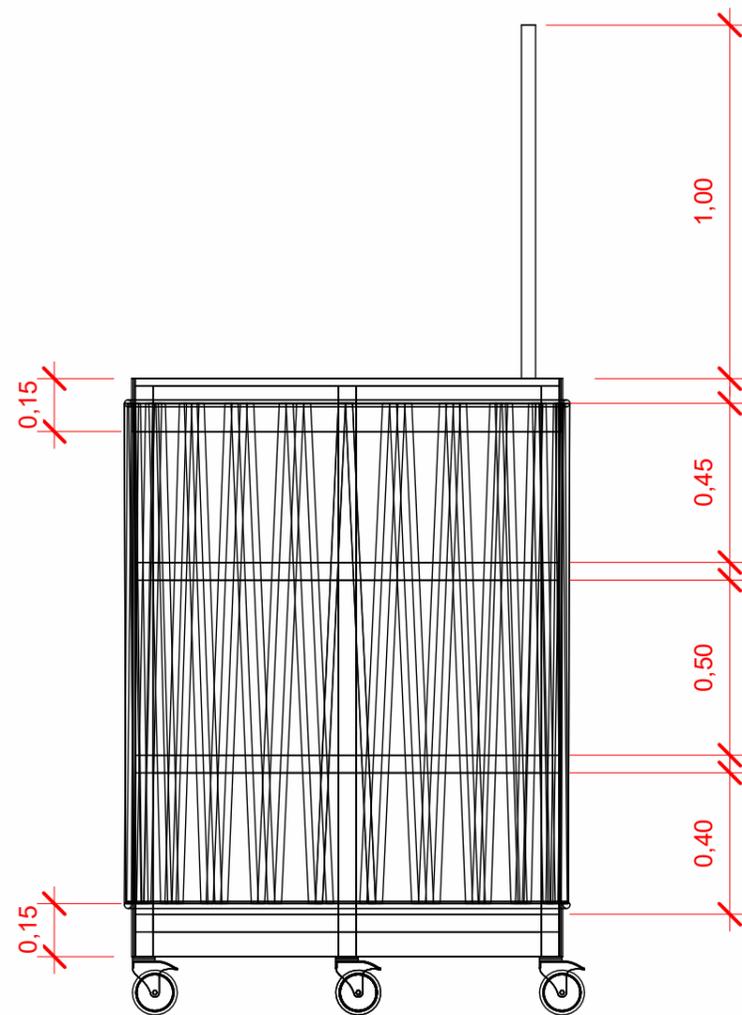


3 3D CAIXA

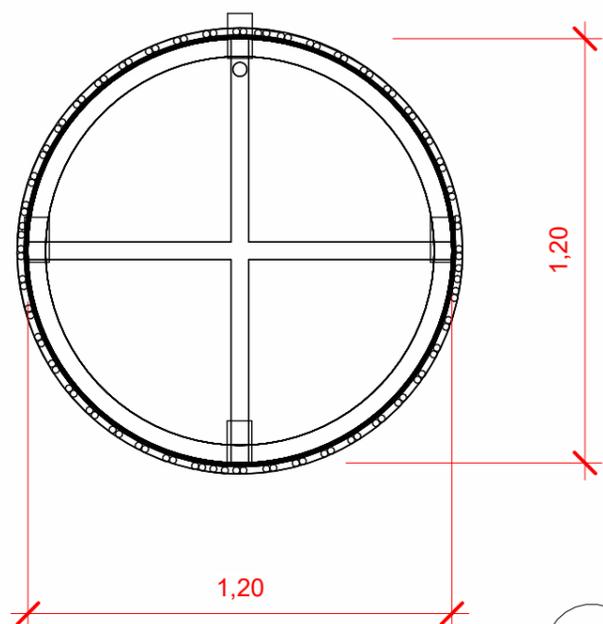
MATERIAIS

- Estrutura: Metalon quadrado 50x50mm
- Piso: Compensado 20mm
- Santo Antônio: Metalon redondo 20mm
- Hastes laterais: Vergalhão 8mm
- Rodízios 360° com freio
- Revestimento do piso: algodão cru
- Revestimento lateral: alumínio

| | | | |
|----------------------------------|--------|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHE MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 20 | 01/07/2024 | A309 |



2 **FRONTAL TAMBOR**
1 : 20



1 **PLANTA TAMBOR**
1 : 20



3 **3D TAMBOR**

MATERIAIS

- Estrutura: Metalon quadrado 50x50mm
- Piso: Compensado 20mm
- Santo Antônio: Metalon redondo 20mm
- Cordas laterais 8mm
- Rodízios 360° com freio
- Revestimento do piso: algodão cru
- Revestimento lateral: compensado

| | | | |
|----------------------------------|--------|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHE MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | A310 |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | 1 : 20 | 01/07/2024 | |



1

Vista 3D

| | | | |
|----------------------------------|--|------------|------|
| ESCOLAS DE BELAS ARTES - UFRJ | | | |
| BALACOCHÊ MOSTRA DE PERFORMANCES | | | |
| CLEITON FRANÇA DE ALMEIDA | | | A311 |
| ORIENTAÇÃO: ANDRÉA RENCK | | 01/07/2024 | |

