

VISUALIDADES DA CENA:

UM ENCONTRO ENTRE CENÓGRAFOS E
FIGURINISTAS DE BELO HORIZONTE

*Branca Peixoto, Camila Morena, Chico
Pelúcio, Cristiano Cezarino, Ed Andrade,
Tereza Bruzzi e Thálita Motta
(MG)*



Nas próximas páginas os leitores poderão ter acesso a um diálogo inicial de profissionais atuantes em Belo Horizonte ligados ao que se tem chamado de “visualidades da cena”, ou seja, tudo aquilo que engloba a composição visual e imagética das artes cênicas: figurino, adereços, cenografia, iluminação, etc. Não por acaso esse pontapé inicial está aqui, na *Revista Subtexto*. Ele é fruto de um feliz e produtivo encontro dessas pessoas na 14ª Quadrienal de Praga (PQ), em 2019. Nessa edição da quadrienal, Minas Gerais teve sua maior representação de projetos e profissionais. Em um dos encontros descontraídos que tivemos nessa linda cidade, alguém comentou que a maioria, se não todos os profissionais mineiros que estavam ali, passaram pelos projetos do Galpão Cine Horto, especialmente pelos Núcleos de Pesquisa de Cenário e Figurino. Ao sabor da cerveja mais barata e gostosa do velho continente, sonhamos em promover um encontro em Belo Horizonte para dar continuidade ao compartilhamento que estava acontecendo naquele momento tão longe das nossas cenas.

Começamos a desenhar a ideia de um encontro aberto endereçado a todos os interessados de Belo Horizonte para provocarmos uma discussão sobre as visualidades da cena. Promessa e desejos revelados e comprometidos, voltamos em julho a Minas. Camila Morena e eu convocamos toda a turma, a saber: Ed Andrade, Branca Peixoto, Thálita Motta, Tereza Bruzzi e Cristiano Cezarino, para uma reunião a fim de discutirmos e de concebermos o que poderia ser esse evento. Ao mesmo tempo, convidamos Marcos Coletta para viabilizar a interação com a *Revista Subtexto*, em claro propósito de registramos e compartilharmos o que dali fosse resultado. Assim, nasce este texto composto de perguntas e respostas entre os profissionais do núcleo organizador. Além disso, surgiu a proposta de um encontro presencial e ampliado a todos os interessados para expandir nossas ideias.

O resultado do texto, ao mesmo tempo que apresenta os profissionais, discute também alguns aspectos e temas que estão tomando forma em nossas reflexões. Mais do que isso, cria canais de diálogo entre pessoas que atuam em diferentes espaços e instituições. A aproximação provocada pela produção deste texto também resultou no encontro presencial intitulado “Espaço aberto: Visualidades da Cena”, ocorrido em 21 de outubro de 2019 e que já prevê uma nova edição em março de 2020.

Como esperado, o encontro revelou uma grande demanda represada por um espaço permanente de troca e diálogo em que pudéssemos compartilhar nossas práticas, pesquisas e questões. Mais do que isso, o evento mostrou-se potente ao reunir mais de 100 pessoas num evidente desejo da sociedade civil em se organizar para estabelecer pontes com suas respectivas instituições de ensino, seus grupos e ONGs.

Se isso de fato acontecer, conseguiremos criar uma rede de profissionais, grupos e instituições ligados aos aspectos visuais e imagéticos da cena teatral e performática.

Oxalá, os Deuses do teatro permitam que sigamos fortes!

Chico Pelúcio

Ator, diretor, gestor cultural e coordenador geral do Galpão Cine Horto

TEREZA BRUZZI¹ PERGUNTA A ED ANDRADE²

1. Sei da sua formação como arquiteto. Como foi sua formação depois da graduação?
2. Como você vê a importância da Dramaturgia e da Cenografia?
3. Como você vê o ensino de cenografia?

ED ANDRADE: Meu percurso em direção à cenografia aconteceu de forma fluida, espontânea e, em certa medida, inesperada. Até o doutorado, nunca fiz nenhum tipo de curso na área, nenhum *workshop*, foi um processo de aprendizado basicamente empírico.

Desde meus tempos de colégio cultivei um duplo interesse por arquitetura e por teatro. Fiz parte de um grupo de teatro no ensino médio, no qual estudei e atuei durante dois anos, e depois fiz mais alguns cursos e *workshops* de atuação ao longo do meu percurso na faculdade de arquitetura. Foi a partir de uma oportunidade muito singular que eu encontrei na cenografia um campo de atuação e uma espécie de vocação. Três anos depois de formado na arquitetura, fui ajudar o querido amigo bailarino e coreógrafo Tuca Pinheiro a viabilizar tecnicamente suas ideias para o espaço cênico de uma nova criação sua. Uma espécie de consultoria técnica informal transformou-se num convite para eu assinar meu primeiro trabalho como cenógrafo. Trata-se do espetáculo *Beijo: nos olhos, na alma, na carne*, do grupo de dança Primeiro Ato. Seguindo a sugestão do coreógrafo, Suely Machado, diretora do grupo, topou investir num arquiteto inexperiente em cenografia e providenciou uma

1 - Professora do Teatro Universitário da UFMG. Arquiteta e urbanista, mestre em Humanidades e Estudos Culturais pelo Birkbeck College/Londres. Atua como curadora, cenógrafa e museógrafa há mais de 20 anos. Realizou cenário e figurinos para diversos grupos de teatro como os do Galpão Cine Horto e grupo Ponto de Partida. Foi diretora do Museu de Arte da Pampulha e da Casa do Baile / Centro de Referência de Urbanismo, Arquitetura e Design da Prefeitura de Belo Horizonte. Foi Vice-Diretora do TU/UFMG.

2 - Ed Andrade é arquiteto, cenógrafo, pesquisador e Professor Adjunto do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. Já desenvolveu mais de sessenta trabalhos profissionais nas áreas de teatro, dança, música, TV e cinema, tendo recebido diversas premiações por melhor concepção cenográfica. Possui Mestrado em Artes pela UFMG e Doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO.

visita técnica ao Palácio das Artes para que eu aprendesse o funcionamento do palco. Foi ali minha primeira “aula” de cenografia, na qual aprendi o que era rotunda, bambolina, urdimento, etc. O resultado do cenário ficou completamente diferente do que havia sido originalmente imaginado pelo coreógrafo, mas acabou agradando a equipe, o público e a crítica. Como o Primeiro Ato é um grupo conhecido, rapidamente vários outros convites vieram. Aos poucos, pela prática, fui aprendendo as artimanhas da cenografia. Dentre os diversos grupos e parceiros com quem trabalhei, vale destacar minha experiência junto à Mimulus Cia de Dança. Além de conceber a cenografia – e eventualmente a iluminação – dos espetáculos do grupo, acabei assumindo também o posto de uma espécie de diretor de palco da companhia. Durante mais de dez anos, acompanhei o grupo em festivais e turnês pelo Brasil, pela Europa e América do Norte, coordenando a montagem das minhas criações em centenas de espaços diferentes, o que me levou a aprofundar imensamente meu domínio sobre as técnicas de palco e de construção de cenário.

Alguns anos depois da minha estreia como cenógrafo, quando eu já acumulava uma boa experiência e meu nome já estava conhecido no mercado, resolvi fazer um mestrado. Mas, como não havia – e ainda não há – uma linha de pesquisa específica na área, decidi fazer pelo cinema, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, em que desenvolvi uma pesquisa sobre uma interface entre as cenografias teatral e cinematográfica através da obra de Federico Fellini. Um ano depois de defender a dissertação, foi aberta uma vaga para docência no curso de Graduação em Teatro da UFMG na área de visualidades da cena, com exigência de titulação de mestre. Passei no concurso, assumi o cargo e inaugurei uma vertente acadêmica na minha carreira que me levou a estudar sistematicamente sobre cenografia, sem, no entanto, abandonar a prática.

Optei por fazer o doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde essa linha de pesquisa está consolidada, e, para isto, tive que esperar alguns anos para ter meu afastamento pleno concedido pela UFMG. Pela primeira vez, depois de quase vinte anos atuando como profissional e professor na área, tive aula de cenografia, fui aluno de cenografia. A pesquisa de doutorado, realizada em parte na *Columbia University*, em Nova York, através da bolsa sanduíche do CNPq, foi uma experiência transformadora. Busquei reconhecer a cenografia como agente performativo e, para isto, tive de mergulhar num complexo instrumental teórico ligado à filosofia. Uma tese fundamentalmente teórica que, no entanto, nasce da minha experiência prática.

Creio que esse meu percurso em direção à cenografia, iniciado pela formação em arquitetura e totalmente ligado à prática e ao empirismo, assemelha-se ao de grande parte dos cenógrafos da minha geração. Isso ocorre em consequência da baixa oferta de cursos técnicos ou superiores com essa habilitação somado ao desconhecimento a respeito das especificidades que envolvem a prática e o pensamento da cenografia. A cenografia opera numa lógica própria, com diversas especificidades, e a realização de um curso na área pode oferecer algumas chaves fundamentais para o processo de formação do profissional, tornando o caminho menos tortuoso e demorado. Mas percebo que, aos poucos, esse quadro esteja mudando. Iniciativas como o Núcleo de Pesquisa em Cenografia do Cine Horto, a recente abertura do curso de tecnologias da cena no Cefart e a abertura na UFMG de uma vaga de docência na área de visualidades da cena, bem como a fundação do NUPECE, grupo de Pesquisa em Cenografia da UFMG, apontam para uma gradual consolidação da cenografia como campo de formação. O que antes era entendido como um ofício a ser aprendido pela experiência prática ou por meio de estágios e *workshops* esporádicos com mestres como Raul Belém Machado vem lentamente sendo reconhecido como uma disciplina. Acredito que, daqui a alguns anos, a cenografia venha a se estabelecer não apenas como um campo de formação, mas como um polo de diálogo dentro das teorias do teatro.



Espectáculo *Humor*, do Quatroloscinco – Teatro do Comum. Cenário de Ed Andrade.
Foto: Guto Muniz

ED ANDRADE PERGUNTA A CAMILA MORENA³

ED ANDRADE: Logo após Praga, coincidentemente, eu e você nos encontramos profissionalmente numa produção em que você assinou o figurino e eu colaborei na criação do cenário (Ainda assim se levantar, da Cia. Luna Lunera). Até então, eu já havia trabalhado com a Camila atriz (Migrações de *Tennessee*, da Cia. Absurda), com a Camila professora e com a Camila diretora (Quanto custa o ferro, no Galpão Cine Horto). Você se considera mais figurinista, atriz, professora ou diretora? Há algum tipo de hierarquia entre esses papéis? Você se sente mais confortável em algum deles? Como eles se entrelaçam?

CAMILA MORENA: Formei-me em 2006 em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília e nessa época eu realmente sonhava em ganhar a vida sendo apenas atriz. “Quero ser uma artista com muitas facetas!”, eu repetia. Acho que vislumbrava ser uma atriz dramática, comediante, que tocasse instrumentos, cantasse, dançasse e fizesse malabarismo. Mas a vida real me apresentou outros caminhos que desconstruíram a minha concepção de artista plurivalente e me apresentaram novas possibilidades de atuação.

Em 2008 me mudei para Belo Horizonte para participar de um projeto como atriz. E

³ - Atriz, figurinista e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Desde 2010 é professora dos Cursos Livres de Teatro do Galpão Cine Horto, onde também é professora do Núcleo de Pesquisa em Figurino e coordenadora geral dos Núcleos de Pesquisa. Assinou a criação de figurino de quase 30 espetáculos teatrais em Belo Horizonte e outras cidades.

mesmo sem tanta experiência profissional com figurinos, eu recebi dois convites de diretores que apostaram no meu trabalho e confiaram que eu poderia me arriscar em outras direções também. E foi a partir da minha participação nos espetáculos Arriscamundo, direção de Kenia Dias, e Sonho de uma Noite de São João, direção de Paulinho Polika (ambos projetos do Galpão Cine Horto), que eu me “apresentei” para a cidade como atriz e também como figurinista. E acredito que essa porta de entrada, essa forma de chegar à cidade conduziram um pouco a minha trajetória dos últimos anos. Trabalhar no Cine Horto como professora, figurinista de vários projetos da casa e como atriz também me possibilitou transitar com mais fluidez entre esses campos de pesquisa e criação.

Hoje sou a Camila, professora, coordenadora, atriz, figurinista e diretora. Percebo que minha versão diretora ainda se protege na professora, a atriz não larga mão de ser figurinista e é produtora, a professora é atriz sempre, a diretora é professora e a professora é diretora. E agora a figurinista também é professora de figurino e coordenadora de quatro Núcleos de Pesquisa. Quase sempre esses entrelaçamentos se dão de forma orgânica e fluida. Como atriz, por exemplo, o meu olhar treinado de figurinista me ajuda a criar e acessar elementos da caracterização que me ajudam na composição de personagens, a figurinista que é

atriz sabe a importância real de cada elemento para a dramaturgia e para o elenco, e assim é mais fácil compreender e acessar a realidade dos alunos e atores em processo de criação.

Não é uma tarefa fácil hierarquizar essas áreas de atuação, mesmo sabendo que isto me traria mais foco e até facilitaria a escolha de uma área de estudo em uma pós-graduação, por exemplo. Mas o que eu posso afirmar hoje é que todo esse meu movimento que gira em torno do teatro é impulsionado pelo meu desejo de estar no palco.

ED ANDRADE: Como você se “formou” como figurinista? Você fez *workshops*, cursos livres, ou foi a partir de sua experiência prática?

CAMILA MORENA: Durante a graduação em Artes Cênicas na UNB, além de me descobrir como atriz, eu também tive contato com o universo da maquiagem, da direção e criei meus primeiros figurinos dentro das disciplinas de indumentária orientadas pela professora Sonia Paiva. Foi a partir dessas experiências que eu percebi que podia trilhar outros caminhos profissionais. Apesar de não ter tido uma formação acadêmica dedicada a essa área, aos poucos fui me arriscando, utilizando as referências práticas e teóricas que tinha, mas também a minha intuição. Eu escolhi não negar o meu interesse e a habilidade para lidar com figurinos, adereços, costura, crochê e tecidos. Curiosidade e interesses que surgiram quando eu era criança em Taguatinga (DF) e observava a minha avó costurando, tecendo e pintando.

Em Belo Horizonte, apesar de ter aprendido muito na prática com os quase 30 figurinos que eu já assinei, fui buscando cursos e especializações. Participei do Núcleo de Pesquisa em Figurino e em Cenografia, uma especialização como aderecista no Centro Técnico de Produção (antigo Marzagão) e alguns *workshops* mais curtos em áreas afins (incluindo dois na Quadrienal de Praga de 2019). Além disso, considero uma parte importante da minha formação ter feito assistência da Luciana Buarque na direção de Arte do espetáculo *Delírio e Vertigem* (2012), uma grande referência artística para mim até hoje.



CAMILA MORENA PERGUNTA A TEREZA BRUZZI

CAMILA MORENA: Quando nos conhecemos, em 2008, você já era uma artista com uma trajetória consolidada em Belo Horizonte, mas sei que essas escolhas não se dão de forma tão planejada e consciente na nossa carreira. Você consegue identificar na sua trajetória quando e qual foi o momento em que você se entendeu como cenógrafa/figurinista?

TEREZA BRUZZI: Eu não sei exatamente quando foi que eu me entendi como uma pessoa da visualidade da cena, mas a minha formação foi direcionando para um acuro visual/ espacial e o meu desejo sempre esteve nesse lugar de fazer cenário, figurino e exposição. Na minha cabeça sempre fez sentido, mas vejo que quem me vê de longe não entende muito bem. Para aprender todo o processo de fazer uma exposição, por exemplo, eu assumi a direção de equipamentos culturais em Belo Horizonte. Fazendo a gestão dos mesmos eu poderia criar, inventar e desenvolver minha intuição do que era fazer uma exposição, o que acabou resultando em meu mestrado.

Espectáculo *Homem vazio na selva da cidade*, da ZAP 18.

Dir.: Gustavo Falabella Rocha. Figurino: Camila Morena.

Foto: Pablo Bernardo.

Logo após me formar, fui para uma escola de teatro em Londres que fazia cenário tradicional, principalmente pictórico. Fiz assistência de 12 cenários ao longo de um ano. Era um trabalho braçal que me deu desenvoltura para não ter medo da prática da construção, mas eu ainda estava longe de me entender como artista.

Sou de uma família de professores universitários e sempre tive contato com esse mundo. Apesar de ter fugido dele por muito tempo, entendia a importância da troca em sala de aula. Então, quando voltei de Londres, eu fiz concurso para ser professora substituta no Teatro Universitário e nunca mais eu parei de dar aula. Iniciei como professora no teatro, passei pela moda e pela arquitetura, mas sempre tive uma adoração pela escola de teatro. O clima do fazer coletivo que o teatro tem, da soma de olhares com diversos pontos de vista (direção, atuação, corpo, música, espacialidade), além da urgência em falar das questões que nos afligem no mundo, sempre me desafiou.

Por último, e não menos importante, tive a sorte de conviver com vários grupos de teatro. O Grupo Ponto de Partida foi (e ainda é) uma escola para mim. Ver de perto e estar com eles em vários processos de criação me fizeram desenvolver minha capacidade crítica e estética.

CAMILA MORENA: Você acha que lecionar na universidade modificou sua forma de pensar e atuar como cenógrafa e figurista? Ser professora do Teatro Universitário traz mais limitações ou liberdade para os seus processos criativos fora da sala de aula?

TEREZA BRUZZI: Eu estive em três universidades como professora. Nunca senti nenhuma limitação nos processos criativos fora de sala de aula, mas sem dúvida mudou a minha forma de pensar e atuar. Sempre entendi que esse aprendizado vem da experiência prática e do encontro de nossos capitais culturais. Em 2014, eu fiz um concurso em Regime de Dedicção Exclusiva no TU/UFMG, o que quer dizer pensar as atividades de prestação de serviço não apenas como um trabalho, mas também como uma forma de ensino e aprendizado. Quando passei nesse concurso, já eram professores o Ed Andrade e o Cris Cezarino. Montamos o NUPECE/Barracão, um núcleo de pesquisa, ensino e extensão para discutir cenografia, figurino e iluminação. Assim, os trabalhos fora de sala de aula viram laboratórios de experimentação prática dos professores e alunos. São experiências transformadoras, pois permitem que tenhamos relações mais intensas de criação e de amizade.

CAMILA MORENA: Em sua opinião, qual é a maior contribuição das aulas e dos experimentos de cenografia, iluminação e figurino para a formação de um(a) aluno(a) que pretende ser ator ou atriz?

TEREZA BRUZZI: Eu sempre penso a partir de dois eixos para trabalhar com os alunos de teatro: 1) Ampliar as possibilidades profissionais de um ator; 2) Dar ao ator um entendimento de seu corpo e da sua relação com o espaço.

No primeiro eixo considero que, muitas vezes no contexto de grupo de teatro, desenvolver outras atividades para além da atuação vai permitir a sobrevivência do grupo se tiver capacidade de executar suas demandas. Então, se temos num grupo um ator-figurinista, por exemplo, é um profissional que estará em todo o processo de criação (que é muito rico), além de permitir maior orçamento para o grupo. No segundo, quanto mais consciente um ator é de si mesmo, de seu corpo no espaço, maior é sua capacidade de conversa e troca com um profissional. Muitas vezes, atores que já propõem seus figurinos com coerência ajudam muito a concepção de um figurinista. Também dão maior liberdade a um grupo por terem capacidade técnica para a montagem de luz, discutir um acesso de cenário, entre outros. Acredito que essas pessoas permitem agilidade aos processos, criam parcerias e, por isso mesmo, experimentam mais.

Espectáculo *Os Negros*, formatura do Teatro Universitário da UFMG em 2017. Dir.: Rogério Lopes. Direção de Arte: Tereza Bruzzi e Cristiano Cezarino.
Foto: Eduardo Santos.



THÁLITA MOTTA⁴ PERGUNTA A CRISTIANO CEZARINO⁵

THÁLITA MOTTA: Como você percebe as atualizações da cenografia, como campo expandido, quando atravessada pelo “tecnovívio” a que se refere Dubatti? Como a espacialidade tem sido impactada e transformada com essas emergências em rede?

CRISTIANO CEZARINO: Acho curiosa essa relação entre as tecnologias da informação e comunicação e a produção do espaço cênico. Por mais que esses recursos estejam presentes no nosso cotidiano, sejam fascinantes e estejam nos apresentando outras possibilidades de experimentar o mundo, vejo que ainda são pouco explorados no âmbito das artes cênicas e performáticas, sobretudo no teatro. Conseqüentemente, no que tange à produção do espaço cênico, as experiências parecem-me tímidas diante do potencial a ser explorado. Percebo, de modo recorrente, a presença de projeções, o uso de alguns recursos tecnológicos na constituição de cenografias, porém ainda de modo bastante convencional, ainda muito calcado na imagem. Salvo algumas exceções como, por exemplo, alguns trabalhos do BlastTheory, ou do Builders Association, entre alguns outros, vejo uma experimentação ainda superficial e pouca exploração criativa desses recursos. Mesmo na Quadrienal de Praga, em várias de suas edições recentes, vi pouca coisa nesse sentido e, talvez, o que pude ver de mais avançado foram ambientes de realidade virtual, em que ainda necessitamos do uso de óculos para experimentarmos individualmente as propostas.

4 - Mestre e Doutora em Artes pela UFMG. Graduada em Artes Cênicas pela UFOP. Foi professora da disciplina de Caracterização Cênica, Cenografia e Figurino do curso profissionalizante do Cefart, onde também assinou cenografia e figurino das montagens dos espetáculos de formação. Foi coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Cenografia e Figurino do Galpão Cine Horto. Foi professora substituta das disciplinas de Cenografia, Caracterização e Materiais Expressivos na Universidade Federal de Ouro Preto. Atualmente é professora e coordenadora do Módulo Tecnologias da Cena do Cefart.

5 - Cenógrafo e arquiteto. Professor adjunto na Escola de Arquitetura da UFMG. Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura. Líder do grupo de pesquisa CNPQ Barracão - Núcleo de Pesquisa e Experimentação em Cenografia e outras práticas espaciais cênico-performáticas. Membro do Scenography Working Group da International Federation of Theatre Research (IFTR). Seu trabalho opera na interface entre espaço e performance.

O que vejo normalmente são propostas nas quais a tecnologia é usada como um elemento quase decorativo, em que poucas vezes impacta a constituição do espaço ou mesmo o modo como o evento é concebido. Os elementos operam em uma lógica que ainda nos remete aos primórdios do século XX. Talvez isso possa se dar pela complexidade que o recurso demanda, seja ela de infraestrutura, seja de conhecimento técnico. Lembremo-nos de poucos espetáculos em que a linguagem baseada na lógica dessas tecnologias estruturava a ação, o que para mim se apresenta como uma possibilidade muito rica de investigação. Pude experimentar algumas dessas questões na prática. Ao realizar a cenografia para a montagem de *O homem vazio na selva das cidades*, para a ZAP 18, tentei trabalhar com os recursos de projeção mapeada animada, o que nesse universo da tecnologia é algo relativamente simples, e enfrentei várias questões ao longo do processo. O trabalho ficou interessante, porém pude perceber suas limitações, mas a partir disto pude vislumbrar inúmeras possibilidades.

Por outro lado, percebo que a cenografia tem sido trabalhada intensamente em um horizonte quase oposto ao regime do tecnovívio, e aqui a discussão que Dubatti tenta trazer para o Teatro torna-se rica e interessante. Dubatti contrapõe o tecnovívio ao convívio, afirmando que o Teatro, em sua essência, é convívio. Ele se estabelece a partir da relação entre o ator e o espectador. Ao longo desses anos, tenho investigado a cenografia (em seu sentido amplo) como uma prática espacial relacional, entendendo como seu elemento fundador essa relação presente na noção de convívio de Dubatti, sem necessariamente usar os termos deste autor. Nesse sentido, percebo uma expansão da cenografia como um campo artístico e do conhecimento inserido em um registro que se contrapõe sistematicamente àquilo que nos é apresentado como tecnovívio. Em outras palavras, o que tenho percebido no âmbito da cenografia são experiências das mais variadas que criam ambientes e situações, ocasiões e lugares, em que podemos experimentar diversas possibilidades de espaço convívio.

Trabalhos do BlastTheory, como *Uncle Roy All Around You*, ou mesmo o projeto para o *Fun Palace*, idealizado pelo arquiteto Cedric Price e pela diretora Joan Littlewood, são propostas que considero interessantes no âmbito da discussão proposta por Dubatti justamente porque usam a tecnologia em seus respectivos contextos como elementos estruturantes das lógicas internas das propostas, buscando promover modos conviviais diversos. E, nesse caso, vejo uma produção fértil em Belo Horizonte, no Brasil, no mundo. A última edição da PQ trouxe vários trabalhos nessa linha, inclusive o vencedor da Triga de Ouro. Enfim, percebo cada vez mais que as espacialidades cênicas contemporâneas têm sido propostas no intuito de promover maior diversidade nesses modos conviviais, talvez se contrapondo à ascensão desses outros modos de vivência do mundo virtual, tão calcadas nos diversos aspectos, positivos e negativos, ligados ao tecnovívio.

THÁLITA MOTTA: Você pode comentar sobre a arquitetura cênica que vem sendo construída pelos movimentos de autogestão (independentes, “espaços comuns”, ocupações, teatro de contêiner, etc.) no Brasil? E como se dá em Belo Horizonte? Há alguma especificidade que se possa observar?

CRISTIANO CEZARINO: Acho bastante pertinente essa questão, sobretudo no contexto brasileiro. Contudo gostaria de propor um ajuste nos termos colocados, pois acredito que existem dois movimentos importantes no que tange à produção do espaço cênico no nosso contexto. O primeiro diz respeito à arquitetura teatral e o segundo, à cenografia. Apesar de constituírem categorias distintas, percebo uma relação de interdependência que opera em vários exemplos de experimentos contemporâneos. Percebo, inclusive, como essa relação vem acontecendo historicamente. Nesse processo vejo a produção do Teatro da Vertigem como um dos marcos que influenciaram profundamente os modos de pensar, produzir e praticar tanto a cenografia quanto a arquitetura teatral brasileira contemporânea. Essa atuação em espaços não destinados *a priori* ao fazer teatral, em que a arquitetura do edifício e seus aspectos simbólicos e culturais passam a participar do universo de sentidos do evento teatral, evidenciou diversas possibilidades de investigação do espaço como um dos domínios tanto do teatral quanto do performativo.

Nesse sentido, podemos verificar uma ampliação das pesquisas em torno do espaço cênico que investigavam (e ainda investigam) outras possibilidades de arquiteturas cênicas e de práticas cenográficas. O que me chama a atenção é que, em sua grande maioria, existe um mergulho profundo na condição urbana, em que as relações com a cidade promovem uma contaminação de mão dupla. Ou seja, temos um movimento de saída do palco tradicional em busca de outros espaços que possam fazer sentido para o que os artistas propõem, sejam coletivos ou mesmo iniciativas individuais, em que podemos perceber um leque extraordinário de possibilidades de pensamento no que tange às arquiteturas. Nessa linha temos muitos exemplos, de norte a sul do País e acredito que o Coletivo Luiz Estrela, aqui em BH, a Cia. Mungunzá de Teatro (SP) e o Teatro Banguê Banguê (SP) poderiam ser alguns nomes para ilustrar alguns aspectos do que penso. Na minha prática, percebo isso na relação com diversos grupos com quem trabalhei. Algumas discussões que antes se limitavam a campos específicos como a Arquitetura, o Urbanismo e a Sociologia, por exemplo, agora estão presentes também, e com muita intensidade e propriedade, no âmbito das artes cênicas e performáticas.

Por outro lado, no que tange à cenografia, eu gosto de dizer que esse “rolezinho” pela cidade que vários grupos fizeram ao buscar outras possibilidades de práticas espaciais tem retornado com muita força aos palcos. Percebo cada vez mais produções extremamente relevantes em que os princípios de constituição da cenografia estão altamente contaminados por essa condição urbana, em que podemos perceber alguns estilhaços frutos da explosão do palco rumo à cidade. Para mim isso é um sintoma de uma busca por modos outros de estabelecer um trabalho artístico, em que as práticas espaciais se inserem em outros modos de estabelecer a relação entre ação e recepção. Na minha modestíssima opinião, essa diversidade que caracteriza a produção do espaço cênico é uma das marcas do nosso tempo e, neste contexto, o que tem sido proposto e produzido por vários artistas constituem ótimos exemplos desse tipo de abordagem.

THÁLITA MOTTA: Gostaria que comentasse acerca da cenografia de rua de montagens e *performances* a que você tem assistido nos últimos anos, sobretudo no campo das diferenças entre países e regiões.

CRISTIANO CEZARINO: Gostaria de ressaltar algumas mudanças que percebo no que tange ao que é rotulado como Teatro de Rua. Acho que junto às práticas tradicionais com que se monta um evento em determinado espaço da cidade, que eu chamaria de teatro na rua, cada vez mais observamos práticas espaciais que estabelecem um vínculo mais potente e criativo com o contexto da cidade, que gosto de chamar de teatro da rua ou, em outros casos, de Teatro Urbano. São apenas nomenclaturas, mas me ajudam a organizar e sistematizar alguns pensamentos sobre essas práticas e conseguem dar uma dimensão interessante do horizonte de possibilidades de trabalho. O pensamento e a prática de uma figura como André Carreira, só para dar um exemplo, são muito ilustrativos quando o assunto são as diversas relações entre a cidade e os trabalhos artísticos. Enfim, do ponto de vista das práticas espaciais, vejo o nosso tempo como um vasto campo de experiências que convivem entre si e no qual a energia criativa abre um horizonte caracterizado pela diversidade e, certamente, isto é uma das questões que mais me empolgam e motivam, pois a cenografia, seja como prática profissional ou como campo do conhecimento, tem-se tornado cada vez mais interessante e desafiadora.



Espectáculo *Ignorância*, do Quatroloscinco – Teatro do Comum. Cenografia de Cristiano Cezarino e Ed Andrade. Foto: Guto Muniz.

CRISTIANO CEZARINO PERGUNTA PARA BRANCA PEIXOTO⁶

CRISTIANO CEZARINO: Você já participou de duas edições da PQ com trabalhos que compuseram o acervo da Mostra dos Estudantes. Como você avalia sua participação? Como avalia o panorama mostrado pela PQ nessas edições?

BRANCA PEIXOTO: Minha primeira participação na PQ aconteceu em 2015, justamente com meu primeiro trabalho cenográfico: uma proposta criada com Bruna Cosfer e Cristiano Cezarino para a peça *O gol não valeu*, da ZAP 18, a partir de uma disciplina ofertada pela UFMG. O cenário foi um conjunto de traves, telas e elementos de um campo de futebol, que ambientavam a história de um personagem fanático pelo esporte. Já minha segunda participação aconteceu com meu TCC do curso de Arquitetura. O trabalho “Reflexos de um Corpespaço: um experimento arquitetônico dançante” possuía o objetivo de explorar possibilidades do principal *link* existente entre dança e arquitetura: o espaço como meio de interpretação criativa. A proposta foi questionar o papel do corpo no processo de entendimento e exploração do espaço. Assim, em uma corrente de reflexos e interpretações, a arquitetura se apresentava como ponto de partida; o corpo, como fio condutor; e o espaço, como objeto a ser interpretado. Acredito que a participação de um estudante na Mostra dos Estudantes na PQ se dá, principalmente, por sua inserção no contexto e pelas possibilidades de exploração e não pela exibição do trabalho em si. Os dois trabalhos que apresentei foram muito diferentes entre si, assim como a minha participação na PQ. Da primeira vez, fiquei do começo ao fim do evento. Sem nenhuma experiência profissional, me vi deslumbrada e sedenta por informação e referências, sem muito filtro e planejamento. Na segunda, devido a compromisso de trabalho, só participei da segunda metade da quadrienal. Já com alguma experiência profissional, me percebi menos ansiosa, mais crítica e atenta. O conceito de cenografia tem se tornado cada vez mais amplo e diluído na Quadrienal com o passar do tempo. Não se discute apenas cenografia atualmente, o objeto de estudo passou a ser o espaço. A *performance*, junto com seu papel ativo e político de exercer a visualidade da cena, tem ganhado cada vez mais destaque nas PQs.

⁶ - Formada em Dança pelo Cefart e em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, com formação complementar na Instituição KU Leuven, em Bruxelas. Além de bailarina, hoje coordena o Núcleo de Pesquisa em Cenografia do Galpão Cine Horto e atua na “criação de espaços sensíveis” por meio da PAR Cenografia e Arquitetura, em parceria com a arquiteta Bruna Cosfer. Em 2015 e 2019 foi uma das representantes dos estudantes brasileiros na Quadrienal de Cenografia de Praga (PQ).

CRISTIANO CEZARINO: Como o intercâmbio com os diversos espaços de formação, discussão e pensamento sobre a cenografia (como UFMG, Cine Horto, Cefart) contribuíram para a sua prática cenográfica?

BRANCA PEIXOTO: O Cefart, a UFMG, o Cine Horto, a KU Leuven e o IED Rio foram e estão sendo lugares essenciais para a minha formação profissional. Entender, discutir e exercer a cenografia a partir dos pontos de vista dessas instituições têm me ajudado a construir o meu fazer cenográfico. Cada um desses espaços de formação me acrescenta em muitos aspectos, mas ousou aqui escolher o principal de cada um e resumir em poucas palavras: o Cefart, com a vivência dos bastidores e do palco, e posteriormente com a base teórico-prática de iluminação cênica e cenografia; a UFMG, com o entendimento mais aprofundado de espaço e seus desdobramentos; o Cine Horto, como o lugar de pesquisa e troca com alunos e outros profissionais; a KU Leuven (Bélgica), com uma perspectiva internacional da cenografia; e o IED Rio, com a ampliação do meu olhar para fora da cena. Acredito que um bom profissional está sempre em formação e que tudo o que vivemos, absorvemos e discutimos é fonte de inspiração. Buscar a multiplicidade hoje não é um diferencial e, sim, uma necessidade. Em um mundo tão superconectado, fazer as conexões certas é mais valioso do que se conectar com tudo e todos sem critério. A colcha de retalhos de perspectivas e experiências tem que ser uma constante na vida de qualquer profissional, mas, principalmente, de um artista da cena.

CRISTIANO CEZARINO: Como você caracterizaria a produção da cenografia brasileira (e mais especificamente a mineira) em relação ao contexto mundial apresentado na PQ?

BRANCA PEIXOTO: A participação brasileira nesta edição da PQ evidenciou ainda mais o momento crítico que estamos vivendo atualmente no País: um grande descaso em relação à cultura e à educação. Tanto o estande profissional quanto o dos estudantes poderiam ter sido muito mais potentes, caso existisse mais verba envolvida. A produção das cenografias brasileira e mineira não foi representada da melhor forma neste ano. A meu ver, a Quadrienal refletiu os dois principais problemas da produção artística no Brasil: a falta de investimento na cultura e a censura que se torna cada vez mais presente. Em 2015, eu consegui uma ajuda de custo da faculdade para participar do evento. Neste ano não conheço ninguém que conseguiu. Em 2019, enquanto grande parte dos trabalhos de destaque da PQ possuíam um cunho político, em uma das *minitalks*, dois integrantes do Grupo Liquidificador (Brasília) anunciaram que um trabalho deles havia sido vetado na capital brasileira por possuir pessoas nuas. Em pleno 2019 um espetáculo foi censurado por possuir nudez. Então paremos para pensar: será que está faltando competência para o Brasil se destacar na cenografia internacional? Acredito que não. Voltei da PQ com a certeza de que o Brasil tem muito do que se orgulhar, apesar de tantos 'poréns'. Deparei-me com instalações, propostas e ideias muito incríveis na PQ. Mas nada, absolutamente nada, que fosse improvável de ser feito no Brasil em um contexto ideal de dinheiro e liberdade de expressão. Nosso país é muito rico de ideias, artistas e profissionais. Só não possui o investimento e o governo que merece.



Espectáculo *Uma Tendência para Alegria*, da Cia. 5 Cabeças. Dir.: Ronaldo

Jannotti. Cenário: PAR Cenografia (Branca Peixoto e Bruna Cosfer)

Foto: Netum Lima.

BRANCA PEIXOTO PERGUNTA A THÁLITA MOTTA

BRANCA PEIXOTO: Como você avalia a importância da PQ no seu entendimento de visualidade da cena? A experiência deste ano ressignificou sua percepção artística?

THÁLITA MOTTA: Penso que seria impossível não ressignificar alguns paradigmas na minha percepção artística após a experiência da Quadrienal de Praga. Além do deslumbramento que um evento desse tamanho pode possibilitar, o que fica de mais valioso é perceber os pontos de contato entre pesquisas em visualidade ao redor do mundo, que partem de culturas e regimes políticos muito distintos. As obras apresentadas imprimem e instigam chaves de leitura e recortes de narrativas sobre seus países e regiões e são contundentemente políticas, tanto sobre o que apresentam quanto sobre o que aquilo que não é visível ou enunciado. Isso está impresso nas escolhas estéticas, nos usos de tecnologias, na relação entre a espacialidade e a performatividade do corpo, no grau de abertura à interação, à participação e à mediação junto ao público, em como ocupam o território da quadrienal e até mesmo no espaço de poder que representam dentro da dinâmica geopolítica, que é onde há mais jogo deste *chiaroscuro*, entre o que se mostra e o que está ausente, mas que se presentifica. Minha percepção sobre a visualidade da cena passa pela cosmovisão latino-americana, em toda a sua complexidade e também por toda relação colonialista que há nesse campo de forças das artes. Então é impossível, para mim, não perceber a estética a partir de uma construção histórica, social e política, que confere um aspecto crítico na fruição das obras ali apresentadas, de modo a mediar o fascínio pelo que é belo ou tecnológico por si só, me conectando mais aos “subtextos” da visualidade. É possível observar, por exemplo, o uso de novas, altas e caras tecnologias nas obras dos países do oeste europeu, surpreendendo pouco, em detrimento das tecnologias mais ligadas a uma poética de artesanato, da gambiarra, da bricolagem, da interação entre a *performance* e a obra, presentes em parte dos países em situação de subdesenvolvimento. É interessante notar a oscilação disso entre os países asiáticos, em como são radicalmente distintos e a elasticidade no modo com que assumem a precariedade ou ostentam a tecnologia, de acordo com sua dinâmica econômica e com o apoio estatal para que esteja presente no evento. Mas a ausência de grande parte de países da América Latina e a condensação do eixo “Oriente Médio” e “Países da África” nos faz pensar sobre os limites da quadrienal, que são reflexos silenciosos.

Para além disso, me conectei com as obras e *performances* que pareciam rir de si mesmas, como a *Taboo Collection*, desfile performático criado pelas húngaras Fruzsina Nagy e Dóra Halas, e o humor apocalíptico do francês Phillipe Quesne em *Microcosm*; me encantei com a ludicidade do Bestiário Teatral Chileno na obra *Monstruos Menores*, o poder de síntese da obra *Who We Are*, de Macau, a *Utopia Fashion*, da Arménia, e me entediei com o bloco de *performances* utilizando blocos de toda sorte de materiais e que me soaram como uma repetição cansativa de signos sobre a ausência da coletividade. Voltei extremamente nutrida e impressionada, apesar das limitações, com a importância da PQ para o nosso campo das visualidades e do modo como a contemporaneidade é colocada em tantas camadas de tempos e espaços possíveis em uma programação vertiginosa de tão intensa.

BRANCA PEIXOTO: Qual é a relação entre o seu processo criativo e a sua pedagogia de ensino? Como o criar e o ensinar estão conectados no seu fazer profissional?

THÁLITA MOTTA: É uma relação tão íntima que chega a se misturar. Comecei o meu processo nas visualidades da cena de modo muito intuitivo, ainda na graduação em Artes Cênicas na UFOP, enquanto fazia licenciatura. Logo no início do processo de formação trabalhei em um projeto de extensão no Lar São Vicente de Paulo, em Ouro Preto, uma instituição asilar para a terceira idade, e havia uma infinidade de desafios e impossibilidades na lida com o corpo experienciados dos idosos, em sua maioria, em condições de muita debilidade física e sofrimento mental. Ali percebi que a minha abordagem deveria ser múltipla, para além da disposição corporal ou da visualidade, já que nem todos os idosos tinham o sensorio da visão ou mobilidade. Comecei então a trabalhar com a materialidade do teatro em todas as suas dimensões sensoriais, indo da visualidade dos elementos cênicos, passando pela percepção e construção lúdica do espaço, aguçando o olfato em relação aos elementos textuais, e percebendo no tato uma possibilidade comum a todos, já que a pele é o que toca o mundo. Assim, fui percebendo que era possível trabalhar a cenografia, o figurino, a maquiagem, a máscara por meio de exercícios sensorio-motores que possibilitavam a criação e a produção de sentido a um nível quase molecular, de modo a provocá-los, com muita

delicadeza, a criar. Por meio do vestir as peles, da criação de volumes no espaço, do retratar a si, pude iniciar meu interesse em desenvolver trabalhos que expandissem o universo da licenciatura, e assim comecei a me envolver na criação dos figurinos e cenografias dos espetáculos de formação do departamento. Foi no encontro com artistas de diversas linguagens, acompanhando seus processos de perto, que pude, aos poucos, criar o meu modo de operar na visualidade da cena, mas acho que sempre tensionando para uma abordagem mais sensorial, para além do que se vê – bem, acho que algumas tentativas neste sentido. Não havia cursos estruturados especificamente para a visualidade da cena em Ouro Preto e, quando cheguei a BH, em 2012, comecei a trabalhar com a Ines Linke, que havia sido minha professora na UFOP e de quem eu admirava imensamente o trabalho. Aos poucos fui sistematizando meus métodos de criação de um modo muito didático, sobretudo porque iniciei uma série de disciplinas em um projeto do NUFAC, que propunha um curso de figurino, e ali pude alimentar processos que prezavam pela autonomia de criação dos participantes, de modo que eles sentiam liberdade para criar a partir de pequenas provocações e de dispositivos que partilhávamos no processo. Algumas oficinas depois, alguns trabalhos

teatrais, experimentos em direção de arte para cinema, acabei indo trabalhar no Cefart, dando aulas para os cursos de teatro e dança e também realizando as cenografias e os figurinos das montagens. Acho que ali se fortaleceu a relação entre o processo criativo e o processo pedagógico de maneira mais evidente, já que atuava simultaneamente nas duas dimensões. Voltei à UFOP em 2016 como professora substituta e pude experimentar mais radicalmente essa relação, ao estimular os processos didáticos como processos de criação, em que, junto aos alunos e alunas, trabalhávamos a ocupação de espaços não ativos na universidade, culminando em eventos performáticos como a BIENADA e a BIANAL, em que os alunos tinham completa autonomia para a criação em figurino, cenografia e *performance*, a partir de um eixo conceitual pactuado entre nós, e trabalhado durante todo o período das disciplinas. Agora, como professora e coordenadora de Tecnologias da Cena no Cefart, o trabalho fora da instituição vem também sendo permeado pelo eixo didático, porque tenho incorporado cada vez mais alunos e alunas como parte da equipe do fazer profissional junto a grupos de teatro, como no atual processo de montagem da peça *Tragédia*, do grupo Quatroloscinco, o que faz com que tenha que ser também um processo pedagógico, em que me exijo uma comunicação mais aberta sobre a criação, uma sistematização que envolva as potencialidades de cada um, mas que ocorre já de maneira muito natural, acredito, pela familiaridade entre a criação e o pedagógico que vêm caminhando juntos na minha trajetória.



Espectáculo *Projeto Maravilhas*, da Plataforma Beijo. Dir.: Cláudio Dias.

Genografia e figurino: Thálya Motta.

Foto: Raquel Carneiro.



EM 2019 O FESTIVAL CENAS CURTAS DO GALPÃO CINE HORTO COMPLETOU 20 ANOS DE EXPERIMENTAÇÃO E ENCONTROS DENTRO E FORA DA CENA.

AGRADECEMOS A TODAS ETODOS QUE JÁ TRABALHARAM E PARTICIPARAM DO FESTIVAL.

RESISTIR NÃO É SOZINHO.

Público do XX Festival Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. 2019.

Foto: Glenio Campregher.