

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Belas Artes**  
**Programa de Pós-graduação em Artes**

Tereza Bruzzi de Carvalho

**CENOGRAFIAS (RE) IMAGINADAS:**  
**a visualidade da cena através do desenho de cenografia e figurino**

Belo Horizonte

2024

Tereza Bruzzi de Carvalho

**CENOGRAFIAS (RE) IMAGINADAS:**  
a visualidade da cena através do desenho de cenografia e figurino

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes da cena

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli  
Coorientador: Eduardo dos Santos Andrade

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.025  
B914c  
2024

Bruzzi, Tereza, 1973-  
Cenografias (re) imaginadas [recurso eletrônico] : a visualidade da  
cena através do desenho de cenografia e figurino / Tereza Bruzzi de  
Carvalho. – 2024.

1 recurso online.

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli.  
Coorientador: Eduardo dos Santos Andrade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Desenho – Teses. 2. Cenografia – Desenhos – Teses. 3. Trajes –  
Desenhos – Teses. 4. Cenógrafos – Teses. 5. Memória na arte – Teses.  
6. Teatros – Cenografia e cenários – Teses. 7. Arte e filosofia – Teses.  
I. Mencarelli, Fernando Antônio, 1962- II. Andrade, Eduardo, 1973- III.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **TEREZA BRUZZI DE CARVALHO** - Número de Registro **2020681360**.

Título: **“CENOGRAFIAS (RE) IMAGINADAS: a visualidade da cena através do desenho de cenografia e figurino”**

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade – Coorientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Alexandre Monteiro de Menezes – Titular – Escola de Arquitetura/UFMG

Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues – Titular – UFMG

Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima – Titular – Unirio

Profa. Dra. Bruna Christofaro Matosinhos – Titular – UFOP

Profa. Dra. Soraya Aparecida Alvares Coppola – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 10 de maio de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Antonio Mencarelli, Pró-reitor(a)**, em 14/05/2024, às 14:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Soraya Aparecida Alvares Coppola, Professora do Magistério Superior**, em 15/05/2024, às 10:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Monteiro de Menezes, Professor do Magistério Superior**, em 15/05/2024, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Evelyn Furquim Werneck Lima, Usuário Externo**, em 15/05/2024, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo dos Santos Andrade, Professor(a)**, em 16/05/2024, às 10:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruna Christófaros Matosinhos, Usuário Externo**, em 17/05/2024, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Cezarino Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 21/05/2024, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 21/05/2024, às 18:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3237053** e o código CRC **5EFB4836**.

---

Para Noêmia Bruzzi,  
por me ensinar a importância de sustentar  
o tal do desejo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos traços humanos. São vários. O primeiro deles, ao meu coorientador Prof. Eduardo dos Santos Andrade por permitir que os rabiscos fluíssem e por marcar os contornos significativos deste trabalho. Ao traço preciso do meu orientador, Prof. Fernando Mencarelli. Aos rabiscos intangíveis do Prof. Cristiano Cezarino desde a genealogia da cenografia até a tese. Às linhas que viajam no tempo e no espaço da equipe do CITRU/INBAL, especialmente à minha orientadora no México apaixonada pelo país e pela cenografia de mulheres, Patrícia Ruiz Rivera. À Maria Noviello e Victoria Dehesa Urbietta por compartilharem os esboços das vidas delas comigo. Aos que partiram e se reinventaram em cores e formas em mim, Décio Noviello e Félida Medina, centrais nesse trabalho. Aos entrevistados, por ampliarem as linhas do mundo da memória.

Ao desenho que se constrói a partir dos meus, Inácio Simões. Ao traço que primeiro me ensinou sobre a memória, Guilherme Carvalho. Aos riscos que seguem indissociáveis às minhas linhas: Frederico Bruzzi, Simone Cunha e Virgínia Barros. Por estarem sempre junto aos meus rascunhos, ao Prof. Gabriel Franco e à Profa. Sônia Carvalho. À Profa. Ana Flávia Machado por ter olhado para um desenho possível A André Bruzzi, a Marcos Bruzzi e a Thereza Cristina Bruzzi por me emprestarem seus rastros. À Neise Neves e ao Léo Quintão, por serem linhas juntas na cena. Por me ajudarem a quebrar as linhas: Profa. Flora Gonçalves e Bruno Albertini. Por fazerem traços significantes Profa. Denise Pedron e Prof. Rogério Lopes. À Profa. Renata Marquez por ser linha mestra. Ao Leo Santos por me ajudar a encontrar o México. André Brandão por compartilhar as direções espaciais. À Carmen Marçal e a Victor Vieira por me ajudarem nos acabamentos. Bruno Viveiros por provar que a invisibilidade também é um risco.

Por delinear o percurso, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. À Profa. Evelyn Furquim Werneck e à Profa. Soraya Coppola que marcaram esse trajeto para sempre. Aos membros da banca. Aos colegas do Teatro Universitário da UFMG.

“Este não é um saudosismo por um mundo perdido, mas um desejo de um mundo revitalizado e reerotizado por uma arte que nos faça experimentar o mundo em vez de si própria.”

JUHANI PALLASMAA

## RESUMO

Essa pesquisa propõe investigar os desenhos de cenografia e figurino como formas de representação, de materialização e de memória da visualidade da cena, considerando-o como um recurso de (re)imaginação da mesma. A partir dos trabalhos de dois cenógrafos — Décio Noviello (Brasil) e Félida Medina (México) — busca-se compreender o papel e a importância dos rastros na prática de cenógrafos e figurinistas que, habitualmente, tem como foco o espetáculo (o ato teatral) e não os registros dela. Nesse contexto, o resquício mais significativo são os desenhos de cenários e figurinos que são percebidos como imagem singular, passível de sobreviver à efemeridade da cena e como um dispositivo capaz de construir uma espacialidade visual da cena, com características específicas desde sua origem, que permite jogar com os tempos e assumir-se como uma maneira de “sentir” a cena subjetivamente antes ou depois dela acontecer. Este trabalho desenvolve-se na criação de roteiros através do cruzamento de conceitos e fundamentos das artes cênicas e visuais, da arquitetura, da filosofia e da psicanálise, que permitem o acesso, mesmo que de maneira fragmentada, à visualidade da cena de peças teatrais.

**Palavras-chave:** desenho; cenografia; figurino; imaginação; presença; memória.

## ABSTRACT

This research aims to investigate set and costume drawings as forms of representation, materialisation and memory of the visuality of the scene, considering them as a resource for (re)imagining it. Based on the work of two scenographers - Décio Noviello (Brazil) and Félida Medina (Mexico) - the aim is to understand the role and importance of traces in the practice of scenographers and costume designers who usually focus on the spectacle (the theatrical act) and not on the records of it. In this context, the most significant remnant are the set and costume drawings, which are perceived as a singular image, capable of surviving the ephemerality of the scene and as a device able of constructing a visual spatiality of the scene, with specific characteristics since its origin, which makes it possible to play with time and assume itself as a way of subjectively "feeling" the scene before or after it happens. This work is developed through the creation of *scripts* by crossing concepts and foundations from the performing and visual arts, architecture, philosophy and psychoanalysis, which allow access, albeit in a fragmented way, to the visuality of the theatre play.

**Keywords:** drawing; scenography; costumes; imagination; presence; memory.

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 — <i>Desenho de aula de Décio Noviello</i> .....	14
IMAGENS 2 e 3 — <i>Desenhos de aula de Décio Noviello</i> .....	15
IMAGEM 4 — <i>Desenhos de aula de Décio Noviello</i> .....	16
IMAGEM 5 — <i>Desenhos de aula de Décio Noviello</i> .....	17
IMAGEM 6 — <i>A cena da festa</i> .....	24
IMAGEM 7 — <i>Retrato de Décio Noviello</i> .....	33
IMAGEM 8 — <i>Fotografia de pintura de cenografia dentro da Academia Militar</i> .....	35
IMAGEM 9 — <i>Serigrafia de Décio Noviello</i> .....	37
IMAGEM 10 — <i>Fotografias do Happening no evento Do Corpo à Terra, de Décio Noviello</i> .....	40
IMAGEM 11 — <i>Desenho da cenografia de Noite de Walpurgis, de Décio Noviello</i> .....	42
IMAGEM 12 — <i>Figurino para o Grupo Aruanda, de Décio Noviello</i> .....	44
IMAGEM 13 — <i>Reportagem do Jornal de Minas em 14 de outubro de 1982</i> .....	46
IMAGEM 14 — <i>Desenho do Ato I - Cena doméstica em BH, O encontro marcado, de Décio Noviello</i> .....	48
IMAGEM 15 — <i>Cenografia O despertar da primavera, Cena - famílias Begman e Gabor, de Décio Noviello</i> .....	50
IMAGEM 16 — <i>Desenho da decoração de carnaval para a avenida Afonso Pena, BH, de Décio Noviello, em 1983</i> .....	51
IMAGEM 17 — <i>Desenhos de fantasias de Carnaval para a G.R.E.S Canto da Alvorada, enredo: Quem viu, viu...quem não viu verá, de Décio Noviello, em 1986</i> .....	52
IMAGENS 18 e 19 — <i>Festa do Divino em Turmalina, MG, de Décio Noviello, em 2002</i> .....	54
IMAGENS 20, 21, 22, 23 e 24 — <i>Figurinos para a Ópera Turandot, Décio Noviello</i> .....	56
IMAGENS 25, 26, 27, 28 e 29 — <i>Ateliê de Décio Noviello</i> .....	59
IMAGEM 30 — <i>Autorretrato Félida Medina, 1996</i> .....	61
IMAGENS 31 e 32 — <i>Fotografias da maquete de Cemeterio de automóveis, Félida Medina</i> .....	69
IMAGENS 33 e 34 — <i>Fotografias da la Maquetita, Félida Medina</i> .....	71
IMAGEM 35 — <i>Perspectiva da obra Los Albañiles, Félida Medina</i> .....	74
IMAGENS 36 e 37 — <i>Vista geral da maquete de Los Albañiles, Félida Medina</i> .....	75
IMAGEM 39 — <i>Desenho de cenografia para a peça La Carpa, Félida Medina</i> .....	77

IMAGEM 40 — <i>Desenho de cenografia para a peça Octubre termina no hace mucho tiempo, Félida Medina</i> .....	77
IMAGEM 41 — <i>Desenho de cenografia para a peça Vine...ví y mejor me fui, Félida Medina</i> .....	78
IMAGEM 42 — <i>Desenho de cenografia para a peça Frida Kahlo, Félida Medina</i> .....	79
IMAGEM 43 — <i>Desenho de cenografia para a peça El extensionista, Félida Medina</i> .....	80
IMAGEM 44 — <i>Desenho de cenografia para a peça Fauna Rock, Félida Medina</i> .....	81
IMAGEM 45 — <i>Desenho de cenografia para a peça Tereso y Leopoldina, Felida Medina</i> .....	81
IMAGENS 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56 — <i>Detalhes da casa de Félida Medina em San Andrés de Los Gama</i> .....	90
IMAGEM 57 — <i>Árvore Genealógica de Félida Medida</i> .....	92
IMAGEM 58 — <i>A Lamentação, afresco de Giotto di Bondone</i> .....	100
IMAGEM 59 — <i>Memoria, Frida Kahlo</i> .....	110
IMAGEM 60 — <i>Las Meninas, Diego Velásquez</i> .....	115
IMAGENS 61 e 62 — <i>Desenhos do processo da dupla The Two Gullivers</i> .....	141
IMAGEM 63 — <i>Estudo para a cenografia de Tristão e Isolda, Adolphe Appia</i> .....	149
IMAGEM 64 — <i>Estudo para a cenografia de Orpheu, Adolphe Appia</i> .....	149
IMAGEM 65 — <i>Estudo de Edward Gordon Craig para os screens móveis</i> .....	150
IMAGEM 66 — <i>Desenho de cenografia do espetáculo El Chueco, António López Mancera</i> .....	153
IMAGENS 67, 68, 69, 70 e 71 — <i>Desenhos em perspectivas da Cenografia de Toda Nudez Será Castigada, cenografia de Décio Noviello</i> .....	154
IMAGEM 72 — <i>Planta milimetrada de Los Albañiles, de Félida Medina</i> .....	158
IMAGEM 73 — <i>Setorização das cenas de Los Albañiles, de Félida Medina</i> .....	159
IMAGEM 74 — <i>Croqui de Los Albañiles, de Félida Medina</i> .....	160
IMAGEM 75 — <i>Croqui da peça O encontro marcado, de Décio Noviello</i> .....	162
IMAGEM 76 — <i>Croqui da peça O despertar da primavera, de Décio Noviello</i> .....	163
IMAGEM 77 — <i>Desenho de cenografia (em lápis de cor) e fotografia para a obra Icare, de Pablo Picasso</i> .....	165
IMAGEM 78 — <i>Croqui esquemático das cenas de Los Albañiles, de Félida Medina</i> ....	171
IMAGEM 79 — <i>Croqui da peça Octubre termina no hace mucho tiempo, de Félida Medina</i> .....	172
IMAGEM 80 — <i>Colagem do Álbum de Félida Medina</i> .....	174

IMAGEM 81 — <i>Desenho do Ato I-cena 1 - Balcão e painéis - Espetáculo O encontro marcado, de Décio Noviello.</i> .....	177
IMAGEM 83 — <i>Desenho de cenografia do 2º Ato - Hotel, de Décio Noviello.</i> .....	179
IMAGEM 84 — <i>Cenografia do espetáculo O despertar da primavera, Palácio das Artes, 1º ato, de Décio Noviello.</i> .....	182
IMAGENS 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93 — <i>Croquis dos figurinos de O despertar da primavera, Décio Noviello.</i> .....	184
IMAGEM 94 — <i>Desenho para War horse, de Ray Smith.</i> .....	190
IMAGEM 95 — <i>Desenho para War horse, de Ray Smith.</i> .....	191
IMAGEM 96 — <i>Desenho para War horse, de Ray Smith.</i> .....	192
IMAGENS 97 e 98 — <i>Testes de serigrafia e testes das matrizes serigráficas de Turandot, de Décio Noviello.</i> .....	197
IMAGEM 99 — <i>Moldes dos dragões que foram bordados, de Turandot, de Décio Noviello.</i> .....	198
IMAGENS 100 e 101 — <i>Bordados dos dragões a partir dos moldes, de Turandot, Décio Noviello.</i> .....	198
IMAGENS 102, 103, 104, 105, 106, 107 e 108 — <i>Desenhos de Félida Medina para ¿Quién teme a Virginia Woolf?, de Félida Medina</i> .....	199
IMAGEM 109 — <i>El Principito no Álbum de Félida Medina.</i> .....	210
IMAGEM 110 — <i>Reportagem Foro de los niños, Álbum Félida Medina.</i> .....	212
IMAGENS 111, 112, 113 e 114 — <i>Fotografias do Espetáculo El principito, de Félida Medina.</i> .....	213
IMAGEM 115 — <i>Reportagem Álbum de Felida Medina.</i> .....	215
IMAGEM 116 — <i>Planta da cenografia de El Principito.</i> .....	216
IMAGEM 117 — <i>Cenografia da peça O despertar da primavera, Tela transparente, de Décio Noviello.</i> .....	218
IMAGEM 118 — <i>Cenografia da peça O despertar da primavera, Cena Celeiro, de Décio Noviello.</i> .....	218
IMAGEM 119 — <i>Cenografia da peça O despertar da primavera, Cena final (cemitério), de Décio Noviello.</i> .....	219
IMAGENS 120 e 121 — <i>Fotografias da peça O despertar da primavera, de Décio Noviello.</i> .....	220
IMAGEM 122 — <i>Croqui da peça O despertar da primavera, de Décio Noviello.</i> .....	221
IMAGEM 123 — <i>Croqui da peça Los Albañiles, de Félida Medina.</i> .....	223

IMAGENS 124, 125, 126 e 127 — <i>Fotografias do cenário Los Abañiles, de Félida Medina</i> .....	225
IMAGEM 128 — <i>Carta de permissão de uso do texto escrita por Paulo César Bicalho a Fernando Sabino</i> .....	227
IMAGEM 129 — <i>Croqui do cenário, O encontro marcado, de Décio Noviello</i> .....	229
IMAGENS 130 e 131 — <i>Desenhos hipotéticos de figurino de O encontro marcado, de Décio Noviello</i> .....	230
IMAGENS 132 e 133 — <i>Desenhos hipotéticos de cenário de O encontro marcado, de Décio Noviello</i> .....	231
IMAGENS 134, 135 e 136 — <i>Fotografias da peça O encontro marcado</i> .....	232
IMAGENS 137, 138, 139 e 140 — <i>Estudos de desenhos para a peça Romeu e Julieta, de Rômulo Bruzzi</i> .....	235
IMAGEM 141 — <i>Croqui da cenografia de Octubre termina no hace mucho tiempo, de Félida Medina</i> .....	251

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 BIOGRAFIAS ILUSTRADAS: Os mundos cenográficos vistos através das imagens .....	33
2.1 O mundo cenográfico de Décio Noviello .....	33
2.2 O mundo cenográfico de Félida Medina .....	61
3 INVESTIGANDO A IMAGEM: procura de uma abordagem da imaginação, materialização e memória .....	95
3.1 A corporalidade da imagem: investigando a imagem e a representação .....	96
3.2 Dos mecanismos de pulsão à construção da memória: imagem, imaginação e os afetos.....	102
3.2.1 A imagem fala: materialidade a partir do desejo criativo .....	108
3.3 A imagem age: a sua relação com o espectador .....	114
3.4 Imagem como máscara imaginativa: a busca pela memória .....	119
4 DESENHO: Uma imagem singular .....	129
4.1 Construindo percursos: roteiros para o acesso ao desenho a partir da possível permanência e da memória no teatro .....	137
4.2 Desenho como imaginação .....	144
4.2.1 Desenhos não gestuais.....	146
4.2.2 Desenhos gestuais.....	161
4.3 Desenho como presença: uma ação.....	167
4.3.1 Desenho como materialidade .....	168
4.3.2 Desenho como ação performativa.....	187
4.4 Desenho como memória: uma assombração .....	203
4.4.1 Desenho como uma memória-hábito do passado que se faz presente..	206
4.4.2 Desenho como memória-imaginação a partir de rastros .....	222
4.4.3 Assombração nos arquivos de cenografia em Minas Gerais e no Estado do México.....	234
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	243
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	252
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM DULCE ZAMPARINA   31 jan. 2023 .....	260
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM EID RIBEIRO   26 jun. 2023 .....	266
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM GABRIEL FRAGOSO   06 fev. 2023.....	275
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM JOSANA MATEDI   17 abr. 2023 .....	284

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM MARIA NOVIELLO   12 abr. 2023 .....	289
APÊNDICE F – ENTREVISTA COM PATRICIA ASPIROS   02 jan. 2023.....	294
APÊNDICE G – ENTREVISTA COM PATRICIA RUIZ RIVERA   02 jan. 2023 ...	302
APÊNDICE H – ENTREVISTA COM PAULO CÉSAR BICALHO E MATILDE BIADI   23 jan. 2023.....	307

## 1 INTRODUÇÃO

Abre-se a cortina. O desenho. Uma legenda de Décio Noviello<sup>1</sup> Cenografia- Estudo. Personagem (e sua sombra) abre a cortina de perguntas sobre o que é cenografia. Pela lente do desenho, Noviello informa o que não é. Não é um produto do espaço, não é uma questão decorativa, não é um quadro pitoresco, não é uma forma plástica, não é uma técnica mecânica e não é relativo a costumes. A cenografia não é nada disso. A cenografia, apesar de ser uma atividade que existe desde a antiguidade, para Hélder Maia (ESPAÇO TEATRAL, 2021), muitas vezes funcionou em um universo mais da decoração do que de fato como uma manifestação artística. No século XX continua a existir uma correlação entre a linguagem cenográfica e o estigma da decoração, apesar da longa história de fuga do ilusionismo até chegarmos à cenografia do séc. XXI. Durante anos o cenógrafo e o cenotécnico deveriam cumprir funções meramente técnicas.

---

<sup>1</sup> Décio Noviello (1929-2019) formou-se na carreira militar, foi cenógrafo, figurinista, carnavalesco e professor. Detalhe mais sua vida profissional no Subcapítulo 2.1 (O mundo cenográfico de Décio Noviello) desta tese.

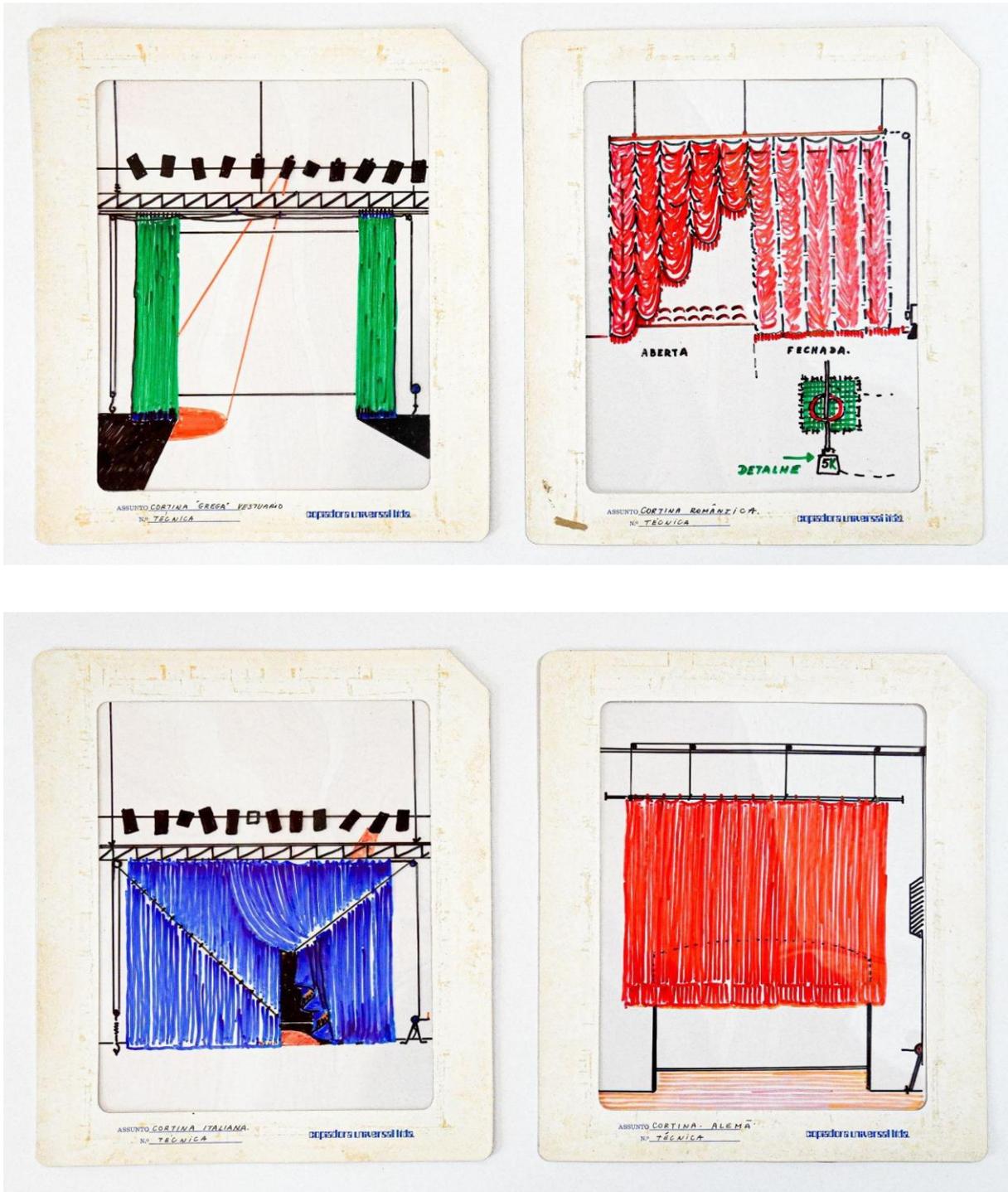
IMAGEM 1 – Desenho de aula de Décio Noviello



Fonte: Reprodução do acervo Maria Noviello, 2023.

No entanto, o cenógrafo Décio Noviello também não escreve (ou melhor desenha) o que é. Não? Os desenhos parecem dizer o que é essa tal de cenografia e transitam entre os tipos de cortina existentes e seus nomes, como se sustentam, onde há costuras. Os desenhos explicitam os elementos que constituem a caixa cênica como urdimento, boca de cena, trilhos e cortinas.

IMAGENS 2 e 3 – Desenhos de aula de Décio Noviello



Fonte: Reprodução do acervo Maria Noviello, 2023.

Vendo-os desenhados, esses elementos ganham presença física mesmo que em duas dimensões. O mesmo, de alguma maneira, se dá com os períodos artísticos e suas características: o desenho do renascimento mostra a perspectiva com um ponto de fuga central que aponta para a grande descoberta da época; o desenho do cenário detalhado do século XVIII que me projeta para dentro de uma ópera miniatura; o desenho da *Commedia dell'arte* me permite ver os rastros de edificações medievais e os personagens – arlequim, doutor e pantaleão – com seus instrumentos musicais. Máscaras e losangos se misturam entre design e lugar. Tomam e se apropriam do espaço. O desenho do teatro elisabetano situa a relação com plateia, informa a sua forma arquitetônica, característica da época.

IMAGEM 4 – Desenhos de aula de Décio Noviello



Fonte: Reprodução do acervo Maria Noviello, 2023.

Os desenhos mostram cenas: um acampamento de cavaleiros das cruzadas do séc. XII, em cores primárias e padrões típicos; o terceiro ato da ópera *Scheherazade*, de Leon Bakst, de 1909, colorido com um verde dominante em justaposição com o azul e o vermelho.

IMAGEM 5 — Desenhos de aula de Décio Noviello



Fonte: Reprodução do acervo Maria Noviello, 2023.

Para muitos autores como Jean Jacques Roubine (1998), a virada artística da cenografia acontece no início do século XX, quando o campo começa a ter uma linguagem artística própria. Essa cenografia advém da liberdade experimentada pelas vanguardas modernistas que a retiram da esfera decorativa e a reafirmam enquanto expressão artística. Essa cenografia também ganha vida pelos desenhos. Não parece acontecimento de um tempo. Os desenhos estão vivos (e guardados) nos traços coloridos de Décio Noviello. Poder-se-ia pensar, portanto, que esses desenhos sustentam imagens do que é cenografia num contexto contemporâneo.

O maior encontro sobre a cenografia, e conseqüentemente o maior lugar de reflexão sobre a mesma, é um evento que acontece a cada quatro anos em Praga, hoje chamada de *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*. O evento, que acontece desde 1967, não se define mais como um encontro sobre cenografia e arquitetura cênica, mas sobre espaço e desenho da performance. Naquele evento, o que tem se discutido é uma ampliação do campo da cenografia para algo que, como afirma Andréa Renck<sup>2</sup> (2016, p. 70), vê a cenografia contemporânea como eclética e descontínua (não há mais a busca moderna por uma unidade visual), apresentando uma sobreposição de referências de outros períodos, tipologias e obras; uma cenografia que pode ser instaurada em todo e qualquer tipo de espaço, construído ou adaptado para ser um espaço cênico ou simplesmente utilizado como “palco” e que está vivenciando uma inter-relação entre os aspectos espaciais, visuais e sonoros da encenação.

No entanto, talvez seja importante analisarmos se não haveria uma espécie de retorno à ideia de desenho, mesmo que ligado ao conceito da performance, ou do performativo. Renck (2016) traz de alguma forma essa afirmação ao mostrar que Arnold Aronson (2013) sublinha a importância de retomar a etimologia da palavra cenografia que vem do grego *skenographia* para designar a grafia da *skené* (cena). O radical grego *graphía* provém do verbo *graphein*, que literalmente significa escrever. Renck ainda recorre à Enciclopédia Mirador Internacional, em que Gianni Ratto<sup>3</sup> faz o verbete de cenografia para dizer que o termo nasce no século XVIII, a partir de *scenographia*, versão em latim do grego *skenographia*.

---

<sup>2</sup> Andréa Renck é cenógrafa, mestre e doutora pela UNIRIO e professora de cenografia da UFRJ.

<sup>3</sup> Gianni Ratto (1916-2005) foi diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista e ator italiano que veio para o Brasil, em 195, onde construiu sua vida profissional.

Nessa perspectiva, tanto Ratto (1993) como Aronson (2013) discutem a cenografia como algo que pode ser entendido como “criação de um texto visual” (ARONSON, 2013, p. 11). Essa noção de escrita visual parece evidenciar uma importante ligação entre a linguagem teatral e a ideia de desenho. A meu ver, entretanto, para além de analisar o desenho como algo presente no evento, no ato teatral, é possível (e necessário) enxergá-lo também como um poderoso dispositivo capaz de nos afetar e provocar uma espécie de reativação da cena através dos mecanismos da memória.

Diante dessas constatações, algumas perguntas emergem: De que maneira poderíamos trazer do teatro eminentemente fenomenológico, efêmero, instável, alguma memória de seus espaços? Poderíamos, mesmo que imperfeitamente, lidar com outras manifestações artísticas tentando entender possíveis conexões?

Para desenvolver um pensamento sobre a memória da espacialidade cenográfica que contemple as sensações do espectador nos estudos acadêmicos, destacam-se os contributos de Joslin Mckinney e Helen Iball no livro *Researching scenography* (2011). Nele, as autoras enumeram, no capítulo *Research methods in theatre and performance*, categorias analíticas de pesquisa na área de cenografia, tendo em vista que desde os anos 90 do século passado, a pesquisa nessa área tem sido um estabelecimento de escopo e de identidade própria. As autoras falam do espaço cênico como uma contribuição “cinético/estética” para a experiência da performance direcionadora da experiência sensorial em um espetáculo em detrimento da visão anterior, advinda da função decorativa da cenografia. A experiência sensorial do espetáculo defendida por McKinney e Iball reafirma o entendimento de se criar uma identidade na prática cenográfica capaz de auxiliar na construção dos sentimentos a que o espectador deve ser submetido durante o espetáculo.

A categoria de análise nomeada pelas autoras de *Retrospective review and the scenographic archive*<sup>4</sup> tenta compreender diferentes relações envolvidas na produção de cenários ao longo do tempo, levando em conta perspectivas sociais e históricas de cada contexto (KENNEDY *apud* MCKINNEY & IBALL, 2011, p. 11) e é a categoria que se aproximaria com o que estou investigando. As autoras afirmam que esta estratégia é pautada na ideia da utilização de métodos historiográficos, e os aplicam aos documentos

---

<sup>4</sup> “Revisão retrospectiva e o arquivo cenográfico” (tradução minha).

cenográficos com objetivo de reavaliar o papel da cenografia e traçar o desenvolvimento de conceitos. Para as autoras, esse processo de estudo apresenta uma importante ferramenta de compreensão para os estudos da cenografia e tem grande importância no estabelecimento de balizas para a compreensão da atividade do cenógrafo.

Não tenho certeza se precisamos comprometer esse tipo de pesquisa com a representação da realidade de forma mais fiel possível. Na minha opinião, a imaginação do espaço também se reconstrói a partir da memória, estabelecendo um outro jogo também válido, pois gera novamente outros espaços subjetivos, mas também coletivos, e é, nesse sentido, um importante recurso para as artes da cena. A investigação pode estar em conversa com rastros espaciais que permitam viver a cena como os desenhos. Seguindo esse raciocínio, o conceito de imaginação é fundamental para a presente tese, uma vez que este último é imprescindível para lidarmos com a cenografia em todo o processo da mesma: antes, durante e depois do evento. Não existiria projeto sem imaginação, não existiria lugar onde a cena acontece sem o ato de imaginar, tampouco podemos lidar com os documentos sem essa dose de tentar viver, que é sempre fantasiosa, pois nunca vamos de fato estar lá.

Importante ressaltar a aproximação dos conceitos de cenografia e figurino neste trabalho que ajudaria a tentar “dar uma forma”, ou melhor, dar uma imagem visual ao espetáculo, muito discutido a partir dos modernistas e que ainda acredito ser necessário se pensar a partir desse ponto, não somente trazendo uma unidade de pensamento entre cenografia e figurino como também incorporando os corpos. Partindo desse pressuposto, considero a aproximação entre a cenografia e o figurino do autor Gianni Ratto (1991) — em seu livro *Antitratado de cenografia* — significativa, pois parte da perspectiva de que a cenografia não pode ser definida somente pela presença dos elementos que a compõem, mas que também se deve considerar a presença do ator e de seu traje que, através de sua movimentação, cria novos espaços.

Os termos visualidade, plasticidade ou materialidade acabaram por aparecer, na contemporaneidade, em uma tentativa de abarcar os diversos aspectos que compõem a cena. Thais Lorena, em seu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *As visualidades da cena como instrumento de práticas pedagógicas* (2023, p. 17), tenta abordar esses termos. A partir de Patrice Pavis, no *Dicionário de espetáculos* (2005), ela faz um quadro no qual estabelece uma relação entre o visual e o textual. A referida relação somada à

materialidade que, como é defendido pela autora, tem uma interação de imagens e narrativa que é a parte visual do espetáculo (para além dos atores), pode evocar no público algo que é tanto empírico quanto simbólico.

Esta forte conformidade entre vários aspectos que compõem a cenografia acaba por sintetizá-los em uma relação de interconexões, que deve e precisa ser estudada de maneira mais analítica, transformando a cenografia e os figurinos em algo que responde pela espacialidade da cena. Nesta linha de raciocínio, Anne Ubersfeld, em seu livro *Para ler teatro*, ressalta a cena e a espacialidade:

Teatro é por excelência espacialização é o ato de expor no espaço uma série de relações significantes tal como: espectador-ator, ator-palavra, ator-objeto, ator-luz, objeto-luz, objeto-objeto. A matéria do diretor e do cenógrafo é, portanto, espaço (UBERSFELD, 2005, p. 22).

Esta proximidade com o termo ‘espacialização’ parece ser mais eficaz no sentido de assumir a totalização do teatro em cena, ao mesmo tempo em que garante as especificidades de cada elemento que compõem ativamente a produção técnica teatral. Também é importante perceber que a cenografia e o figurino, se considerados enquanto disciplinas teóricas, não possuem uma vasta produção intelectual no Brasil.

Existem algumas referências que estabelecem categorias analíticas de figurinos como é o caso de Patrice Pavis em seu livro *Análise de espetáculos* (2015), que aproxima bastante de categorias de cenografias criadas por Eugênio Barba e Nicolas Savarese no livro *A arte secreta do ator* (1995). As categorias criadas por esses autores estabelecem alguns paralelos importantes aproximando primeiramente o figurino da cenografia — dizendo que, em alguns casos, esses dois elementos da cena tendem a ser a mesma coisa. Enquanto Barba & Savarese falam da “cenografia em movimento”, “cenografia oral”, “cenografia em miniatura” e do “parceiro vivo”; Pavis aborda a noção de “equilíbrio”, “cenografia não cenografia”, “mini encenação volante” e o “figurino ambulante”.

Tradicionalmente, é possível perceber que a maneira de se pensar a cenografia e o figurino fundamentam-se na visão de que a experiência prática, onde muito se improvisa, possa ser mais relevante do que a visão conceitual e analítica sobre os temas. Nessa lógica, são poucos os autores e autoras nacionais que abordam os vastos aspectos desses dois campos de maneira mais conceitual, debruçando seus esforços, muitas vezes, na produção de manuais técnicos e estudos de casos de cenógrafos e ou figurinistas.

No campo do figurino, é ainda mais notória a escassez de produção acadêmica, apesar de que algumas análises importantes têm sido feitas nos últimos anos, valendo citar Fausto Viana (no nível nacional) e Donatella Barbieri (internacionalmente). Viana concentra sua preocupação com o figurino pensando-o a partir de suas renovações como linguagem visual comunicativa, possui vários livros nesse campo que são referências e ainda os discute como documento, ressaltando a relação do figurino como complemento à cena. O trabalho conjunto afeta o traje, o iluminador, o cenógrafo, o maquiador e, assim, Viana afirma que a grafia da cena, a cenografia, envolve todos nesta arte que, em essência, é puramente colaborativa Viana (2017, p. 135). Já Barbieri (2017) o define como um objeto artístico, vinculado a uma subjetividade que o corpo apresenta. Para ela, o figurino é visto como um aspecto crucial da preparação, apresentação e recepção da performance viva, revelando a relação entre o vestir, o corpo e a existência humana no que se estende como coautor da performance, junto com o performer, tornando-se parte da construção de uma memória cultural. Se pensarmos na ideia de linguagem e de um objeto artístico junto a performance que se associa a memória, estamos contribuindo para o diálogo entre a cena, o figurino e o espaço. Por isso, é importante contextualizar o figurino com certa proximidade ao conceito de cenografia, possibilitando um diálogo inter e multidisciplinar dos conhecimentos e das vastas áreas do saber artístico que compõem a plasticidade da cena, ou sua visualidade, para que a visão obsoleta de tratar o figurino como um elemento solto e apartado de outras linguagens não seja fomentada.

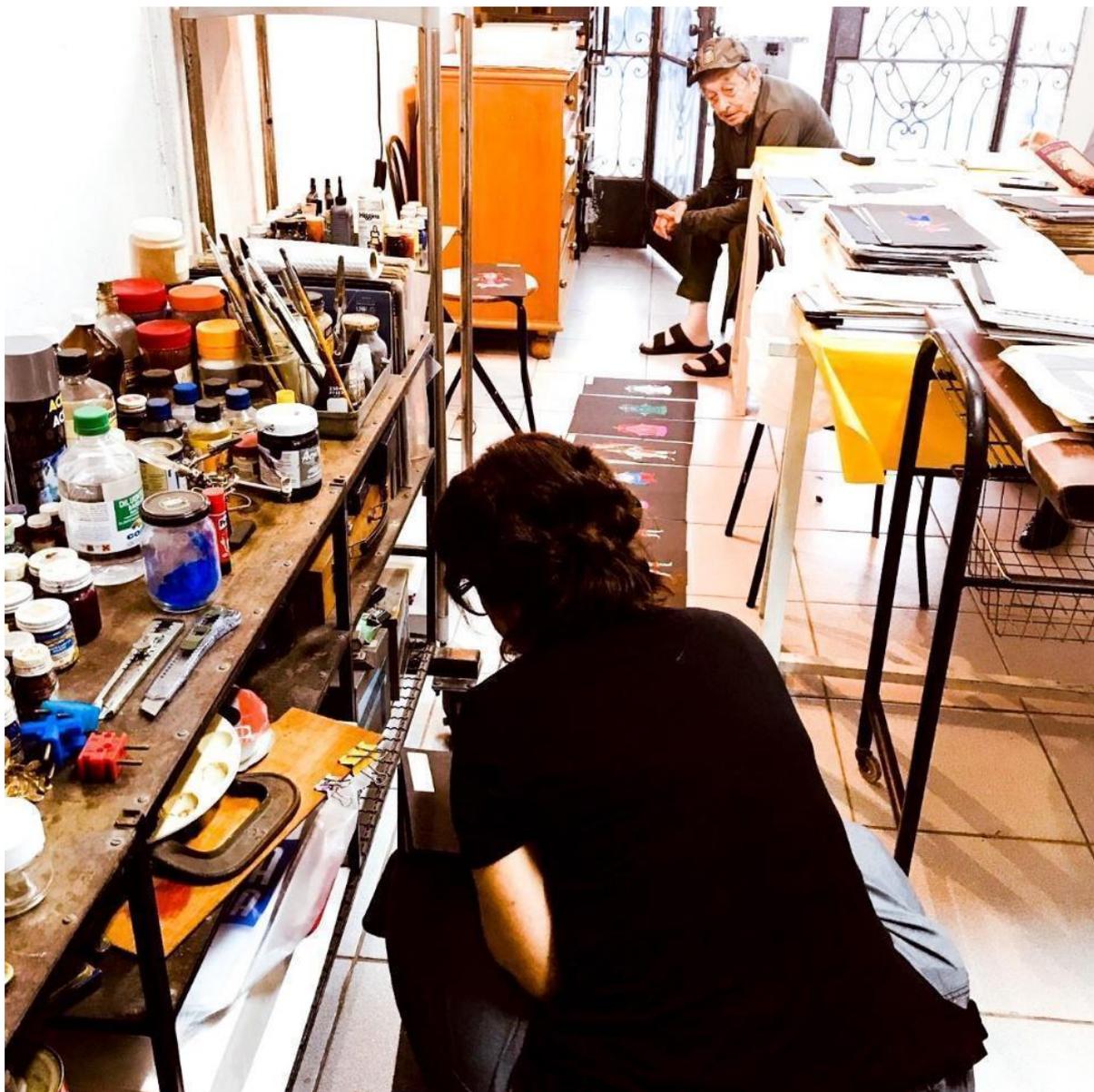
Nos últimos anos, muitos esforços têm sido feitos no sentido de estimular a sistematização do figurino, entendido em conjunto com a cenografia e com a iluminação, constituindo a visualidade ou a espacialidade da cena, também chamada de produção técnica teatral. Se a pesquisa dessas áreas ainda é muito incipiente, entender os rastros dos mesmos como possíveis dispositivos imaginativos e como registros da vivência teatral é ainda mais raro. A memória das artes da cena tem sido negligenciada pelos artistas que privilegiam a cena e não sua preservação.

Para estudar a relevância da cenografia e figurinos como parte do processo de imaginação da cena e como vestígios do que se foi da experiência teatral (que também precisará ser imaginado como foi a experiência no passado) carece-se, indiscutivelmente, pensarmos no âmbito do desenho, uma vez que esse elemento forma os traços do trabalho do cenógrafo e figurinista e, conseqüentemente, de parte da criação teatral, constituindo a visualidade da cena. Posto isto, a presente investigação parte da

coleção de desenhos e o encontro com o cenógrafo e figurinista Décio Noviello que funcionou como uma mola propulsora para vários pontos importantes desenvolvidos ao longo da presente pesquisa.

Durante quase dois anos, o Núcleo de Pesquisa em Cenografia e outras Práticas Cênico Performáticas/BARRACÃO/UFMG, do qual faço parte como pesquisadora desde 2014, entrevistou Décio Noviello (naquela altura com 91 anos) até sua morte em junho de 2019 (IMAGEM 6).

IMAGEM 6 – A cena da festa.



Fonte: Fotografia de Cristiano Cezarino, 2019.

Décio Noviello foi, durante muitos anos, uma das duas grandes referências da cenografia e do figurino no Estado de Minas Gerais, junto com Raul Belém Machado<sup>5</sup>, tendo atuado em várias áreas da visualidade da cena que envolve o teatro, os desfiles de escola de samba, as decorações na cidade e os cortejos religiosos. Os dois artistas, sem dúvidas, constituíram um lugar de origem dessa profissão em Minas Gerais. Nesse sentido, o referido grupo de pesquisa (Barracão) iniciou um trabalho da genealogia da cenografia em Minas Gerais, considerando os dois cenógrafos que são referências fundamentais para as outras gerações, pois deixaram um legado significativo que ainda serve de influência tanto no fazer quanto no pensar e ensinar a cenografia<sup>6</sup>.

Como Noviello ainda estava entre nós, estivemos o entrevistando ao longo desse tempo. Duas características muito específicas de Noviello que se fazem necessárias pontuar: a primeira é a excelência, e conseqüente beleza, dos seus desenhos de cenografia e figurinos; a segunda é a salvaguarda desses desenhos que foram organizados e guardados em seu ateliê, no bairro Gutierrez, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, e se mostraram como um vasto material de pesquisa. Como exemplo disso, cito um dos últimos dias em que Décio Noviello e eu estivemos juntos, a seu pedido, e vivemos a experiência de remontarmos, por meio dos desenhos dos figurinos, o cortejo da Festa do Divino em Diamantina, que ele havia criado em 1994.

A montagem dos desenhos na festa do Divino em Diamantina é, num certo sentido, o mote da tese. Foi nesse evento (que discutirei em breve) que entendi que estávamos ligados por um fio da experiência vivida (memória) e o contato com seu acervo, algo que faço ainda até hoje, me inspira e move minha reflexão (IMAGEM 6). No entanto, não é sobre Décio o trabalho, nem sobre seu desenho ou acervo, apesar dos três aspectos motivarem minhas discussões, auxiliarem na organização da tese e, num certo sentido, minha inspiração.

Naquela ocasião, ao colocar o cortejo na ordem, orquestrado pelas orientações do mestre, vi o quanto a sucessão de ilustrações dos figurinos me fazia sentir todo o universo que Noviello descrevia: a cidade e sua festa, os reis, as figuras criadas por ele para compor

---

<sup>5</sup> Raul Belém Machado (1942-2012) foi arquiteto, cenógrafo, figurinista, carnavalesco, professor tendo sido um dos precursores da área em Belo Horizonte e no Estado de Minas Gerais. Foi diretor artístico do Palácio das Artes e um dos grandes responsáveis pelas temporadas de óperas daquela instituição.

<sup>6</sup> Falarei mais especificamente sobre os dois cenógrafos e suas estratégias criativas no capítulo Biografias Ilustradas, no Subcapítulo 2.1. O mundo cenográfico de Décio Noviello.

a cena. Ali só existiam desenhos das personagens do cortejo e de seus trajes. Essa experiência — originada pelo desejo dele de “montar” o divino — me deixou intrigada em saber o que ofereciam aqueles desenhos de figurinos. Todo aquele universo me engajava, pois o pensamento a respeito da festa delineava significados que, colocados no posicionamento orientado pelo artista, revelavam uma profunda comunicação. Vivenciei a experiência da festa pela presença e pelo desenho de Décio Noviello, que me foram oferecidos em camadas de sentidos, solicitando minha participação de “olhar a festa com o artista”.

A partir de então, começo a discutir os processos de criação, documentação e possibilidade de reavivamento da cena por meio da cenografia e de figurinos, tomando como paradigma as noções a imagem e o desenho constituindo o cerne da pesquisa de tese de doutoramento. Cruzando conceitos e fundamentos das artes cênicas e visuais e da arquitetura, busco compreender o papel e a importância dos rastros e dos registros na prática de cenógrafos e figurinistas que têm como foco a vivência da cena (e não os referidos registros). Nesse contexto, o registro mais significativo, para mim, tem sido os desenhos de cenários e figurinos. Esse tipo de desenho é percebido como imagem singular, passível de perdurar à efemeridade do espetáculo, e como um dispositivo espacial e visual que permite jogar com os tempos e assumir-se como uma maneira de (re)imaginar a cena — antes ou depois dela acontecer.

Assim, a pesquisa envolve uma investigação transdisciplinar, cruzando diferentes campos de conhecimento, como as Teorias do Teatro, Performance, Artes, Arquitetura, Psicanálise, para o entendimento de roteiros de compreensão e acesso à cena que possibilitem o estudo do dispositivo cênico - desenho - como ativador da memória, além de dispositivo espacial e visual que pode funcionar como rastro da experiência cênica.

É possível pensar que para a maioria dos pesquisadores e artistas da cena o teatro se dá no momento e, por isso, toda a pesquisa do fenômeno deveria se dar a partir dele. A manifestação acontece na sua efemeridade e, sem dúvida, esse é o poder do teatro. No entanto, a vivência do instante exige que habitemos o mesmo momento da cena. Se o que mais sobrevive, ou melhor, permite que o teatro perpasse o tempo e o espaço são vestígios processuais, como os desenhos da cena, por que não assumi-los como parte integrante do que se constitui como experiência teatral? A expressão “experiência teatral” neste

trabalho tende a ganhar força se separando do ato teatral, que seria especificamente a cena.

A tese advoga a favor da importância do desenho de cenografia e figurinos como parte do processo de imaginação da cena e, depois, como vestígios do que foi a experiência teatral. O entendimento desses suportes artísticos que nascem como projeto para que o teatro se manifeste e que forma os traços da memória do trabalho do cenógrafo e figurinista, conseqüentemente, constitui como parte da criação teatral que seria sua visualidade. Sendo assim, minha hipótese é que o desenho se constitua como um rastro da experiência da cena. Importante aqui ressaltar que existem outros rastros que sobrevivem ao ato teatral como fotos, documentos, planilhas, figurinos, objetos de cena. Contudo, apesar de existirem documentos valiosos em vários aspectos culturais, o desenho sustenta uma condição muito específica de articulação entre quem desenha e o espaço que se perpetua no papel, contendo uma subjetividade que chama a atenção.

Na primeira parte da pesquisa, apresento o mundo cenográfico de Décio Noviello e Félida Medina<sup>7</sup> a partir de suas obras. Como já dito, foi a partir do ofício do cenógrafo que fiz minhas primeiras reflexões do desenho assumindo certa autonomia e capacidade de reimaginar a experiência espacial-visual. No entanto, ao fazer a disciplina intitulada *Escrita de Mulheres*, com a professora Rita Lages, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2020, fiquei incomodada em não apresentar um paralelo feminino na pesquisa. Nessa ocasião, deparei-me com o artigo *La (in) visibilidad de las escenógrafas mexicanas* (2020), de Patricia Ruiz Rivera. No texto, a autora evidencia os processos de apagamento das mulheres na cenografia, na maioria das vezes nomeadas como figurinistas, pois cuidar de roupas seria um lugar feminino, como se a prática de pensar o espaço não fosse um lugar para elas, apesar de atuarem na visualidade da cena como um todo. A cenografia seria um lugar ocupado em sua grande maioria por homens (e a última área do teatro a ser valorizada). Esse foi um ponto que relatei imediatamente com a minha prática, já que muitas vezes sou identificada dessa forma, somente como figurinista.

Soma-se a essa questão um outro fator do artigo de Rivera que se mostrou relevante para a pesquisa, especificamente na Cidade do México, pois foi o local da

---

<sup>7</sup> Félida Medina (1941-2019), graduada em cenografia, foi uma cenógrafa de teatro Mexicana e professora na Escuela Nacional de Teatro/ENAT. Falarei melhor da cenógrafa a seguir.

primeira graduação em Cenografia da América Latina, em 1949, na *Escuela Nacional de Arte Teatral/ ENAT*. Nessa escola, a contribuição relevante de uma mulher - Félida Medina- tanto no fazer da cenografia quanto como professora foi um sobreaviso de um possível desdobramento a ser percorrido. Essa mulher é Félida Medina, que também se tornou fundamental para o primeiro capítulo da pesquisa.

Devido a minha convergência com a documentação de Medina, planejei o estágio doutoral da pesquisa no CITRU - *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli*, do *Instituto Nacional de Belas Artes*, que funciona no *Centro Nacional de las Artes*, onde também se localiza a ENAT. O encontro com um centro de documentação e com a obra — e a vida pela memória e pelo desenho — de Félida Medina fizeram o trabalho se transformar substancialmente, ganhando mais contorno e profundidade. Ver seus desenhos, ler suas entrevistas e entrevistar outras pessoas me fizeram entender melhor a profissional. Seus procedimentos criativos pelo desenho e a forma como ela guardava sua memória foram determinantes para que eu refletisse acerca das várias áreas teóricas que a tese aborda. Assim, a partir do que eu vivi no México, esse trabalho ganhou outro rumo.

Em 26 de abril de 1972, a cenógrafa deu uma entrevista no jornal mexicano *El Dia* que tinha o seguinte título: *Soy la mejor escenografa de Mexico? No, soy la unica!* Essa frase me parece fundamental para se pensar a partir do texto *Artistas mulheres* de Bell Hooks (2019, p. 239) quando ela menciona Rilke, o poeta alemão, afirmando que o machismo gera uma resposta quando se trata de mulheres que se dedicam apaixonadamente ao trabalho. Todos nos impressionamos com homens que devotam a vida a sua prática artística. Para eles a escrita confessional é vista como um sinal de sua genialidade, essencial para o cultivo do seu brilhantismo. Aos homens a devoção à prática artística nunca era considerada suspeita ou monstruosa, apenas essencial para seu crescimento e desenvolvimento, enquanto para as mulheres o percurso não é o mesmo. Para uma maioria de pessoas no Distrito Federal Mexicano, Félida Medina era fálica e brigona. Talvez seja muito importante se mostrar com tributos mais ríspidos e rígidos para ganhar um lugar, mesmo que maldito.

Curiosamente, apesar desse discurso de ela ser uma mulher rígida aparecer, também se notam nas entrevistas uma mulher humana e empática. No entanto, essas características acontecem quando Medina percebe no outro uma necessidade real de sua

empatia: o trabalho. Vale trazer o episódio que ela comprou todo o material necessário para um aluno que não tinha dinheiro para fazer a grande tarefa do primeiro ano da ENAT, que era fazer a maquete, bem detalhada, de um bairro do Distrito Federal.

Ver tais características em Félida Medina me acionaram pontos importantes da atuação das mulheres cenógrafas, que se diferem dos homens e que me afetam diretamente. Talvez a mais importante delas seja justamente essa combinação entre a rigidez e a delicadeza que, ao meu ver, pode ser notada plasticamente na obra de Medina. Tratarei disso em sua bibliografia ilustrada, no Subcapítulo 2.2. “O mundo cenográfico de Félida Medina”.

É importante dizer que, junto ao encontro com a obra de Medina que considero significativo, vivi seis meses no México, que me pareceram anos. Durante esse tempo, enfrentei dois episódios de cálculo renal, dois terremotos e um incêndio. Teria sido traumático se eu não tivesse encontrado pessoas cujas características de empatia, amizade e amor à memória (e aos que partiram) transformaram o rumo da minha vida. Escrevo isso porque Félida Medina é hoje alguém por quem me sinto responsável pelo trabalho, pela obra e pela figura. Ela me ensina a ser mulher e profissional da cenografia desde minha primeira leitura até o meu encontro com sua forma de organização de seu acervo.

Por isso o trabalho se inicia com os dois cenógrafos e são eles que costuram essa tese — Noviello por me fazer pensar, ter me proporcionado um encontro cotidiano, com seu trabalho no campo expandido da arte e Medina por sustentar o pensamento e me transformar. No entanto, a tese não pretende ser a respeito desses dois cenógrafos, apesar de ter como objeto dar visibilidade a dois mestres latinoamericanos e serem muito importantes para meu pensamento e crítica. Esses dois cenógrafos aparecem desde o capítulo 2, intitulado Biografias Ilustradas, numa relação íntima entre a vida individual e a existência nos seus ofícios, constituindo uma reflexão sobre o campo cenográfico à luz de questões técnicas e pragmáticas, mas também fatores subjetivos ligados a eles, tais como gênero e os condicionantes de exercer a profissão na Cidade do México (México) e em Belo Horizonte (Brasil). Esta pesquisa pretende questionar, a partir de suas obras, a existência (ou não) de uma memória da cena por meio dos desenhos de cenografia e figurinos, associados a outros documentos como testemunhos, reportagens e registros.

Estudar a representação por meio da imagem e do desenho de maneira mais focada ganhou centralidade no trabalho utilizando um aporte teórico da história, da filosofia da arte e da psicanálise na segunda parte da tese. No Capítulo 3, abordo como a imagem se constitui no período medieval como parte da doutrina da religião católica. Tive como referências Jacques Le Goff (2002), Jérôme Baschet (1996), que trazem, apesar de nomearem de formas distintas, a ideia de que a imagem pode ser um objeto imaginário e um objeto imaginado, além de possuir uma dimensão ritualística. No campo filosófico, Benedictus de Espinoza (2022) foi uma leitura importante por estabelecer um circuito criado entre a imagem e a imaginação capaz de criar um corpo com imagens mentais, dinâmico e em movimento, que seria a memória. Leituras e análises contemporâneas somaram-se aos textos incontornáveis de autores como Tania Rivera (2018), W.J.T Mitchell (2005) e Jacques Lacan (1985) que entendem a imagem como capaz de trazer memórias anteriores, ao mesmo tempo em que reapresenta uma presença que evoca significados, símbolos, ideologias, conceitos, narrativas, especializações. Essa noção aproxima a imagem à noção de desejo e, por causa dessa aproximação, a imagem vai carregar uma força pulsional autônoma. Investigo, a partir desses conceitos de desejo e autonomia da imagem, ainda no terceiro capítulo da pesquisa, a importância da imagem e sua capacidade de gerar narrativas apoiando-me principalmente em Arnold Aronson (2016), uma vez que o autor afirma que o teatro é antes de tudo um acontecimento visual em que existe um arranjo de elementos formais. É interessante observar a analogia feita por Aronson entre o palco e a pintura, pois, para ele, o quadro da pintura pode propor uma narrativa e, quando impõe ao observador estar no espaço, se assemelha ao palco. Assim, à luz de Aronson (2016) e Mitchel Foucault (1995), apresento a discussão do quadro *Las meninas* (1656) de Diego Velásquez. No fim do capítulo investigo a imagem como uma busca pela memória através de três autores Hans Belting (2005), Jacques Derrida (2001) e Rebecca Schneider (2011) que vão estabelecer um lugar para a memória como algo vivo e em transformação que se mostra nos rastros e a noção de história que tem como base a noção do arquivo e do pertencimento. A dicotomia entre o que está em movimento e emerge de forma não planejada (seria o rastro da memória?) e o que “oficialmente” é colocado como documento a ser preservado (o que será história?) torna-se um grande desafio no teatro. Rebecca Schneider (2011) fará uma análise interessante na qual entende que apesar da sua recusa aos restos, é no teatro repetidamente vivo que é possível a existência de rastros que permitiriam a existência da memória em movimento (que eu nomeio como

experiência teatral). Assim, o que resta do ato teatral é o arranjo possível das ideias contidas na performance original, em que algumas delas se perderam no processo tornando a memória um conceito fundamental para o trabalho.

Posteriormente, e o mais importante, situo o desenho, no quarto capítulo, e suas diversas características como um tipo específico de imagem. Neste capítulo, duas leituras foram fundamentais para que eu pudesse entender a singularidade do desenho. São eles: Tim Ingold (2022a) (2022b) e Juhani Pallasmaa (2011) (2013) (2014). Foram esses dois autores que me permitiram extrair um pensamento acerca do suporte artístico, situando-o como uma extensão do sujeito criador e da obra e, por isso, detentor de um modo de pensar e fazer ao mesmo tempo. E, a partir dessas considerações, foi importante ver trabalhos que aplicam o desenho em processos de criação, como *The Two Gullivers* (2020) e *Ray Smith* (2010). Faço uma pontuação histórica, mostrando a importância do desenho nas mudanças de paradigma de pensamento da cenografia através dos cenógrafos Adolf Appia e Edward Gordon Craig.

Defendo, a partir de Marvin Carlson (2020) e Diana Taylor (2013), dimensões vivas e em transformação da ideia de acervos no campo do teatro. Explico brevemente: Marvin Carlson (2020) argumenta que o teatro reutiliza os mesmos materiais físicos e não físicos em combinações mutáveis, que sempre abrem a possibilidade de despertar, entretanto, uma memória anterior à cena. Para esse autor, o ponto relevante de compreensão e apreciação de qualquer espetáculo é a memória de experiências anteriores colocadas em justaposição com as novas, numa operação básica de cognição — conhecemos o texto, a experiência de ir ao teatro, entre outros processos de aprendizagem. O processo, segundo ele, se daria não apenas nas artes, mas em todas as experiências humanas. Também faz parte desse pensamento duplo, ambíguo e complementar o argumento de Diana Taylor (2013) sobre o que ela define como “arquivo”, algo que trabalha à distância, acima do tempo e do espaço, e “repertório”, performances que agregam uma ação incorporada ao lugar da memória ligada ao corpo e ao ritual. Taylor defende o repertório como uma forma específica de acesso à cena, propondo a criação de roteiros, os quais eu investigo como possível a partir dos desenhos.

Todavia, é importante ressaltar que Ingold (2022a) (2022b) e Pallasmaa (2013) (2014) deram uma nova perspectiva à minha visão do desenho de cenografia e figurinos e permitiram que eu pudesse analisá-los. Essas análises me permitiram criar abordagens

sobre os desenhos que se constituem como *roteiros* do processo de criação, que seriam: desenho como imaginação, desenho como presença e desenho como memória.

Investigar o ato teatral também como algo oficial, mesmo que efêmero, faz com que possamos pensar que talvez seus vestígios permitam mais da experiência teatral do que a documentação convencional por fotos e vídeos. A partir de um espectro um pouco mais amplo de exemplos em acervos de teatro, busco refletir a respeito das relações entre o que se preservou e os vestígios do campo da visualidade da cena que emergem, de maneira a perceber como agem e se apresentam sobre as artes da cena criando os referidos roteiros que se complementam desde o processo imaginativo ao pós-evento. Os roteiros fundamentam a pesquisa entrelaçados e tentam investigar a pergunta central da tese acerca destes desenhos, considerados vestígios processuais da cena, como possíveis de abrirem a discussão sobre a sobrevivência da experiência teatral de alguma maneira. Analiso os desenhos de cenografia e figurinos de alguns artistas me concentrando nas figuras centrais desta pesquisa (Noviello e Medina), considerando os percursos/roteiros da imaginação, da presença e da memória. É significativo reforçar que todos desenhos nascem de um ato de imaginação, possuem uma materialidade e, como resistiram ao tempo, são a memória das obras representadas.

Importante salientar que essas reflexões surgem a partir da minha própria trajetória profissional. Além da experiência com a cenografia, figurinos e com as festas populares, trabalhei ao longo de 16 anos em museus e em órgão de preservação do patrimônio municipal em Belo Horizonte, sempre em contato com acervos, objetos e com a performance por meio do teatro e do patrimônio imaterial. Talvez por isso, no meu ponto de vista, a pesquisa sobre as artes cênicas precise assumir a importância da memória como algo que antecede o ato teatral e permanece no pós-evento, tornando-se também parte do processo cênico.

## 2 BIOGRAFIAS ILUSTRADAS: Os mundos cenográficos vistos através das imagens

### 2.1 O mundo cenográfico de Décio Noviello

IMAGEM 7 – Retrato de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, s/d.

Décio Paiva Noviello (IMAGEM7) nasceu em São Gonçalo do Sapucaí em 1929 e faleceu em 2019, em Belo Horizonte. Iniciou sua formação nas festas ligadas à igreja de São Gonçalo. Ainda criança, Noviello começou a ajudar nessas festas e participava de todo o processo, desde sua concepção até a execução. Sua família era dona do cinema da cidade, onde também aconteciam outros eventos culturais, como os espetáculos de teatro e circo em turnês na cidade, nos quais inúmeras vezes ficava ali observando ou ajudando de alguma maneira. A habilidade artística de Décio foi rapidamente observada tanto na igreja como em sua família e sempre fora lhe dado o espaço necessário para que pudesse criar.

Enquanto acompanhava as festas religiosas, Décio também as reproduzia em miniatura na sua casa: o que acontecia na rua, ele (re)inventava no seu quintal, fazendo

uma outra festa em pequena escala. As crianças da cidade adoravam visitar a festa em miniatura. O bilhete de acesso ao mundo diminuído, no quintal de Décio, se dava com botões de roupas que eram a moeda de entrada. Esse tipo de evento parece ser singular em seu discurso e na análise da obra de Noviello a partir de seu acervo. O universo da infância é fundamental para o artista, constituindo sua apreensão do mundo, conforme afirma Maria Noviello, em entrevista cedida a mim, em 12 de abril de 2023:

O processo de criação do papai tem a ver com a infância dele. Ele não teve essas restrições de uma educação convencional que vai tirando a criatividade. Eu acho que foi muito das festas, do aprendizado de copiar, aquela coisa que ele reproduzia tudo dentro de casa. A entrada era o botão. Tinha o circo na cidade, ele pegava todos os lençóis da família da minha avó e dos meus tios e fazia a tenda. Ele fazia no cachorro uma juba da espiga de milho para ele virar leão! Então a forma de aprender dele vem da repetição dentro de casa, do jeito dele, de aproveitar o material que ele tinha disponível e fazer a criação aí<sup>8</sup> (APÊNDICE – E).

Além da forma de se apropriar do mundo pela repetição, Noviello segue a vida acadêmica optando por uma escola pública de excelência da época. Dessa forma, acaba por ter uma formação militar na Escola Preparatória de Cadetes de Porto Alegre (Rio Grande do Sul) em 1948 e a conclui na Academia Militar das Agulhas Negras em Resende (Rio de Janeiro) em 1953 e seguindo carreira militar. No entanto, a instituição logo percebeu seu talento artístico e o colocou como diretor da revista Academia.

---

<sup>8</sup> As entrevistas realizadas encontram-se disponíveis nos Apêndices do texto.

IMAGEM 8 — Fotografia de pintura de cenografia dentro da Academia Militar.



Fonte: Acervo Maria Noviello. Reprodução Tereza Bruzzi, 2022.

Noviello, por sua vez, explora as possibilidades estéticas do Exército. São exemplos disso o fato de Décio se tornar responsável pela mencionada revista e pelas decorações de eventos comandadas por ele, como pode ser visto no registro fotográfico acima presente no seu acervo pessoal (IMAGEM 8).

Em 1954, já formado oficial do Exército, Décio volta para Belo Horizonte, onde fica até 1964, quando é transferido para servir no Rio de Janeiro. A essa altura já estava casado e com dois filhos. Em 1966, sob a patente de Capitão do Exército, ele retornou a Belo Horizonte e assumiu a Secretaria Geral do Colégio Militar, assumindo as disciplinas de desenho, geometria, matemática e topografia.

No mesmo ano, Noviello cria o primeiro ateliê de serigrafia<sup>9</sup> na capital. A sua pesquisa na serigrafia irá influenciar muito sua forma de ver a pintura e irá apresentar cores chapadas e terá um diálogo com a *Pop Art*, apesar de Décio dizer que não tinha o menor conhecimento do movimento, conforme afirma Maria Noviello em entrevista:

Pois é, o povo acha muito inovador, principalmente por ele ser militar, isso tem muito peso. Na visão de ele ter vivido num ambiente de tantas regras, eu penso que quando ele começou a frequentar os salões (de arte) e os teatros ele foi

<sup>9</sup> A serigrafia é um tipo de gravura. As gravuras são classificadas de acordo com o emprego do material utilizado na matriz, a saber: xilogravura - madeira, gravura em metal (placa de cobre, zinco, alumínio ou latão, litografia) pedra calcária e serigrafia - tela em poliéster.

vendo, principalmente cartazes, com que ele se identificou muito. Ele falava que adorava pintura clássica, desses grandes pintores da cultura ocidental, paisagens clássicas, mas não conseguia fazer aquilo. Conseguiu, eu vi algumas coisas dele assim. Não encantava ele. Aí quando ele viu os cartazes, ele fez pop sem saber o que era, segundo ele. Sem saber do movimento que estava acontecendo no mundo. Aí ele encantou pela cor chapada, pelo geométrico, pela emoção de poder fazer um monte de coisa e principalmente condensar. Aí chegou com alguma naturalidade a serigrafia. Acho uma técnica pouco valorizada. Encantava com a cor chapada dos anos 1960 (APÊNDICE – E).

A serigrafia será um importante recurso estético utilizado por Noviello nas artes plásticas, gráficas e cênicas. O uso da cor chapada vindo da serigrafia é algo marcante na sua obra e na linguagem que o artista vai trabalhar que pode ser conferido num primeiro momento no seu trabalho no campo das artes plásticas e no *design* gráfico conforme a imagem abaixo (IMAGEM 9):

IMAGEM 9 — *Serigrafia de Décio Noviello.*

Fonte: Acervo Maria Noviello. Fotografia: Tereza Bruzzi, 2020.

Entretanto, o uso da técnica da serigrafia vai ser de interesse do artista em todo seu ofício artístico, como um ato processual de uso e repetição, bem como o uso chapado das cores que acaba por lhe permitir uma linguagem específica própria.

Retomando a 1968, ano em que o Ato Institucional Número 5 foi assinado e a ditadura militar no Brasil tornou-se mais dura, Décio se desliga do Exército. Ele começa a trabalhar numa loja de sapatos da família para se dedicar com afinco à pintura, técnica que começa a fazer parte da sua vida. Nesse período, Noviello começa a expor suas primeiras obras nos eventos da época: os salões de arte. Participou de treze salões de arte em Minas Gerais e São Paulo, instituindo formalmente uma nova atividade profissional. A partir desse momento, até meados da década de 1970, Noviello dedicou-se intensamente às artes plásticas, participando de dezenas de exposições nacionais e internacionais.

Entre os anos de 1982 e 1985, Décio foi professor de “Figurinos, Adereços e Alegorias” na Oficina de Teatro da Escola de Artes Cênicas, dirigido por Pedro Paulo Cava<sup>10</sup>, um dos diretores que Noviello mais trabalhou. Essa longa atividade, tanto da escola quanto da parceria profissional com o cenógrafo e figurinista, durou uma vida de trabalho e amizade.

Em 1984 e 1985, Noviello foi professor do curso livre de introdução teatral no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas. Décio voltou ao Teatro Universitário em 1992 e 1993 como professor de “Cenário e Figurino”, tendo participado das montagens de formatura. E em 1996 retornou como professor substituto de “História da Indumentária e da Cenografia”. Lecionou também por 22 anos no curso de extensão em Estilismo da UFMG. Sobre esse tempo, Josana Matedi em 17 de abril de 2023<sup>11</sup>, que foi sua aluna na segunda turma do curso de Estilismo, diz:

Gente, isso é maravilhoso, Tereza, porque o que eu mais gostei na aula do Décio e nessa coisa da mediação, assim, eu desenhava todas as aulas, eu ouvia a aula e desenhava e anotava e o trabalho final dele foi a história da indumentária. E aí eu tentei achar essa caixa na casa da mamãe, mas não achei. E era uma caixa de camisa, bem gordinha, bem alta, e eu fiz todos, tudo isso que ele falava, qual que é a lógica da roupa grega, da roupa romana, da roupa egípcia. E aí eu lembro que eu fiz, mas eu fiz com colagem também, era um negócio meio 3D. E eu lembro

---

<sup>10</sup> Pedro Paulo Cava (1950) é diretor, ator, produtor cultural e professor. É fundador do teatro da cidade e idealizador do curso técnico de teatro da PUCMinas.

<sup>11</sup> Josana Matedi (1973) É arquiteta, estilista e professora do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix.

do Décio, quando eu entreguei, ele abrindo aquilo, que era uma coisa meio roupa objeto, já assim, uma caixa objeto, eu não tinha noção de arte contemporânea, eu não sabia de nada disso, não sabia sobre suporte, então ele abrindo aquilo e vendo aquilo, ele, nossa, né? (APÊNDICE – D)

Nesse relato pode ser visto a importância dos desenhos como linguagem também em seu modo de ensinar, bem como o gosto pela experimentação e pela artesanaria. Nesse sentido, vejo que as atividades na infância de Noviello em São Gonçalo foram muito importantes para a sua formação, visão de mundo e o respeito pelo artesanal; enquanto sua passagem pelo exército pode ser entendida como o acesso a equipamentos e a uma estética tecnológica e contemporânea que o colocou em contato com as novas linguagens. Pode-se ver em sua pesquisa o tipo de tinta com que ele gostava de pintar, além de faixas sinalizadoras, capacetes, armas, entre outros. É dessa mistura que resulta um olhar atento e ligado aos dois universos caros à cenografia: o tradicional e o contemporâneo.

Um evento ligado à arte contemporânea bastante significativo em sua obra é “Do Corpo à Terra”, que aconteceu em 1970 (IMAGEM 10). O evento é reconhecido como um marco na arte brasileira, com as propostas artísticas expostas em espaços públicos significativos da cidade de Belo Horizonte (Parque Municipal, Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral, dentre outros), além de promover intervenções na rua, como em frente ao Palácio das Artes, que estava inaugurando. Essa liberdade de criação vai colocar em xeque o elitismo da fruição das obras de arte em museus e galerias.

IMAGEM 10 — Fotografias do Happening no evento *Do Corpo à Terra*, de Décio Noviello.



Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

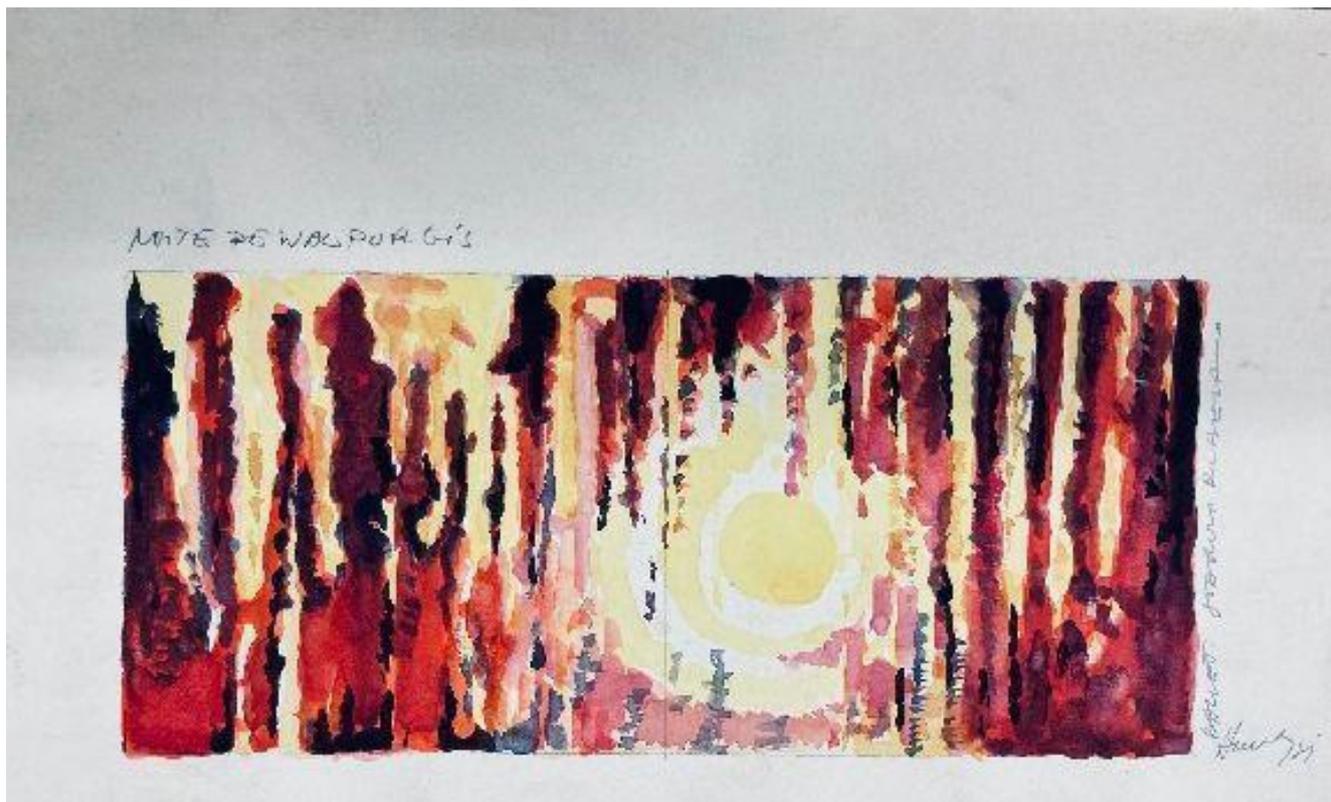
O trabalho proposto por Noviello coloriu o Parque Municipal de Belo Horizonte com granadas de sinalização militar, técnica que aprendeu em 1956 no curso de "guerra química"<sup>12</sup> quando era Tenente do Exército. A técnica usa granadas para identificar posições na terra e, por causa disso, possuem diversas cores. As granadas foram usadas para "pintar" o parque Municipal. O cenógrafo não fala especificamente desse evento como elemento crucial para sua entrada na visualidade da cena, mas a partir de então, o artista se envolveu na criação de vários espetáculos, fez diversas decorações na cidade e se envolveu no Carnaval, constituindo-se como um cenógrafo e figurinista nos principais campos de atuação da área.

<sup>12</sup> Esse curso é explicado pelo artista em entrevista a Ribeiro (2011, p. 18) no livro *Circuito Atelier Décio Noviello: depoimento*.

Em uma de nossas conversas, em 2019, Décio Noviello afirmou que foi se encantando com a experiência de investigar a tridimensionalidade e foi o teatro que permitiu isso, além de o colocar em contato com as festas tradicionais. Para o artista, apesar do reconhecimento artístico no campo das artes visuais, o desafio de pensar o espaço — a caixa cênica—, que pressupunha seu domínio absoluto, as festas (religiosas ou profanas), por meio da decoração da cidade, ou sobre a intervenção em movimento dos desfiles, foi um aspecto (o desafio de pensar) para seu trabalho artístico. Tais reflexões o afetaram enquanto criador, o levando também a pesquisar algo da cultura mais ligada à tradição.

Décio entendeu a importância do teatro para seu desenvolvimento artístico no espaço e na cena. O primeiro trabalho que desenvolve como cenógrafo e figurinista é em 1972, o espetáculo *Sereia de Prata*, apresentado na inauguração do Teatro da Associação Mineira de Imprensa. No mesmo ano, Décio assinou as cenografias de outros três espetáculos do Palácio das Artes, incluindo *Noite de Walpurgis* (IMAGEM 11) que, entre seus primeiros trabalhos com teatro, é o mais presente em sua memória.

IMAGEM 11 — Desenho da cenografia de *Noite de Walpurgis*, de Décio Noviello.



Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

Entre 1972 e 2009, Décio se envolveu na criação da visualidade de cerca de oitenta espetáculos apresentados em diversos teatros de Belo Horizonte e outras cidades mineiras. Muitos desses trabalhos foram dirigidos por Pedro Paulo Cava, como: *Elis*, *rasga coração*, *Era do Rádio* e *Dalva*. Vale também destacar diversas parcerias entre a cenografia e o figurino com outros artistas como Álvaro Apocalypse<sup>13</sup>, Maria Amélia Dornelles<sup>14</sup> e Raul Belém Machado, sendo o último parceiro de diversos trabalhos. Essa parceria dos dois consolida seus nomes como as grandes referências do fazer da visualidade da cena no Estado, o que pode ser comprovado no relato de Eid Ribeiro<sup>15</sup>, no catálogo da exposição sobre Rômulo Bruzzi<sup>16</sup> (1994):

<sup>13</sup> Álvaro Apocalypse (1937 -2003) foi pintor, ilustrador, gravador, desenhista, diretor de teatro, cenógrafo, professor e fundador do Grupo de bonecos Giramundo de Belo Horizonte/MG.

<sup>14</sup> Maria Amélia Dornelles ou Mamélia (1936) é dramaturga, diretora, atriz e figurinista e uma das fundadoras do teatro experimental em Belo Horizonte, MG.

<sup>15</sup> Eid Ribeiro (1943) é diretor, autor, roteirista e ator mineiro, tendo sido um dos curadores e fundadores do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte/ FIT/BH.

<sup>16</sup> Rômulo Bruzzi (1963-1993) foi artista plástico, cenógrafo, tendo sido premiado pelo SATED, em 1990, pela cenografia de “Álbum de família”, dirigida por Eid Ribeiro, do Grupo Galpão. Trabalhou com o referido grupo até seu falecimento, precocemente, vítima da AIDS.

Tradicionalmente, Minas sempre teve grandes talentos nas Artes Plásticas, ou mesmo na Arquitetura. Mas na Cenografia sempre fomos muito pobres. Basta dar uma olhada na ainda jovem história do teatro mineiro para descobrirmos que apenas dois cenógrafos dominam o setor há mais de 30 anos.

Os dois artistas que Ribeiro menciona no mercado são Belém e Noviello que, sem dúvidas, constituíram um lugar de origem dessa profissão em Minas Gerais. Devido a isso, Andrade, Bruzzi & Cezarino (2023, p. 140) defendem a ideia de uma genealogia da cenografia em Minas Gerais, a partir de ambos cenógrafos. Belém e Noviello são referências fundamentais para as outras gerações, pois deixaram um legado significativo, que ainda serve de influência tanto no fazer quanto no pensar e ensinar a cenografia. Trabalhando a partir de Lídia Kosovski<sup>17</sup>, os autores afirmam a existência de uma cenografia dura - vinda do campo da arquitetura, das estruturas, com o uso da madeira e ferro — e uma outra “mole” — que utiliza de superfícies como os plásticos e os tecidos para dar volume, na qual Décio Noviello identificava-se. O uso desses elementos mais fluidos condiz com uma capacidade de transformação de maneira mais temporária e menos definitiva como se como tivesse uma aproximação com o ato de vestir e o duro com a arquitetura (algo mais perene).

Há uma frase icônica de Raul Belém Machado sobre o parceiro: “Você me dá 100 metros de tule e eu não faço nada, entrega para o Décio e ele monta um cenário” (ANDRADE, BRUZZI & CEZARINO, 2023, p. 143). Os depoimentos de um artista a respeito do outro revelavam, de fato, uma origem do pensamento de Décio Noviello que pode ser confirmada no desenho acima da cenografia da *Noite de Walpurgis* (IMAGEM 11).

Esse fácil trânsito com a dita cenografia mole, que se produz com tecidos e outros materiais mais maleáveis, faz com que Noviello seja muito requisitado como figurinista. São inúmeros seus trabalhos, alguns em que o artista teve um longo convívio. Dois exemplos são os Grupos Folclóricos Conga e Aruanda (IMAGEM 12), de Belo Horizonte, com os quais estabelece um vínculo profissional, desde os anos 1980 e se estende por mais de 30 anos. Se estabelecemos um paralelo entre a cenografia e o figurino, no caso

---

<sup>17</sup> Lídia Kosovski (1956-) é cenógrafa, figurinista, diretora de arte e professora da UNIRIO.

da cenografia “mole”, essa característica chega de fato a se aproximar de maneira mais significativa como se o ato de vestir uma roupa fosse também de “vestir” o espaço.

IMAGEM 12 — *Figurino para o Grupo Aruanda, de Décio Noviello.*



Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

Na sua lógica de organização e sistematização de seus documentos, Décio Noviello guardou e encadernou várias reportagens as quais mencionaram seus trabalhos ou o seu nome, além de separar em pastas, por obras, desenhos, cartazes e programas. Por essa documentação, e por seu testemunho, identifiquei dois trabalhos de teatro que discutirei um pouco mais. Essa escolha se dá por três motivos. O primeiro deles foi o fato de Noviello os ter mencionado comigo em conversas. O segundo, por serem trabalhos que, pelas reportagens existentes da documentação de Décio Noviello, tiveram um impacto no contexto belorizontino<sup>18</sup>. O terceiro, é o fato que eu discutirei seus desenhos com mais cuidado no último capítulo, intitulado “Desenho: uma imagem singular” (Capítulo 4).

Início pela cenografia do espetáculo *O encontro marcado*, que teve direção de Paulo César Bicalho<sup>19</sup>. Data de 1982 e estreou no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte. O espetáculo *O encontro marcado* foi feito a partir da obra literária de mesmo nome de Fernando Sabino, de 1956. A obra aborda a vida de um jovem homem, de uma burguesia intelectual, buscando a si mesmo de maneira atormentada, suas frustrações e o desencontro com seu talento de ser escritor. É considerada por muitos o primeiro romance brasileiro urbano. A princípio o cenógrafo não seria Décio Noviello e sim Raul Belém Machado. Por algum motivo, Machado desistiu e quando Noviello entrou na equipe, já havia uma grande parte da cena pronta. O cenógrafo trouxe ideias e estava sempre desenhando. Na reportagem do Jornal de Minas em 14 de outubro de 1982, pode-se ver uma boa análise da montagem, que explica a escolha da cenografia, feita pelo jornalista Yan Michalski (IMAGEM 13):

---

<sup>18</sup> Tive a oportunidade de conversar com os dois diretores das montagens: Paulo César Bicalho e Eid Ribeiro.

<sup>19</sup> Paulo César Bicalho (1939) é diretor de teatro, escritor, cenógrafo, iluminador, pesquisador e professor universitário.

IMAGEM 13 — Reportagem do Jornal de Minas em 14 de outubro de 1982.

**“O ENCONTRO MARCADO” NO PALCO**

## ANGÚSTIAS MINEIRAS DE 1940 E DE SEMPRE

Paulo Laborm



**B**ELO HORIZONTE — Na Capital mineira um espetáculo teatral está obtendo uma repercussão que há muito nenhuma realização local havia alcançado. Também não é por menos: trata-se de uma adaptação de *O Encontro Marcado*, de Fernando Sabino, romance que há cerca de 25 anos está na lista dos best sellers e já se tornou impressionante, na 34ª edição, um romance que capta de forma excepcionalmente aguda o modo de viver, sentir e pensar da sociedade belo-horizontina num momento muito especial da sua História: os anos 40, ao mesmo tempo em que se abrem as fronteiras do regionalismo, identificam-se com as lembranças de todos os que, também fora de Minas, estavam saindo da adolescência naquela época. Por isso, é provável que a repercussão local do espetáculo se amplie para o plano nacional quando das visitas que o projeto pretende fazer ao Rio e a São Paulo no início de 1983.

*O Encontro Marcado* conta a história de Eduardo Marciano, nome por meio do qual se esconde o próprio Fernando Sabino, e da sua turma, com seus amigos Mauro, Hugo e Tereza, pessoas ficionalmente fantasiadas de Heilo Pellegrino, Otto Lara Cardoso e Paulo Mendes Campos: jovens apertados intelectuais, que sonham de glória literária, sua busca, sua sensação de estarem sendo subjugados pelo provincianismo e conservadorismo de Minas, seu hábito de pechar angústias nas ruas, nas praças e nos bares da cidade. Na segunda parte do livro, Eduardo, cansado, emigra para o Rio, em busca de reconhecimento e consagração, e vê ruidosamente — como também acontece com os amigos que permanecem em Minas — todos os seus sonhos, que não resistem ao confronto com a dura realidade da cidade e o desastrosamente processo de desencantamento.

**C**ONSIDERANDO o eterno sucesso do romance, seria de se estranhar que ninguém tenha até hoje ousado levá-lo ao palco. Mas não é de se estranhar, quando em conta os obstáculos que o livro de quase 300 páginas opõe à sua transposição teatral: sua nervosa e agitada ação distribuída em cenas e rápidas cenas e espalha-se em dezenas de locais, criando grandes dificuldades para a sua ambientação cênica, e os seus conflitos básicos são sempre interiores, passam-se no plano da consciência e da sensibilidade dos personagens. A razão que os personagens dão a esses conflitos é de caráter eminentemente literário, apresentando resistência a uma transposição em imagens cênicas.

Paulo César Bleich, adaptador do texto e diretor do espetáculo, e que há mais de 20 anos vem fazendo teatro em Belo Horizonte, enfrentou a tarefa com extremo respeito e terrou pela obra original. Seu primeiro trabalho seria a encenação de seis meses. Antes de entrar em ensaios, os ensaios e mesmo depois de encenados, personagens, cenas e secundárias foram sendo cortadas para reduzir o conteúdo à duração

atual de duas horas e meia. Os efeitos de eclipse foram usados com habilidade, os acontecimentos mostrados podem ser intuídos, e a história de *O Encontro Marcado* flui com clareza, envolta no clima exato que o autor concebeu para ela, mesmo se os conflitos interiores de Eduardo e seus amigos tornam-se — como era inevitável — menos complexos e completos do que no romance. Quem leu o livro, saberá preencher com as lembranças da leitura aquilo que não é mostrado em cena, quem não o leu, acompanhá-lo com interesse a história e terá provavelmente vontade de completar o processo com a leitura do livro.

O espetáculo, que está sendo apresentado no recentemente reformado Teatro Francisco Nunes, revela grande agilidade no encadeamento das mais de 80 cenas que o compõem. Para isto contribuiu decisivamente a cenografia de Dêcio Noviello que, utilizando o mesmo sistema de palco nu e pequenos elementos sugestivos que Naum Alves de Souza consagrou em *Macunaíma*, permite a criação dos numerosíssimos ambientes sem cortar o fluxo da ação. E os saudosistas figurinos de Denise Paixão reforçam a harmonia visual da montagem, enquanto as imaginativas soluções de direção são responsáveis por vários momentos de impacto. Mas não é a noção de impacto que caracteriza a relação do espectador com aquilo que vê em cena, e sim a de um agrado lirismo, de uma dolorida saudade diante das lembranças de um tempo que não voltará mais. Como na leitura do livro, sentimos sempre que o encontro marcado pelos personagens está fadado a não acontecer.

**N**O elenco de 15 atores, desempenhando mais de 50 personagens, e que trabalhou três meses para chegar à homogeneidade que marca o seu comportamento, cabe destaque ao trabalho, cheio de força e sensibilidade, do protagonista Bernardo Mata-Machado, mas também à presença de um veterano intelectual mineiro, João Etienne Filho, curiosa não só pela poesia melancólica em que ele envolve o personagem de Germano, um velho, decadente e encantador diplomata e filósofo, mas também pelo fato de que o ator participou pessoalmente, há quatro décadas, como amigo da turma de Fernando Sabino, de muitos dos acontecimentos que o romance e o espetáculo descrevem. Na opinião de João Etienne, o marcante personagem de Germano estaria calcado em Jayme Ovalle, com algumas pinceladas de Augusto Frederico Schmidt. Entretanto, Fernando Sabino — que não viu ainda o espetáculo, mas está sendo esperado a qualquer momento, assim como os seus companheiros de turma — faz questão de frisar que *O Encontro Marcado* é uma obra de ficção, e que quem coloca nomes reais em cima dos seus personagens de ficção o faz por sua conta e risco.

Antes do espetáculo e no intervalo, a equipe de produção exhibe no saguão um extenso audiovisual com interessantes depoimentos de vários escritores mineiros, de Pedro Nave a Fernando Gabeira, sobre Minas e a sua literatura.

No palco nu, elementos sugestivos compõem mais de 80 ambientes

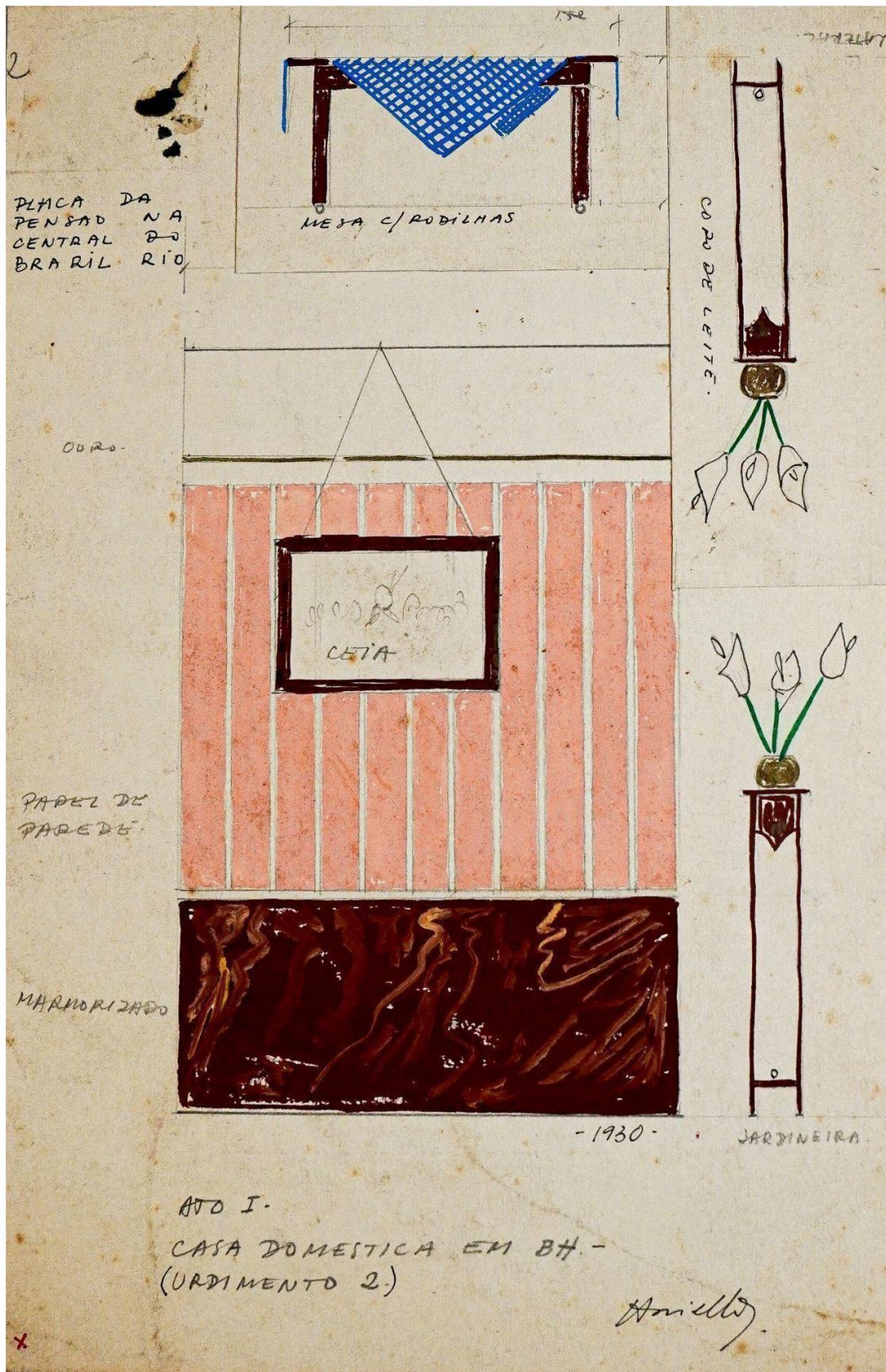
Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

A reportagem anterior (IMAGEM 13) mostra que o trabalho de cenografia de Décio Noviello é registrado como um dos acertos da montagem que, ao escolher o palco nu com objetos móveis, permite que as mais de 80 cenas aconteçam com fluidez<sup>20</sup>. Tendo sido escolhido objetos que se deslocavam e movimentavam para permitir o fluxo da cena. Em outra entrevista (OLIVEIRA, 1982), Noviello, sobre a cenografia de *O encontro marcado*, diz que como existem muitos espaços viaduto, cabaré, ora é Belo Horizonte, ora é Rio de Janeiro, a cenografia precisava de elementos que sintetizassem as mudanças. Conseqüentemente, uma cadeira poderia representar uma cidade inteira, uma mesa de jantar significa uma casa e apenas o palco é a informação que é rua. Essas características parecem se desdobrar do primeiro conceito que era um fluxo natural de mudanças para um elemento brevíário que foram associados a painéis, cortinas e outros poucos elementos que sustentam a síntese criada pelo objeto. conforme imagem a seguir (IMAGEM 14):

---

<sup>20</sup> Essa nova abordagem da cenografia através de elementos chave tem como referência, no caso brasileiro, a montagem de “Macunaíma”, de direção de Antunes Filho, em 1978. A cenografia de Naum Alves de Souza se desenvolvia a partir desse tipo de linguagem que foi revolucionária para a época e tem como escolha o uso de elementos cenográficos que representam uma parte de uma paisagem maior.

IMAGEM 14 — Desenho do Ato I - Cena doméstica em BH, O encontro marcado, de Décio Noviello.



Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

Como o texto se passa em Belo Horizonte, parte no Rio de Janeiro, a cenografia vai apresentar dados relativos a esses lugares. A imagem acima mostra como a casa em Belo Horizonte, mencionada por Noviello na reportagem, foi imaginada. É uma imagem que sugere ser bidimensional. Ela combina um elemento móvel (mesa com rodinhas) com um painel que ambienta o espaço, nos anos 1930, que desce e sobe a partir do uso de varas. A imagem ainda mostra um desenho no papel branco, com características arquitetônicas estilísticas de época que coloca o desenho num lugar mais histórico. O trabalho de cenografia será retomado no Capítulo 4, como já mencionado.

Dentro das escolhas de trabalhos os quais Décio Noviello mais gostava, lembro também de uma das nossas conversas sobre *O despertar da primavera*, peça que estreou em 1984, também no teatro Francisco Nunes em Belo Horizonte. *O despertar da primavera* (IMAGEM 15), título da peça de Frank Wedekind<sup>21</sup>, aborda o início da sexualidade na adolescência. O autor, ao publicar em 1891, apresenta os impasses dos personagens, abordando os temas da masturbação, da primeira relação sexual, do aborto, da homossexualidade, sexualidade e morte (suicídio). A obra é considerada ousada para sua época, não apenas pelo tema como pela estética, uma vez que. Ela antecipa o teatro expressionista, que surge na Alemanha a partir da primeira década do século XX.

A peça traz uma profusão de ambientações, de personagens, de situações que são perpassadas pelo sexual que irrompe na adolescência<sup>22</sup>. São três atos, sendo o primeiro mais longo e dividido em cinco cenários e os dois seguintes com sete cada um. Décio Noviello tentou fazer todos os espaços e Eid Ribeiro não aprovou inicialmente. De fato, a dificuldade do texto e da proposta da direção que se constituía como uma nova linguagem pode ter sido bastante provocativa. Para o cenógrafo, foi um trabalho transformador, talvez por ter colocado em xeque uma linguagem realista que estava para ser desconstruída neste processo. A montagem mostra um processo de mudança de pensamento estético dos anos 1980. Eid Ribeiro, diretor, diz em entrevista (APÊNDICE – B) que Décio Noviello chegou a fazer todo o cenário e foi “limpando”, ficando somente

---

<sup>21</sup> Frank Wedekind (1864-1918) foi dramaturgo, escritor e ator. Considerado um precursor expressionista no teatro com a peça *O despertar da primavera*.

<sup>22</sup> O texto em questão é importante no contexto psicanalítico, pois tanto Freud (1989) quanto Lacan (2003) se debruçaram sobre o mesmo, criando uma ponte entre o texto teatral e a psicanálise. A descoberta da sexualidade - que se manifesta nos devaneios e sonhos dos adolescentes - acabou virando uma espécie de chave na teoria psicanalítica em ambos autores. A questão é significativa, pois traz uma outra camada a essa montagem que é a da importância do texto e do tema de uma maneira simbólica.

com as árvores — o que criava a sensação de um bosque — e o praticável, que criava dois níveis em cena.

IMAGEM 15 — *Cenografia O despertar da primavera, Cena - famílias Begman e Gabor, de Décio Noviello.*



Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

A IMAGEM 15 mostra a cena das famílias Begman e Gabor. O desenho de Noviello localiza alguns elementos da cenografia que Eid Ribeiro menciona que permaneceram. Todavia, ainda se localiza uma cena quase que de ilustração de livro. Decerto, *O despertar da primavera* trouxe tanto ao diretor como ao cenógrafo outras formas de relação com o teatro. Em relação à cenografia, desenvolvo mais no Capítulo 4.

Voltando a vasta atuação de Décio Noviello, ele também desenvolveu estratégias para “vestir” a cidade nos eventos comemorativos: Natal, Carnaval, festas juninas, Sete de setembro, além de decorações em espaços internos como clubes e outros equipamentos culturais. Na época, entre os anos de 1970 e 1980, era tradicional existir uma decoração da Afonso Pena, principal avenida do projeto original de Belo Horizonte,

selecionada por uma concorrência pública. O cenógrafo desenvolveu inúmeras decorações e guardou vários desenhos/projetos delas.

IMAGEM 16 – Desenho da decoração de carnaval para a avenida Afonso Pena, BH, de Décio Noviello, em 1983.



Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

Para realizar decorações festivas (IMAGEM 16), Noviello utilizava os postes existentes da cidade e os “encapava” com uma estrutura metálica. Descobria um material vinílico, com cores incríveis e que aceitava iluminação noturna funcionando muito bem de dia e de noite. Assim Décio Noviello vestia a cidade para a festa. Seu primeiro trabalho foi a decoração para o Carnaval de 1971. Com o tema *transamazônica*<sup>23</sup>, foi a primeira de muitas outras decorações da cidade: fez novamente em 1974, 1977, 1981, 1982, 1983, 1984 e 1985. Para as comemorações natalinas, ele desenvolveu a decoração em 1971, 1972, 1975, 1977 e 1979. Para as comemorações de Sete de Setembro, Décio fez as criações em 1979,

<sup>23</sup> O título com letra minúscula é dado pelo próprio autor como uma crítica à obra de infraestrutura que desmatou parcela da floresta.

tendo sido o responsável pela celebração de 100 anos da abolição da escravatura em 1988. Fez sua última decoração na cidade de Belo Horizonte em 1999, pela passagem do milênio.

Um dado muito importante de sua carreira foi a ida para os barracões das escolas de samba da cidade, principalmente nos anos de 1970 e 1980. Noviello idealizou e produziu alegorias e figurinos para os desfiles das escolas Cidade Jardim e Canto da Alvorada. Em entrevista dada por Décio a Marília Ribeiro no livro *Décio Noviello: depoimento* (2001, p. 30), ele diz:

Sempre gostei muito de Carnaval e principalmente de atuar como cenógrafo e figurinista. A festa da avenida para mim é como um grande palco, por isso a grande importância da decoração e da adequação dela com os figurinos e adereços da Escola de Samba. Dessa forma, o carnaval saía perfeito. E, apesar de tudo, o carnaval de Belo Horizonte era lindo, as pessoas vinham de todas as partes da cidade para verem a Avenida Afonso Pena decorada.

O Carnaval, para Décio Noviello, servia como uma plataforma de integração do desenho, pintura, serigrafia e estava em diálogo com o teatro, como ele diz, um grande palco, só que a céu aberto (IMAGEM 17). Era nesse universo que ele unia a decoração da avenida à escola. Para o cenógrafo, era uma grande chance de experimentação.

IMAGEM 17 – *Desenhos de fantasias de Carnaval para a G.R.E.S Canto da Alvorada, enredo: Quem viu, viu...quem não viu verá, de Décio Noviello, em 1986.*



Fonte: Acervo Maria Noviello. Foto: Tereza Bruzzi, 2022.

Os desenhos das fantasias do desfile *Quem viu, viu...quem não viu verá* (IMAGEM 17) mostram como o carnavalesco usa as cores, as texturas, o conjunto criado para a passarela da escola, e também como essas roupas crescem com o uso das mãos, uma característica muito típica dessa manifestação. Para Noviello, a escola de samba era a manifestação que mais gostava no carnaval justamente por sua capacidade de ser um campo de experimentação. Uma outra expressão correlata estava nas festas religiosas que são muito importantes no estado de Minas Gerais. Noviello manifesta seu interesse recorrentemente pelos rituais de manifestação, pelas coisas do encontro as quais julgava portadores de elementos simbólicos, como pode ser comprovado em Ribeiro (2011, p. 19). Essas manifestações são mais comuns no interior do estado, onde o artista também atuou na criação de decorações, adereços e figurinos para as Festa do Divino de Diamantina em 1994 e de Turmalina nos anos 2002 e 2008 (IMAGEM 18 e 19).

IMAGENS 18 e 19 — Festa do Divino em Turmalina, MG, de Décio Noviello, em 2002.



Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

De acordo com suas próprias narrativas acerca dos trabalhos, fica evidente o processo de reaproximação de Décio com a cultura popular mineira e seu interesse pelos rituais religiosos. O cenógrafo encontrava nessas procissões a criação artística ligada a manifestação cultural do povo e as julgava portadoras de elementos significativos, com as quais ele se relacionou tão intimamente durante sua infância.

De maneira geral, nos documentos de jornais presentes em seu acervo<sup>24</sup>, que datam desde os anos de 1970 até os anos 2000, estão entrevistas e reportagens de festas populares e as decorações em Belo Horizonte. Nos documentos, Noviello é nomeado de diversas formas: artista de vanguarda, decorador, artista plástico, craque da avenida, “antiaxé”, cenógrafo, figurinista, artista sem fronteiras estéticas.

Essas nomeações podem ser entendidas como um retrato da pouca familiaridade com a profissão de cenografia em Minas Gerais, um Estado que não possui, ainda hoje, nenhum curso de graduação na área. Também mostra que, como não existe uma área estabelecida, há uma certa liberdade de atuação desse profissional, e Décio Noviello soube transitar nessas áreas com maestria. Devido a isso, Jota D’Ângelo<sup>25</sup>, no seu texto *Décio Noviello: um artista do carnaval* (1993)<sup>26</sup>, afirma:

Décio Noviello, em Minas, é um dos poucos que soube entender que um artista não tem fronteiras estéticas: sua capacidade, competência, e sobretudo, sua consciência, deixam-no à vontade numa galeria de arte, num desfile carnavalesco, ou num espetáculo folclórico ou teatral. Aliás, tudo é um grande teatro. O que muda é o palco.

Assim, no campo das artes cenográficas, podemos ver uma atuação ampla por parte de Noviello desenvolvendo cenografia desde o carnaval, passando pelo teatro, dança, decoração da cidade e até ópera. Em relação a esta última, vale destacar o trabalho desenvolvido na ópera *Turandot*, para a qual Noviello criou os figurinos e Raul Belém Machado, seu colega de profissão, foi responsável pela cenografia. O trabalho na referida obra mostra a capacidade de quebrar as fronteiras das artes, uma vez que o artista lança mão do costeiro e de adereços de cabeça (estruturas típicas do carnaval), e também da

---

<sup>24</sup> Mesmo depois de seu falecimento, tive acesso ao seu acervo pela via de sua filha Maria Noviello.

<sup>25</sup> Jota D’Ângelo (1932) é médico, ator, diretor e gestor cultural que teve uma importância no contexto teatral de Belo Horizonte e nos seus contemporâneos.

<sup>26</sup> Tive acesso presencialmente a esse documento ao qual me refiro no ateliê de Décio Noviello (Cf. nota 21.).

serigrafia para estampar os figurinos, e do estêncil como maneira de definir o espaço do bordado.

IMAGENS 20, 21, 22, 23 e 24— *Figurinos para a Ópera Turandot, Décio Noviello.*



Fonte: Acervo Fundação Clóvis Salgado, CTPF, Fotografias Tereza Bruzzi, 2023.

Em Ribeiro (2011, p, 24) Noviello afirma que produziu mais de 600 trajes para a ópera *Turandot*. Junto a Belém Machado, Noviello é uma referência na cenografia e nos figurinos em Minas Gerais. Em primeiro lugar por atuar como um desbravador da profissão e, em segundo lugar (e não menos importante), pela sua genialidade e competência que abrange as mais diversas áreas da visualidade da cena.

Como dito anteriormente, não existe escola de cenografia em Minas Gerais e ainda existem poucas no país, sendo as mais tradicionais a graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO e da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Décio Noviello, além de profissional da visualidade da cena, possui uma carreira também consolidada e referenciada no campo das artes visuais. No entanto, pela inexistência de um grupo de profissionais da visualidade da cena, faz com que a delimitação dessa área de atuação - cenografia- no estado se dê, inevitavelmente, pelo nome de Décio Noviello.

O estado de Minas Gerais, apesar de rico nas suas manifestações culturais, como as procissões, desde o período colonial, não é uma região polarizadora como Rio de Janeiro e São Paulo e essa característica precisa ser considerada na presente análise. Noviello encontrou-se ao longo de sua vida profissional em uma cidade periférica e, embora sendo homem branco, extremamente talentoso e de atuação em diversas frentes, não é largamente conhecido nas artes da cena a nível nacional e internacional como é nas artes visuais.

Estendendo esta análise a nível nacional, a política cultural brasileira no campo da cenografia ainda não tem uma forma bem estabelecida, bem constituída e, conseqüentemente, não possui uma cara própria (nem correntes) e não tem um limite de atuação específico para o cenógrafo. A diversidade da atuação do profissional e a não formação acadêmica convencional na área também contribuem para uma diversidade e a não estruturação sistematizada na cenografia.

É possível dizer que, no caso específico de nosso país, a liberdade da junção das festas populares, da decoração, da dança e do teatro são um arcabouço único de um criador das artes da cena, o que não se vê necessariamente em outros países. A liberdade de experimentação é uma característica específica brasileira, criando não necessariamente uma linguagem que vai se aprofundando, mas, antes, possibilidades e estratégias para diferentes apropriações espaciais que vão sendo amadurecidas.

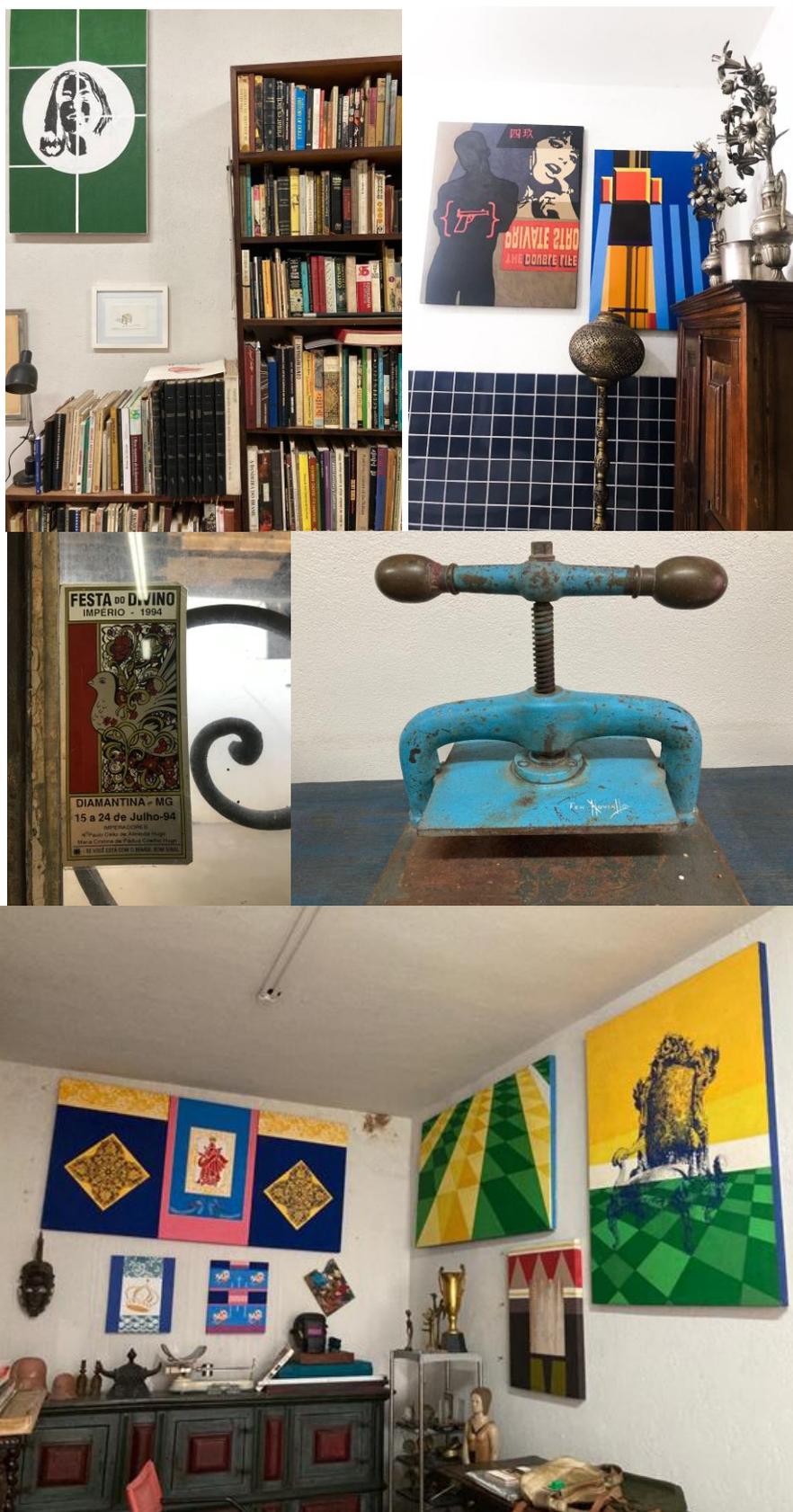
É digno de nota também que conheci pessoalmente Décio Noviello nos últimos anos de sua vida e estabelecemos uma proximidade através do Núcleo de Pesquisa Barracão da UFMG. Nesse tempo, Noviello deu diversos depoimentos sobre sua carreira e foi nesse período também que vivi intensamente seu ateliê.

Já uma característica de Noviello<sup>27</sup> que o faz também importante nessa pesquisa é que o cenógrafo guardou, organizou e sistematizou seu trabalho. Em livros grandes Décio encadernou vários recortes de jornais, separou em pastas os desenhos de seus trabalhos, além de muitas fotografias. Seu ateliê guarda sua memória (IMAGENS 25, 26, 27, 28 e 29).

---

<sup>27</sup> Característica que também se observa em Medina conforme discutirei no próximo Subcapítulo.

IMAGENS 25, 26, 27, 28 e 29 — Ateliê de Décio Noviello.



Fonte: Fotografias de Tereza Bruzzi, 2021.

Em termos espaciais, o ateliê de Décio Noviello é uma edícula da casa principal do artista. Na varanda encontra-se uma coleção de formas que foram usadas nos muitos carnavais realizados por ele. Uma porta em duas folhas em vidro e grade trabalhada abre o espaço. O ateliê guarda os vários “Noviellos” – pintor, carnavalesco, cenógrafo e figurinista. Os acervos se misturam numa organização própria. Os quadros e livros ganham destaque na parede. Nos armários localizam-se as pastas com desenhos, programas, prêmios e outros documentos. Uma grande mapoteca guarda os projetos de cenografia, decoração da cidade e festas.

Trabalhar o cenógrafo Décio Noviello através do seu universo é, antes de tudo, encontrar o ateliê, pois é lá que habitam os trabalhos, os documentos, os desenhos, os rastros e registros mais significativos deste artista. O mesmo percurso não pude observar no exemplo da cenógrafa mexicana Félida Medina que apresentarei a seguir.

## 2.2 O mundo cenográfico de Félida Medina

IMAGEM 30 — Autorretrato Félida Medina, 1996.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Tereza Bruzzi, 2023.

Félida Medina (IMAGEM 30) foi uma cenógrafa mexicana nascida em *Temascaltepec*, Estado do México, em 1941 e que faleceu em 2020. Apesar de ter nascido em outra cidade, sempre viveu na Cidade do México. Diferente do cenógrafo brasileiro Décio Noviello, que teve uma formação autodidata, Medina teve um aprendizado acadêmico e formal. Inicialmente, fez cursos livres de aquarela, desenho, pintura e escultura na tradicional Escola de Belas Artes, a Esmeralda/INBA entre 1958 a 1960.

Em seguida, ingressou na Escola Nacional de Arquitetura, na Universidad Autónoma de México, em 1961, onde esteve por um ano e meio. Em entrevista intitulada *Félida Medina. El caso de una vocación satisfecha: o teatro o nada*, realizada por Pilar Galarza, que se encontra no Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/CITRU<sup>28</sup>, a cenógrafa vai explicar que não estava satisfeita na Arquitetura, farta do ambiente

<sup>28</sup> A referida entrevista é um documento existente no CITRU, assim como outras existentes na tese, e não dispõem de catalogação mais formal e foram acessados pessoalmente.

machista daquela escola. Medina ainda menciona que os professores tratavam os alunos como coisas e, por isso, foi a conselho de sua mãe para a *Escuela de cenografía da Escuela Nacional de Arte Teatral/ENAT, do Instituto Nacional de Bellas Artes/INBA, Centro Nacional de las Artes/CENART*:

*Como mujer siempre te cuestionaban si el trabajo lo habías hecho tú o te lo había hecho tu novio o quién te había ayudado. Por higiene mental me salí y vine aquí a la escuela. Mi mamá me decía: "¿Por qué no estudias escenografía?" y vine por un año a desintoxicarme, pero me gustó tanto que ya no quise regresar a la escuela de arquitectura. El maestro Leoncio [Nápoles] me decía: "regresa, piénsalo bien", esto fue terminando el primer año y al empezar el siguiente año escolar aquí estaba yo de nuevo.*<sup>29</sup>

O desconforto com o machismo institucional é definitivo para o abandono da Escola de Arquitetura. Para Dulce Zamparina<sup>30</sup>, seu plano de vida era ser arquiteta, mas o ambiente acadêmico não a permitiu, principalmente porque tinha um caráter muito forte e se defendia. Foi quando encontrou um lugar que envolvia a pintura e o desenho arquitetônico: a cenografia.

Assim, ingressa formalmente no curso de Cenografia, em 1963, no primeiro curso de graduação em Cenografia da América Latina, fundado em 1949. Com quatorze anos de existência, o curso já tinha como professores formados naquela escola nomes como António López Mancera, Leôncio Nápoles, Ignacio Zúñiga. Diferente da experiência com a Escola de Arquitetura, Medina se sentiu feliz de estar naquele ambiente que, segundo a referida entrevista, permitiu o uso do seu gosto pelo desenho. No entanto, o propósito da escola de cenografia iria para além da ideia da representação em duas dimensões: “*No quería yo ser pintora. Esto lo tenía muy claro; no quería pasar el tiempo frente a un caballete, quería hacer otra cosa, pero no sabía qué. Entonces cuando llegué a esta escuela (ENAT) lo descubrí*”<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> “Como mulher, era sempre questionada se o trabalho era feito por si ou pelo seu namorado ou quem a tinha ajudado. Por razões de higiene mental, saí e vim para a escola. A minha mãe disse-me: “Porque não estudas cenografia?” e eu vim para cá durante um ano para me desintoxicar, mas gostei tanto que não quis voltar para a escola de arquitetura. O professor Leôncio [Nápoles] disse-me: “volta lá, pensa nisso”, Foi no final do primeiro ano e quando começou o ano letivo seguinte, cá estava eu outra vez” (tradução minha).

<sup>30</sup> Dulce Zamparina é cenógrafa formada pela *Escuela Nacional de las Artes/ENAT* e foi assistente de Félida Medina nos últimos anos de sua vida. É uma das pessoas responsáveis pelo seu acervo de desenhos de cenografia e figurinos.

<sup>31</sup> “Eu não queria ser pintora. Isso era muito claro para mim; não queria passar o meu tempo em frente a um cavalete, queria fazer outra coisa, mas não sabia o quê. Depois, quando cheguei a esta escola (ENAT), descobri” (tradução minha).

Em entrevista a Marcela Sorilla, em 04 de julho de 1994 que se encontra no CITRU, Félida Medina aborda outra vez o tema do desenho. Quando perguntada sobre a motivação de um artista deixar o cavalete a favor da cenografia, a resposta é direta: “*Porque le gustó!*”<sup>32</sup>

Apesar de ser excelente desenhista, nunca se sentiu confortável como pintora no início de sua carreira até descobrir a cenografia. Além disso, sua defesa pela cenografia iria passar também por haver um pouco mais de humildade, devido a função colaborativa do teatro, bem como defende a ideia da cenografia como algo imbricado à cena:

*Además, como arte plástica, se sirve de las artes plásticas; pero no solo de las artes plásticas, sino de las visuales. Entonces, creo que es mucho más rico en formas de expresión, y si tú quieres es efímero, porque una escenografía es durante el tiempo que dura el espectáculo. Ni antes, ni después. Solo durante. En el momento que está siendo habitada por personajes. Antes, era un bonito boceto, un bonito cuadro, una bonita obra arquitectónica o decorativa, pero como escenografía, sólo es el tiempo que figura*<sup>33</sup> (MEDINA, 1994, p. 8).

Além da afirmação da efemeridade da cenografia atuando com a cena<sup>34</sup>, Medina também vai advogar a favor da expressão cenográfica com fundos imaginativos, que seja capaz de criar uma atmosfera, um contexto cultural. Nesse aspecto, a cenógrafa vai discutir a relação entre a cenografia, o figurino e a iluminação e sua integração. Além disso, Félida Medina clama pelo termo cenografia já que, como mulher, o fato de fazer figurinos acabava por nomear apenas como figurinistas, como se esse fosse um lugar mais adequado ao gênero. Então, mesmo quando criava nessas outras áreas, Medina assinava apenas como cenógrafa. Como Medina mesmo disse em Galarza e Rechia (1994):

*Bueno, el escenógrafo diseña su vestuario e ilumina. Lo que pasa es que por mucho tiempo yo no dí el crédito de vestuario porque no quería que se encasillaron, así, aunque hiciera escenografía nada más. Porque ya había visto a otras compañeras que estudiaban en esta escuela o que venían de otros lugares como escenógrafas, como*

<sup>32</sup> “Porque gostou!” (tradução minha).

<sup>33</sup> “Além disso, sendo uma arte plástica, utiliza as artes plásticas; mas não só as artes plásticas, também as artes visuais. Por isso, acho que é muito mais rica em formas de expressão, e se quisermos que seja efêmera, porque uma cenografia é para durante o espetáculo. Nem antes, nem depois. Só durante. Neste momento, está a ser habitada por personagens. Antes, era um belo esboço, uma bela pintura, uma bela obra arquitetônica e decorativa, mas como cenografia, é apenas o tempo em que aparece no espetáculo” (tradução minha).

<sup>34</sup> A proposição da cenografia que dura o tempo do espetáculo de Medina pode parecer que vai de encontro a minha hipótese e esse é o argumento tradicional no teatro. Todavia, pode-se pensar numa contradição no seu discurso se pensarmos no ato de salvaguardar seu processo. Tentarei desenvolver esse aspecto no capítulo 4.

*Lucille Donay que venía de los talleres de París. Qué sucedió con Lucille y Graciela Castillo, las encasillaron para dedicarse al vestuario. A mí me interesaba todo al concepto, porque soy escenografía<sup>35</sup>.*

Além de novamente discutir o lugar feminino na produção teatral, Medina coloca em evidência a noção do todo na cena sob o guarda-chuva da cenografia, demonstrando a capacidade que o referido termo teria de aproximar com a noção do que hoje chamamos de visualidade ou plasticidade da cena. Podemos comprovar este ponto de vista, pelo seu depoimento para o jornal *La Jornada* (1988) Félida Medina diz: “*la escenografía es un actor más, así como los actores son parte de escenografía. Son cuerpos en constante movimiento y que juntos van componiendo un todo*”<sup>36</sup>. Para ela, a cenografia é uma forma estética, espacial e plástica de dizer as coisas de uma cultura e tempo específicos. Na referida entrevista e em outras reportagens de jornal encontradas no CITRU, pude notar o pensamento de Félida Medina que, a todo o tempo, reflete sobre o tema da cenografia. Tal capacidade e interesse, além do fazer, provavelmente foram o motivo de ter se tornado professora do curso o qual tinha sido aluna em 1963.

A partir de 1970, Medina inicia sua carreira como professora titular de Cenografia na licenciatura em Cenografia, na ENAT/INBA e segue nessa profissão até seu falecimento, sem se aposentar. Sobre sua trajetória como professora, Dulce Zamparina, em entrevista cedida a mim em 31 de janeiro de 2023 (APÊNDICE – A), afirma:

*Para nosotras las mujeres creo que para las que estudiamos escenografía en México. Félida es como la madre de todos las que quieren hacer escenografía. Ella es la maestra que abrió un camino para todas nosotras. Y también marcó la diferencia porque era una mujer con voz, lo cual era un poco difícil. Creo que ahí se juntaron los planetas, tenía que ser una persona con bastante carácter, muy inteligente, muy artística, fuerte y sensible para manejar esto en ese momento<sup>37</sup>.*

Diante do relato de Zamparina, constato que Félida Medina possui uma importância simbólica na prática de cenografia naquele país pela sua potência criativa

---

<sup>35</sup> “Bem, o cenógrafo desenha os seus figurinos e a iluminação. O que aconteceu é que, durante muito tempo, não dei crédito aos figurinos porque não queria que me limitasse assim, mesmo que eu só fizesse cenografia e nada mais. Porque já tinha visto outras colegas que estudaram nesta escola ou que vieram de outros sítios como cenógrafas, como a Lucille Donay que veio dos *ateliers* de Paris. O que aconteceu com a Lucille e com a Graciela Castillo foi que elas foram relegadas aos figurinos. Eu estava interessada em todo o conceito, porque sou cenógrafa” (tradução minha).

<sup>36</sup> “A cenografia é outro ator, tal como os atores fazem parte da cenografia. São corpos em constante movimento e juntos compõem um todo” (tradução minha).

<sup>37</sup> “Para nós, mulheres, penso que para aquelas que estudam cenografia no México, Félida é como a mãe de todas aquelas que querem fazer cenografia. Ela é a professora que abriu um caminho para todas nós. E também fez a diferença porque era uma mulher com voz, o que era um pouco difícil. Acho que foi aí que os planetas se alinharam, ela tinha de ser uma pessoa com muito caráter, muito inteligente, muito artística, forte e sensível para lidar com isto na altura” (tradução minha).

vista em seus desenhos, depoimentos e fotografias, e por ser uma desbravadora. Soma-se a isso o fato de ter tido uma carreira significativa no campo acadêmico, marcando um lugar que não era ocupado por mulheres em nenhuma dessas áreas nem na prática de cenografia, tampouco no ato de lecionar.

Nessa esteira, é importante ressaltar que Medina foi presidente da *Sociedad Mexicana de Escenógrafos* de 1979 a 1994; em 1995 participou da comissão da OISTAT, *Organización Internacional de Escenógrafos, Técnicos y Arquitectos Teatrales* para a 8ª Quadrienal de Praga; fez inúmeras conferências no México e no Exterior; e em 1976 foi representante do México na V Quadrienal de Praga.

Como cenógrafa, Félida Medina recebe inúmeros prêmios como: A cenografia de *El principito*<sup>38</sup> (1969), no Festival de Máscaras, recebe o prêmio dado pela Asociación de Arte em Michoacán; *Cementerio de automóviles* (1968) recebe o Prêmio de melhor cenografia dado pela Asociación de Críticos y Ensaístas de Teatro; Recebe o Prêmio Diego Rivera (1969) pela cenografia de *Los albañiles*; Recebe o Prêmio Diego Rivera (1970) pela cenografia de *La guerra conyugal*; Recebe o Prêmio Diego Rivera (1973) pela cenografia de *Flores de papel*; Recebe o Prêmio Diego Rivera (1979) pela cenografia de *El extensionista*. E desenvolve inúmeras exposições sobre cenografia e sobre seu trabalho, a destacar, em 1972 e em 1978, na Trienal da Cenografia e Figurinos, em Iugoslávia; e, em 1994, no *Mujeres Creadoras del Teatro Mexicano Symposium/ Festival on Spanish, Latinamerican and US Latina Women in the Theatre*.

Em 1963, ainda aluna da ENAT, Medina é convidada a trabalhar com colegas que pertenciam ao grupo de Teatro Mexicano-Israelense em três farsas: *Los Guajolotes: apaleado y contento y salamanca*. Segundo Sorrilla (1994, p. 9) a cenógrafa afirma que trabalhou de uma forma bastante inconsciente e assustada, mas seu trabalho já começa a aparecer no meio teatral mexicano. Em 1964, executa a cenografia para *El diario de Anne Frank*. Diversas reportagens existentes atestam a relevância desse trabalho<sup>39</sup>. Várias outras também foram desenvolvidas ainda sem ter se formado tais como: *las Almas Muertas*; *Farsa y justicia del corregidor*; *La cueva de Salamanca*; *Maese Patelin*; *La farsa de la cachucha*; *La poesía y la noche en Shakespeare*; *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz*; *El rufián viudo*; *El viejo celoso*; *El juez de los divorcios*; *El sastrecillo valiente*; *El reino de*

<sup>38</sup> Na versão brasileira trata-se do Pequeno Príncipe.

<sup>39</sup> Ambas as obras ela as desenvolveu ainda como estudante.

*la ortografía; El príncipe clavel, espíritos; La escuela de viudas, Cornudo, apaleado y contento; Petición de mano.*

Depois de formada, em 1966, Félida Medina desenvolve várias cenografias, entre elas: *Los arrieros con sus burros hermosos*, da qual existe desenho no CITRU; *El cartero del rey; 8 de marzo*. Em 1968, a cenógrafa faz uma das obras que ela menciona em todas suas entrevistas como a mais significativa e também de grande impacto no contexto mexicano, conforme pude constatar em diversas reportagens. Essa peça é *Cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal (1965)<sup>40</sup>, dirigida por Julio Castillo, em 1968. O texto trata de uma vida proibida de um grupo, que acaba forçado a viver escondido, preocupado com as funções vitais básicas e a repressão causada pela polícia em um cemitério de automóveis. Entretanto, três músicos entram no submundo do cemitério dos automóveis e atravessam o grupo através da música.

Em mesa redonda no evento *Las jornadas de escenografía*, em 13 de julho de 2023, Gabriel Fragoso fala sobre o *Cementerio de automóviles*. Segundo ele, Julio Castillo estava recém egresso da carreira de atuação e começava a fazer direção. Teve tanto êxito que, normalmente, esse tipo de montagem durava 10/12 funções. A peça acaba por alcançar a olimpíada cultural de 1968, evento que foi criado pelo estado mexicano, promovendo atividades culturais concomitantemente aos jogos olímpicos no México. Um espetáculo de estudantes foi incorporado à programação daquele importante evento.

*No era raro que las buenas obras de la escuela (ENAT) fueran al circuito cultural, financiadas por el Estado, pero ésta fue a las Olimpiadas de México. En primer lugar, la escenografía fue muy atrevida, al igual que la dirección de Julio Castillo, porque el tema era la violencia callejera, con todos sus temas: drogas, desequilibrio humano, y la dirección supo trabajar muy bien con esto. Una escena muy impactante fue la de un novio celoso, me parece, que usa un lápiz de boca y marca el cuerpo de su novia como un rayo en la espalda de la actriz. Así que eso es teatro, la idea era más fuerte que hacerlo realista, un encuentro de imágenes. También era atrevido, aunque fuera 1968/69, era el principio de una época, un escándalo a finales de los años sesenta. Seres humanos olvidados en la basura, adictos, era un escándalo. Félida tenía ese carácter atrevido. Julio venía de un barrio muy pobre, con mucha delincuencia y violencia, etc. Así que esos eran sus temas. Y, bueno, Félida también venía de un ambiente social más o menos necesitado. Félida mantenía una amplitud de géneros, una amplitud de perspectivas<sup>41</sup> (APÊNDICE-C).*

<sup>40</sup> Fernando Arrabal (1932): escritor, dramaturgo e cineasta. Referência espanhola do teatro do absurdo, autor de *Cementerio de automóviles*.

<sup>41</sup> “Não era raro, boas montagens da Escola (ENAT) passavam para um circuito cultural, financiado pelo Estado, mas essa foi para a olimpíada do México. Em primeiro lugar era muito atrevida a proposta

Em conversa com os que vivenciaram essa obra, todos dizem do impacto da mesma em 1968. Os que viram e os que vivem a história a partir dela naquele país a consideram um marco do teatro mexicano. O atrevimento do tema e da montagem, bem como a capacidade criativa do diretor e da cenografia são marcantes no trabalho. Em entrevista, Medina (1993, p. 3) diz:

*A Julio se les presentaban las cosas y como era muy imaginativo aprovechaba lo que le ponías. Recuerdo mucho — ya no estaba yo en la escuela —, que me llamó Julio, para este entonces yo llevaba quince o veinte trabajos de escenografía ya realizados, entonces acepté con la condición de que fuera en serio y de manera profesional, con toda la seguridad del mundo, que no era jugar al teatrillo, y él dijo que sí. Entonces me dio el libreto, nos vimos una mañana en un café que está aquí en Lieja, que era el café literario, un agujero donde íbamos todos los que de aquí de la Escuela por las mañanas y los escritores. Entonces yo estaba con Joaquín Hernandez, Chacón y llegó Julio diciendo, “híjole me urge, me urge”, entonces sobre una servilleta del café le pinté, sin escala ni nada mi propuesta. Este coche va a ir aquí por esto y esto, esto va a ir acá por esto y esto. Por supuesto yo no sabía si íbamos a tener presupuesto o no. Ensayábamos con muchas ganas. De repente no había presupuesto, no nos daban y por ahí nos dieron un préstamo de 1,800 pesos. Entonces empecé a recorrer destazaderos por todo el Distrito Federal, donde me veían como loca porque preguntaba yo si no tenían un carro más amolado. No me hacían caso y yo los pedía más amolados en primer lugar porque yo sabía que así amolado me costaba menos. No me hacían caso y les tenía que explicar que era para una obra de teatro. Por fin localicé un Chevrolet 39 o algo así, allá por Los Reyes que podía adquirir. Además, le expliqué al vendedor que la sacara todo lo que quisiera, para que quedara en tal estado. Pero por otro lado compañeros que tenían coche me decían, tengo una puerta chocada, porque no pasas con mi mecánico; ya le dije que pases a recoger mofes y así se hizo. Por otro lado, yo tenía una amiga que era dueña de una tienda de fotografía que me ayudó en el revelado de películas para darles tratamiento de viejo, sólo cobrándole el material. En conclusión, hubo aportación de muchas personas. El entusiasmo de nosotros lo contagiamos a los demás. Yo de este coche saqué todo y estrenamos aquí en la sala Villaurrutia. Creo que los más sorprendidos del éxito que tuvo la obra fuimos nosotros, los hicimos con muchas ganas, era impresionante como de repente los monstruos sagrados del teatro empezaron a descolgarse a la Sala Villaurrutia: Basurto, Ofelia, Guilmain, Juan Ibáñez entre otros que te abrazaban y te daban las gracias. Fue una cosa muy bella y que duró pocos días<sup>42</sup>.*

---

cenográfica, a direção de Julio Castillo também, porque o tema era a violência da rua, com todas as temáticas: as drogas, o desequilíbrio humano e a direção soube muito bem trabalhar isso. Uma cena muito impactante era de um namorado enciumado, me parece, que ele usa um lápis de boca e marca o corpo da namorada como um raio nas costas da atriz. Então isso é teatro, mais forte do que fazer realista era a ideia, um encontro de imagens. Ademais era um atrevimento, apesar de ser 1968/69 era início de uma época, foi um escândalo no final dos anos 1960. Seres humanos esquecidos no lixo, viciados, foi um escândalo. Félida tinha esse caráter de atrever-se. Julio vinha de um bairro bastante pobre, com muita delinquência e violência etc. Portanto, esses eram seus temas. E, bem, Félida também veio de um ambiente social mais ou menos carente. Félida manteve uma variedade de gêneros, uma variedade de perspectivas.

<sup>42</sup> “Apresentavam-se coisas ao Júlio e ele, como era muito imaginativo, tirava partido do que se lhe punha à frente. Lembro-me muito bem - já não andava na escola - o Júlio chamou-me, nessa altura já tinha feito quinze ou vinte trabalhos de cenografia, por isso aceitei com a condição de ser sério e profissional, com toda a segurança do mundo, que não fosse um jogo de teatro, e ele disse que sim. Então deu-me o texto, encontramos uma manhã num café aqui em Liège, que era o café literário, um lugar onde íamos todos

O diretor e a cenógrafa se encontraram num café e ali mesmo Félida Medina disse que, em um guardanapo, desenvolveu um croqui para ele, sem escala nem nada e foram imaginando a cena, localizando as coisas. Nessa primeira conversa, cenógrafa e diretor tem um acordo: trariam carros reais do ferro velho para a cena. Ao acordarem que seriam carros de verdade, Félida visita ferros velhos por todo o Distrito Federal onde ela vai trabalhar a partir de carros encontrados. O realismo da escolha é, na verdade, uma forma de explicitar não a literalidade de um cemitério de automóveis e sim a materialidade da realidade bruta de um grupo de seres esquecidos, rejeitados pela sociedade. Nesse sentido, a cenografia se estabeleceu a partir de um conceito, mas também a partir do material disponível e do encontro com os mesmos. Como foram utilizados materiais encontrados, essa preocupação com o desenho não seria tão fundamental e parece ser uma estratégia diferente de seu procedimento de criação usual na qual analiso agora. A concepção da cenografia era, segundo Medina (1979):

Era un poco la idea de coche-casa Yo puse el tendadero que ambientaba un poco de todo esto, pero que al mismo tiempo lo utilizaba en determinado momento en que yo lo subía. Allá, había una proyección porque teníamos un pequeño trozo de película con los mismos personajes<sup>43</sup>.

Os carros funcionavam como essa casa, essa única proteção desses seres, e o cemitério como uma tentativa de vida coletiva marginal. Os objetos encontrados, associados a um varal de projeção, se colocavam espacialmente para que a cena

---

de manhã, os da Escola e os escritores. Eu estava com o Joaquín Hernandez, o Chacón e o Julio chegou e disse: "ei, isto apetece-me, isto apetece-me", por isso desenhei a minha proposta num guardanapo no café, sem escala nem nada. Este carro vai ficar aqui por isto e isto, isto vai ficar aqui por isto e isto. Claro que não sabia se íamos ter um orçamento ou não. Estávamos a ensaiar com muita vontade. De repente, não havia orçamento, não nos deram dinheiro nenhum e deram-nos um empréstimo de 1800 pesos. Depois comecei a percorrer toda a Cidade do México, onde me olhavam como se eu fosse louca porque lhes perguntava se não tinham partes de carros. Não me prestaram qualquer atenção e eu pedi-lhes que os mandassem cortar, porque sabia que me custaria menos as partes. Não me ouviram e eu tive de explicar que era para uma peça de teatro. Finalmente encontrei um Chevrolet 39 ou algo do género em Los Reyes que podia comprar. Além disso, expliquei ao vendedor que podia tirá-lo das partes que quisesse, para que ficasse naquele estado. Mas, por outro lado, os meus amigos que tinham um carro disseram-me: "Tenho uma porta partida, porque não vais ao meu mecânico? Por outro lado, tinha uma amiga que tinha uma loja de fotografia que me ajudava a revelar filmes para lhes dar o tratamento antigo, cobrando-lhe apenas o material. Em suma, houve a contribuição de muitas pessoas. O nosso entusiasmo foi transmitido a outros. Tirei tudo deste carro e estreamos aqui no teatro Villaurrutia. Penso que fomos os mais surpreendidos com o êxito da obra, fizemo-la com grande entusiasmo, foi impressionante como de repente os monstros sagrados do teatro começaram a descer à Sala Villaurrutia: Basurto, Ofelia, Guilmain, Juan Ibáñez entre outros que vos abraçaram e agradeceram. Foi uma coisa muito bonita que durou apenas alguns dias" (tradução minha).

<sup>43</sup> "Era um pouco a ideia de um carro-casa. Pus o varal que servia de cenário para um bocadinho de tudo isto, mas ao mesmo tempo utilizei-o num determinado momento em que o trazia. Aí, havia uma projeção porque tínhamos um pequeno pedaço de filme com as mesmas personagens" (tradução minha).

acontecesse. Em *San Andres de los Gama* encontrei duas maquetes de *Cementerio* (IMAGENS 31 e 32).

IMAGENS 31 e 32 — *Fotografias da maquete de Cementerio de automóviles, Félida Medina.*



Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Na primeira maquete, pode-se ver a cenografia sendo estudada em miniatura, como os fragmentos de carros colocados e a relação deles com a projeção no varal. Os pedaços de carros mostram a degradação do espaço abandonado, enferrujado. Vê-se que Félida Medina explora esse pensamento na maquete. Vê-se a riqueza nos detalhes, nas possibilidades de entender o espaço imaginado delirioso como é afirmado na reportagem intitulada *El teatro* do jornal *Novedades*, Magaña-Esquivel (1968). Na referida reportagem é mencionada de forma fascinante sobre a cenografia como um ambiente delirante, que me parece ser a definição exata para a proposta. A realidade cruamente colocada, associada ao acúmulo de um lugar estéril de um cemitério de automóveis é delirante e de vida improvável, como mostra a maquete.

A segunda maquete, que ela nomeou como “*La maquetita*” (IMAGENS 33 e 34), parece existir para que se entenda o que o espectador verá, a interação da plateia com o espaço cênico proposto. Ela apresenta o estudo da cenografia e o olhar do observador, a forma como se articulam em níveis iguais, uma vez que ela sugere que os carros seriam usados com os atores sentados e deitados. Dessa maneira, estabelece uma relação direta entre representação e público. Além disso, cria três nichos vazios para a cena, um em cada lateral do palco e um central.

IMAGENS 33 e 34 — *Fotografias da la Maquetita, Félida Medina.*

Fonte: Fotografias Tereza Bruzzi, em San Andres de los Gama, dez. de 2021.

Os carros em semicircunferência criam um micro palco onde a cena vertical acontece. Aparecem nessas maquetes os dois nichos vazios que também se configuram como importantes. A plateia está em igual importância que a representação. Os espaços se configuram através dos restos de carros e dos vazios que se criam com a falta deles.

Se para a carreira de Noviello a década de 1980 parece ter sido um momento bastante produtivo, os anos 60 e 70 demonstram ter o mesmo efeito na vida profissional de Medina. Das cenografias que existem na documentação do CITRU datadas de 1969, temos *Las vírgenes prudentes* e *Los albañiles*. Esta última é bastante importante e discorro um pouco mais sobre ela a seguir.

O espetáculo *Los albañiles*, de 1969, foi dirigido por Ignacio Retes<sup>44</sup> a partir da obra teatral de Vicente Leñero (1964)<sup>45</sup>, engenheiro civil de profissão, que escreveu primeiro como um romance, ganhando o Prêmio Biblioteca Breve, em 1963, e com ele o reconhecimento de que precisava para decidir fazer carreira na literatura. Mais tarde, fez sua adaptação para o texto dramático. O texto se inicia a partir do assassinato do zelador de uma obra na Cidade do México, e a trama se constitui quando a polícia descobre que, tanto seus colegas, quanto seu empregador, tinham pelo menos um motivo para o referido crime. A obra tem uma característica polifônica e retrata as subjetividades individuais, as classes sociais que prevalecem na Cidade do México, as falhas de seu sistema judicial, assim como as experiências vividas pelo autor durante seus anos como engenheiro civil<sup>46</sup>.

Ao longo da investigação, gradualmente torna-se claro como o ambiente marginal em que os personagens vivem moldou as personalidades de cada um deles. O espetáculo acontece no canteiro de obras. O texto de *Los albañiles* é considerado um clássico da literatura mexicana, um texto pioneiro na narrativa modernista daquele país criticando assertivamente uma ascensão material do México, ao mesmo tempo que persiste a desigualdade e ainda as questões humanas geradas por uma urbanização desenfreada, típica das grandes cidades latino-americanas.

---

<sup>44</sup> Ignacio Retes (1918-2004): foi um dramaturgo, diretor de teatro, escritor e ator mexicano.

<sup>45</sup> Vicente Leñero (1933-2014): foi um jornalista, dramaturgo e escritor mexicano.

<sup>46</sup> Esse texto também virou filme, em 1976.

Perguntada sobre as dificuldades que encontrou para resolver *Los albañiles*, Medina (1996) responde:

*Bueno, el problema era manejar una infinidad de espacios, pero otro gran problema era el costo. Entonces esta escenografía le trabajé con tubo de agua de ¾ que compré en casas de demolición y también la trabajé sirviéndose de una bisagra muy especial que me permitía hacer cambios, porque lo general encuentras estructuras tubulares ya prefabricadas, pero todas son rectangulares y a mi me interesaba dar movimiento<sup>47</sup>.*

Félida Medina lembra que, naquela mesma época, António López Mancera<sup>48</sup> tinha feito uma cenografia tubular bastante grossa e, nesse trabalho, ela queria uma estrutura aérea que permitisse sentir o espaço. Na anteriormente mencionada entrevista, Medina explica:

*Entonces, estoy jugando con elementos realistas y una construcción no realista, porque no estoy haciendo la reproducción realmente de construcción, porque así no se construye. Voy tomando elementos de construcción y doy la imagen de que se hace así y doy toda la apariencia escénica para hacerlo. Pero, no construyó paredes, ventanas... Yo pinté todas las paredes de negro y resalté estas columnas y quité el ciclorama. Entonces todo el espacio era utilizado<sup>49</sup>.*

O clima é dado por elementos reais usualmente usados na construção civil — tubos, tijolos —, mas o canteiro de obras é fundamentalmente teatral. Medina argumenta pela não realidade dos mesmos, pois não é assim que se constrói tradicionalmente, só com a estrutura e sem vedações em alvenarias. A construção está sugerida na cena. Cabe ao espectador imaginar e configurá-lo.

Pela perspectiva da cenografia, pintada em tinta guache, de *Los albañiles* (IMAGEM 35) podemos ver a lógica espacial proposta por Félida Medina. O desenho sugere a retirada dos fechamentos da caixa cênica (ciclorama, pernas e bambolinas), o uso da estrutura área de canos, criando uma construção cênica visivelmente leve. Nota-se a presença de planos articulados por rampas e escadas e, em consequência, vários nichos possíveis de apropriação das cenas.

---

<sup>47</sup> “Bem, o problema era gerir um número infinito de espaços, mas outro grande problema era o custo. Assim, trabalhei nesta cenografia com um tubo de água de ¾” que comprei em lojas de materiais de demolição e trabalhei também com uma dobradiça muito especial que me permitia fazer alterações, porque normalmente encontramos estruturas tubulares pré-fabricadas, mas são todas retangulares e eu estava interessada em dar-lhes movimento” (tradução minha).

<sup>48</sup> Antonio López Mancera (1924-1994) fez parte da primeira geração de estudantes de cenografia da recém-criada Escuela de Arte Teatral/ENAT (1949) e professor da mesma instituição. Uma espécie de prodígio da cenografia mexicana.

<sup>49</sup> “Portanto, estou a jogar com elementos realistas e uma construção não realista, porque não estou realmente a reproduzir a construção, porque não é assim que se constrói. Estou a pegar em elementos de construção e estou a dar a imagem de que é feito assim e estou a dar todo o aspecto cênico para o fazer. Mas, não construí paredes, janelas... Pinte todas as paredes de preto e destaquei estas colunas e retirei o ciclorama. Assim, todo o espaço foi utilizado” (tradução minha).

IMAGEM 35 — *Perspectiva da obra Los Albañiles, Félida Medina.*

Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Ao analisar o desenho da cenografia e compará-los com a maquete (IMAGEM 36 e 37) pode-se perceber que a segunda traz mais sobre os materiais e acabamentos, nos faz entender mais como as questões pertinentes ao texto (os movimentos sindicais, a religião, as áreas de trabalho dos pedreiros) aparecem fisicamente na encenação. Esta condição se dá pelos detalhes existentes na maquete, criados por materiais e texturas.

IMAGENS 36 e 37 — *Vista geral da maquete de Los Albañiles, Félida Medina.*



Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Em 1970, das oito cenografias que desenvolveu naquele ano, duas tinham documentação: *Los incendiários* (IMAGEM 38) e *La guerra conyugal*. Em 1971, Félida Medina produziu os desenhos de *La Carpa* (IMAGEM 39) e de *Octubre termina no hace mucho tiempo* (IMAGEM 40). Nos anos de 1973 podemos ver *Vine...ví y mejor me fui* (IMAGEM 41) e *Flores de papel* que, além da cenografia, possui também desenho de figurinos e, em 1975, *La Llorona* e *Pito Pérez en la hoguera*.

IMAGEM 38 – Desenho de cenografia para a peça *Los incendiários*, Félida Medina.



Fonte: Reproduções CITRU, 2022.

IMAGEM 39 — *Desenho de cenografia para a peça La Carpa, Félida Medina.*



Fonte: Reproduções CITRU, 2022.

IMAGEM 40 — *Desenho de cenografia para a peça Octubre termina no hace mucho tiempo, Félida Medina.*



Fonte: Reproduções CITRU, 2022.

IMAGEM 41 — *Desenho de cenografia para a peça Vine...ví y mejor me fui, Félida Medina.*



Fonte: Reproduções CITRU, 2022.

Nota-se, em seus trabalhos iniciais do final dos anos 1960 e dos anos 1970, um exercício com planos e volumes, tirando partido, principalmente, de uma linguagem mais abstrata que ela tinha mais interesse. Observo a pesquisa da cenógrafa com a presença forte de planos, elevações, de estruturas bastante vazadas, usos de madeiras, ferros e bambus, além do reuso de objetos encontrados e texturas, como os tecidos, cadeiras, roupas, para compor a espacialização da cena. Podemos ver nos exemplos acima o uso de diagonal na composição.

O emaranhado das estruturas é utilizado em maior ou menor grau e mostram também uma influência das vanguardas construtivistas russas, principalmente de Vsévolod Meyerhold<sup>50</sup>. O alinhamento com Meyerhold não é somente estético, é também ético e político. Conhecida como uma pessoa que defendia o partido comunista, Félida

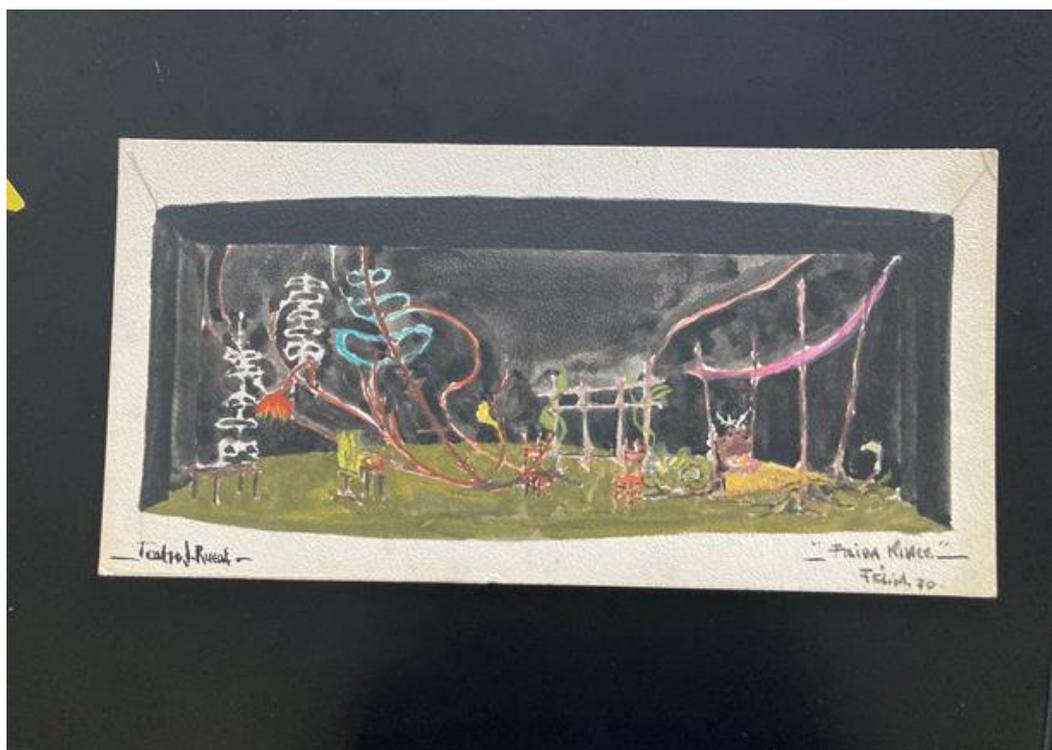
---

<sup>50</sup> Vsevolod Meyerhold (1874-1940) Ator, diretor e encenador russo. Utilizou a biomecânica, o cinético e o estático. O cenário não buscava uma representação fiel do real, mas era visto como meio simbólico e plástico, que representava mais do que apenas sua função prática. Considerava o corpo do ator como mais um objeto de cena, e sua disposição em relação ao cenário. Por essas razões, outros elementos típicos do teatro de Meyerhold, como a iluminação, cenário e figurino estilizados e antinaturalistas são essenciais para o perfeito funcionamento da biomecânica.

Medina participou dos movimentos estudantis de 1968 com sua amiga Marta Zamora<sup>51</sup> e ainda esteve por toda a vida ligada aos sindicatos por onde atuou.

Na obra *Frida Kahlo* (IMAGEM 42), de 1971, pode-se ver esse estudo da perspectiva em diagonal, do uso de elementos vazados, estabelecendo pontos focais da cena e, ao mesmo tempo, articulando um conjunto colorido, fantasioso e surrealista que dialoga com o universo da pintora. Nesse momento, a produção de Félida Medina é impressionante, desenvolvendo em média 6 (seis) trabalhos por ano. Em 1977, desenvolveu a cenografia de *Volpone*, da qual encontrei a maquete em San Andrés de Los Gamas. Em 1978, Medina fez dois trabalhos que possuímos documentação: *El extensionista* e *La palabra canta*.

IMAGEM 42 — Desenho de cenografia para a peça *Frida Kahlo*, Félida Medina.



Fonte: Reprodução CITRU, 2022.

---

<sup>51</sup> Marta Zamora (1946) é uma primeira atriz e diretora mexicana que atua no cinema, no teatro, na televisão e no rádio.

Na obra *El extensionista* (IMAGEM 43) a cenografia pode ser vista através do uso de rampas, pesquisa que ela desenvolveu desde *El principito*, a marcação do espaço com estruturas que também configura como uma marca pessoal e agora começa a ser mais significativa: o uso de materiais alternativos como a espuma de poliuretano e materiais naturais e artesanais, como a juta e o bambu.

IMAGEM 43 – Desenho de cenografia para a peça *El extensionista*, Félida Medina.



Fonte: Reprodução CITRU, 2022.

Em entrevista dada a mim, Patricia Rivera (2023) afirma que esse ambiente a impactou enormemente pela austeridade que significava, pois era simbólica e abstrata. Gabriel Fragozo também ressalta esse trabalho em sua entrevista (APÊNDICE – C), chamando atenção para algo do universo feminino na obra: que caracterizaria uma corrente específica da cenografia feminina mexicana, a qual tem Félida Medina como sua maior representante.

Na década de 1980 desenvolveu muitos trabalhos como *Bodas de sangre* (1981), *Hay que enterrarlo pero ya* (1983), *El fantasma pluft* (1983), *Una pequeña historia de horror y de amor desenfrenado* (1985), *Las tlandas del Tlancualejo* (1986), *Sonata en travesti...ei* (1987), *Sangre en cuello de gato* (1984), *Fauna Rock* (1988) (IMAGEM 44), *Tereso y Leopoldina* (1989) (IMAGEM 45). Esses últimos, que possuem documentação, mostram

que Medina vai explorar os materiais mais maleáveis, ampliando sua linguagem estética e seu uso do espaço.

IMAGEM 44 – *Desenho de cenografia para a peça Fauna Rock, Félida Medina.*



Fonte: Reproduções CITRU, 2022.

IMAGEM 45 – *Desenho de cenografia para a peça Tereso y Leopoldina, Felida Medina.*



Fonte: Reproduções CITRU, 2022.

Como dito, Medina explora nesse momento materiais mais orgânicos. Porém, se atentarmos para os desenhos, vemos que possuem por trás uma estrutura de base mais rígida. E que vai definir a estética, ou melhor, a plasticidade da cena. O que podemos ver pelos desenhos é confirmado pelo depoimento de Patrícia Aspiros (APÊNDICE F), nesse diagnóstico feito por ela sobre o trabalho de Medina:

*Aunque las bases de su escenografía son más rígidas, los basamentos son más rígidos como comienzo para ella de algo que se convertirá en un sentimiento más orgánico y suave. Eran combinaciones. No hizo estructuras y lo dejó así. Intentó preguntar: ¿y si me quemó un poco? ¿Y si lo duplico? ¿Y si me pongo esto? ¿Hay algún edificio? Si la estructura era algo muy duro, intentaba darle vida. Creo que por eso tejía mucho. Todas sus escenografías terminaban tejiendo. He visto estas combinaciones de lo rígido con formas más volátiles y orgánicas en varias escenografías, por ejemplo, El extensionista que vi antes de conocer a la maestra. La sensación que me dio fue de algo volátil porque usaba telas, tenía contraluz, porque tenía cosas orgánicas que salían de la escenografía en las formas, sin embargo, como ella nos explicó cómo lo hizo, estaba el metal, las estructuras, pero siento que logró con los dos tipos de materiales una unidad. En aquel momento, cuando vi esta obra, ni siquiera sabía que sería escenógrafo. Más tarde, cuando entré en la escuela, el primer trabajo que vi suyo fue Tereso y Leopoldina, cuando nos invitó no a trabajar, sino a seguir, observar, discutir cómo había hecho todo su trabajo. Y allí, todo lo que vi fueron estructuras y todo lo demás eran telas. Eran materiales a los que los tejidos daban forma. Estas combinaciones de lo rígido, lo geométrico, lo lineal, lo que sea, con los materiales simplemente blandos, translúcidos, suaves, volátiles. Así que hay un equilibrio. No me imagino la escenografía de Félida con una estructura rígida y nada más, ni con algo muy etéreo. Siempre existía ese equilibrio. Siempre buscó ese equilibrio, no sé si consciente o inconscientemente. Esta composición daba movimiento y ritmo. Este trabajo se presentó en 2010, 2012<sup>52</sup>.*

Essa definição de Aspiros vai ao encontro da definição de Andrade, Bruzzi e Cezarino (2023), de que existem categorias de cenografias — uma mais dura, mais ligada ao uso de materiais rígidos e mais arquitetônicos; e outra mais maleável, cujo uso de materiais são mais maleáveis, bem como o emprego de recursos vindos mais da pintura. Aparentemente, o que Aspiros defende é o uso desses dois conceitos na obra de Félida,

---

<sup>52</sup> “Embora as bases da sua cenografia sejam mais rígidas, as bases são mais rígidas como um início para ela de algo que se tornará mais orgânico e mais suave. Eram combinações. Ela não fazia estruturas e ficava por aí. Ela tentava perguntar: e se eu queimar um bocadinho, e se eu duplicar, e se eu puser isto, há alguma construção? Se a estrutura era algo muito difícil, ele tentava dar-lhe vida. Acho que é por isso que ele fazia muita tecelagem. Todos os seus cenários acabavam em tecelagem. Eu vi essas combinações do rígido com formas mais voláteis, orgânicas, em várias encenações, por exemplo, O Extensionista, que eu vi antes de conhecer o professor. A sensação que me dava era de uma coisa volátil porque usava tecidos, tinha retroiluminação, porque tinha coisas orgânicas que saíam da cenografia nas formas, no entanto, como ela nos explicou como é que fazia, havia o metal, as estruturas, mas eu sinto que ela conseguiu com os dois tipos de materiais uma unidade. Na altura, quando vi este trabalho, nem sequer sabia que ia ser cenógrafa. Mais tarde, quando entrei na escola, o primeiro trabalho dele que vi foi Tereso e Leopoldina, quando ele nos convidou não para trabalhar, mas para acompanhar, observar, discutir como ele tinha feito todo o seu trabalho. E aí, só vi estruturas e tudo o resto era tecido. Eram materiais aos quais os tecidos davam forma. Estas combinações do rígido, do geométrico, do linear, do que quer que seja, com materiais apenas suaves, translúcido, macios, voláteis. Portanto, há um equilíbrio. Eu não consigo imaginar a cenografia da Félida com uma estrutura rígida e mais nada, nem com uma coisa muito etérea. Houve sempre esse equilíbrio. Ela sempre procurou esse equilíbrio, não sei se consciente ou inconscientemente. Esta composição dava movimento e ritmo. Este trabalho foi apresentado em 2010, 2012” (tradução minha).

mas o segundo tem a finalidade de dar movimento e ritmo. Zamparina vê o uso desse segundo recurso ligado a palavra “caráter” que era assim que Félida Medina o definia:

*Para cuando encontró un lugar que implicaba pintura y diseño arquitectónico, había escenografía. Su plan de trabajo siempre partió de la arquitectura. De hecho, cuando la vi hacer un boceto con ella como trazos arquitectónicos y líneas porque finalmente era un espacio estructurado y a partir de ahí empezó a dar vida, lo que ella llamaba carácter. Para darle carácter. Hay que darle carácter. Como ves, llegas con el boceto de una casa. Y no importaba cómo la hubieras dibujado, ella decía: en esa casa no vive nadie, dale carácter. Y a veces, mientras fumaba, con la ceniza del cigarrillo ensuciaba su dibujo, por encima, por donde alguien había pasado la mano, hacía detalles muy pequeños como la manilla de la puerta, que estaba un poco desgastada y sucia. Tiene que estar más sucia que el resto de la casa porque le ponen la mano encima. Ese tipo de cosas porque, creo que cada vez más se metió en cómo habitar los espacios. Era muy observadora al respecto. Por ejemplo, por muy limpio que esté un cuarto de baño, hay un poco de moho en él, se preocupó mucho de entender cómo habitamos. Así, en sus procesos de dibujo podemos ver este ejercicio de ruptura de las estructuras. Podemos ver en sus primeras obras algo muy arquitectónico, muy cuadrado, y pronto está rompiendo y rompiendo. Se puede ver que sus obras escolares son muy arquitectónicas y luego, creo, empezó no sólo a pensar en cómo habitar el espacio físicamente, sino también a imaginar cómo habitarlo y entonces se adentró en un universo más onírico, en cómo la gente sentiría este universo y entonces empezó a hacer una escenografía que no era tan lineal sino más orgánica. Tiene que ver con eso<sup>53</sup> (APÊNDICE -A).*

Com efeito, nos anos 1990, apesar da pouca documentação existente, pude localizar sete trabalhos de cenografia de Medina. *Escaramuzas* (IMAGEM 46) é um deles, do qual Patricia Aspiros foi assistente, datado de 1993.

---

<sup>53</sup> “Quando encontrou um lugar que envolvia pintura e desenho arquitetônico, havia a cenografia. O seu plano de trabalho partia sempre da arquitetura. Aliás, quando a vi fazer um esboço com traços e linhas arquitetônicas, porque finalmente era um espaço estruturado, e a partir daí começou a dar-lhe vida, aquilo a que ela chamava caráter. Para lhe dar carácter. É preciso dar-lhe carácter. Como podem ver, chegámos com o esboço de uma casa. E por mais que o desenhássemos, ela dizia: ninguém vive nessa casa, dê-lhe carácter. E às vezes, enquanto estava a fumar, com a cinza do cigarro sujava o desenho, em cima, onde alguém tinha passado a mão, fazia pormenores muito pequenos como a maçaneta da porta, que estava um pouco gasta e suja. Tem de estar mais suja do que o resto da casa, porque lhe puseram a mão em cima. Esse tipo de coisa, porque acho que ela se interessou cada vez mais pela forma de habitar os espaços. Ela era muito observadora em relação a isso. Por exemplo, por muito limpa que esteja uma casa de banho, há lá um pouco de bolor, ela estava muito preocupada em perceber como habitamos. Por isso, nos seus processos de desenho podemos ver este exercício de dismantelamento de estruturas. Podemos ver nos seus primeiros trabalhos algo muito arquitetônico, muito quadrado, e rapidamente ele vai quebrando e quebrando. Vê-se que os seus trabalhos de escola são muito arquitetônicos e depois, penso eu, começou não só a pensar como habitar o espaço fisicamente, mas também a imaginar como o habitar e depois entrou num universo mais onírico, como é que as pessoas sentiriam esse universo e depois começou a fazer uma cenografia que não era tão linear, mas mais orgânica. Tem a ver com isso” (tradução minha).

IMAGEM 46 — *Desenho de cenografia para a peça Escaramuzas, Félida Medina.*



Fonte: Reprodução CITRU, 2022.

Existe um desenho do cenário — estando, inclusive, emoldurado na casa em San Andrés de los Gamas — que dialoga com o ponto de vista mencionado por Dulce Zamparina, que advoga por um período em que a mestra fez uma cenografia mais orgânica. Ao lembrar da professora, Aspiros comenta as seguintes imagens que lhe vem à cabeça: trabalho, força, precisão e natureza — essa última como forma de inspiração para a sua criação. Zamparina fala dessa referência à natureza como um exercício de abstração e uma forma de buscar algo mais onírico. Se observarmos *Escaramuzas* (IMAGEM 46) talvez sejam mesmo significativos esses dois aspectos: a busca pelo orgânico e o onírico referido trabalho, a natureza aparece de maneira definitiva. A forma de tentar entender a natureza, num campo mais de observador, para que ela forneça soluções simbólicas, estéticas e funcionais é significativa. É como se a natureza servisse como um campo investigativo teórico e prático.

Outro trabalho que Medina faz nesse período, em 1995, é *¿Quién teme a Virginia Woolf?* e *Las hormigas*, em ambos podemos ver a cenógrafa utilizando com desenvoltura o lado mais dito “mole” da cenografia.

É importante notar que pouca documentação existe depois dos anos 1990. Nas minhas pesquisas, fui levantando hipóteses com os entrevistados e nos documentos que apareceram ao longo da pesquisa. Alguns pontos são relevantes e nenhum deles conclusivos ou todos eles juntos constituem a questão. O primeiro ponto é uma inserção no mercado mexicano de novos cenógrafos vindos da Escuela de Arquitectura da

Universidad Nacional Autónoma de México/UNAM que começaram a ter relevância no cenário daquele país, e Felida Medina vai então se voltar para fazer exposições de cenografia, valorizando os cenógrafos graduados na ENAT. O segundo é seu envolvimento em regime de dedicação exclusiva à ENAT e seu direcionamento integral à carreira de professora, além de seu grande envolvimento com o sindicato de servidores públicos ligados ao INBA<sup>54</sup>.

É inegável que é uma vida de trabalho prático e teórico tão importante tanto como professora de cenografia bem como profissional da cena. Há uma atuação nesses dois campos que, no final das contas, constituem uma condição importante de autorreflexão para disciplinas que têm na sua essência o fazer. A cenografia de Félida Medina é um mundo de experimentações e pesquisas constituindo em criações que marcaram a vida das pessoas que as viram. Seu trabalho abriu portas para outras mulheres atuarem no campo para além do que se permitia na época. Medina cria uma outra relação da encenação com a cenografia, colocando-a como uma proponente do espaço onde a cena acontece e não como uma executora das demandas do texto ou da direção. E, nessa esteira, passa a ser uma defensora que a cenografia assume um papel equivalente à direção, uma vez que cria o espaço onde a cena acontece.

Falar de Félida Medina no México é falar de uma profissional mulher que estava no epicentro efervescente das artes daquele país, na primeira escola de cenografia da América Latina e, por isso, sua genialidade pôde aparecer. O que é muito diferente de Noviello, na Belo Horizonte provinciana. Contudo, Félida Medina era mulher de traços indígenas, monolinguista, brava, de esquerda e extremamente reservada (sobretudo em relação a sua vida pessoal e sua orientação sexual). Por causa disso, em muitas vezes, foi alijada de processos mais amplos que sua competência permitia perfeitamente.

Entretanto, apesar de ter uma análise de seu percurso formativo e profissional de Medina, percebi que faltava ainda um entendimento da figura Félida Medina. O acervo institucional, apesar de ter uma documentação importante, mostrava as lacunas que as entrevistas também reforçaram.

---

<sup>54</sup> Descobriu um câncer em 2017, e faleceu em 2020, mas sua produção nos últimos anos está completamente ligada à formação e não à atividade profissional da cenografia.

Nesse sentido, são significativos os esforços do *Centro de Investigación Teatral/ CITRU* para abrir conversas com familiares e amigos da cenógrafa para que eu pudesse entendê-la de maneira mais abrangente e, conseqüentemente, sua obra. Também pude notar quanto o acervo do CITRU de fato é vivo e está em constante crescimento, avaliação que me faz pensar em como as instituições mexicanas estão mais disponíveis para a memória, para a salvaguarda e para o arquivamento que as brasileiras. Se não há espaço (e há demanda) busca-se a preservação de cópias digitais, incentiva-se a pesquisa e as entrevistas. Nesse novo percurso estive, a partir de contatos do CITRU<sup>55</sup>, em lugares significativos: 1- O apartamento na Cidade do México da cenógrafa, onde estão as coisas dela ainda inalteradas — lá pude encontrar uma vasta documentação guardada por ela; 2- A casa de sua família em San Andrés de Los Gama.

Falar de Medina a partir desses rastros que pude encontrar — a Casa de San Andrés de los Gama e os álbuns em que Félida Medina registrou todo material sobre seus trabalhos, nomeados nesta tese como álbum-memória — é encontrar uma outra paisagem que reflete a mestra e sua obra. O desenho mostrou-se importante nesse processo de entendê-la numa perspectiva maior, associado aos testemunhos, a outros documentos, à arquitetura e aos objetos.

Muito se discute sobre o espaço doméstico como uma forma fenomenológica de entender os sujeitos e sua forma de relacionar com o mundo. A partir do conceito de imaginação arqueológica, discuto a casa de San Andrés de los Gama, o que permite emergir aspectos humanos, experienciais e subjetivos da cenógrafa. Estes aspectos estão presentes nas formas descritas espaciais, funcionando como um campo de transição entre a percepção e a pessoa. Entender onde e como as pessoas escolheram viver, através da arquitetura e dos seus objetos é importante no sentido de desvelar aspectos que o discurso não necessariamente alcança.

A casa de Félida Medina era a casa dos seus pais e está situada na praça principal do pequeno povoado em San Andrés de los Gama, no município de Temascaltepec, no Estado do México, a 120 km da Cidade do México/CDMX. Foi nesse pequeno vilarejo que a professora escolheu ir nos seus tempos livres. A casa conversa com o pequeno espaço urbano, estando localizada em frente à igreja e com a vegetação natural existente.

---

<sup>55</sup> Acho importante dizer que a instituição é feita por pessoas e foi devido à atuação constante de Patricia Ruiz Rivera que esses acessos foram possíveis.

Desenvolve-se em dois andares, com pátio interno e um quintal ao fundo, o que gera um espaço bem resolvido para a ventilação e iluminação.

Esses dois espaços abertos criam as condições de conforto do espaço interno. As divisões internas são generosas. Os materiais de revestimentos são simples e bem resolvidos. Há uma integração entre a vegetação existente e a arquitetura. As esquadrias são em madeira que também compõem essa condição integrada da edificação e seus elementos. Internamente, a casa traz revestimentos típicos da arquitetura mexicana oriundos da tradição espanhola — azulejos, paredes em alvenaria aparentes, pisos cerâmicos e tijolos.

Pode-se notar elementos arquitetônicos da tradição espanhola e mourisca na edificação, além de elementos decorativos e bens integrados de influência indígena. Essa junção compõe um ambiente particular mexicano que a torna especial. A casa é convidativa, cordial, sem exageros e se mostra entre esses três universos: arquitetura, bens integrados e bens móveis.

Os acabamentos rústicos mostram uma edificação cuja matéria é o principal, sem dissimulação, sem recursos cenográficos da arquitetura, como gesso e outros revestimentos. Aqui a matéria é bruta, não no sentido pejorativo, mas no sentido que o material encontra-se aglutinando a estética e a função, sem camuflagem. Assumidamente presente. Lembro-me da exposição sobre design mexicano que esteve no Museo de Arte Contemporâneo/MUAC da Universidad Autónoma de México/ UNAM, em 2022, intitulada *Modernidad hecha a mano*, que, num título, já resume tanto esse lugar ocupado pela tradição vernácula no movimento modernista daquele país, da negociação entre o local e internacional, entre o artesanal e o industrial, que, numa leitura sem profundidade poderia soar como contraditório pela essência moderna. Essa é uma singularidade mexicana e também brasileira<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Essa dimensão contraditória do modernismo brasileiro foi bastante discutida por Lauro Cavalcanti (2006) no livro *Moderno e Brasileiro*, o qual aborda a expressividade desse movimento no Brasil, que agregou ao uso do concreto armado, dos panos de vidro, das separações das áreas internas ao mesmo tempo que entrará no “repertório” arquitetônico elementos da arquitetura vernacular brasileira como os azulejos e as treliças.

Por isso a espacialidade da casa é tipicamente modernista, possuindo uma setorização definida entre as áreas sociais e íntimas, com uma boa comunicação entre as áreas e pátios, somadas às texturas e cores.

Logo de entrada vimos o caminho de acesso à casa (garagem) e o pátio central que vai dar toda a iluminação e ventilação aos quartos no segundo andar. Ao entrar propriamente no edifício há uma antecâmara que encaminha para uma cozinha vibrante alaranjada. É acolhedora e aquecida junto com diversos objetos que a compõem: flores, móveis, painéis de barro e uma cristaleira.

Sobe-se a escada e encontramos com um exercício compositivo de objetos indígenas, num fundo terracota, quase como uma vitrine crua de um museu com um domínio espacial. Os objetos atuam como uma complementação estética da escada, criando ali uma composição no espaço. As cores da madeira e a cor terracota mais forte ao fundo direcionam o olhar que recebe lateralmente a luz.

Ao subir vê-se no quarto principal pequenos quadros de prateleiras espelhados que recebem uma coleção de objetos especiais. Esses objetos parecem ter sido cuidadosamente escolhidos ao longo do tempo, sugerindo viagens, memórias e lembranças. Cada um é guardado numa caixinha individual que dá um aspecto de jóia guardada. O conjunto torna uma coleção.

A coleção demonstra uma delicadeza, uma capacidade acumulativa da sua história pessoal que intriga a figura de Félida Medina inicialmente pré-concebida por mim. Como se a suavidade que encontro através dos objetos e da própria arquitetura da casa não pudessem representar ou também fazer parte da imagem combativa. No outro quarto vejo sua coleção de instrumentos de corda e sopro. Cuidadosamente instalados na parede eles também estão a serviço do uso e da estética. Associado a eles vê-se uma pintura de Che Guevara.

A existência da pintura de Che, que se repete no apartamento em CDMX, mostra o forte envolvimento da mestra com o Partido Comunista Mexicano. Para mim, esse encontro com a imagem do líder argentino, responsável pela revolução cubana, reforça uma condição identitária e de causas latino-americanas que se mostram nos objetos e na arquitetura da casa. Os elementos dispostos de maneira simples e sem simulações e sem artifícios mostram sua causa identitária que sempre é política.

No último quarto estão alguns (poucos) desenhos seus, oito maquetes e, de novo, uma composição de instrumentos musicais da mestra. Diferente dos dois desenhos de cenografia que lá estão emoldurados e pendurados configurando como obras de arte na parede, as maquetes estão empilhadas, guardadas em espumas e papelões.

Cada maquete mostra um apuro estético e um domínio na confecção e nos materiais e acabamentos: arame, tecidos, pintura. Vejo que a matéria em sua maioria, como acontece em outras maquetes, não estão ali para representar outra coisa. De fato, são aqueles materiais que fazem parte daquele universo proposto da cena, não há uma simulação. Tem uma honestidade entre o que se faz e o que se mostra, que não necessariamente é natural no teatro. Daquela matéria sai o espaço cenográfico, com aquelas cores que, de alguma maneira, também pode ser vista na casa de San Andres: o respeito ao material, com a luz natural, com as volumetrias geradas como um dado absoluto e informativo. Agregada a essa condição forte e definitiva, há uma busca por algo singelo e delicado. É como se o material dissesse para além do que ele se apresenta considerando a sua forma, seu uso, criando um outro diálogo possível.

Lembro da entrevista que fiz com o professor Gabriel Fragoso em 06 de janeiro de 2023, no qual ele afirma que a casa de San Andres era um lugar de poucos escolhidos, de muita intimidade:

*Era un rasgo de su carácter, su vida personal era totalmente discreta, no permitía que nadie entrara en su vida personal. A veces compartía, pero era en nuestras conversaciones y poca gente la llamaba en San Andrés de los Gama. Ella diseñó mucho la casa, ahí tiene su colección indígena, de muy buen gusto, todo colores y formas y diseños mexicanos. Una selección maravillosa. Félida y Victoria tuvieron una relación de mucho tiempo, desafortunadamente hay muchos prejuicios en México, en esa elección, en el teatro es un poco mejor, vivían en un departamento en la colonia Roma<sup>57</sup>(APÊNDICE – C).*

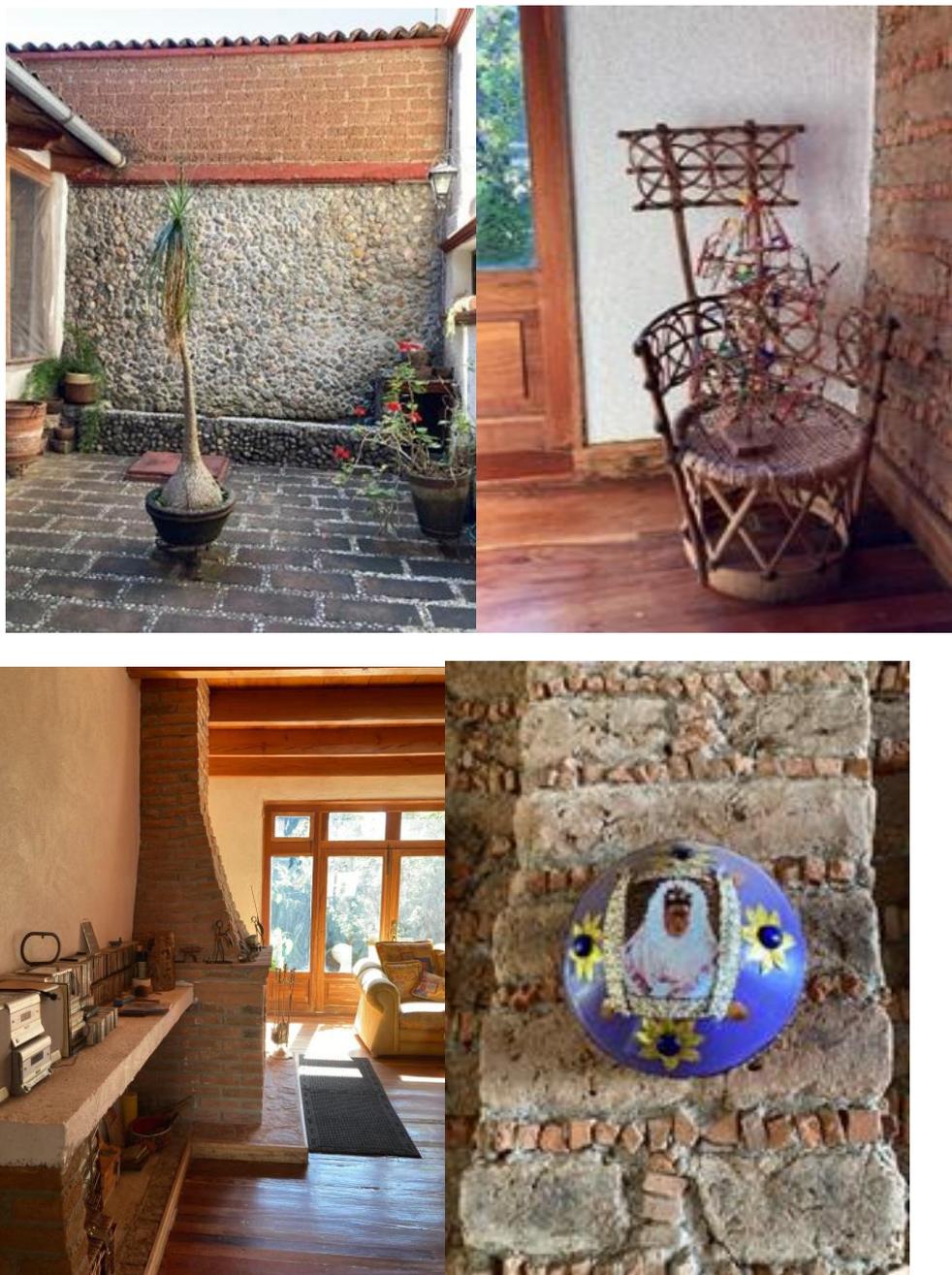
A visita a casa de San Andrés permite que eu veja Félida Medina na sua intimidade, uma mulher da cultura de um país de tradição milenar, ligada às artes da cena. Tinha amor por um povoado que, em sua essência, mostra a sua ancestralidade e a vida cotidiana mexicana. Em termos simbólicos, a casa de Félida Medina apresenta seu

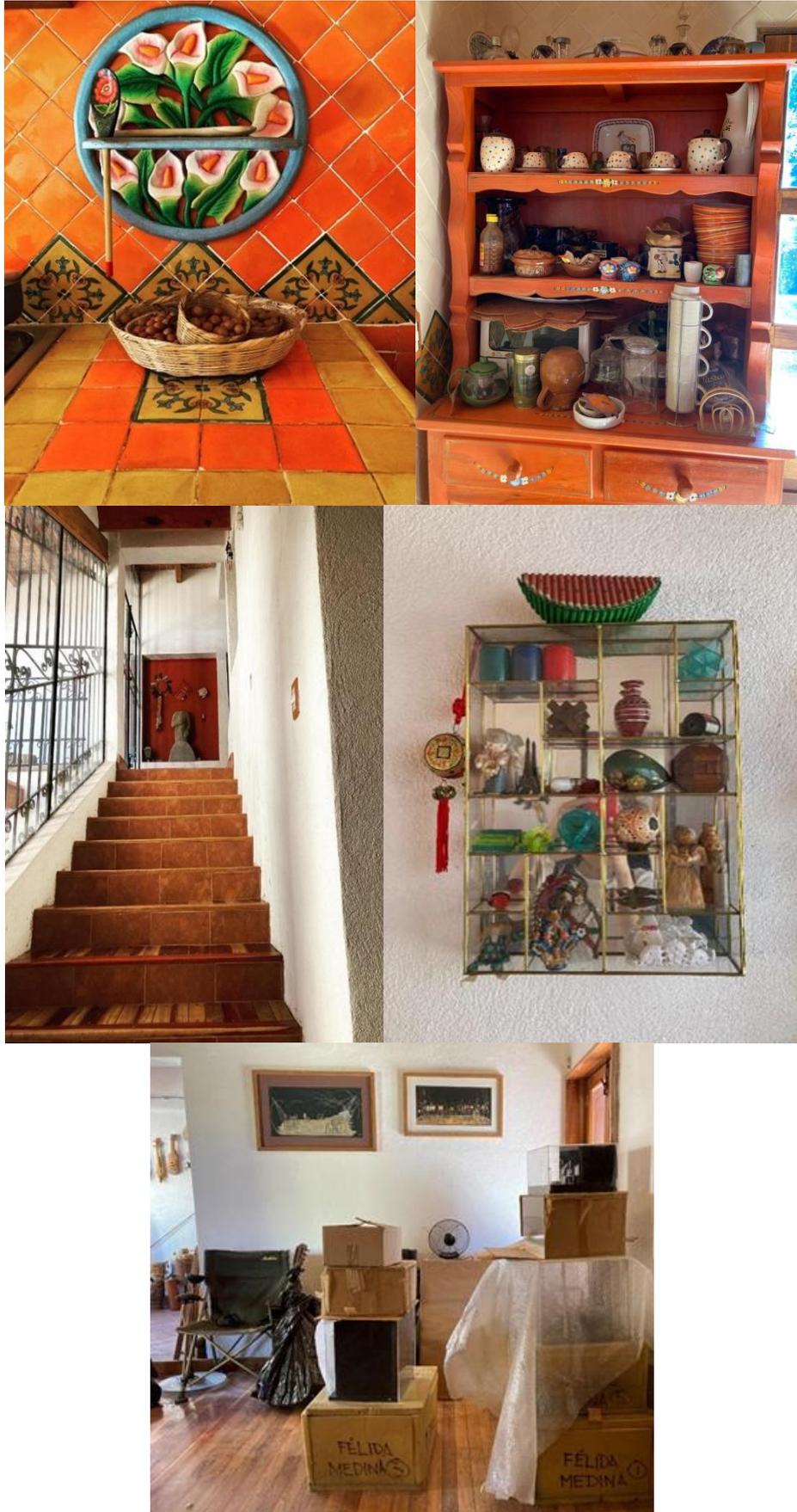
---

<sup>57</sup> “Era um traço do seu caráter, a sua vida pessoal era totalmente discreta, não deixava ninguém entrar na sua vida pessoal. Às vezes partilhava, mas era nas nossas conversas e poucas pessoas a chamavam em San Andrés de los Gama. Ela desenhou grande parte da casa, tem lá a sua coleção indígena, de muito bom gosto, todas as cores e formas e desenhos mexicanos. Uma seleção maravilhosa. Félida e Victoria tiveram uma longa relação, infelizmente há muitos preconceitos no México, nessa escolha, no teatro é um pouco melhor, viveram num apartamento na Colônia Roma” (tradução minha).

domínio intelectual da tradição e da tecnologia através do edifício e seus materiais, do seu gosto compositivo, sua capacidade de organizar a memória, sua honestidade com suas causas e lutas.

IMAGENS 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56 — *Detalhes da casa de Félida Medina em San Andrés de Los Gama*





Fotografias: Tereza Bruzzi, 2022

No meu primeiro encontro com Victoria Dehesa Urbietta<sup>58</sup>, companheira de Medina, ela carregava um álbum grande, desses de fotografia, de papel preto e capa dura. Era o primeiro álbum de uma série que Félida Medina confeccionou. Aquele material era uma espécie de narrativa concisa de si mesma. Explico: a cenógrafa organizou, em álbuns, toda a documentação que ela guardou de si. São álbuns em tamanho A3 horizontais no qual ela organizou em ordem cronológica os folhetos, as publicações em jornais, os programas, as ilustrações e as fotografias dos seus trabalhos. Esse material encontra-se sendo digitalizado pelo CITRU.

O primeiro deles contém informações dos anos entre 1963 e 1967, período de sua formação acadêmica (graduação). Logo na primeira página Félida Medina inicia os álbuns de maneira bem impactante conforme reproduzo a seguir (IMAGEM 57):

IMAGEM 57 — *Árvore Genealógica de Félida Medida.*



Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

<sup>58</sup> Victoria Dehesa Urbietta (1962) é produtora cultural da cidade de Oaxaca no México e foi companheira de Félida Medina, sendo responsável hoje por seus acervos e imóveis.

Nessa primeira página podem ser vistas as fotos dos professores Antonio López Mancera e Leoncio Nápoles<sup>59</sup> lado a lado na parte superior e, abaixo, no centro, a carteira profissional da cenógrafa. Essa composição mostra seus “pais” na cenografia e, conseqüentemente, a influência destes, constituindo como espécie de árvore genealógica da mestra no mundo das artes da cena. É também esse material que me ajudou a entender Félida Medina e sua trajetória profissional.

Os dois cenógrafos possuem características que são relevantes na trajetória da “cria”. Antônio López Mancera foi talvez o nome mais importante da cenografia mexicana, aluno da primeira turma de cenografia da Escuela Nacional de Arte Teatral/ENAT, autor de mais de 500 obras de cenografia naquele país, que incluíam teatro, dança e ópera. Foi professor de Félida Medina, exímio desenhista, uma espécie de virtuosista das artes da cena mexicana. Pode-se imaginar o quão influente ele foi na carreira de Medina. Patrícia Aspiros, atualmente professora de cenografia e iluminação do ENAT, em entrevista realizada por mim em 13/01/2023, comenta sobre Medina e Mancera:

*La maestra me comentó en un par de ocasiones que fue alumna y fue alumna de López Mancera en la carrera de escenografía, ya era reconocida por obras que ya habían visto su trabajo como cementerio de autos. En una ocasión, AML no pudo dar una clase y le pidió que dirigiera al grupo para que continuara con lo que estaban haciendo. Más tarde le sustituyó y después de otras ocasiones le dijo, sí, ya estás listo, ¿no? Y se quedó con el grupo. Así es como empezó. Una de sus frases era siempre: una cosa es dibujar y otra cosa es dibujar. Y empezó a acumular elementos para empezar a dar clases. Y así la conocí casi 30 años después.... Así que, como fue él quien le dio la confianza para impartir las clases, ella tenía un compromiso con esa persona<sup>60</sup> (APÉNDICE – F).*

O segundo, Leoncio Nápoles, professor na ENAT, também teve significativa importância para a cenógrafa tanto como aluna quanto como professora. Medina (1994) fala sobre o mestre:

<sup>59</sup> Leoncio Nápoles (1925-s/d) foi engenheiro, cenógrafo, cenotécnico e professor da ENAT.

<sup>60</sup> “A professora contou-me em algumas ocasiões que foi aluna e foi aluna de López Mancera na carreira de cenografia, já era reconhecida por obras que já tinham visto o seu trabalho como o ‘Cementerio de automóviles’. Numa ocasião, AML não pôde dar uma aula e pediu a ela que eu orientasse o grupo para que pudessem continuar com o que estavam a fazer. Mais tarde substituiu-o e noutras ocasiões disse: sim, você já está pronta, não está? E ficou com o grupo. Foi assim que tudo começou. Uma das suas frases era sempre: ‘uma coisa é desenhar e outra coisa é desenhar’. E ela começou a acumular elementos para começar a dar aulas. E foi assim que eu a conheci quase 30 anos depois. .... Portanto, como foi ele que lhe deu confiança para dar as aulas, ela tinha um compromisso com essa pessoa” (tradução minha).

*Era muy bueno pintando, dibujando, pero le gustaba más la mecánica. Él proyectaba escenografías, sin embargo, disfrutaba más de la construcción, de la utilización de materiales. Para él era fundamental hacer proyectos de escenografía<sup>61</sup>.*

Segundo Aspiros, que também foi sua aluna, Nápoles era um inventor nato. Como não teve formação convencional, aprendeu muito a partir de sua própria investigação acerca dos objetos e materiais e acabou fazendo deste seu conhecimento pessoal uma pedagogia própria:

*Sus clases no tenían una estructura convencional. Tenía mucha información. Empezó con un clavo. ¿Para qué sirve? Para clavar cosas y luego nos llevaba a experimentar con el clavo. Descubrir lo que realmente existe, desprendiéndonos de lo que estamos viendo. Lo digo porque fue mi profesor e imagino que cuando lo fue tenía mucha más energía para conseguir que sus alumnos investigaran realmente el potencial de los materiales. Esto es algo que el profesor aprendió de forma natural. Ella buscaba un material y lo modificaba totalmente y esto era lo que pasaba y pasaba. Al principio utilizó la madera como base, luego pasó a las estructuras tubulares, después a las telas y, por último, al vidrio. Siempre combinaba, por ejemplo, yute, que es un material casi orgánico, también plásticos, pero menos, pero con una base principalmente tubular<sup>62</sup> (APÊNDICE – F).*

Se López Mancera era um virtuose, nacionalmente respeitado, que utilizava o recurso do desenho com maestria e um grande incentivador da cenógrafa como professora, Nápoles desenvolvia seus projetos para pesquisar a mecânica teatral e dos materiais, era um pesquisador das técnicas e incentivava seus alunos a pesquisar os materiais e suas potencialidades. Quando Félida Medina se apresenta a partir desses dois professores ela apresenta seus valores ancestrais cenográficos em dois pilares: a representação como ferramenta e a pesquisa de materiais. Pode-se aferir, portanto, a importância do desenho em sua obra e da execução. Também é notável a preocupação com sua memória e obra, uma vez que ela faz um grande documento de si mesma.

---

<sup>61</sup> “Era muito bom pintando, desenhando, mas gostava mais da mecânica. ele projetava cenografia e, sem dúvidas, gostava mais da construção, da utilização dos materiais. Para ele era fundamental fazer projetos de cenografia” (tradução minha).

<sup>62</sup> “As suas aulas não tinham uma estrutura convencional. Tinha muita informação. Começava com um prego. Para que servia? Para martelar as coisas e depois levava-nos a fazer experiências com o prego. Para descobrirmos o que realmente existe, desligando-nos do que estamos a ver. Digo isto porque ele foi meu professor e imagino que, quando era professor, tinha muito mais energia para levar os seus alunos a investigar realmente o potencial dos materiais. Isto é algo que o professor aprendeu naturalmente. Ela procurava um material e modificava-o totalmente e foi isso que aconteceu e aconteceu. No início usava a madeira como base, depois passou para estruturas tubulares, depois para tecidos e finalmente para vidro. Combinava sempre, por exemplo, a juta, que é um material quase orgânico, e também os plásticos, mas menos, mas com uma base maioritariamente tubular” (tradução minha).

### **3 INVESTIGANDO A IMAGEM: procura de uma abordagem da imaginação, materialização e memória**

Ao longo da História da Arte, muitos estudiosos tentaram investigar a ideia da representação como um meio entre dois mundos. A referenciada representação acaba por se transformar, em muitos casos, em um elemento artístico. É considerada uma forma de dar contorno à subjetividade humana. Discorro um pouco sobre o tema, no presente capítulo cujo ponto de partida é o estudo sobre a maneira como a imagem é representação e como ganha materialidade, uma vez que é fruto de sentimentos e sensações. Em seguida retorno, no Capítulo 4, o desenho, principalmente da visualidade da cena, como uma imagem e com características que tornam universais e específicas.

A representação, que significa a mediação entre a recepção e os vários mundos (de recorte temporal e das emoções), estabelece uma figuração capaz de nos sensibilizar é uma que abordagem vai ser muito discutida, principalmente no medievo – período em que o uso da imagem ganha uma importância na História da Arte Ocidental. A representação foi um instrumento importante para a instauração do Catolicismo, uma religião que se constituiu através da imagem como mídia para a fé, a qual, ao longo dos séculos, penetrou em todos os campos da cultura. Foi o uso da imagem que permitiu que se instrumentalizasse o que não era visível em visível, criando a doutrina católica.

Para isso, vou expor a análise dos medievalistas (principalmente Jérôme Bachet e Jacques Le Goff) que discutem o movimento da imagem e o conceito de afirmação de sentido. Michael Foucault e a sua percepção quase fenomenológica da substância e de seus efeitos. Também considero a abordagem antropológica de Hans Belting (2005), que argumenta que há a presença da imagem que substitui uma ausência material, no campo dos estudos culturais, entendendo que tal relação está fortemente ligada aos desenhos da visualidade da cena. Por último e não menos importante, elaboro uma análise psicanalítica acerca da imagem por entender que grande parte dessa operação se constitui pelo desejo, principalmente o criativo. A partir do amadurecimento desses conceitos, os analiso conjuntamente a características próprias do desenho, um tipo específico de imagem.

### 3.1 A corporalidade da imagem: investigando a imagem e a representação

No livro *Do ver ao mostrar, representações e corpus da arte* (2012), Stéphane Huchet reflete sobre o estatuto da representação na obra de arte, afirmando que a representação significa a figuração ou a produção das *figuras* necessariamente identificáveis e reconhecíveis que, como filtro ou crivo, constituem uma mediação entre nós e um mundo. Nas palavras do autor:

Essas figuras são as categorias, as concepções, as noções, as opiniões que, através do exercício da Representação, lotam e loteiam a consciência, permitindo-lhe desenhar e realizar o conjunto das operações de negociação com o real, a fim de torná-lo gerenciável (HUCHET, 2012, p. 22).

Huchet afirma, a partir de Emmanuel Lévinas, que a representação verdadeira, dentro da estrutura aberta da intencionalidade, é um ato objetivante não marcado pelo passado, que, porém, o usa como um elemento representado e objetivo. Nesse sentido, pode-se ver elementos identificáveis e reconhecíveis que se aproximam da noção de imagem. Repito, imagem seria como um meio entre dois mundos, transformada em um elemento artístico. Há, portanto, um uso imagético que permitiria imaginar ou pensar dois mundos.

O uso imagético foi responsável por permitir que se instrumentalizasse o que não era palpável e visível naquela religião. Jérôme Baschet, no seu texto *L'image* (1996) faz uma importante reflexão da imagem vinda da constituição da *Bíblia dos iletrados*<sup>63</sup>. Baschet (1996, p. 3) afirma que o nosso conhecimento sobre o tema se dá a partir do Papa Gregório Magno, em uma carta que o referido eclesiástico explicava ao Bispo de Marselha que as imagens têm uma tripla função: lembram a história sagrada, suscitam o arrependimento e instruem os iletrados.

Importante pensar a potência da imagem no contexto religioso, pois no conceito do Papa Gregório Magno, reforça um elemento fundante da religião cristã — a ideia de culpa — e ainda dialoga com quem não conhecia a escrita, dando a possibilidade de ensinar a história santa àquele que não sabia ler as escrituras. A *Bíblia dos iletrados* subverteu a ordem do texto como mais importante que a imagem e era usada para a

---

<sup>63</sup> A Bíblia dos Iletrados se tratava de uma fórmula oriunda dos estudos da arte medieval e buscava entender a função das imagens.

conversão dos pagãos que não sabiam ler. O supramencionado Papa percebe a força desse instrumento na figuração, que trazia uma capacidade comunicativa nova, revolucionária e mais acessível.

Sob tal perspectiva, a função de instrução abre caminho para outras funções das imagens: aprender, recordar e comover o espírito. Além dessas três aplicações, ainda falta, segundo Baschet (1996), definir e discutir o que seria uma noção estética através da técnica, conferindo ao objeto o poder “de se tornar eficaz” (p. 4). Na arte medieval, a imagem tem caráter de representação e é um objeto de mediação da religião, assumindo várias tarefas, como forma de adquirir indulgências, objeto de culto e fator de difusão.

Baschet (1996, p. 6) comenta a carta em que o Papa Gregório Magno responde a um eremita que tem o desejo de contemplar a *Santa Imagem* como um apaixonado. O homem espia a santa como se tivesse em frente da mulher que ama e o referido Papa aprova a atitude. Em sua resposta ao eremita, o predito Papa afirma que há modos diferentes de justificação das imagens, como a contemplação dos santos, não sendo apenas para os iletrados, como se justificara no início. O uso específico da imagem, que tem um vínculo de afeto, ou melhor, com o desejo, acabou sendo muito importante para a Igreja e tem uma condição relevante para compreendê-la.

Ao mesmo tempo em que a religião católica entende sobre a importância da imagem na fé, ela também vai explorar sua materialidade e representação. A imagem passa a ser uma ferramenta de representação da doutrina católica, pois tem eficácia comunicativa de forma ainda mais forte e ampliada, contribuindo para a difusão da fé na medida em que estabelece uma transferência entre a doutrina católica e os fiéis, seus espectadores. A própria imagem é ainda capaz de significar o objeto de culto não apenas na constituição da fé cristã, mas também como recurso da vida como um todo.

Jacques Le Goff, em seu texto *Imagens* (2002), desenvolve um panorama da ideia de como a História da Arte nasce como uma disciplina científica, apontando rapidamente os caminhos feitos pelos teóricos. Le Goff vai ler Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Aby Warbur, Ernst Cassiere, Pierre Francastel, Erwin Panofsky, Hans Belting e David Freedberg. Sobre os dois últimos autores, Le Goff aponta que eles tratam a imagem como algo mais amplo, convocando os historiadores a pensar novas questões da função social da arte, sua função ideológica e o poder das imagens do passado.

Pode-se ver que a noção de imagem era muito mais ritualista do que exatamente estética e a palavra *imago*, que vinha da imaginação da memória, melhor dizendo, das imagens mentais. A noção dessa imagem mental vem da Bíblia: é ali qualificada pela primeira vez, considerando a noção antropomórfica da imagem de Deus. A imagem medieval se apresenta como uma personificação sob as aparências do antropomorfo e do invisível no visível; mesmo quando participa de um texto, a imagem nunca é um texto a ser lido, é um percurso diacrônico que permite apreender o sentido deste. Le Goff afirma que “o sentido de uma imagem se dá na sincronia de um espaço que é possível entender na sua estrutura, disposição das figuras sobre a superfície da inscrição, nas relações formais e simbólicas que elas mantêm entre si” (2002, p. 595).

O argumento central proposto pelo autor (*ibidem*, p. 596) é que as imagens ritualísticas buscam o sentido da imagem além daquilo que ela parece e, assim, contribuem para mostrar o parentesco entre as imagens materiais e as mentais. As imagens têm o sonho de ultrapassar a experiência da sensível e da contingência humana. Elas apresentam-se como fenômenos de ambivalência (cujos vários sentidos ocorrem simultaneamente), de condensação (quando duas imagens se combinam para produzir uma terceira) e de descontinuidade (cada elemento concentrando uma sequência narrativa completa). Os fatores que definem as imagens cristãs não devem dissimular a extrema diversidade de suas formas, suportes, materiais e dimensões. A imagem é um resto irreduzível que representa o sonho, o objeto do sonho e o próprio sonhado.

A partir da ideia de um resto irreduzível que representa o desejo, sua materialidade e o que já aconteceu, considero necessário aprofundar o estudo sobre a imagem. Daniel Russo (2011) vai afirmar que, na sequência dessa operação historiográfica, as imagens se tornam ao longo do tempo apêndices obrigatórios:

Aqueles, no entanto, não são necessários, porque sem cessar as imagens ultrapassam os textos, ignoram-nos e tornam-se fontes de novas situações imaginadas para além da referência a uma relação com o mundo fundada exclusivamente na interpretação (*ibidem*, p. 40).

Ao tomar como exemplo o afresco de Giotto di Bondone (IMAGEM 58), 1303-05, localizado na Capela de Arena, em Pádua, na Itália, vê-se a capacidade aglutinadora da imagem ao pintar o filho já morto e a dor da Virgem Maria em seu olhar pungente. Todos os rostos demonstram diferentes expressões de dor e comoção. Ao mesmo tempo, o céu

se prepara para a chegada de Jesus. Essa pintura, mostra uma imagem material e mental, fazendo ilusão de vida real em termos de emoção e espaço numa superfície plana de dois mundos que lamentam juntos a morte de Jesus Cristo. É nesse sentido que a imagem ultrapassa a contingência humana e mostra dois mundos simultâneos, algo irreal: ela seria um sonho. Nas palavras de Le Goff, “o sonho é, de certa forma, exterior ao homem, ele se impõe a partir de forma” (2002, p. 596).

Giotto mostra uma ambivalência de mundos e os condensa num só. E, a partir de cada angústia ali representada, sentimos uma dor coletiva criando uma narrativa completa. A pintura do artista italiano apresenta nova materialidade, tornando-se naquilo que Baschet chama de imagem-objeto (BASCHET, 1996). Ela atua como um esboço que liga dois pólos de um objeto sem imagem e sem tratamento decorativo e, no lado oposto, a imagem pura que é um corpo vivo e, assim sendo, a vida dada ao quadro constitui-se na ideia de cena.

Enfim, a imagem-objeto só possui eficácia porque ela é também um objeto imaginário, um objeto imaginado. Não se pode separar, portanto, a imagem-objeto das experiências relacionadas à esfera do imaginativo (sonho, visão, imagem mental) que a tornam viva e eficaz (BASCHET, 1996, p. 7).

IMAGEM 58 — A Lamentação, afresco de Giotto di Bondone.



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-lamentacao-giotto/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

Nesse sentido, a imagem tem seu caráter de representação, mencionada no início ao mesmo tempo que conta com uma dimensão performativa através das forças imaginativas - ligadas ao ritual e à crença - constituindo-se como um desejo de ser. Le Goff (2002) recorre à ideia de Jérôme Baschet (1996) sobre as imagens-objetos, em sua manipulação ritualística das imagens, considerando-as com capacidade de ultrapassar a experiência sensível da contingência humana. No entanto, Le Goff (2002, p. 605), nomeia o tipo de imagem que em Baschet era “imagem-objeto” de “imagem-corpo”, demonstrando que algumas imagens não “representam” nada a não ser sua dimensão ornamental, além da sua autonomia enquanto objeto. Nesse ponto, o autor chama a atenção para a primazia que o ornamental tem sobre o figurativo, manifestando uma “corporalidade” que escapa a qualquer semantização e que está associada ao seu uso.

Até agora, as noções de imagem vindas de Baschet (1996), reforçadas em Jean-Claude Schmitt (apud LE GOFF, 2002), defende a ideia de que, além de representar, a imagem possui dois sentidos simultâneos: a noção de representar algo imaterial e a de uma corporalidade, uma presença, que constitui no seu conjunto uma narrativa de caráter ritualístico e imaginativo. Essa simultaneidade se dá pela sua dimensão ornamental, havendo uma sutil diferenciação entre os termos “imagem-objeto” (sugerindo uma autonomia da representação) e “imagem-corpo” (sugerindo que a imagem, além de ser autônoma, performa porque possui um corpo próprio). No entanto, em ambos os termos, é importante notar o entendimento da imagem como uma presença por meio da experiência pelos medievalistas.

Para os medievalistas existe uma vasta discussão em torno do que a imagem significaria e suas funções. A análise das imagens medievais, os termos “imagem-objeto” e “imagem-corpo” superam a ideia redutora de representação como se ela somente antecipasse algo ou fosse apenas um registro. Devido à noção da experiência, outra nomenclatura utilizada seria a “imagem-presença”, apontada por Russo (2011) que remete às características da imagem de absorver os traços do divino por meio visuais e gráficos, a capacidade da imagem em dar presença diante de uma ausência e a capacidade de figuração que permite uma espacialização.

Apesar de existirem sutilezas interpretativas a respeito de cada um desses termos mencionados, é significativo dizer que a imagem, para os autores, é capaz de trazer memórias anteriores, apresentando uma presença que evoca significados,

símbolos, ideologias, conceitos, lembranças, sentimentos, emoções e um forte sistema de crenças.

O conceito de imagem se constitui nesse período e, desde então, são características típicas da função que elas (imagens) ocupam. Elas reafirmam uma presença viva, ativadora de dois mundos e que convoca a imaginação. Seria algo que representa uma subjetividade humana, imaterial, que necessita da experiência para a ativação de algo como a fé e a coloca em ação.

No costume católico, a imagem corporifica a fé — que existe enquanto sentimento, portanto, imaterial —, constituindo-se em um elemento que agora passa a ter um corpo e uma narrativa. Pode-se pensar que, apesar da não existência da fé, a imagem seria capaz de ter movimento, ação? O que sustenta a operação gerada pela imagem? Qual seria o mecanismo psíquico? Qual a relação da imagem com o ato de imaginar?

### **3.2 Dos mecanismos de pulsão à construção da memória: imagem, imaginação e os afetos**

Pela etimologia da palavra imaginação, oriunda do latim *imaginatio*, ela significa a capacidade em representar, através de imagens, coisas reais ou ideais. Esse é um processo que permite manipular a informação criada no interior do organismo para desenvolver uma representação mental. O filósofo holandês Benedictus de Espinoza, em sua obra *Ética* (2022), na terceira parte, intitulada 'A origem e a natureza dos afetos', discute que a primeira capacidade humana do pensamento, o primeiro esforço de organização do pensamento é a imaginação.

Imaginar é começar a aprender sobre o mundo e é a capacidade de afetar os corpos que também faz com que possamos recordar. Refere-se aos efeitos das afecções no corpo — cuja memória tem uma função importante, pois ela é a guardiã mental dos efeitos no corpo, por sua natureza associativa, que estaria nomeada, na ótica de Espinoza, como imaginação. Espinoza diz: “Por imaginarmos que uma coisa semelhante a nós e que não nos provocou nenhum afeto é afetada de algum afeto, seremos, em razão dessa imaginação, afetados de um afeto semelhante” (2022, p. 116).

Não é, portanto, algo externo, já que é ideia, nem algo que se dá nas coisas, uma vez que é a ideia de uma afecção do próprio corpo, mas que pelo mecanismo da imaginação se projeta para fora. A imagem seria uma afecção do corpo, ao passo que a imaginação é a ideia que a mente faz dessas afecções corporais. Ferreira (2020, p. 126) vai afirmar, a partir do pensamento espinosano, que a distinção entre a imagem e a imaginação reside no fato de a primeira ocorrer através de processos puramente mecânicos (*imagem/imago*), ao passo que a segunda envolve uma atividade puramente mental (*imaginação*).

Para Espinoza, pensar é imaginar a partir da bagagem de imagens que carregamos do passado. Espinoza nos mostra que o pensamento imaginativo, se organizado, pode encontrar ideias adequadas sobre nosso corpo e sua relação com o mundo. Em Espinoza (2022, p. 108), parte 3, proposição 12, ele diz: “A mente esforça-se, tanto quanto pode, por imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo”. No entanto, segundo Giorgio Ferreira (2020, p. 127), essas afecções são corpóreas, e não ideias. Por outro lado, como tudo o que ocorre no corpo é percebido pela mente, essas afecções são percebidas pela mente através de ideias, mais precisamente por meio de ideias das imagens. Desse modo, são elas que representam os corpos exteriores. Assim, quando a mente considera o corpo dessa maneira, isto é, através das mencionadas ideias das imagens, diz-se que ela imagina, ou seja, que produz imaginações. Para Espinoza, o que ocorre é que há um agrupamento da imaginação e da imagem à noção de sensação que aglutinaria a ela uma afecção do corpo.

Nota-se no pensamento espinosano um circuito criado pela sensação entre a imagem e a imaginação que criam um corpo com imagens mentais, assumindo-o como dinâmico e em movimento, que seria, conseqüentemente, a memória. Essa memória geraria na nossa mente e corpo uma afecção que me parece transformadora para o processo imaginativo, tanto da leitura de um mundo futuro quanto de uma leitura do passado. Esse ponto é importante e muito significativo para pensar a imagem como algo que transita nos tempos — passado e futuro — através da imaginação e da afecção no corpo pela memória e as representações mentais. Mas o que seriam essas representações?

Se considerarmos esse circuito de tempos, imaginação e, conseqüentemente, a memória, acredito ser importante se pensar complementarmente considerando a

psicanálise cujo objetivo se baseia na interpretação de representações mentais — como sonhos, desejos, fantasia e memória. Na abordagem psicanalítica, a imagem aparece como algo problemático, pois tem vários significados, e, portanto, complexo, mas designa o campo visual que envolve o sujeito e o campo das representações. Ao mesmo tempo, justamente pela imprecisão do termo, carrega uma importante potência crítica.

Com base na obra *A interpretação dos sonhos*, no texto sobre “Os Sonhos”, Sigmund Freud afirma que a constituição das imagens se dá pelo sonho que se manifesta pelo desejo por vezes recalcado: “o sonho é a realização (dissimulada) de um desejo reprimido (recalcado)” (1900a/1996, p. 145). A imagem dá visibilidade a algo que é do inconsciente, colocando o desejo como elemento propulsor desse processo.

Os sonhos possuem, segundo Freud (1900a/1996), cinco mecanismos. O primeiro deles seria a condensação ou a compressão que reúnem fragmentos, chistes e sintomas. O segundo seria o deslocamento, que consiste na substituição do que realmente é importante por pensamentos acessórios. O terceiro mecanismo é o da representação, em que o pensamento dos sonhos é reconfigurado em imagens. O quarto mecanismo é a elaboração secundária, com uma racionalização do sonho e, por conseguinte, uma deformação do conteúdo (e do desejo). O último mecanismo, que Freud acrescenta em (*ibidem*), é a dramatização que, de maneira similar ao teatro, faz a transformação de um texto escrito a um texto encenado.

Esses mecanismos são recursos representativos para se fazer emergir o desejo. Tania Rivera (2018, p. 59), a partir da teoria sobre os sonhos, vai assumir que o material do psiquismo é construído pelas representações criadas de formas mais ou menos erradas por afetos. As imagens mostrariam furos, podendo se constituir como metáforas.

A imagem, a “pictorialidade”, ou melhor, a visualidade (*Anschaulichkeit*), termo usado por Freud é aí decomposta em sua relação com o desejo. O sonho transforma o desejo (*would it here*, na versão em inglês empregada por Kosuth) em imagem. Essa obra sublinha e revela o sentido em que o sonho, na fórmula de Freud, é uma ‘realização do desejo’: ele realiza, põe em cena o desejo, isso que desliza incessantemente na linguagem, nas cadeiras do significante. A expressão utilizada por Freud, *Wunscherfullung*, não acentua tanto a dimensão da realidade presente que o desejo seja “atendido” ou “cumprido”. Mas o verbo *erfullen* também pode se tornar no sentido de aparecer, o que reforça a ideia de que o sonho consiste em uma realização do desejo na medida em que se torna visual — faz aparecer — o desejo. Talvez se possa generalizar a fórmula que a imagem é o trabalho que se faz aparecer o desejo (*ibidem*).

Nessa perspectiva, a imagem colocaria o desejo em cena, tornando-o visual, dando um corpo a ele através das imagens do sonho. Assim, o sonho seria uma imagem do que se deseja. Entende-se que o desejo atua por uma força própria da imagem, agora com autonomia constituída que vai ter movimento próprio. É, nas palavras de Rivera (2018) a performance do desejo. Seguindo esse raciocínio, a imagem metaforizada ganha autonomia e performa ocupando um lugar imagético e rico.

Assim, nota-se que a imagem vinda do desejo é de qualidade mental. Devido a isso, o pai da psicanálise faz uma diferenciação sábia entre o instinto, que seria puramente feito de necessidades físicas, e desejo, que seria de origem mental. O que ele elabora sobre esse mecanismo é a identificação de uma força psíquica, em diversos aspectos contraditória, que os seres humanos possuem e que os move. Esse movimento se dá pela performatividade que Freud nomeia como pulsão e que elucidado um pouco melhor.

O termo pulsão, na psicanálise freudiana (1915/1996), designa um impulso interno que direciona o comportamento do indivíduo. Para Freud, as pulsões são a origem da energia psíquica que se acumula no interior do ser humano, gerando uma força que exige ser descarregada, atuando como uma mola propulsora para diminuir a tensão interna criada pelo desejo. A pulsão relaciona-se com a desconstrução de uma crença universal (instinto), reforçando que não existe nada na nossa natureza que nos dê uma normativa plena e absoluta sobre nós mesmos. É uma força conectada ao corpo que estabeleceria uma ponte entre o corpo e o objeto (que tento observar um pouco adiante), produzindo uma carga de prazer. As pulsões definidas por Freud podem ser pulsões do eu e pulsões sexuais.

O conflito psíquico se daria pela oposição entre as pulsões do eu (relacionadas à autopreservação) e as sexuais (vinculadas à libido e ao princípio do prazer). Não possuímos um objeto determinado para essas forças. Freud (1915/1996) vai reformular melhor esse tema na Conferência 32, *Teoria das Pulsões*, no primeiro capítulo, “As Pulsões e seus destinos”, na qual o autor assume de forma explícita que a pulsão é uma ideia abstrata, de natureza libidinal, que deve ser testada e experimentada. Posteriormente, Freud faz uma reformulação de sua teoria e essa condição dualista das pulsões é o que o autor nomeia como pulsão de vida (incluindo nessa pulsão aquelas de autopreservação, do eu e sexuais) em oposição à pulsão de morte.

Para Freud, a pulsão acaba sendo um tema central na teoria da sexualidade e atua como uma ação que tenta retomar um “estado anterior” e não é um conceito de neutralidade científica mas sim do acompanhamento, da experimentação. Essa tentativa de voltar ao “estado anterior” do sujeito é importante para entender algo que é eminentemente imaginativo nomeado como fantasia.

A ideia de fantasia, no contexto da teoria de Sigmund Freud, segundo Laplanche (2001, p. 169), designa a imaginação, não sendo exatamente um mundo imaginário que o psicanalista defende e sim uma atividade criadora que a anima. A fantasia se coloca como um roteiro imaginário em que o sujeito está presente e representa a realização do desejo, mesmo que de maneira inconsciente.

O conceito freudiano se constituiria nessa organização, dando a obra de arte um lugar de ser fruto de uma realização imaginária criada por essas forças — as pulsões —, ou seja, um exemplo significativo do objeto. A partir de Freud, no livro *Dispositivos pulsionales*, no capítulo “*La pintura como dispositivo libidinal*”, Jean François Lyotard (1981, p. 227) pensa a imagem como um dispositivo pulsional movido pelo desejo no sentido de uma libido, de processo. Para o autor, o desejo possui uma força produtiva que é canalizada na obra de arte. A pintura, para Lyotard, usa das técnicas como manifesto material do pensamento constituído pelo desejo, nomeado como dispositivo pulsional, aparecendo no corpo social e se inscrevendo nas imagens, o que lhe confere autonomia.

No texto *A pulsão parcial e seu circuito*, no seminário XI, Jacques Lacan ultrapassa as definições freudianas que estabelece a pulsão como uma manifestação importantíssima para o processo de explicitar a linguagem e o real<sup>64</sup>. Ela aparece em um circuito que pode ser entendido como uma força que parte do corpo, contorna o objeto e volta para o corpo, transformada em traço significante que funciona como ativadora do inconsciente (*ibidem*, p. 172). É esse movimento em direção a um outro através do objeto faz com que a pulsão se transforme sempre, porém nunca se esgote. Devido a isso, Barroso afirma:

Se o falo foi, em um momento específico, o representante do triunfo do simbólico na obra lacaniana, o objeto *a* é o que vem testemunhar a exigência de construção de um mais além para abordar a pulsão, na medida em se constata que algo resiste à função da linguagem. No perpétuo deslizamento do

---

<sup>64</sup> No início do livro 23, intitulado *O Sinthoma*, Lacan vai definir a pulsão como “um eco no corpo do fato que há um dizer” (2005, p. 17).

significado sob o significante, há o sentido jamais atingido. Em vez da barra, da metáfora, o ensino de Lacan passa a enfatizar o corte, a queda: A primeira faz alusão à supressão, apagamento, morte, enquanto o segundo fala mais de uma separação, embora deixe um resto (2015, p. 61).

Devido à existência desse “resto”, nos interessa pensar a pulsão na qual a fantasia desempenha um papel importante por permitir tomar consciência dos seus desejos. A aproximação entre a pulsão e o desejo remonta a teoria de Jacques Lacan que trata a primeira (pulsão) como algo discordante da mente humana que tende a separar e ter autonomia através do objeto. Ao diferenciar entre os quatro tipos a pulsão escópica que aborda a visão, Lacan (2005) vai dizer que o que o sujeito vai procurar ver é o objeto enquanto ausência<sup>65</sup>: “O que o *voyeur* procura e acha é apenas uma sombra, uma sombra detrás da cortina” (1985. p. 173). Aí ele vai fantasiar, pois a fantasia é a sustentação do desejo e não o objeto. O sujeito se sustenta como desejante em relação a um conjunto significante cada vez mais complexo (*ibidem*, p. 175).

Enquanto na concepção freudiana do psiquismo, como um sistema de domínio de excitações, a pulsão tem um caráter anárquico, transbordante, subversivo, para Lacan as pulsões são variáveis e criam um circuito que se desenvolve na história do sujeito inserindo-a num movimento circular, mesmo que com algum desvio, em torno do objeto<sup>66</sup>. Sendo assim, o objeto está sempre a serviço das pulsões, que estariam nesse movimento de origem de acordo com os tipos de movimento pulsional.

Ao colocar a luz no objeto, no caso da presente pesquisa, na imagem, coloca em risco a representação, como defende Rivera (2018, p. 67), pois violenta a ordem do discurso, cria um rasgo e ressalta o caráter do “figural”, transformando a imagem criada pelo desejo pessoal em algo autônomo e pulsante. Dessa forma, a imagem ganha, além da autonomia, uma materialidade que seria originada por esse desejo criativo.

A partir dessa definição do movimento pulsional tendo como foco de interesse o objeto, se em Espinoza há uma relação entre mente, corpo e afecção importante que constitui as imagens através do ato imaginativo em circuito e de forma a representar algo maior; na abordagem psicanalítica nota-se que o desejo, através dos dispositivos pulsionais, atua como uma força motriz e que confere às imagens (objeto) uma realização

---

<sup>65</sup> Desenvolverei mais esse tema no Subcapítulo 3.4.

<sup>66</sup> O movimento circular se aproxima mais com a discussão de Espinoza da afecção entre mente, corpo e o ato imaginativo, mas inclui o objeto nesse processo.

desse imaginário como uma metáfora, um rasgo. É como se a filosofia abordasse essa dimensão do mundo exterior e a psicanálise do mundo interior (psiquismo) numa operação de circuitos que faz as pessoas terem consciência do mundo e de si mesmas e rege seus comportamentos.

O tema gera vários questionamentos: Se a imagem pode ser entendida como metáforas de representações onde o desejo se mostra, como se entender o desejo, o sujeito e suas representações pela imagem e, conseqüentemente, pela obra de arte? A imagem seria uma metáfora do desejo como no sonho? Quando o desejo se torna visual (imagem), há uma autonomia imagética que ganha uma força capaz de separar do sujeito?

### **3.2.1 A imagem fala: materialidade a partir do desejo criativo**

A noção da autonomia da imagem, da separação do sujeito desejante, pode ser melhor compreendida a partir das reflexões de WJT.Mitchell no livro *What do pictures want? The lives and loves of images* (2005). No referido livro, o autor cita três conceitos para estudar as imagens, sendo eles imagem, objeto e mídia. No que se refere às imagens, o argumento central do livro é que elas sempre estiveram conosco e não há como ir além para uma relação mais autêntica com o Ser, o Real ou o Mundo. Para o autor, as imagens são a nossa forma de ter acesso a essas categorias desejadas. Mitchell (*ibidem*) delibera que as imagens são maneiras de fazer o mundo (e não apenas espelhar o mundo) e que a poesia é fundamental para se imaginar.

Ou seja, o autor argumenta a importância da imagem não apenas como representação e sim como produto de poesia, da imaginação, que encontra com um outro, defendendo que há uma poética de imagens, estabelecendo uma segunda natureza criada pelos seres humanos. Mitchell (2005, p. 8) diz que a questão do desejo é inseparável do problema da imagem, como se os dois conceitos fossem apanhados num circuito, imagens geradoras de desejo e imagens geradas pelo desejo.

Se para a teoria freudiana a pulsão criada pelo desejo é o movimento, em Mitchell (2005) a abordagem dessa ação se faz simplificada pelo desejo. Ele também afirma um circuito entre eles, apontando uma forma de reinventar o mundo, havendo assim um deslocamento entre o ato e a imagem.

Parece que a teoria de Mitchell (2005) para as imagens bebe muito dos conceitos lacanianos e, especificamente nesta pesquisa, podem dar à imagem uma condição mais autônoma na sua carga simbólica. Seria correto dizer que haveria um duplo desejo: por um lado o ato de inscrição e, por outro, o ato de arrastar, atrair. Ou seja, possuem uma dimensão individual específica, como uma forma simbólica que abraça outros eixos temporais que nos afetam e assumem vida própria no momento da representação e da materialidade. A imagem pode denotar tanto um objeto físico (a pintura ou escultura) como um objeto mental imaginário (sonho, memória e percepção).

A partir daí é possível pensar que a imagem possuiria, conseqüentemente, uma força de tração ou de atração, criada a partir do desejo e que produz vestígios, um movimento construído através de sua visualidade e materialidade. A imagem, portanto, não é fiel à realidade, nem a uma representação maior, mas há algo que aparece marginalmente como maneiras de imaginar e desejar o mundo num circuito mais alongado entre a ideia de que pode vir a ser, o que foi e o que se deseja. Também pode-se considerar que a imagem ganha uma autonomia quando se torna material e ao provocar um outro.

Nesse ponto, talvez seja necessário compreender como a imagem “fala” para o estabelecimento da comunicação com quem a encontra, entendendo melhor a operação entre sujeito, recepção, imaginação e memória. Esse circuito é acionado pelo desejo que se transforma em imagem, com materialidade ornamental autônoma e com pulsação própria. Como exemplo, faço uma análise da obra *Memoria*, de Frida Kahlo<sup>67</sup>, que reproduzo a seguir (IMAGEM 59).

---

<sup>67</sup> Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderon (1907-1954) é uma pintora mexicana mais importante do século XX. Foi ligada ao Partido Comunista Mexicano, sua obra ficou internacionalmente famosa, a partir dos anos 1970, como emblemática das tradições indígenas mexicanas e por feministas pelo que é visto como a representação rigorosa feminina.

IMAGEM 59 — *Memoria*, Frida Kahlo.

Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Frida-Kahlo-Memoria-o-el-corazon-1937\\_fig12\\_290670614](https://www.researchgate.net/figure/Frida-Kahlo-Memoria-o-el-corazon-1937_fig12_290670614) .

Acesso em: 18 maio 2022.

A obra de Frida Kahlo, intitulada *Memoria*, de 1937, é um autorretrato que se divide entre o passado, o presente e o futuro incerto. O corpo de Kahlo apresenta-se desmembrado, sendo uma parte deixada para trás num pátio distante e outra firme no centro, mas sem mãos ou braços, pés trocados, para desempenhar funções básicas que remetem aos ex-votos<sup>68</sup>, parte da coleção de objetos que Frida e Diego Rivera colecionavam.

A imagem imaginada parece representar parcialmente e condensar vários sentidos simultaneamente da mesma Frida em três tempos, numa descontinuidade que constitui uma sequência narrativa sobre o sujeito/artista Frida Kahlo. O uso ornamental da imagem que pode ser visto pelas roupas, cabides, fios, bordados, reforçam a representação de um corpo agora fragmentado e que compõe a sua complexidade imaginativa a partir do contexto interno.

Na obra *Memoria* (IMAGEM 59) as roupas simbolizam três camadas da vida da artista. Por meio da imagem, uma narrativa pode ser criada: Frida e a sua adolescência, especificamente aos 17 anos, quando sofreu o acidente de bonde; Frida já adulta, de cabelos curtos, que representam a estadia dela em Nova York depois que descobre o caso de Diego Rivera com sua irmã, com a (lança que carrega um anjo no seu coração e um traje moderno); e, por fim, Frida e o passado Tehuano vindo da mãe e a sua identidade criada para si naquele país a partir do seu casamento<sup>69</sup>. Os pés (pintados invertidos) mostram parte da história da doença da artista. O pé direito encontra-se no lado esquerdo e conta com um curativo, e está no mar (ambiente fluido), enquanto o pé esquerdo ocupa o lado direito sobre a areia (solo firme). Na areia, os fios vermelhos que unem as três “Fridas” (adolescência, fase adulta e ascendência Tehuana) formam um grande coração que foi arrancado na artista representada e localiza-se na terra, na parte inferior esquerda.

Todas essas Fridas fragmentadas e na escala de um retrato criam uma imagem em circuito que se desenvolve na história da artista, mas que também a constitui sem que tenhamos necessidade de conhecimento desta história, pois é uma “imagem-corpo”, cuja

---

<sup>68</sup> Os ex-votos mexicanos são comumente pinturas representando a graça alcançada.

<sup>69</sup> Frida, a partir de seu casamento, opta por roupas bordadas vindas da região de Oaxaca, ao sul do Estado do México, conhecido naquele país como estilo Tehuano. Oaxaca é o local em que sua mãe nasceu e onde predomina um sistema matriarcal. Tal escolha não parece ter sido aleatória, pois reforça o caráter autônomo e forte feminino, além da identidade mexicana que a personagem Frida escolheu ser a partir da relação com o artista Diego Rivera.

dimensão ornamental lhe confere sua autonomia enquanto objeto. A imagem torna-se um “corpo” em que podemos notar aspectos estéticos, a técnica da pintura e óleo, a tinta sobre o metal. O uso ornamental da imagem que pode ser visto pelas roupas, cabides, fios e bordados reforçam a representação de uma materialidade da mesma que trata o corpo como algo fragmentado e que compõe a sua complexidade a partir do contexto interno.

Curiosamente, segundo o livro *Frida Kahlo: the complete paintings* de autoria de Louis Martin Lozano (2021), essa pintura foi incluída na exposição na Julien Levy Gallery, em NY, em 1938, e apareceu na lista de obras com o título de *Corazón* e em outras publicações como *Memoria*. Ambos os títulos, no entanto, identificam em igual medida os assuntos do coração e os traços da memória, importantes para Kahlo e, como vimos, importantes para a fantasia.

Os dois temas — coração e memória — foram as duas facetas de sua vida pessoal que se tornaram uma constante em seu trabalho como artista à medida em que ela se desenvolvia ao mesmo tempo. No entanto, nesse quadro, a compartimentação do corpo e o uso de diversos contextos e tempos mostrados pelas roupas mostram uma Frida complexa, multifacetada. Tendemos a uni-la, mas é impossível.

As imagens coexistem com vários sentidos subjetivos que, apesar de virem da experiência real vivida, evocam imagens físicas e psíquicas, ou melhor dizendo, materiais e mentais. A pintura, enquanto imagem, atravessa os tempos coexistindo e se conectando. Nesse sentido, a obra de arte é, nas palavras de Lyotard (1981), a canalização da força produtiva gerada pelo desejo e suas pulsões, que tira partido das técnicas como uma forma de manifestação do mesmo. A artista apresenta-se repartida em várias mostrando um conjunto (imaginação e materialidade) que se manifesta na imagem de forma cada vez mais complexa.

Podemos perceber um “ato-retrato” em camadas, quase como uma escavação da artista em si mesma. Esse não é mais um quadro, é toda uma narrativa viva da artista em imagem miniatura. A imagem, ou melhor, o “ato-retrato”, valida a figura Frida com o mundo, em uma outra realidade criada pela imagem. O ato de Frida reivindica um novo retrato da artista, mostrando as angústias, as relações familiares, a doença e o amor. Está tudo inscrito ali, mostra seus vestígios, aponta uma cena que desconstrói ao mesmo tempo que ajunta em algo novo sobre a artista.

A memória, nesse sentido, vai ser fragmentada e viva, vinculada àquilo que a afeta (ao coração) e retrata algum momento específico (por isso histórico) em camadas, gerando encadeamentos e hierarquias com efeitos materiais no espaço.

Podemos entender o quadro também pela figura emblemática que a artista transformou e por termos muito conhecimento de sua história. Sabemos sobre a sua narrativa pessoal, suas lembranças, o que nos permite ter a figura Frida Kahlo também como uma espécie de interlocução com a obra. A imagem, no entanto, vai além e mostra traços do corpo, da imaginação e da mente. O quadro faz pensar a respeito das afecções dos corpos exteriores sobre o nosso corpo, que formam uma marca, uma impressão, uma imagem.

As abordagens historiográficas abordaram a noção que a imagem se torna representação de um imaginário e, de outro, possui vida própria de caráter independente. Por esse ângulo, pode-se pensar que a imagem consegue causar um afetamento no espectador por ser, justamente, esse dispositivo que atua como uma performance. A noção de imagem que performa é interessante, pois vai assumir vários sentidos simultâneos: a percepção de que ela também é o objeto de um desejo gerador e gerado por um outro, um espectador.

As perspectivas filosófica e psicanalítica aproximam os campos da imagem (corpo) e da imaginação (mental) e as suas afecções, atuando nas sensações, assumindo seus vestígios e seu movimento. É na operação psicanalítica que podemos imaginar e desejar o mundo de maneira marginal. Esta leitura vai assumir que há um dispositivo no qual percebemos a performance do desejo (algo imaginário) que tem uma poética, como se ela fosse um ser vivo, porém se transformando em uma manifestação artística. A imagem seria, assim, autônoma.

A imagem possui, portanto, uma materialidade viva de uma subjetividade que vem das realidades vividas, mas é também fruto da imaginação e da fantasia, que atua como um “retrato” imaginado potente, criativo e transformador de quem recebe. A imagem é pulsante e detentora da criatividade imaginativa e se constitui a partir da presença de um outro.

### 3.3 A imagem age: a sua relação com o espectador

Até o momento, busquei demonstrar como a representação não é a reprodução e como ela se sustentaria por um desejo, de caráter pulsional, se transformando em imagens imaginadas que são dispositivos capazes de ter vida própria e afetar um outro que não o desejan. E que, por isso, a imagem tem uma importância que pode ser significativa para investigar uma projeção de futuro ou de passado. Tentei comprovar que, mesmo com contextos muito distintos, existem alguns pontos da discussão da imagem – tanto dos medievalistas quanto dos campos filosófico e psicanalítico – que imputam nela uma autonomia imaginativa que me parece norteadora para investigar o passado e o futuro.

Os dois mundos - passado e futuro - que os registros de memória interligam, a representação e o espectador, encontram paralelo nas obras de arte, sobretudo na pintura, para se pensar o gesto teatral e, principalmente, a cena. Arnold Aronson, em seu texto *Olhando para o abismo* (2016), argumenta que a pintura e o palco se reaproximam pela ideia da observação e quando desassossega essa observação em uma atitude de confronto:

Uma pintura, assim como o palco é, inerentemente, um objeto de confronto e em oposição ao observador: a única maneira pela qual pode ser percebida é encarando-a – enfrentando-a frente a frente. Há algo agressivo em ambos: projetam-se em nosso caminho, impõem-se sobre o nosso espaço e demandam resposta (ARONSON, 2016, p. 155).

Para endossar a ideia, ele ressalta as diferenças que existem entre o que chama de “nosso mundo” e o “mundo do palco”, estando o nosso mundo “submetido às leis newtonianas de tempo e espaço e o palco não” (*ibidem*, p. 157). Vale salientar que, quando se refere ao palco, ele está se referindo ao palco imaginado, ao mundo projetado sobre o palco. Sendo assim, por que não assumir os gestos como possibilidades de (re)imaginarmos a experiência, por trás dos quadros, como teatral?

Aronson, para melhor desenvolver a reflexão de se imaginar pelos gestos, analisa a obra *Las meninas*, de Diego Velázquez (IMAGEM 60). O autor apresenta um lugar inacessível que mostra o que se desenha (ou não) e o desejo criado, capaz de gerar um lugar inexplicável e utópico, importante para o pensamento da cenografia. O estudo, associado a outros teóricos que discutiram a obra, serão úteis para dar continuidade ao pensamento da imagem e da cena.

IMAGEM 60 — *Las Meninas*, Diego Velázquez.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Meninas\\_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez)). Acesso em: 16 maio 2022.

O quadro *Las meninas* foi pintado por Diego Velázquez em 1656 e demonstra o talento do pintor numa obra que consegue ser realista com pouca variação cromática, trazendo profundidade e apresentando, ainda, uma maneira original de iluminar o quadro. As personagens, representadas em várias camadas, fazem da representação aparentemente o mote do quadro, que mostra o próprio Velázquez em seu ofício e os reis pelo reflexo num espelho ao fundo. A múltipla representação das camadas de percepção da cena é apontada como uma capacidade de se trespassar o quadro e nos coloca na ação proposta pelo pintor.

Penso que haveria sempre um quadro dentro do quadro, que por sua vez estaria dentro de outro quadro e assim por diante, num processo infinito e incapturável, provocando e promovendo algo de inacessível que existiria entre o quadro e a tela que lhe faz parte e expande a cena. Há algo dinâmico, em movimento, que assume uma ação dramática. A pintura evoca um espaço onde a cena acontece e extrapola a imagem. Arnold Aronson (2016), a partir dessa obra, faz algumas aproximações e discussões necessárias sobre a cenografia e a pintura. O autor traz à baila a questão da representação como forma de lidar com a instabilidade do objeto cenográfico. Aronson inicia seu texto falando a partir da análise de Foucault a respeito do quadro. Ele diz:

*Las Meninas*, assim como um grande número de outras pinturas, conta com uma série de aspectos que se aproximam do campo da cenografia: há personagens interagindo no interior da dinâmica espacial da obra que, por sua vez, é composta por elementos cênicos simbólicos representados pelo uso emblemático e emocional da cor e da linha. Um mundo criado nos é apresentado no qual seus significantes rogam por decodificação, ainda que seja pela simples razão de evocar o prazer de serem devorados pelo olhar (ARONSON, 2016, p. 152).

*Las Meninas* funcionaria para o autor como uma cena congelada curiosa. Aronson (2016) afirma que o teatro é antes de tudo um acontecimento visual em que existe um arranjo de elementos formais. Soma-se a isso a ideia de que nesse quadro, ainda que se instaure um lugar bidimensional, há uma imposição ao observador de estar no espaço, tal como o palco. Há algo agressivo em ambos, espaço e palco, um confronto entre representação e observação. Esse confronto mencionado é discutido por Lacan (1985, p. 111) ao dizer que toda ação representada num quadro nos aparecerá como cena de batalha, quer dizer, como teatral, necessariamente feita pelo gesto. Esses aspectos podem se dar entre as diferenças do nosso mundo e o mundo do palco, entre as leis de tempo e espaço, entre a ilusão e o reflexo; ilusão de reflexo.

Importante trazer também a leitura de Michel Foucault a respeito do quadro de Velásquez em seu livro *As palavras e as coisas* (1995): Ao trazer uma cena impossível que mostra o pintor trabalhando, a representação da infanta Margarita, suas criadas e ainda os espelhos (onde estão os reflexos dos reis) — que colocam o observador no espaço representado —, Velásquez permite que essas três esferas (pintor, representação e espelhos) convivam, o que, na sua natureza, não aconteceria. Continuando sua análise, Foucault (1995) afirma que a representação e o pintor que representa ao mesmo tempo o quadro, o reflexo dos reis e a cena da infanta com a criadagem estão no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis e abissais. É digno também de nota ver que toda a descrição do autor remete ao universo da cena — como Aronson (2016) percebe tão bem —, tanto nas palavras típicas do teatro quanto no conteúdo em si que apresentam a narrativa por trás da imagem, vista nesta passagem:

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós espectadores podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento que olhamos (FOUCAULT, 1995, p. 5).

Nessa direção, Foucault (*ibidem*, p. 11) mostra que ao não representar literalmente, Velásquez mantém o jogo da cena, com uma ação que incorpora um corpo externo, sempre em movimento, não somente no quadro, mas considerando quem o vê. O autor aponta como se cria a noção do espectador no quadro, chamando a atenção ao fato de que, ao ser acolhido sob o olhar da cena, a audiência seria também por ela expulso. Essa ação substituiria por aquilo que desde sempre se encontrava antes da noção de espectador: a representação. Ao mesmo tempo, o quadro aceita outros espectadores e outras representações que possam aparecer, explodindo-o para fora dele, criando um espaço em movimento, um desejo que extrapola a imagem e nos traz ao ponto cego do desejo, como colocado por Rivera (2018, p. 67).

Assim, se Foucault (1995) afirma que a “representação da representação” clássica se abre para uma nova definição de espaço que constitui a imagem e a ligação entre ela e o outro, formando o espaço a ser definido, poderíamos pensar num outro espaço que não o da representação, mas sim da reinvenção? Nessa esteira, Aronson (2016), a partir de Nietzsche, trabalha com o conceito do abismo, desenvolvendo a ideia de que ao se olhar de longe para o abismo, ele nos olha de volta. O abismo poderia relacionar-se com a

defesa de Lacan de que o quadro não está interessado em representar, mas sim voltado para a ideia de criação artística que aciona o desejo permitindo que esse outro aconteça.

É justamente com essa extensão, essa espacialidade, criada pela constituição do espectador, que sentimos a noção de abismo trabalhada por Aronson (2016), que vai ao encontro da ideia do ponto cego discutido por Rivera (2018, p. 67), que se refere a um espaço insondável que resiste à simbolização e insiste em pôr em risco — em rasgo — a representação. E, assim, poderíamos pensar na imagem que nos remete ao espaço ilusório da cena. O olhar do pintor funciona como uma lança, organizando o ponto de vista ao ponto de fuga. Outra imagem está fora do quadro, o ato de olhar implica na cena. A perspectiva mínima. Decorrente dela, se trata dela.

A convergência de um quadro ou de uma imagem com um espectador reconstitui a ideia de experiência cênica. Aquilo que o quadro reflete pode ser, de alguma maneira, os registros de memória originais, ou melhor dizendo, o vestígio da imagem que mostra uma condição paradoxal (abissal) do desejo impulsionando e interligando novas experiências entre dois mundos — representação e espectador — absorvendo aspectos culturais e subjetivos.

É nesse sentido — da espacialização criada para fora do quadro — que se cria uma corporalidade e uma narrativa que nos dão a ver um dos motivos do quadro *Las meninas* nos atrair e nos fazer atraídos por ele. A relação criada entre a imagem, obra e espectador pode ser vista como um bom paralelo do espaço material da cena e da memória. Assim, como já apresentado inicialmente, a cena é efêmera e, por isso, parece ser importante analisarmos a cena à luz das artes visuais, a partir de elementos processuais que nascem na criação do espetáculo e que são representações espaciais da cenografia. Corroborando com esse argumento da efemeridade da cena, Aronson reflete sobre uma das causas da falta de análises relevantes acadêmicas na área:

Talvez a relativa ausência de tais análises acadêmicas ou de críticas à cenografia possa ser atribuída, pelo menos em parte, à instabilidade do objeto cenográfico. Primeiramente, se eu for apresentar uma cenografia para considerações de outrem, o que eu mostraria exatamente? Uma representação pictórica? Uma maquete? Uma fotografia de um cenário vazio? Uma foto em preto e branco ou colorida? A foto de uma cena com a presença de atores atuando? E sendo assim, como decidir qual o melhor momento da encenação a ser apresentado? (ARONSON, 2016, p. 152)

O que está em jogo seria como poderíamos trazer a memória de uma espacialidade que atravessaria o teatro - eminentemente fenomenológico, visual, efêmero e instável - sem considerar unicamente sua dimensão histórica. Os quadros abrem-se para uma vasta pesquisa sobre a relação entre cena e espectador e criam novos espaços entre a tela e o observador, em camadas representativas, assumindo a possibilidade de representação de vários mundos ao mesmo tempo. Isso aconteceria porque o abismo — identificação que faz com que o espectador veja a si próprio na representação — também se reconstrói a partir da memória estabelecendo um outro jogo que, na minha leitura, também é válido, pois gera novamente outros espaços subjetivos e coletivos.

Assim como no espelho na obra de Velásquez, que sempre esteve presente, o desenho da cenografia e do figurino retoma a experiência vivida da cena em reflexo, na sua materialidade, trazendo elementos que compõem uma nova realidade espacial. Dessa forma, o desenho se aproxima da cenografia e do figurino, construídos ou arranjados, detentores de uma estética espacial que reflete aspectos culturais, sociais e subjetivos. Se por um lado a imagem, até esse momento, atua como a pintura na qual podemos ver uma capacidade de representar um desejo — elementos da memória que trazem vestígios da experiência subjetiva e individual —; por outro lado, é possível ver a relação da imagem com a recepção e sua capacidade de ação no outro através de sua materialidade.

### **3.4 Imagem como máscara imaginativa: a busca pela memória**

Anteriormente constatei que a imagem ultrapassa a contingência humana, o sensível, tentando estabelecer uma relação entre os aspectos materiais e as mentais. As imagens conseguem esse feito por serem ambivalentes, condensantes ou descontínuas. Devido aos mencionados recursos, a imagem possui uma materialidade nova, permitindo uma condição de representação de algo. Na ação, o ato de imaginar torna-se central, uma vez que ele ensina e apreende o mundo, e nos permite uma afetação no corpo que é a condição de recordarmos posteriormente. Associando o corpo à mente, as imagens poderiam ser associadas às metáforas e aos afetos, do ponto de vista psicanalítico. Ou seja, nota-se uma relação entre mente, corpo e afecção das imagens que se dá através do ato imaginativo, acionado pelo desejo (ou melhor pela pulsão). Sendo fundamental dizer, então, que as imagens não espelham o mundo, mas são formas de imaginar, através do ato poético, o mundo.

Para entender a imagem como uma representação de uma subjetividade humana e uma maneira de transformar sentimentos e emoções em algo externo, há que se considerar o fator imaginativo e o desejo que a movimentam. Ao imaginar e transformar algo subjetivo em imagem, há o ganho de materialidade e permanência. É a partir da imaginação que a imagem se constitui e acaba por ter uma função frente ao desaparecimento.

O fato de a imagem poder lidar com a permanência diante do ato de desaparecer. Considero, então, duas contribuições para se pensar essa característica da imagem. A primeira é proposta por Hans Belting por meio de uma leitura antropológica no texto *Por uma antropologia da imagem* (2005) e a segunda é pensada por Jacques Derrida, a partir de uma leitura psicanalítica, no texto *Mal de arquivo* (2001). Em ambos os trabalhos há uma dimensão do objeto como resistência à morte (ou ao fim) ou como reação a ela.

No primeiro texto, Belting (2005) usa a abordagem antropológica, que segundo o autor, extrapola o meio artístico, observando que desde a cultura grega a imagem situa-se entre a aparência e o ser, coincidindo com o pensamento dos medievalistas mencionados no que diz respeito às imagens possuírem uma aparência física e mental. O que Belting tem de específico é sua observação entre a cultura e a religião que a imagem se constitui como uma “presença de uma ausência” (*ibidem*, p. 58). Consiste tanto no mostrar e revelar quanto no esconder e enganar. A relação ambígua entre expor/esclarecer, de um lado e, de outro, calar e burlar é constitutiva da própria imagem. No entanto, essa característica permite que algo escape e persista à morte no campo imagético. No texto, o autor faz referência às máscaras<sup>70</sup> como imagens evocadoras da pessoa falecida. O aspecto de evocação perdura, segundo o autor, até hoje na nossa concepção de imagem se apresenta de maneira fulcral, a qual discorrerei.

---

<sup>70</sup> O termo máscara utilizado neste trabalho se difere do conceito de máscara, que tem na sua origem o teatro europeu que correspondeu a adoção de determinada forma de espetáculo, por sua estética e estilo de interpretação e inspirou novas atitudes no teatro europeu, pelo pensamento sobre a expressividade do corpo, a teatralização da cena. O uso de máscaras em espetáculos também foi significativamente influente. Nota-se o uso pedagógico na formação do ator. Uma das maiores influências do ponto de vista é a pedagogia da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, criada em 1956, em Paris, e que tem influências artísticas e pedagógicas em diversos países do mundo. Ao longo do século XX, a utilização de máscaras no teatro ocidental passou a ser influenciada por olhares de diferentes culturas não-europeias, como do Oriente, da África e também americanas. Diante disso, novos interesses foram incorporados às práticas de máscaras dessas culturas. Pode-se ver, a partir de novas perspectivas, os elementos conceituais da máscara que discuto neste item — o mais significativo sendo a noção da presença (máscara) em substituição a uma ausência.

Tentando responder à pergunta “o que é imagem?”, Belting (2005) faz uma leitura antropológica recuperando a ideia da existência das imagens de maneira física e simbólica, do objeto em si e o que ele remete. O autor traz o pensamento de que a imagem pode chegar a viver em uma obra de arte sem coincidir com ela, aproximando-se mais da noção da cultura visual. Isso torna-se importante para a investigação porque coloca a permanência da imagem mesmo após o fim de uma experiência. De acordo com Belting (*ibidem*, p. 55), a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica – portanto, também como um item de seção e memória – e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais.

O autor defende que a arte extrapola seu próprio território e entra numa cultura visual, a partir da definição de Jean Pierre Vernant de *eidolon* e *kolossos* no pensamento pré-clássico. Na esteira de Vernant, Belting (*ibidem*) defende a imagem como uma presença a partir de algo que não está mais aqui. Assim, *eidolon* é entendido como imagem de um sonho, aparição de um deus ou o fantasma de ancestrais mortos. Também abrange as imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas do mundo exterior de natureza transitória. Em oposição a isso, *kolossos* representa um metal ou uma pedra no qual as imagens se materializam num corpo. Segundo Belting, o primeiro (*eidolon*) seria fruto da imaginação e o segundo (*kolossos*) seria o resultado de artefatos criadores:

As imagens acontecem entre nós, que a olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fílar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem o nosso corpo vivo: o ato de fabricação e de percepção, sendo este último o propósito do anterior. De assentamentos humanos que representam os ancestrais mortos. O corpo perdido é restaurado à guisa da imagem de sua vida perdida (BELTING, 2005, p. 57).

É no elo perdido entre o corpo e a imagem da vida que o autor afirma que toda imagem, de alguma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como entidade separada. A ideia não seria entender o significado da morte, mas entender a imagem que justificaria a experiência anterior a ela. Belting também empreende uma igual discussão acerca de todas as imagens que vivem apenas em nosso pensamento e em nossa imaginação, o que constituiria a imagem mental: “Podemos ir ao fato que toda imagem, de alguma maneira, poderia ser classificada como máscara. Seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como entidade separada, seja ao lado do corpo” (*ibidem*, p. 77).

Em termos antropológicos, nossa mente é o local de representação interna, incluindo a percepção. Para Belting (2005), encontramos imagens em sua qualidade performática e que são depreciadas pelas atuais terminologias do discurso, uma vez que operam não simplesmente por estarem ali, mas sim porque chegam com uma *mise-en-scène* (performance) predeterminada, incluindo um lugar predeterminado para sua percepção. As imagens não existem por si, mas acontecem via mídia e corpo tanto internamente (que o autor chamará de endógenas, como aquelas dos sonhos, dos pensamentos), quanto através do corpo que performa (exógenas, que aparecem externamente num corpo tornando-a objeto e representação).

Talvez seja significativo retomar a ideia da pulsão, algo que está conectado a um corpo originalmente, mas sobrevive a ele. E de acordo com o pensamento do autor a respeito dessa noção da imagem como máscara, ainda permite que o evento continue visível mesmo após seu fim. Em uma situação ritualística, ao tentar entender quem é o mascarado, não se está querendo saber quem é a figura por trás, mas quem é a personagem encarnada, uma vez que “a presença da máscara pressupõe a ausência daquele que a veste” (BELTING, 2005, p. 49). Os conceitos de imagem parecem estar, de alguma forma, substituindo a realidade que não está disponível, ponto que merece ser sublinhado para construir o pensamento necessário para a tese.

Com alguma semelhança, mas partindo mais do pensamento arquivista, Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), também aborda uma presença/ausência que persiste à morte, algo que se aproxima da ideia da máscara, bem como um desejo imaginativo, ficcional e em movimento que discutirei em seguida. O autor diz que o arquivo evoca um sintoma, um sofrimento, uma paixão, mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical à espera em horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória.

O texto foi apresentado num seminário sobre arquivos no Museu Freud em Londres, em 1994. O autor tenta deslocar a ideia de arquivos com as fontes do passado. E por isso ele procura avançar o conceito de arquivo para a dimensão da ficção, da promessa e projeto de futuro. Derrida extrai da etimologia da palavra *arkhê* a noção de começo e comando, considerando que a ideia do arquivo se dá como uma lei e que precisa de uma localização específica. A domiciliação é uma obtenção consensual de domicílio, local onde os arquivos nascem, mas que apresenta uma passagem institucional: “do

privado para o público, ou do secreto ao não secreto” (*ibidem*, p. 13). O ato de abrigar tem um poder arcôntico que mostra unificação, identificação e classificação.

Pode-se dizer que todo conteúdo arquivado é sempre um local habitado e resguardado por uma autoridade que detém o seu controle. Derrida (2001) afirma haver uma assinatura freudiana sobre o conceito de arquivo e o próprio arquivamento e, a contragolpe, sobre a historiografia, dizendo que todo arquivo é ao mesmo tempo conservador e instituidor/revolucionário e tradicional. Essa assinatura freudiana o autor mostra a partir de *Além do princípio do prazer* (1920) e *O Mal-estar na civilização* (1930) de Freud, em que ele discute a ideia da pulsão de morte.

Derrida (2001) aponta que, para Freud, a pulsão de morte, de destruição e de agressão são sinônimos, dizendo que o arquivo trabalha em silêncio e não deixa que nada lhe seja próprio ao destruir seu próprio material com o objetivo de apagar seu próprio traço: “Ele devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente” (*ibidem*, p. 21). A pulsão de morte é “anarquivista”<sup>71</sup>, ou seja, silenciosa e destruidora de arquivos. A única exceção para Freud seria quando a pulsão anárquica<sup>72</sup> se disfarça (tinge, maquia ou pinta) de alguma cor erótica. A impressão de cor desenha uma máscara sobre a própria pele:

Ela não deixa nenhum monumento, não deixa como legado nenhum documento que lhe seja próprio. Não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões. A pulsão de morte é de agressão e aniquilação e leva não somente ao esquecimento, a amnésia, à aniquilação da memória e comanda. Assim o arquivo vem para estabilizar alguma significação, não é a memória em uma experiência espontânea, viva e interior. O arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória (DERRIDA, 2001, p. 22).

Em reação indissociável à pulsão de morte, argumenta Derrida, nasce a reprodução, a reimpressão, a própria repetição. O arquivo trabalha contra si mesmo, mas ele é um desejo: “O arquivo está assim trabalhando entre a pulsão de morte e o princípio

---

<sup>71</sup> Derrida usa esse termo numa referência à pulsão anárquica que é o conceito que explico a seguir.

<sup>72</sup> O conceito de pulsão anarquista, cunhado por Nathalie Zaltzman (1994), é uma manifestação específica da pulsão de morte: servir à vida como último recurso para a sobrevivência. Seu objetivo principal é tratar desse último recurso que emerge quando o indivíduo está diante de experiências de precariedade aguda. A reação da liberdade do anarquismo torna-se a figura para essa pulsão de morte uma vez que há uma tentativa de sobrevivência.

do prazer” (*ibidem*, p. 23). Desejo de arquivo é o que ele chama de mal de arquivo e, por causa disso, cria-se o modelo de arquivamento, a técnica, o tempo e a morte, o arquivamento como uma antecipação do futuro.

Qual é o momento próprio do arquivo, do arquivamento ou no momento que eu consigo salvar, estocar, acumular, de torná-la disponível à impressão, à reimpressão, à reprodução? Em sua relação com a produção reproduzível, interativa e conservadora da memória, esta preservação objetivável que chamamos de arquivo? (*ibidem*, p. 40).

Enquanto Belting (2005) trabalha a partir da antropologia, Derrida retira sua argumentação da psicanálise freudiana. O ponto que mais me provoca é a aproximação da ideia de máscara diante da morte, um anteparo que sobrevive. Ao falar da imagem se constituindo como uma presença/ausência que persiste à morte, Belting (2005) faz referência às máscaras como imagem evocadora da pessoa falecida, mas constituindo um novo significado da persona. Já Derrida (2001), ao dizer que o arquivo trabalha entre a pulsão do prazer e a de morte que acarretam o desejo de arquivo, a imagem se constitui como uma impressão de cor que desenha uma máscara sobre a própria pele.

Nesse sentido, sugiro que Belting (2005) e Derrida (2001) pensem na imagem como algo que persiste entre ausência e presença e que podemos nomear de máscara. Para Belting, a máscara é algo que sobrevive às pulsões humanas (pulsão da morte e pulsão do prazer) que conseqüentemente gera um processo de arquivamento. A experiência que sinto em *Mal de arquivo* (2001), e que parece desdobrar no discurso de Belting (2005), é o processo de institucionalização, nomeado por Derrida como desejo de arquivo das imagens/impressões, que seria justamente o ato de colecionar, arquivar, guardar que também parece ser importante.

Voltando a questão da imagem, a sugestão que esta pesquisa propõe, a partir de Aronson (2013), que me parece ser um encontro instigante para o estudo de cenários e figurinos a partir do desenho, é o fato que, ao escapar do real, tirando partido da fantasia, a imagem é capaz de desempenhar um papel importante, por permitir se fazer existir entre as diferenças dos mundos, virando uma espécie de reflexo, uma imagem marginal. Nesse aspecto, como imagem marginal, estaríamos mais próximos à teoria de Mitchell (2005) que dá à imagem uma condição mais autônoma possuindo um duplo desejo de um ato de inscrição e o ato de atrair.

Isso porque o entendimento profundo do desenho como um documento artístico pode gerar, no meu ponto de vista, uma ferramenta de estudo do que se constitui grande parte de um acervo de cenógrafos e figurinistas, transformando-se em acervos dos mesmos. Eles são, no final das contas, o registro, ou seja, aquilo que, de alguma maneira, forma os traços da memória do trabalho desses profissionais. Nascidos como objetos de mediação para o que será feito, os desenhos acabam por virar o único rastro possível do que foi. Nesse sentido, os desenhos acionam a memória. A memória, como afirma Ricoeur (2007), a partir da vontade de resgatar a força de um testemunho vivido, são registros, atuando aqui como traços de memória da cena teatral.

Dentro dessa perspectiva, apresento um pouco das reflexões de Paul Ricoeur, a fim de corroborar com o argumento da importância do desenho que acessa o ato teatral. Falando do contexto do historiador, a partir do início do século XX, uma nova discussão se fez em torno da pesquisa historiográfica. Se, antes, esse profissional deveria ter como valor absoluto a documentação e sua relação objetiva e imparcial, agora ele – historiador – constrói as fontes de pesquisas, fazendo com que a escrita da história tenha aspectos mais subjetivos. O arquivo, partindo deste princípio, deixa de ser o repositório da memória coletiva, mas atua como um lugar social que guarda os rastros do passado encontrados nos documentos arquivados. A partir desse rastro, ocorre o que Ricoeur chama de operação historiográfica, momento em que a memória se torna História. Nas palavras do autor,

esse gesto de separar, de reunir, de coletar é objeto de uma disciplina distinta, a arquivística, à qual a epistemologia da operação historiográfica deve a descrição dos traços por meio dos quais o arquivo promove a ruptura com o ouvir-dizer do testemunho oral (RICOEUR, 2007, p. 178).

Considero importante ressaltar que a noção de testemunho é a primeira categoria da memória arquivada vinda de um acontecimento que é o seu sentido mais primitivo, aquilo sobre o que alguém dá testemunho. Para Ricoeur (2007), a continuidade da passagem da memória à história é garantida pelas noções pelo autor discutidas de testemunho e de rastro, que se configuram como indícios. O rastro é o conceito superior ao testemunho, ele constitui, por operador e por excelência, um conhecimento indireto. O testemunho, por sua vez, figura-se na condição de primeira subcategoria; ele traz de imediato a marca que distingue seu emprego na história de seu

emprego nas trocas ordinárias nas quais predomina a oralidade. É um rastro escrito, aquele que o historiador encontra nos documentos de arquivos.

Enquanto nas trocas ordinárias o testemunho e sua recepção situam-se no presente, na história o testemunho se inscreve na relação entre o passado e o presente, no movimento da compreensão de um pelo outro. Assim, a escrita seria uma espécie de mediação de uma ciência essencialmente objetiva e pragmática do passado. Ela aponta para rastros que não são testemunhos escritos e que dependem igualmente da observação histórica, nomeados como vestígios do passado (cacos, ferramentas, moedas, imagens pintadas ou esculpidas, mobiliário).

Para Ricoeur (2007), o início do processo não se dá nos arquivos, mas com o testemunho, apesar da carência principal da confiabilidade deste. Não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para nos assegurar de que algo aconteceu, a que alguém atesta ter assistido pessoalmente, e que o principal, se não às vezes o único recurso, é a declaração da testemunha que marca o acontecimento é isso mesmo. O conjunto, o espaço vivido da recepção e da ação e o tempo vivido da memória se reencontram enquadrados em um sistema de lugares e de datas, do qual é eliminada a referência ao aqui e ao agora absoluto da experiência viva. O processo de testemunho, dessa forma, nada mais é do que exprimir uma certa memória de experiência viva, quando ela é levada ou transformada como discurso, o que acaba se transformando, no final do processo, em discurso histórico.

Em outras palavras, o testemunho tem a função de fazer a memória declarativa (viva), que é a autenticação de uma memória declarada pelos acontecimentos (arquivada), ou seja, essa transformação de material bruto em inscrição que a memória registra vira arquivo. Neste espaço, o historiador se encontra com os rastros do passado que, a partir de critérios subjetivos e problemas formulados na atualidade da pesquisa, possibilitam o exercício epistemológico da História.

A imagem se materializa (torna-se um vestígio) e ganha autonomia ao mesmo tempo que vai existir, porque existe um criador desejante que toma consciência e se movimenta para a criação da mesma. Esta imagem marginal estabelece o elo perdido entre um corpo e a vida, é uma máscara de uma entidade separada que atestaria a experiência anterior (e posterior) a ela, reforçando a ideia de uma presença diferente,

claro, de uma ausência. Existe a diferença entre o real, mas existe um “resto” que não pode ser invisibilizado.

Sem querer desmerecer a importância do teatro como algo vivo e ligado ao corpo e, conseqüentemente, uma resistência aos rastros, é importante também pensarmos a posição do referido rastro na cultura arquivística quando falamos do campo da memória. Apesar da sua recusa aos restos, é no teatro repetidamente vivo que é possível a existência de rastros.

No artigo *Archive: performance remains*, de Rebecca Schneider (2011), a autora considera que se pensarmos na efemeridade como um “desaparecimento” e na performance como a antítese da salvação, nos limitamos a uma compreensão da performance predeterminada pela habituação cultural ao patriarcal. A questão de base para Schneider é a seguinte:

Se considerarmos a performance como um processo de desaparecimento, de uma efemeridade lida como desaparecimento (versus restos materiais), estaremos nos limitando a um entendimento de performance pré-determinado por nossa habituação cultural à lógica do arquivo. A performance é aquela que desaparece, que se perde continuamente no tempo, desaparecendo até mesmo quando aparece (2011, p. 100).<sup>73</sup>

O que é significativo dessa discussão colocada por Schneider (2011) é que, ao não privilegiar algo remanescente, talvez estejamos ignorando outras formas de conhecer, outros modos de lembrar. Elas podem estar situadas precisamente nas maneiras em que a performance permanece, porém, aparece diferente. Isto é, a performance resiste de uma outra maneira que aquela que não pode permanecer para ser vista. A sobrevivência e a salvaguarda de restos se dão quando há um deslocamento de um valor utilitário para um outro afetivo.

Quem melhor definiu esse deslocamento foi Jean Baudrillard (2006), em seu livro *O sistema dos objetos*. O autor, movido pela intenção de sistematizar o discurso de que os objetos se manifestam ao serem consumidos – aquilo que escapa de essencial e que, nos objetos, adquire (simbolicamente) vida própria –, apresenta um conjunto de reflexões

---

<sup>73</sup> Essa definição ganhou força nos últimos 40 anos e, seguindo esse pensamento, a performance parece desafiar o status de objeto e parece recusar o arquivo de seu privilegiado, salvo o original. Neste contexto, a performance parece oferecer desaparecimento – e assim a performance sugere um desafio à “hegemonia ocular”.

sobre o caráter simbólico dos objetos como um nível que transcende o âmbito funcional. A partir disso, Baudrillard (*ibidem*) sugere que os objetos passam continuamente do enfoque funcional para o simbólico dentro de um determinado sistema cultural.

Seguindo a ideia da perda da funcionalidade do objeto e da dimensão afetiva que se agrega, torna-se importante pensarmos que outras camadas da construção da memória. Esta abarca a ideia de um valor afetivo e, conseqüentemente, vai ao encontro de uma função mais acumulativa de rastros dela — memória —, acarretando o que seria o ato de colecionar e o ato de arquivar.

No entanto, o que definiria o ato de colecionar e o ato de arquivar, sendo que os dois são conseqüências do deslocamento dos objetos de seus valores funcionais para seus valores afetivos, bem como seu processo acumulativo? Como entender os acervos, as coleções de dois artistas como Décio Noviello e Félida Medina, uma vez que foram esses materiais que propiciaram meu processo investigativo acerca do desenho?

Para entender a noção de colecionismo, Walter Benjamin, em seu texto *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador* (1994), reforça a ideia de troca do valor utilitário dos objetos para o valor afetivo dentro de uma coleção. O autor apresenta a arte de colecionar como, mais do que a coleção em si, um dique contra uma maré de água viva de recordações. Por causa disso, toda coleção situa-se entre a ordem e a desordem, “mas quem as estuda e as ama, como palco, como cenário do seu destino” (Benjamin, 1994, p. 228). O autor, no entanto, aborda a coleção como uma relação mais íntima com a posse, que se constitui a partir da ideia de conquista, de se precisar ter, da procura e que quando existe a perda de quem coleciona é que a coleção emerge.

Todavia, Felipe Paranaguá (2016, p. 7) diz que, arquivar, é diferente de colecionar. Enquanto o arquivo estabelece estratégias de organização, o segundo trata de uma busca daquilo que ainda falta em um conjunto. Neste sentido, o artista-arquivista vai estabelecer estratégias de organização, de lidar com os objetos, com seus rastros e documentos, mesmo que subjetivamente.

O artista ao arquivar sua própria narrativa vai tentar dar um contorno que ficcionaliza novas abordagens a um conjunto específico de um material que são fragmentos de documentos em si mesmos e que suscitam relações com essa paisagem maior e indefinida da experiência vivida por eles, ou seja, suas vidas. Sendo assim, penso

nos acervos desses artistas enquanto arquivos na medida em que eles puderam se oferecer dessa maneira para mim.

Dito isso, é significativo também pensar a existência da memória teatral que, por combinações das justaposições entre desenhos, texto, imagem, documentos, depoimentos e testemunhos, em uma variação específica, pode sentir a experiência mesmo que fragmentada. Cada encontro com uma peça deste quebra-cabeça da memória é um ato de colecionismo de quem os estuda, como argumenta Benjamin (1994).

Enquanto eu, a cada encontro com um desenho de uma obra, de um espetáculo, me orgulho de ter a referida memória e, de uma certa maneira, lido com a ideia de um lugar, um cenário afetivo conquistado. Vou colecionando esses cenários afetivos através de seus desenhos. Os desenhos comunicam e convocam, além da imaginação, a memória fechando (ou abrindo) um circuito. Todavia, há alguma questão que diferenciaria esse suporte artístico de outras imagens? Esse é o caminho que investigo a partir de agora.

#### **4 DESENHO: Uma imagem singular**

Se considerar como hipótese do presente trabalho a capacidade de comunicar do desenho, apesar de entender o valor da vivência da cena para o teatro, me parece infrutífero não o considerá-lo como imagem gerada no processo de sua criação e como objeto que é um vestígio da cenografia e do figurino teatral capazes de estabelecer uma relação com a experiência vivida. Os desenhos são dispositivos para a visualidade da cena, pois são formas de se pensar nos modos da existência, um ato ligado à matéria germinal de criação da cena, porém autônomo, criando outra relação espacial e artística antes e depois do ato teatral. Essa capacidade de “prospectar” dos referidos desenhos pode ser observada no movimento dos tempos (futuro e passado) e, conseqüentemente, na capacidade de desejo de imaginação/performance que eles geram.

Sugiro, então, a necessidade de aprofundar na discussão do processo de criação do desenho, suas especificidades e na sua possível importância para a visualidade da cena. Se vimos que a imagem pode unir dois tempos, poderíamos considerar o desenho como um dispositivo que impulsiona para o universo da cena? Como investigar o ato processual dele? Como poderíamos entender esse ato específico de desenhar a cenografia e o figurino dentro do contexto das imagens? O desenho possui alguma singularidade

frente às outras imagens? Poderíamos dizer que os desenhos se diferem das imagens? Os desenhos de cenografia que se aproximam da noção de imagem já discutida nos capítulos anteriores perdem a condição de olharmos a cena como um acontecimento vivo? Essas são as questões que pretendo investigar a partir de agora.

Para entender o desenho, precisa-se investigar sua função primordial e suas características. De um lado, o ato de desenhar é um ato de dominar a natureza e descobrir os seus segredos. O referido ato faz parte da natureza humana desde o início da existência. A "infância da humanidade" é marcada pelos desenhos rupestres nas cavernas (TAVARES, 2009, p. 9). A tentativa de representar alguma coisa faz parte da vontade humana, antes mesmo da consciência de interpretar ou inventar um objeto. Além disso, do ponto de vista expressivo nota-se que as linhas nascem do poder de abstração da mente humana, uma vez que, fisicamente, essas linhas não existem no mundo natural (OSTROWER 1989, p.67).

Nesse sentido, o desenho de representação do mundo natural teve significativa expressão enquanto atividade na Antiguidade Clássica, tanto na Grécia quanto em Roma, funcionando como objeto de fazer história e estabelecer as relações humanas. Nessa dupla condição, Vilanova Artigas<sup>74</sup>, em sua aula inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1 de março de 1967, discute o conteúdo semântico do desenho como uma linguagem da arte e da técnica, desvendando o que ela contém de trabalho humano.

Enquanto Paula Tavares (2009, p. 10) destaca que foi a partir do Renascimento que "a relevância do desenho como processo indiscutível para a representação propriamente dita" foi efetivamente reconhecida, Artigas diz que é nesse período que o desenho ganha cidadania. E, se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na realidade. Ambos acertam ao afirmar que há uma valorização do desenho no Renascimento, transformando-se em linguagem técnica e artística que funcionaria tanto como uma interpretação da natureza ou como intenção,

---

<sup>74</sup> João Vilanova Artigas (1915-1985) é um arquiteto, professor, militante brasileiro conhecido como um dos mais importantes da escola paulista, que é uma vertente do modernismo brasileiro na cidade de São Paulo.

uma arte. A contribuição de Jonathan Hill (2006) vai agregar outra função do desenho a partir do Renascimento.

Ao discutir o desenho na arquitetura, Hill (2006) considera que os criadores a partir desta época têm muito mais domínio do projeto, e não da obra edificada, cabendo ao arquiteto mais o desenho do que a obra construída. Hill (2006, p. 33) afirma que, devido ao desenvolvimento tecnológico da impressão, papel mais barato e novos meios de representação, aparece uma separação entre o projetista e o canteiro de obra. A figura distinta do arquiteto, é agora independente do edifício, uma vez que seu trabalho é associado mais ao intelecto e ao desenho.

Nesse sentido, Hill (2006) argumenta que o arquiteto e o seu desenho arquitetônico são gêmeos independentes, uma vez que são representativos de uma ideia. A arquitetura resulta da criação individual artística do profissional no comando do desenho que concebe o edifício como um todo. O arquiteto fez desenhos, maquetes e textos, não edifícios. Esse pensamento é uma importante contribuição sobre os desenhos arquitetônicos que Hill (2006, p. 36) aponta, pois é uma espécie de nova etiqueta de comunicação entre várias partes envolvidas na arquitetura, permitindo aos arquitetos compartilharem suas ideias entre si. O desenho, nessa atividade, tem uma função comunicativa entre partes que não necessariamente possuem o mesmo conhecimento.

Georgi Vasari (1511-1574)<sup>75</sup> importante historiador da arte no período de transição entre o Renascimento e o Barroco — o Maneirismo — introduziu o desenho como o pai das três artes — arquitetura, escultura e pintura —, conforme pode ser conferido no texto abaixo:

Uma vez que o desenho, o pai das nossas três artes — arquitetura, escultura e pintura —, procedendo do intelecto, extrai de muitas coisas um juízo universal, uma espécie de forma ou ideia de todas as coisas da natureza, a qual é singularíssima nas suas medidas, segue-se que não somente dos corpos humanos e dos animais, mas também das plantas e dos edifícios, das esculturas e das pinturas, ele conhece as proporções que o todo guarda com as partes, e as que guardam as partes entre si e com o todo em conjunto; e uma vez que desta cognição nasce uma certa concepção ou juízo, e que se forma na mente aquela coisa que, exprimida depois com as mãos, se chama desenho, pode-se concluir que o desenho outra coisa não é que uma aparente expressão e declaração do

---

<sup>75</sup> Está no livro *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, ou simplesmente *Vite*. A obra foi publicada, em 1550, com o título "As Vidas dos mais excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos de Cimabue aos Nossos Dias". Porém, em 1568, foi reeditada com o novo título *As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*. Ambas as versões apresentam o autor como uma das grandes referências renascentistas.

conceito que se tem na alma, ou daquilo que outras pessoas imaginaram em suas mentes e produziram em ideia.... Mas seja lá como for, este desenho precisa, a fim de extrair a invenção de uma coisa qualquer do juízo, de que a mão seja, mediante o estudo e o exercício de muitos anos, expedita e apta a desenhar e exprimir bem qualquer coisa que a natureza tenha criado, seja com bico de pena, com estilete, com carvão, com lápis ou com qualquer outra coisa; porque, quando o intelecto manda para fora os conceitos purificados e avaliados, isto faz com que aquelas mãos que exercitaram por muitos anos o desenho conheçam, a um só tempo, a perfeição e a excelência das artes e o saber do artífice... Os homens que praticam estas artes denominaram, ou melhor, classificaram o desenho em vários modos e segundo a qualidade dos desenhos que se fazem. Aqueles que são traçados ligeiramente e sugeridos com leveza pela pluma ou outro instrumento, chamam-no esboço. Aqueles, depois, que acentuam as linhas principais dos contornos, chamam-no perfil, contorno ou delineamento. De todos eles, o perfil, ou seja, lá como o queiram chamar, serve tanto à arquitetura e à escultura quanto à pintura, mas maximamente à arquitetura; isto porque os desenhos desta arte são compostos somente por linhas, as quais outra coisa não são, no que diz respeito ao arquiteto, que o princípio e o fim de sua arte, já que o resto, como as maquetes de madeira feitas a partir das ditas linhas, nada mais é que a obra de marceneiros e pedreiros... Quem, portanto, quer aprender bem a exprimir desenhando as concepções da alma e qualquer coisa que se queira, saiba que, após ter treinado suficientemente a mão, deve se tornar mais inteligente nas artes exercitando-se em materializar no papel figuras de relevo, sejam elas de mármore sejam de pedra sejam ainda daquele gesso formado sobre corpos vivos, bem como sobre qualquer bela estátua antiga, ou então relevos de modelos feitos de terra, tanto nus quanto com panos jogados sobre eles como se fossem tecidos e roupas; isto porque todas estas coisas, sendo imóveis e sem sentimento, são muito úteis, estando paradas, para quem quer desenhar, coisa que não acontece com as coisas vivas, que se movem<sup>76</sup> (VASARI, 1568, s.p).

Vasari vai defender o desenho, pai de todos, como um processo árduo de reflexão visual mental que se “constrói idealmente” e que requer reflexão contínua entre mente e mãos. Huchet (2012, p.12) afirma que, ao teorizar a imitação da natureza — ou a produção do simulacro — Vasari introduziu a noção de “invenção”, mostrando que representar implica uma faculdade produtiva de natureza subjetiva.

O que Vasari vai chamar de desenho é o trabalho do artista que se dá no nível da ideia, apontando aquilo que existe no universo por essência, presença ou imaginação. É importante notar que Vasari vai observar o desenho a partir dos construtores medievalistas. Ele não notava como uma projeção visual de uma ideia já elaborada intelectualmente, mas um trabalho de construção com linhas. O projeto era desenvolvido diante do próprio curso a partir da demanda. (INGOLD, 2022, p. 76).

A partir daí nota-se uma separação entre a palavra desenho e desígnio. Na língua portuguesa essas duas palavras se misturam como desenho, enquanto em outras línguas,

---

<sup>76</sup> Documento extraído da fonte original: <https://www.teatrodomundo.com.br/o-pai-das-artes-visuais/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

como o inglês e o espanhol, existe um termo que determina a ideia da representação artística, a intenção, e outro para o projeto, a técnica e a configuração. Nesse sentido, surge na língua anglo-saxônica a palavra *design* que vai abordar esses dois aspectos de conceito e definição, mas a sua real origem é latina, que evoca o verbo *designare*, no qual se implicam os sentidos de desígnio (intenção) e de desenho (configuração).

O desenho é ao mesmo tempo comunicação, processo, ato performativo e ideia, é signo, símbolo e diagrama. É um espaço de negociação tanto para significados estabelecidos quanto para conhecer, definir e articular. É um meio para a análise, para a aquisição e facilitação da compreensão. É uma ferramenta de observação e prática de registro.

Uma leitura muito significativa sobre o desenho para a presente tese é, sem dúvidas, o filósofo Tim Ingold e sua abordagem sobre a antropologia gráfica, em três dos seus livros, a saber: *Linhas: Uma breve história* (2022b) e *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura* (2022). Em sua teoria sobre o desenho, Ingold sugere que há algo dentro dos mesmos (incluindo o corpo e os códigos), cunhando o termo “antropografia”, uma junção da etnografia (descrição, o ato gráfico) e da antropologia (transformação) do desenho. Na antropografia, o desenhista é transformado em agente transformador, o que abre um leque diversificado de interpretações e acessos. O antropólogo inglês reconhece, à sua maneira, o desenho como “modo de pensar” e não como a projeção de um pensamento ou um evento mental (INGOLD, 2022a. p. 168).

Nesse sentido, desloca-se dos medievalistas e atrela-se o desenho ao “fazer”, no qual advoga-se um conhecer por dentro através do ato de executar aproximando a ideia de desenho e discurso. O autor afirma que o desenho não está interessado em dizer, mas sim em especificar e articular, propondo uma ideia em processo (*working out an idea*), o que sugere um movimento (apesar de não ter, no desenho, movimento algum). Esse ponto de vista, que convoca uma singularidade no ato de desenhar, se constitui como uma forma de comunicar, um meio como falar. Devido a isso, o desenho torna-se uma técnica de observação singular na medida que estabelece uma relação entre quem desenha, a ideia no papel e quem observa.

O movimento, o conhecimento e a descrição que compõem o processo do desenho, e em consequência o curso da vida, que apresenta o ato de “estar no mundo” em movimento, reconhecendo e descrevendo, e estar atento é estar vivo para (e no) mundo (INGOLD, 2011, p. 9).

O desenho é uma forma de conectar as experiências de observação e de descrição, que, em geral, encontram-se separadas no tempo e no espaço na produção final de nossos trabalhos. O desenho se dá no encontro entre a imaginação e a “fricção dos materiais ou onde as forças da ambição roçam nas bordas ásperas do mundo, que a vida humana é vivida” (INGOLD, 2022a. p. 103). Ele permite uma autoconsciência reflexiva, não somente vemos, mas vemos a nós mesmos vendo. Essa autoconsciência, portanto, é o que torna possível a aproximação de uma coisa ou ser, sem realmente nos fundirmos com eles (*ibidem*, 2022. p. 103). Esse aspecto, que inclui no desenho o observador em conjunto com o desenhista, aproxima com a proposta discutida no item 3.3 e defendida por Aronson (2016), considerando-o como paradoxo, pois impulsiona o desejo e interliga dois mundos (representação e espectador), possui características típicas do modo de fazer (técnicas e soluções) e ainda concentra aspectos culturais e subjetivos.

A discussão de Ingold (2022a) avança para uma afirmação de características específicas do desenho, que sua completude é uma assíntota que nunca vai ser finalmente alcançada, semelhante à de um trabalho que cresceu. O autor discute a ideia de que o desenho exige “um olhar com” ao invés de “um olhar para”, o que quer dizer que a ação deixa de ser óptica para ser tátil. Para o autor, no que se refere à percepção, ela fundamenta a distinção entre uma relação ótica como uma relação tátil do mundo, distinção que explica que as experiências táteis não são mediadas somente pela mão, bem como as ópticas não são somente pelo olho. A óptica diz respeito à criatividade, à novidade de determinados fins previamente concebidos, enquanto a relação tátil funciona em conexão com fazer coisas (*ibidem*, p. 39).

O que Ingold fala vem, ao mesmo tempo, completar e desmentir o que Vasari dizia do desenho, uma vez que Ingold propõe olhar “com” em vez de olhar “para”, como é proposto por Vasari. A afirmação de Ingold sobre “olhar com” é crucial no entendimento do desenho, no sentido de convocar uma ação conjunta entre mão e mente o que geraria no desenho particularidades, colocando a mão com capacidade de falar, sentir e desenhar, ou seja, o desenho tem capacidade tátil. Essa capacidade palpável permite que não exista uma ideia pré-concebida do desenho ao iniciar, somente um palpite. Não esvaziar a mente para o papel e sim uma ação de cumplicidade entre mão e mente, como um transdutor convertendo a qualidade cinética do gesto, do registro do movimento corporal e da conscientização para o fluxo material (INGOLD, 2022, p. 167).

Nesse aspecto, o pensamento ingoldiano como esse transdutor convertendo a qualidade cinética do gesto, do registro do movimento corporal e da conscientização para o fluxo material reafirmando que o desenho não é uma sombra visível de um evento mental, uma projeção de um pensamento, e sim, como disse, um processo de pensar. Uma cooperação com o trabalho que vai sendo processado a partir de uma aproximação do sujeito e a ação de desenhar. A ideia do desenho para Ingold que trabalha a mente e mãos juntas é distinta da ideia do projeto, do ato de projetar, uma vez que o projeto exige um movimento de atirar para a frente, enquanto o desenho, pelo contrário, é uma ação que exige aproximação.

Outra leitura complementar a Ingold sobre o desenho (e na tese) que corrobora com o pensamento sobre o desenho corporificado capaz de aglutinar o corpo a observação é a de Juhani Pallasmaa em seus livros *Os olhos da pele: arquitetura e os sentidos* (2011), *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura* (2013) e *La Imagen Corporea. Imaginación e Imaginario em la Arquitectura* (2014). Neles, o arquiteto finlandês defende vários sentidos nesses processos criativos típicos da arquitetura e da arte, mas dá importância fundamental aos sentidos da pele, ao tato como catalisador e a mão no segundo livro, como ferramenta que se contrapõe à cultura tecnológica atual<sup>77</sup>.

O ato de desenhar, para o arquiteto finlandês, é, ao mesmo tempo, um processo de observação e expressão, recepção e doação, no qual o resultado possui uma dupla perspectiva: um desenho olha simultaneamente para fora e para dentro, para um mundo observado ou imaginado e para a própria personalidade e o mundo mental do desenhista. Cada esboço e desenho contém parte do artista e o seu mundo mental, ao mesmo tempo em que representa um objeto ou uma vista do mundo real ou um universo imaginado.

No pensamento de Pallasmaa, os desenhos, além de lidar com diferentes tempos, como também vimos entre os medievalistas e também no pensamento espinosano, avança no sentido de afirmar um lugar de conexão entre os tempos e entre o físico (mão) e mental. Talvez Pallasmaa se aproxime mais de um pensamento vindo da discussão psicanalítica de que esses atos gestuais possuam a capacidade de “materializar o desejo”, pulsante, que vai criar imagens frutos dessa imaginação na medida em que pensa que o desenho também é uma investigação do passado e da memória do desenhista. Ao esboçar

---

<sup>77</sup> Em seu texto, o próprio Ingold menciona Pallasmaa reforçando a ligação entre ambas teorias, principalmente no sentido da capacidade tátil do desenho.

e desenhar, além de criar a realidade externa, cria-se uma realidade interna da percepção (memória) o que geraria um componente espacial tátil importante do desenho.

Ao esboçar um espaço imaginado, a mão encontra em um jogo e uma colaboração direta e delicada com o imaginário mental. A imagem desenhada surge simultaneamente com a imagem mental interna e o esboço mediado pela mão. É impossível saber qual surgiu primeiro: a linha do papel ou o pensamento, ou a consciência de uma intenção. De certo modo, a imagem parece desenhar a si própria por meio da mão humana (PALLASMAA, 2013, p. 135).

A partir desse pensamento, assim como Ingold, Pallasmaa explicita a importância da mão, que tem uma ação conjunta com a intenção, e é através desse encontro que o desenho se constitui, reforçando a importância do ato, do tátil. Pallasmaa (2013, p. 76) afirma que os olhos e o mundo são dimerizados por um instante, enquanto a consciência e a visão são corporificadas e internalizadas.

A unicidade da condição humana é essa: vivemos em mundos múltiplos de possibilidades criadas e sustentadas por nossas experiências, nossas lembranças e nossos sonhos. A habilidade de imaginar e sonhar acordado é, sem dúvidas, a mais humana e fundamental de nossas capacidades mentais (PALLASMAA, 2013, p. 137).

As capacidades mentais aproximam às mãos, a partir do fato de “sonharmos acordados”, uma ação possível na condição humana e pela presença das mãos que atua como uma reprodutora da mente, numa tentativa de se recriar a própria essência do objeto, sua sensação de vida, em todas as manifestações sensoriais e sensuais.

O desenho seria, na perspectiva de consciência (PALLASMAA, 2013, p. 130) um complexo de imagens, experiências e emoções que entram diretamente em nós. Ingold (2022a, p. 167) afirma que é uma ação de cumplicidade entre mão e mente. Já Pallasmaa vai afirmar no desenho uma imagem temporária, uma ação cinemática registrada na forma gráfica (2012, p. 92). São parecidos os pontos de vista, porque convocam um movimento no desenho, na medida em que o primeiro defende a ação mão e mente e o segundo, a imagem cinética.

Pallasmaa amplia uma condição do desenho o relacionando com o desenhista, com o sujeito que cria. O criador observa ou imagina um mundo a partir de sua própria personalidade e, principalmente, sua subjetividade constituindo uma extensão do sujeito. Cada esboço e desenho contém parte do artista e o seu mundo mental, ao mesmo tempo em que representa um objeto ou uma vista do mundo real ou um universo imaginado. Cada desenho também é uma investigação do passado e da memória do

desenhista. Contudo, apesar desse material simbólico que carrega ele é matéria, mostra características físicas, técnicas, construtivas e também diz do acontecido. Em Ingold a subjetividade humana, sua memória, seu passado, seu inconsciente, não parece ter a mesma medida no discurso. Por conseguinte, vejo uma especificidade que parece-me rica na leitura de Pallasmaa em relação a Ingold, pois o arquiteto considera que a experiência (ou a presença), que a lembrança (ou a memória) e que o sonho (ou a imaginação) estão em qualidades coincidentes em nossa consciência e se manifesta pela mão através do desenho.

A experiência, a memória e a imaginação são qualitativamente iguais em nossa consciência; podemos ser igualmente sensibilizados por algo evocado por nossa memória, imaginação ou experiência presente. A arte cria imagens e emoções que são tão verdadeiras como os encontros presentes de nossas vidas. Fundamentalmente, em uma obra de arte encontramos nós mesmos, nossas próprias emoções e o nosso próprio “pertencer ao mundo” de maneira intensificada (PALLASMAA, 2013, p. 137).

A citação de Pallasmaa reforça a condição de três percursos de cognição que nos convoca a sentir nós mesmos no mundo, através das imagens que são fruto da manifestação da arte do desenho. E, por essas três, podemos entender formas de análise acerca dos mesmos. Assim, os seguintes roteiros pensados para os desenhos de cenografia e figurinos são: o desenho como imaginação, o desenho como presença e desenho como memória.

#### **4.1 Construindo percursos: roteiros para o acesso ao desenho a partir da possível permanência e da memória no teatro**

Divagar sobre o tema da permanência e da memória nas artes performativas é significativo para entender o que discorre Diane Taylor, no livro intitulado *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013). O referido livro investiga como as performances funcionam como também atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento e um sentido de identidade social. Para a autora, o mais significativo nas performances é o desejo de entendê-la, o que reflete a política de nossas interpretações nas quais pode-se notar a interdependência das performances sociais e culturais. Os debates, determinações e estratégias vindos das muitas tradições de práticas incorporadas e de conhecimento corpóreo estão, nas Américas, profundamente enraizados e prontos para a luta (*ibidem*, p. 32).

A ideia da autora é ampliar o que entendemos por conhecimento, desafiando a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais. A expressão incorporada continua e, provavelmente, continuará a participar da transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade pré e pós-escrita. Sem ignorar as pressões para se repensar a escrita, Taylor vai valorizar a cultura expressiva e incorporada.

O ponto central que me interessa é a forma como Taylor (2013, p. 49) aponta a fratura em lidar com a performance e a sua efemeridade. A autora aponta que a referida fratura não é a tensão entre palavra escrita e palavra falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório visto como efêmero de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, dança, língua falada, esportes, ritual). Pode-se trazer a essa discussão o olhar de Ingold (2022b, p. 102) que tenta achar um diálogo entre a escrita e o desenho, ambos tendo a capacidade de dar forma material à imaginação, sendo o segundo uma ferramenta que pode absorver questões que são das práticas incorporadas.

Taylor (2013, p. 49) vai tratar da memória arquivada como algo que trabalha a distância, acima do tempo e do espaço. O fato de que a memória arquivada pode separar a fonte de conhecimento do conhecedor — no tempo e/ou no espaço — a transforma em expansionista e imunizada contra a alteridade. O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada — performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto —, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. Repertório etimologicamente é uma tesouraria, um inventário e demanda por presença por parte da transmissão: “Em oposição aos objetos do arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido” (TAYLOR, 2013, p. 50).

O repertório se constitui transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração. Nesse sentido, para Taylor, o estudo da performance nos permite levar a sério o repertório das práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e transmitir conhecimento. O repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional usado nos departamentos das humanidades, nos dando a oportunidade de transmitir ações incorporadas reais e performances.

Para a autora, um elemento significativo presente no repertório é o roteiro, pois ele força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, espectadores ou testemunhas, precisamos “estar lá como ato de transferências” (TAYLOR, 2013, p. 51). Embora o paradigma permita a continuidade de mitos e suposições culturais, ele geralmente funciona por meio da reativação, e não da duplicação. Os roteiros evocam situações passadas, algumas vezes tão profundamente internalizadas por uma sociedade que ninguém se lembra do que aconteceu antes. Eles, como outras formas de transmissão, permitem aos comentadores historicizar práticas específicas.

A noção do desenho como corpo e um discurso em algum nível, recorre-se à memória. Afinal esses desenhos estão ligados a algo além deles, a cena, e em alguma medida sobrevivem a ela. A noção do roteiro nos permite reconhecer mais completamente as maneiras como o arquivo e o repertório funcionam para constituir e transmitir o conhecimento dando ao desenho uma capacidade de “falar” e transmitir conhecimento e sensações. Assim como o roteiro, o desenho, de alguma forma, estabelece algumas regras e acordos e convocam pessoas que “estavam lá” (quem desenhou, ou traços dele e quem viveu a experiência mediada pelo desenho). Consequentemente, há um diálogo entre o desenho e o testemunho.

Taylor (2013) confere a ideia de roteiro para pensar além do conceito de repertório, colocando, num certo sentido, em xeque as questões temporais sobre o que fica, sobre o passado, o registrado e o esquecido, considerando especificamente a pesquisa e a prática sobre o que é performance e seus registros, tendo o corpo (neste caso específico o objeto é) e o discurso (a experiência vivida) como lugar central. Esses dois pontos parecem ser determinantes para se tratar a memória no campo das artes da cena. Mas o que significa essa permanência propriamente no campo da visualidade da cena?

Primeiro, considero significativo pensar na ideia dos rastros, dos restos já discutidos por Schneider (2011). Não trabalhar com aquilo que remanesce, é desconsiderar modos de lembrar. Mesmo que apareçam de maneira distinta, proponho o acesso às obras a partir de rastros para se pensar em possíveis roteiros que vão experimentar os desenhos vindos da experiência teatral. Os roteiros seriam, portanto, formas de abordagem — ou perspectivas de análise — que serão propostas para este estudo.

Um exemplo que possui interlocução com o que investigo é a A dupla *The Two Gullivers*<sup>78</sup>, seguindo o fundamento da crítica genética. A dupla argumenta que apesar de ser uma arte sustentada no presente e na experiência, os traços dos desenhos podem refazer e descobrir a gênese do trabalho performativo. Sendo assim, os artistas usam o desenho como método para entender a origem da performance. O desenho mostra “um modo de fazer” a performance, como uma receita viva. Para a dupla (*THE TWO GULLIVERS*, 2020, p. 253), os vestígios materiais do processo e, em particular, os desenhos, permitem-nos um conhecimento mais completo da performance, tendo em vista a sua reencenação funcionando através dos vestígios documentais. Os desenhos são reativados quando acessados, transformando o arquivo em algo constantemente revisto.

Os autores identificam três formas de ver o desenho: a primeira ligada ao processo de fazer (o projeto); a segunda, ao que eles referem como *disegno* (a pesquisa); e, a última, ao que eles nomeiam como *deep* (*ibidem*). *Deep* (profundo, em português) é um termo polissêmico para a dupla, que possui um papel de logotipo, uma imagem reversível, conceito capaz de lidar com a ideia de desenho-performance em que o desenho (da performance) não é suficiente por si só, nem é a performance (sem seu *design*), por isso precisam conviver. Por meio dessa intercambialidade, eles dão ao *design* todas as qualidades da prática, performance, ação e, portanto, de vida. Para exemplificar, irei analisar algumas imagens da dupla *The Two Gullivers* (IMAGENS 61 e 62).

---

<sup>78</sup> Flutura Preka & Besnik Haxhillari são artistas albaneses que, desde 1998, eles vêm trabalhando como dupla de artistas performáticos sob o nome *The Two Gullivers*. Apresentaram seus trabalhos performáticos em locais internacionais internacionalmente importantes na Europa, no Canadá e em outros países.

IMAGENS 61 e 62 — *Desenhos do processo da dupla The Two Gullivers.*



Fonte: THE TWO GULLIVERS, 2020, p. 294-295.

*The Two Gullivers* identificam o processo de fazer, a pesquisa e a ideia de desempenho, aproximando os dois conceitos como um terceiro conceito que é uma “ponte” entre eles. Essa seria uma forma de entender o processo criativo da arte performática. A posição sobre a genética da arte performática é precisamente entre a genética da performance (ou encenação) e a genética do desenho.

Os roteiros por mim pensados não são, também, excludentes. Aproximam da ideia de um “pensar sobre” que *The Two Gullivers* chamam de pesquisa, enquanto neste trabalho está vinculado à imaginação. Para *The Two Gullivers* enquanto consideram o modo de fazer como segunda categoria, na presente pesquisa também os conceitos se tangenciam. Todavia, na terceira abordagem a dupla vai trabalhar a junção das duas, criando uma ideia de profundidade. Este ponto é “onde” a genética performativa da cena se encontra. Para eles, ao registrar ela mesma seus processos, a capacidade de vida de suas performances dentro desses procedimentos são garantidos: “Por meio dessa intercambialidade, damos ao design todas as qualidades de nossas práticas, as qualidades da performance, de ação e, portanto, de vida” (THE TWO GULLIVERS, 2020, p. 253). Nesse aspecto, a dupla “gera”, a partir dessas práticas, memórias da performance que a mantém com a possibilidade de vida.

Trazer à vida, mesmo que fragmentada, parece também ser o caminho nesta pesquisa, no entanto, não há uma aspiração de se constituir a gênese performativa no processo. A lógica é trabalhar os desenhos como formas materiais que se imaginam, experienciam a visualidade da mesma novamente, colocando a memória como a grande mola propulsora dessa “volta à vida”. Há sempre um processo da imaginação, uma vez que não se voltará ao tempo vivido. O desenho, a performance, o testemunho das experiências vividas e outros documentos apoiam o desenho na vertente da memória.

Sobre a volta à vida, Ingold (2022a, p. 38), tendo como exemplo o ato de desenhar duas linhas paralelas e não necessariamente retas, vai afirmar que cada linha é um caminho de movimentação, de trazer de reviver. Uma dessas linhas representa o fluxo da consciência, saturada como está na luz, som e sentimento. A outra representa o fluxo de materiais que circulam e se misturam. Solicitando que imaginemos que cada um desses fluxos é momentaneamente interrompido, ele vai dizer que, no lado da consciência, essa paralisação ficará parecida com uma imagem, como a de um fugitivo subitamente atingido por uma lanterna. E, no lado dos materiais, ela se tornará uma

forma sólida de um objeto, como se fosse uma enorme pedra de um fugitivo bloqueando sua passagem. Ou seja, sua capacidade imaginativa e sua presença estão sendo convocadas conferindo de um lado a leitura óptica, e de outro, a tátil.

O texto mencionado elucidada os desenhos que nascem do processo de criação e tornam-se presenças materiais. Somo a esses dois focos sobre o desenho o fato que, se sobrevivem, são memórias. São três formas de abordar o desenho que dariam — cada uma delas — uma tese. Todavia, pensar a partir deste tripé constrói vertentes do desenho que são inseparáveis e complementares, permitindo uma aproximação ao mesmo de forma inextricável. Ou melhor dizendo, tudo é, num certo sentido, imaginação, tudo é presença e tudo é memória. Destaco a última com maior importância, pois sem a conservação dos desenhos não haveria a possibilidade de entendê-los sob nenhuma outra lente quando se refere ao pós evento. Conseqüentemente, o estudo através dos desenhos permite repensarmos as cenografias e os figurinos a partir dos rastros dos desenhos e, principalmente, nesta tese, de Décio Noviello e de Félida Medina.

No roteiro do desenho como imaginação são expressivos os desenhos que tentam dar forma representativa às ideias. Podem-se notar as práticas processuais criativas distintas. Pensar um roteiro a partir do desenho como imaginação, em sua essência, é refletir sobre o ato de sonhar, fantasiar e conceber. Imaginação que é capaz de trazer à visualidade o que estava somente no mundo mental. Devido a isso, sugiro que sim, há a capacidade de alguns desenhos de sentir a cena e, em outros, a dimensão propositiva não permite tão diretamente a cena, mas sim o espaço, que se vincula com as discussões sobre imagem e sobre o desenho já apresentadas, considerando a sua capacidade de compressão ligada ao ato de imaginar em menor escala e capaz de trazer inúmeros significado.

Guarda-se, no roteiro como presença, sua capacidade de corporificação; vê-se o desenho como uma dimensão de ser e não de parecer. O desenho incorpora sensações (que podem ser do próprio desenhista) através de sua materialidade. Em outras palavras, a presença tátil do desenho transforma-se em uma ligação entre o corpo e a mente, entre quem desenha e quem observa, numa relação simbiótica em construção.

No roteiro do desenho como memória discute-se a sobrevivência do mesmo, assumindo-o como um documento vivido, relacionado com outras fontes documentais

como fotos e jornais e, principalmente, com a figura do testemunho. O impacto da sobrevivência do desenho, que carrega a memória transmitida no ato de desenhar, é a marca da existência material de um pensamento de alguém e emerge de modo marginal quando outro o encontra. Nesse sentido, atuo como uma arqueóloga imaginativa dos restos do passado, trazendo esse campo de transição da memória e do espaço cenográfico imaginado.

A memória é vista como algo material. As três qualidades costumam um pensamento a partir de quem desenha, uma vez que criamos sustentados por essas questões — imaginação, presença e memória —, e geram objetos autônomos (desenhos), ricos para a análise. Se retomarmos o mecanismo das pulsões e seu circuito entre elas - considerando o sujeito e o objeto<sup>79</sup> - nota-se que este último recebe uma condição mais autônoma na sua carga simbólica. Pode-se pensar, em aproximações significativas ao desenho, dando a eles a potência de vermos neles a vida, na medida em que abordam aspectos distintos e se complementam.

#### **4.2 Desenho como imaginação**

Como examinado no Subcapítulo 3.1 (A corporalidade da imagem: Investigando a representação), a imagem tem a capacidade de ultrapassar a experiência da sensível e da contingência humana, funcionando como um resto irreduzível que representa o sonho, o objeto do sonho e o próprio sonhado. É um ponto me parece agregador se analisarmos que os desenhos possuem a capacidade de decodificar algo do mundo subjetivo e ficcional e nos abrir na realidade para o campo da fantasia.

Esse conceito também foi trabalhado por Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, de 1996. Também a partir da teoria Freudiana, Bachelard (1996) trabalha a poética do espaço-miniatura correspondendo ao nível da fantasia, realidade psicológica de um sonho, a qual passa do escritor para o leitor em uma eterna busca do objeto transicional que a imaginação inventa. A miniatura seria, dessa forma, um objeto falso, provido de uma objetividade verdadeira que assume um processo de imaginação típico.

O desenho, sob essa ótica, poderia ser pensado como uma miniatura. Seria exatamente uma forma de apropriação de um mundo futuro, considerando inclusive

---

<sup>79</sup> Entendendo este último como a obra de arte aqui manifestada no desenho que canaliza a força produtiva (desejo e suas pulsões).

suas proporções que nos permitem “viver em sonho”. Apesar da imagem gerada no papel desconsiderar as três dimensões, me parece que os recursos utilizados entre a miniatura e o desenho são parecidos nesse aspecto da compressão e da apropriação do mundo<sup>80</sup>. Apesar de dimensionalmente distintos (uma tridimensional e o outro bidimensional), a miniatura e o desenho operam de maneira semelhante a uma espécie de condensação, de ambivalência e descontinuidade, como desenvolvi no Subcapítulo 3.1. Ambos buscam o sentido para além do que ela parece e, assim, contribuem para mostrar o parentesco entre as imagens materiais e as mentais. A miniatura sinceramente vivenciada tem a potencialidade de nos desprender do mundo físico e é capaz de criar um espaço no qual pode-se observá-lo em diferente escala. É, nas palavras de Bachelard (1996, p. 67), um exercício do frescor metafísico. Ela é fruto de uma memória que precisa ser imaginada.

O desenho é uma representação enriquecida em miniatura e torna-se experiência física da imaginação. Devido a isso, percebo a importância de analisá-lo como objeto artístico e conjuntamente com uma ferramenta de comunicação em sua plenitude: entre tempos, entre ideias e formas. O desenho, apesar de bidimensional, é fruto da vivência espacial e estética e pode ser muito significativo, uma vez que ele enriquece características que o particulariza e, principalmente, por poder ser considerado uma ferramenta de análise para aquelas manifestações artísticas de caráter efêmero como as das artes cênicas performáticas. Poderíamos, nessa esteira, investigar se os desenhos que contemplam a noção da miniatura estariam condensando, num papel ou em escala menor, características do mundo a ser imaginado.

Cabem nesses desenhos esboços, croquis, projetos arquitetônicos e artísticos que tem a função de representação e comunicação. Os desenhos vindos da imaginação podem ter um papel de formação de um pensamento. Tanto Tim Ingold quanto Pallasmaa afirmam que esses últimos têm características mais propositivas. Essas duas

---

<sup>80</sup> Essa também foi uma estratégia importante de Décio Noviello na infância conforme foi apresentado na bibliografia ilustrada do cenógrafo, no Capítulo 1 desta tese. Impossível não lembrar das festas em miniatura que Noviello fazia no quintal de sua casa em São Gonçalo, uma vez que não podia frequentá-las ele as reproduzia em pequena escala, criando uma festa para as crianças. Me pergunto também, a partir desse conceito anteriormente apresentado acerca da miniatura, como uma forma de entender e dominar o mundo, o quanto Noviello não se abre à cenografia, ao figurino e às artes cênicas nesses procedimentos por ele criados na infância. Sugiro então, que esse processo tenha sido um grande laboratório imaginativo do cenógrafo. Pois, como afirma Bachelard (1996), na miniatura, os valores se condensam e se enriquecem e é possível compreendê-los, nos permitindo sonhar. Pelos seus relatos e pelas entrevistas feitas, noto que esse foi um recurso muito utilizado por Noviello.

categorias de desenhos seriam os não gestuais e os gestuais que investigo a partir de agora.

#### **4.2.1 Desenhos não gestuais**

O entendimento dos desenhos não gestuais se alinha aos projetos que têm como pressuposto ir atrás de um desconhecido e dar forma a uma ideia no papel. Para entendê-lo, a análise de Hill (2006) é relevante, pois ao adquirir uma capacidade comunicativa, que mencionei no Subcapítulo 4.1 o desenho torna-se uma chave que abre novas leituras. A comunicação do desenho, de forma a estabelecer uma ferramenta de troca, vai se somar ao fluxo contínuo entre o artista, o desenho e quem o vê. Os projetos abordam algo que não está ali, mas são objetos físicos (desenhos) que experimentamos e vivenciamos. Por causa disso, Hill (2006, p. 72) defende a ideia de que os desenhos são uma arquitetura imaterial dependente da percepção, envolvendo uma interpretação criativa, ligada mais à ficção do que aos fatos, permeados de memórias e de hipóteses.

A colocação do autor se baseia na perspectiva de que a experiência da arquitetura imaterial possui sensações contraditórias (ausência e presença); apropria-se de um engajamento entre a ideia e o futuro e vivencia o caráter pleno das exigências de justaposição desses tempos. A ideia de presença/ausência é similar à de Belting (2005), que defende que a imagem pode chegar a viver em uma obra de arte sem coincidir com ela, como uma presença a partir de algo que não está mais aqui, conforme trabalhei no Subcapítulo 3.4.

No entanto, Hill se refere ao desenho como uma máscara estratégica de imaginação, concepção e, finalmente, do ato projetual. Essa noção — o projeto — é que seria muito específica para o autor. O desenho refere-se não só a um procedimento, um ato de produção, uma compressão, mas também como um objeto em escala menor que nos invita a imaginar o espaço (a cena e o corpo do mesmo), apontando para algo que não está ali e convoca a imaginar como será (foi) grande, bem como um instrumento de estudar linguagens e pensamentos que podem mudar a forma de se pensar o mundo. O desenho funcionaria então como uma ferramenta que permite a imaginação se constituir fisicamente.

Nessa mesma perspectiva, Pallasmaa (2013) e Ingold (2022a) aproximam o projeto a uma procura de algo que é desconhecido. É precisamente essa incerteza íntima

expressa na hesitação, segundo Pallasmaa (2009, p. 111), que o desenho conduz o processo criativo. Ingold (2022a), afirma que, ao contrário do que aparece em corpos materiais, as esperanças e sonhos podem voar: eles não estão sujeitos aos limites espaço-temporais da vida terrena. A dificuldade está em que, ao voar, as esperanças e sonhos podem facilmente se perder. A tarefa do projeto é ir à sua procura e trazê-los de volta: “A linha do desenhista parece caçar os fantasmas de uma imaginação fugitiva e dominá-los antes que possam desaparecer, estabelecendo-os como sinalizadores, no campo da prática” (*ibidem*, p. 101).

Como investigação desse traço significativo do desenho como uma forma de pensar o mundo e de como essas novas ideias podem ser transformadoras, analiso os desenhos de dois cenógrafos importantes das primeiras décadas do século XX. O primeiro nome é Adolphe Appia (1862-1928) – arquiteto, cenógrafo e iluminador suíço que ficou famoso a partir do trabalho com Richard Wagner no Teatro Total<sup>81</sup>. O desenho em Appia constitui-se uma ferramenta de mediação para apresentar as inúmeras ideias que possuía a respeito da cena. Appia propôs uma hierarquia dos elementos, na qual o ator e seus movimentos ocupam o foco central da obra, discutindo também um novo espaço junto à iluminação. O desenho foi necessário para mostrar que, naquele novo contexto, o corpo do ator adquire outra visibilidade, novos movimentos à luz de nova perspectiva, criando outro ambiente para a cena.

O segundo é o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) – diretor, ator, teórico, historiador, desenhista, cenógrafo –, que se afirma como outra grande referência no início do século XX. Craig leva o teatro para um campo artístico e sensorial, criando a ideia de um teatro marcado pela combinação de elementos auditivos e visuais independentes ao aliar o cenário à ação.

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, em seu texto *As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético* (2017), analisa contribuições dos autores para a criação e o desenvolvimento de técnicas cinéticas, o que influenciou de forma decisiva a concepção da cena teatral e modificou a visão do teatro do início do século XX. A partir desses dois autores, a cena, antes ligada ao naturalismo e ao realismo, transforma-se

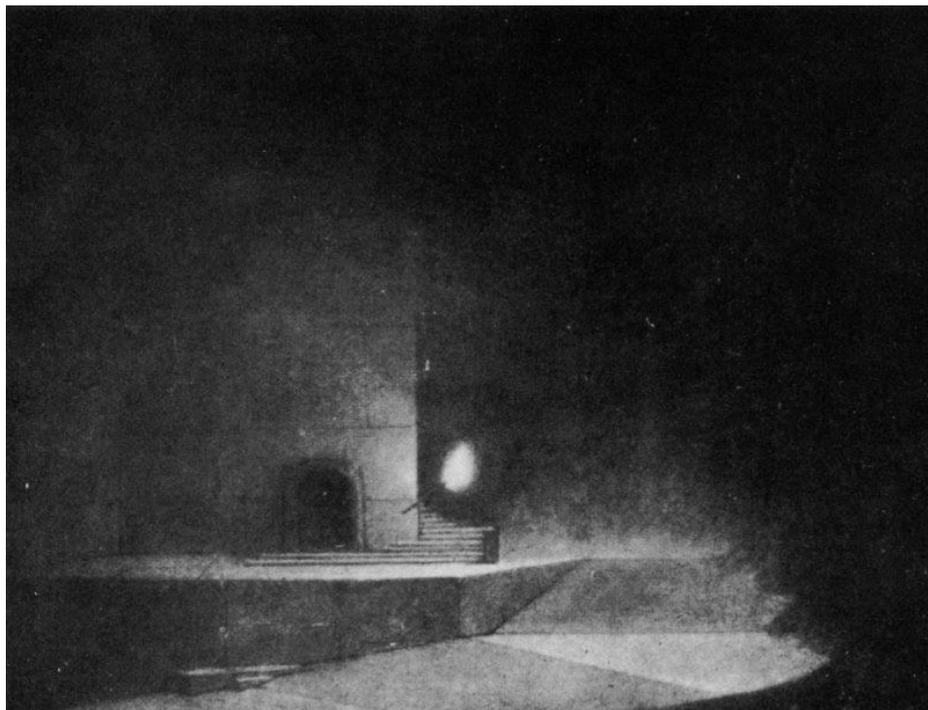
---

<sup>81</sup> O Teatro Total foi um projeto arquitetônico e artístico, de 1927, desenvolvido na Alemanha durante a República de Weimar (1918-1933), pelo dramaturgo Erwin Piscator e o arquiteto e fundador da Escola da Bauhaus Walter Gropius. O objetivo do teatro total era criar um espaço dotado das tecnologias disponíveis para integrar o espectador e a cena.

esteticamente e busca garantir a plasticidade do movimento expressivo e a reforma da concepção espacial.

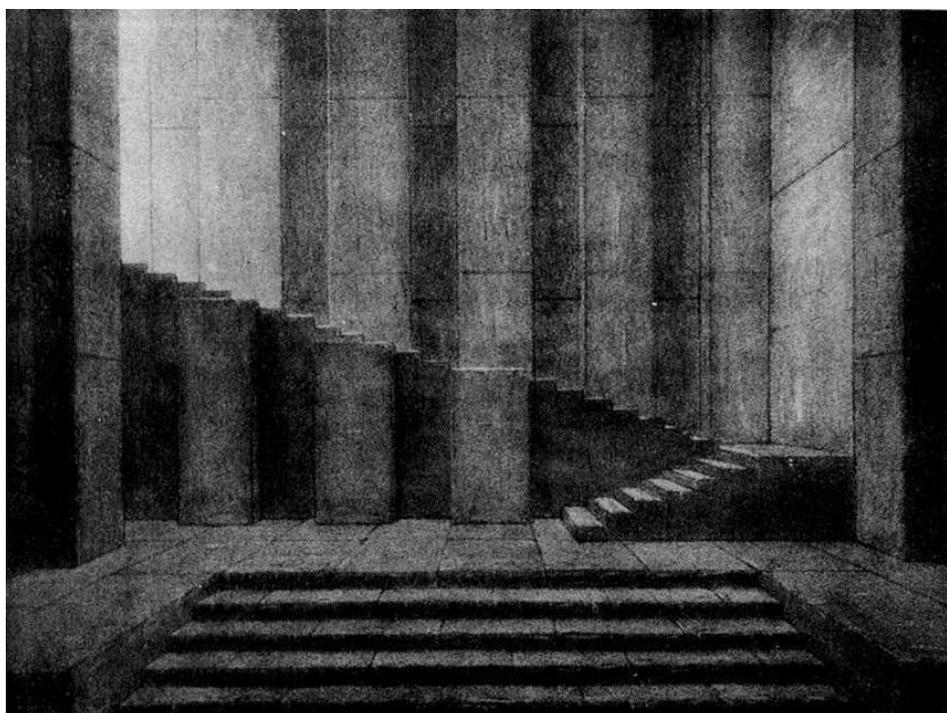
Appia produziu uma obra teórica de fôlego e realizou inúmeros desenhos, contribuindo para modificar, de forma visionária, a cena teatral. As obras completas de Appia foram publicadas e organizadas em quatro volumes por Marie L. Bablet-Hahn, uma referência importantíssima na pesquisa desse cenógrafo, e editadas por L'Âge d'homme em 1986, como afirma Monteiro (2017, p. 96). A linguagem de comunicação escolhida por Appia, fora os textos, são os desenhos – sua forma de expressão para mostrar a nova ideia que abrangia a simbologia dos espaços –, cujos desenhos (associados a fotografias) permitiram o conhecimento visual dessas ideias atualmente analisadas (IMAGENS 63 e 64).

IMAGEM 63 — *Estudo para a cenografia de Tristão e Isolda, Adolphe Appia.*



Fonte: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>. Acesso em: 16 maio 2022.

IMAGEM 64 — *Estudo para a cenografia de Orpheu, Adolphe Appia.*

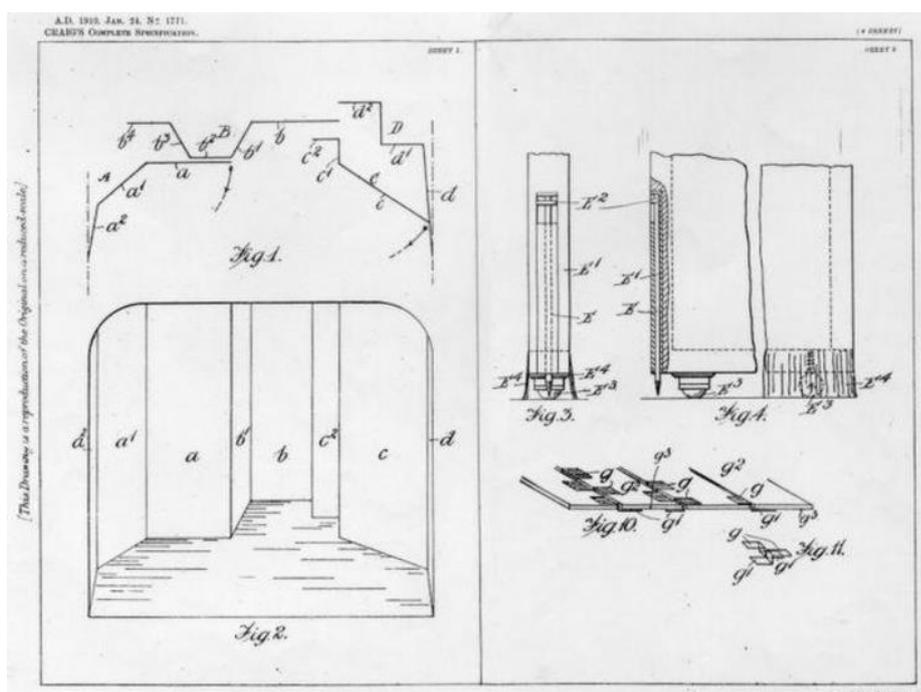


Fonte: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>. Acesso em: 16 maio 2022.

Os desenhos funcionam de maneira a expor a teoria de Appia, ligada a uma ambiência simbólica dos espaços, agora mais geometrizados, com uma iluminação que acentua as sensações do mesmo, afastando-se definitivamente de uma linguagem realista e decorativista. Abre-se um novo mundo cenográfico priorizando as sensações e as ambiências. O desenho antecipa a nova forma de ver o espaço. Mesmo que as novas ideias não sejam sempre executadas, o desenho dá forma a elas e as fazem existir, permitem que o observador as sinta, mesmo que bidimensionais e em miniatura.

Para Craig, a arte do teatro não é nem o jogo dos atores, nem o texto, nem a encenação, nem a dança. Ela é formada pelos elementos que a compõem: o gesto, que é a alma do jogo; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e as cores, que são a existência do cenário; o ritmo, que é a essência da dança (MONTEIRO, 2017, p. 103). Craig vai propor o palco cinético (que apresentava uma preocupação simbolista<sup>82</sup>), cujo pensamento se dá a partir da imagem em movimento que tende para a abstração.

IMAGEM 65 — Estudo de Edward Gordon Craig para os screens móveis.



Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-O-projeto-de-Craig-para-os-screens-moveis-ou-biombos\\_fig1\\_338178210](https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-O-projeto-de-Craig-para-os-screens-moveis-ou-biombos_fig1_338178210) em 16 fev. 2024.

<sup>82</sup> O Simbolismo nas artes cênicas foi um movimento em oposição ao naturalismo e as telas pintadas realistas, procurando elementos abstratos e subjetivos para a cenografia. A corrente simbolista se apoia em símbolos, evocar imagens e convocar usos da luz. O palco agora é um jogo de volumes, luzes e sombras.

Para criar esses espaços, vai inventar os *screens*<sup>83</sup> (IMAGEM 65), telas móveis e que se articulam criando uma movimentação. Há uma declaração do artista que elucida a problemática sobre o desenho e a representação: “ao realizar o mesmo cenário na cena, ele será certamente totalmente diferente quanto à forma e à cor, mas produzirá a mesma impressão que o desenho que você atualmente tem sob seus olhos” (BABLET 1962 apud MONTEIRO, 2017, p. 102). O referido autor afirma que Craig, ainda em 1910, já discutia o projeto e sua execução. Em um diálogo ficcional entre o artista e seu empresário, intitulado *Proposals old and new. A dialogue between a theatrical manager and an artist of theatre*, Craig diz:

O cenário de uma cena no papel é um tipo de arte, a cena no palco é outra. As duas não têm conexão uma com a outra. Depende de centenas de diferentes modos e sentidos de criação de uma mesma impressão. Tente adaptar uma em outra e o melhor que você consegue é apenas uma boa translação (CRAIG, 1910, p. 57 apud MONTEIRO, 2017, p. 102).

Apesar da suposta falta de conexão entre a cena no papel e no palco apontada por Craig, só conhecemos essas referências importantes da visualidade da cena por meio dos desenhos e de fotografias<sup>84</sup>. Foram eles que nos permitiram hoje ver o depois do acontecimento teatral desses artistas. Como muitas obras não foram realizadas, a documentação através do desenho é mais extensa e rica.

No caso de Appia, foi estratégico o uso do desenho para apresentar visualmente suas ideias teóricas, o que nos gerou um vasto acervo gráfico. Já Craig coloca a problematização existente entre os desenhos e a cena e vai perseguir a questão procurando o que seria a validação (ou não) da representação. Ora, essas problemáticas colocam o desenho em importância como um documento também cinético, pois é ele que abre a possibilidade para que possamos investigar, experimentar o que os artistas discutiam, questionavam e propunham desde a sua concepção da cena em movimento.

Nesse sentido, considerando que são os elementos que “restam” da experiência, os desenhos em Craig e em Appia se tornam mais relevantes do que a própria cena uma vez que não temos acesso a ela. Conseguimos entender e sentir as novas concepções de espaço propostas pelos artistas, principalmente pelos desenhos que mostram suas ideias,

---

<sup>83</sup> Os *screens* podem ser comparados às *skénes* gregas que pontuavam o tipo de texto que seria representado na Grécia Antiga.

<sup>84</sup> É importante salientar que as fotografias são muito significativas tanto para o registro, como enquanto forma de reimaginar a cena. Trabalharei um pouco a partir da fotografia no último capítulo. No entanto, o entendimento conceitual da fotografia foge ao foco da presente investigação.

suas proposições, a geometria, o desenho espacial da cena. Essa capacidade, como foi visto, é singular no desenho pois aproximam o criador do observador através da matéria desenhada sempre convocando a algo maior fora dele. Os desenhos além de antecipar a nova forma de ver o espaço, também nos permitem ver a mudança de foco da cenografia, sua nova maneira de ver o espetáculo e, conseqüentemente, de ver o mundo.

As obras de Appia e Craig continuam referências atuais devido ao fato da existência desses desenhos como processo de visualização de suas ideias, atuando como presenças mesmo quando nunca existiram de verdade, apenas como ideias. Funcionam como presenças diante das ausências. É fato que esses desenhos nos permitem acessar ideias desses artistas, o seu ato de imaginar, de percorrer novas linguagens, condensando-os.

Verifica-se, a partir disso, que alguns desenhos nas condições de projetos (no campo do desenho de apresentação), apesar de mais rígidos que os gestuais, permitem o entendimento de ideias, desejos, além de texturas, cores, formas e de sua concepção para o espaço. Por esse motivo, possuem valia quando os analisamos sob a “lente” imaginativa. De toda maneira, há que considerar que apesar de possuírem uma “imagem” do espaço da cena considerando as angústias de um tempo, as relações subjetivas e as sensações. Nesse sentido, os desenhos não representam a realidade, mostram o ato de imaginar a partir do desejo de se pensar o que vai ser e, posteriormente, o sabe-se, as proposições inventivas desses artistas.

A lente imaginativa vai permitir que - através da fantasia ( da ficção mais do que aos fatos) - os desenhos nos afetem pelo mecanismo e se projetem para fora, conforme visto no Subcapítulo 3.2 (Mecanismos de pulsão à construção da memória: imagem, imaginação e os afetos). Na IMAGEM 63 pode-se notar as considerações de Hill (2006) ao afirmar que há no desenho uma ferramenta de troca, uma arquitetura/cenografia imaterial, envolvendo uma interpretação criativa, ligada, capaz de levar o espectador (nós) a sentir o lugar.

A Imagem 63 é um desenho de apresentação em perspectiva da cena do espetáculo de dança *El chueco*, de autoria de António López Mancera, de 1951, que aconteceu na Cidade do México, México. Nele, a ambiência, a espacialidade e a relação com o corpo do ator, a personagem e seu figurino são colocados. É possível “sentir” o

espaço em miniatura, nos permitindo reimaginar a rua em festa pelas bandeirinhas, o casario com sua pintura rota e manchada, os relevos, as esquadrias e grades trabalhadas, a fiação exposta, elementos característicos dos vilarejos mexicanos. Dois corpos isolados dançam. A abordagem realista nos desloca para regiões cujas tradições se mantêm fortes naquele país.

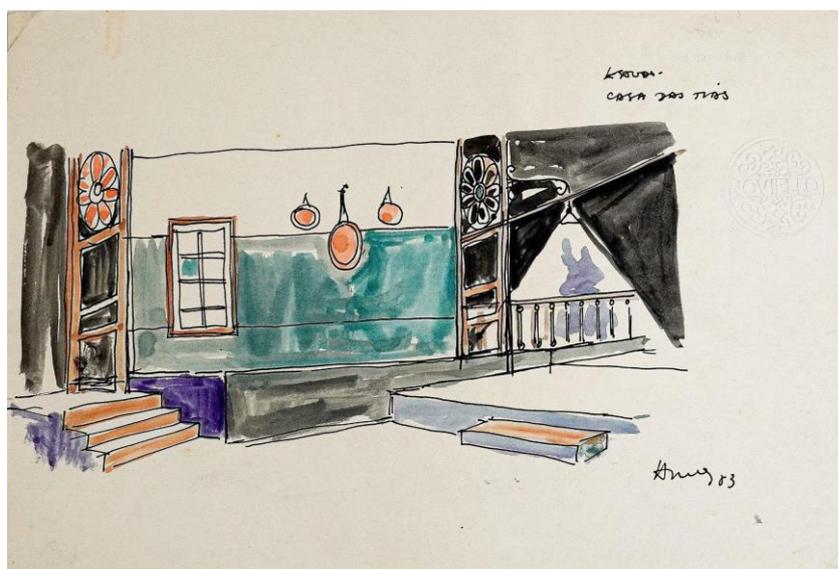
IMAGEM 66 – *Desenho de cenografia do espetáculo El Chueco, António López Mancera.*



Fonte: CITRU, 2022.

É possível trazer um universo para o observador imaginar o “onde” da cena, o quando da cena e quem está nela, gerando identidade e pertencimento. A perspectiva é um recurso técnico do universo das artes plásticas e da arquitetura que permite vivenciar o espaço proposto, aproximando o espectador. A imagem é um resto irreduzível que representa o sonho e transforma-se no objeto do mesmo, é capaz de trazer memórias anteriores, apresentando uma presença que evoca significados, símbolos, ideologias, conceitos, lembranças e sentimentos. A sequência de desenhos a seguir mostram outros procedimentos de desenho imaginativos de cenografia de Décio Noviello (IMAGENS 67-71):

IMAGENS 67, 68, 69, 70 e 71 — *Desenhos em perspectivas da Cenografia de Toda Nudez Será Castigada, cenografia de Décio Noviello.*





Fonte: Acervo Maria Novello, reprodução Marina Barros, 2023.

Analisando essa série de desenhos de apresentação da cenografia para a peça *Toda nudez será castigada*<sup>85</sup>, de Décio Noviello, que mostram a movimentação dos cenários a partir da mesma estrutura, colorida em caneta acrílica, podemos nos fazer algumas considerações. A primeira seria que não se trata simplesmente de uma diminuição de escala quando lidamos com esse recurso (miniaturização ou condensação) na obra artística. A sucessão de desenhos atesta a possibilidade da existência espacial da obra e a uma narrativa dos sítios nos leva aos espaços diminuídos com riqueza de detalhes, como se todos nós diminuíssemos e pudéssemos fantasiar a existência de Herculano, das tias, ou de Geni nos ambientes. Projetar mostra-se como “como uma tentativa de procurar um personagem ou um bando deles que estão sempre fugindo” (INGOLD, 2022, p. 102). A segunda consideração seria a de que a escolha estrutural também se faz presente: ao observarmos com cuidado, vemos uma estrutura estática da cenografia, ao mesmo tempo em que elementos pontuais e objetos de cena reconfiguram todos os lugares propostos. A terceira: os desenhos fazem imaginar e, ao mesmo tempo, atestam uma “veracidade”, por provarem serem passíveis de existir em um pensamento mais técnico.

Minha proposição, a partir desse ponto de vista, é que a estratégia de condensação no desenho não gestual permite sintetizar a visualidade da cena, trazendo como uma sensação de imaginar de forma mais ampla a cenografia, ainda maior que sentir o espaço (ou algo maior). Ao mostrar um componente imaginativo para a cena, pode-se deslocar as questões conceituais, simbólicas, para um estado material, criando um outro corpo que possui uma característica muito específica, pois nos convoca a dar imagem aglutinada a um estado imaginativo. Esse estado pode ter diversos aspectos — simbólicos, temporais, culturais, etc. —, tocando o observador numa perspectiva guiada pela emoção. A consequência desta ação deste componente imaginativo, que acessa um outro no campo do afeto, permite dar visibilidade a novos pensamentos, novas ideias, novos olhares, e também faculta que a ação efêmera possa comunicar e sobreviver, de alguma

---

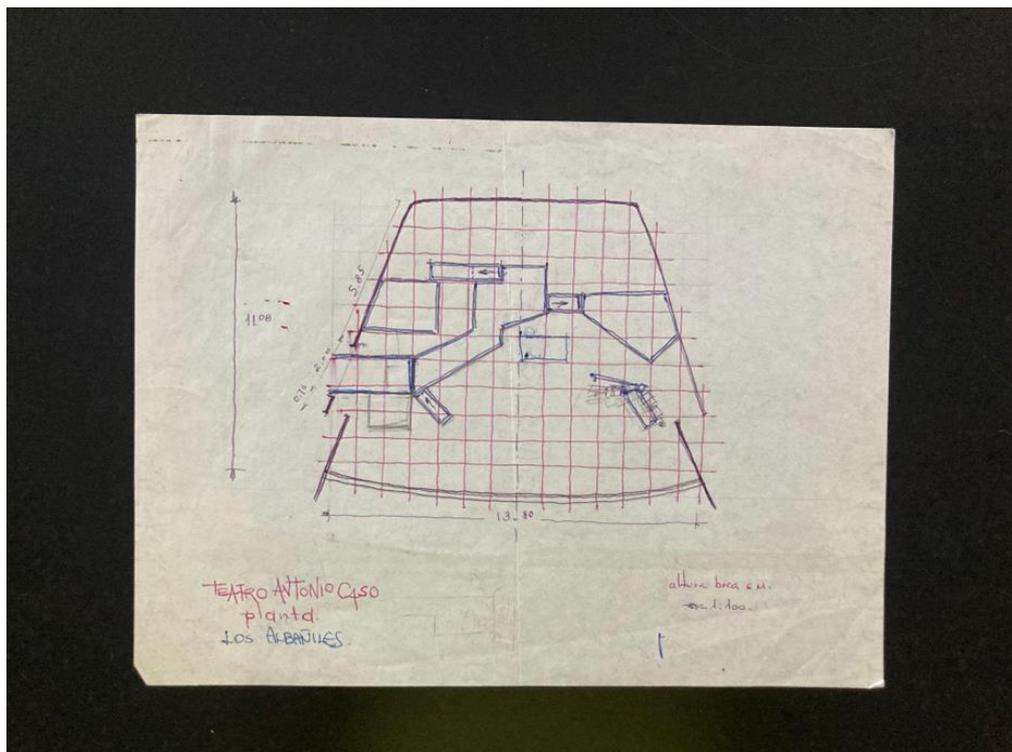
<sup>85</sup> *Toda nudez será castigada* é uma dramaturgia de Nelson Rodrigues, encenada em 1965, sob direção de Ziembinski e cenografia e figurinos de Napoleão Muniz Freire. Em 1973, o texto ganhou quase dois milhões de espectadores, tendo sido dirigido por Arnaldo Jabor. A montagem belorizontina é de 1983, com direção de Ronaldo Boschi, três anos após o falecimento de Rodrigues. O texto se desenvolve a partir da ótica de uma da personagem Geni e se inicia com a gravação póstuma da prostituta, com quem Herculano, um viúvo pai de um filho que vive com as tias solteironas, se casa. É um melodrama de costumes no qual aborda-se a destruição da felicidade do indivíduo massacrado pelo moralismo. No texto, vemos uma situação similar a do *O encontro marcado*, de diversos lugares onde a cena acontece que, para o cinema não há problema algum, já no teatro há uma outra abordagem. Para isso, Noviello vai recorrer a telas, mas instaladas em uma volumetria estática que “recebe” os espaços.

maneira, ao tempo e ainda comover o espectador. Pelos exemplos de López Mancera e Noviello nota-se essa capacidade do encontro de sensações com um outro através do desenho, como também um exercício do estudo imaginativo dos mesmos em investigar aspectos compositivos, cromáticos e formais.

Se nos desenhos não gestuais acima se discute a partir da percepção, sob uma ótica distinta, alguns rascunhos de Félida Medina permitem entender seu processo imaginativo ganhando forma. A cenógrafa vai rascunhar, experimentar e explorar o espaço sistematizando-o a partir dos traços, rascunhos e desenhos. Esse é um material rico, pois, pelas fotografias finais da cenografia executada, pode-se ver que o desenho é parecido com o executado, funcionando, de fato, como algo que prevê, ao longo do amadurecimento do desenho no papel, o que acontecerá (conforme discutido no Subcapítulo 4.4).

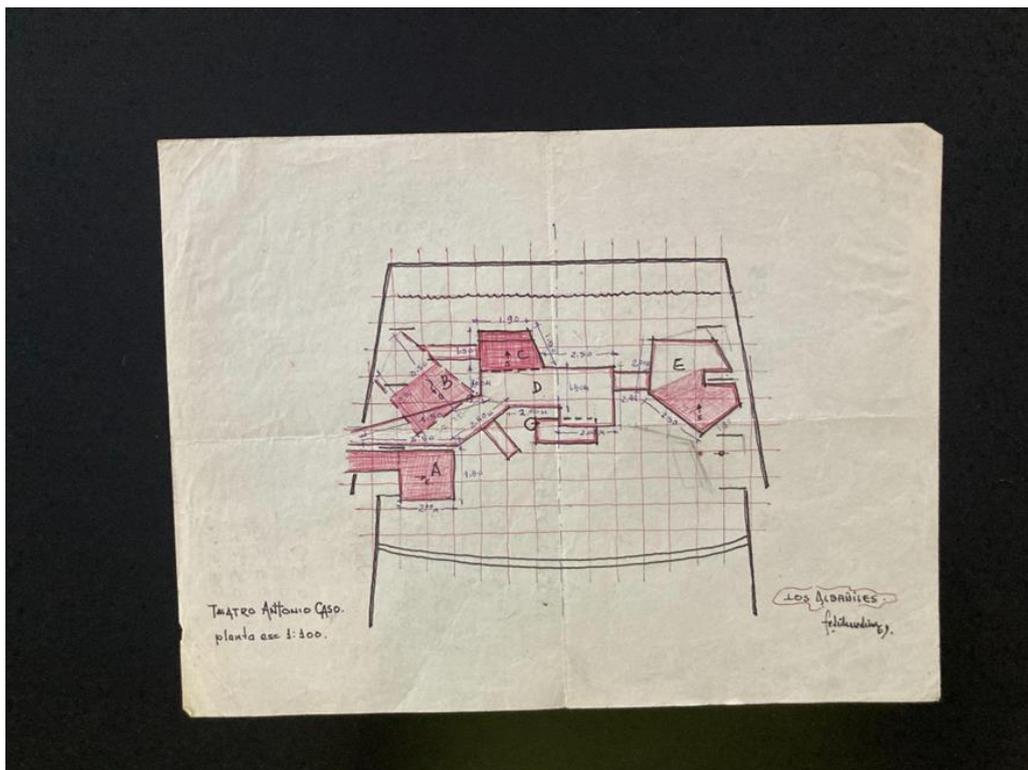
Como Medina a guardou, também teve o zelo de preservar seus esboços, croquis e projetos funcionando como verdadeiros registros em processos, máscaras do espaço das cenas realizadas por ela. Esse material permite que possamos investigar não somente as obras que ela realizou, mas também sua elaboração. Observando-o, vejo que Félida Medina, apesar de só ter ficado um ano e meio no curso de Arquitetura, tinha estratégias de criação vindas da disciplina como referência no seu processo de trabalho criativo.

IMAGEM 72 – Planta milimetrada de Los Albañiles, de Félida Medina.



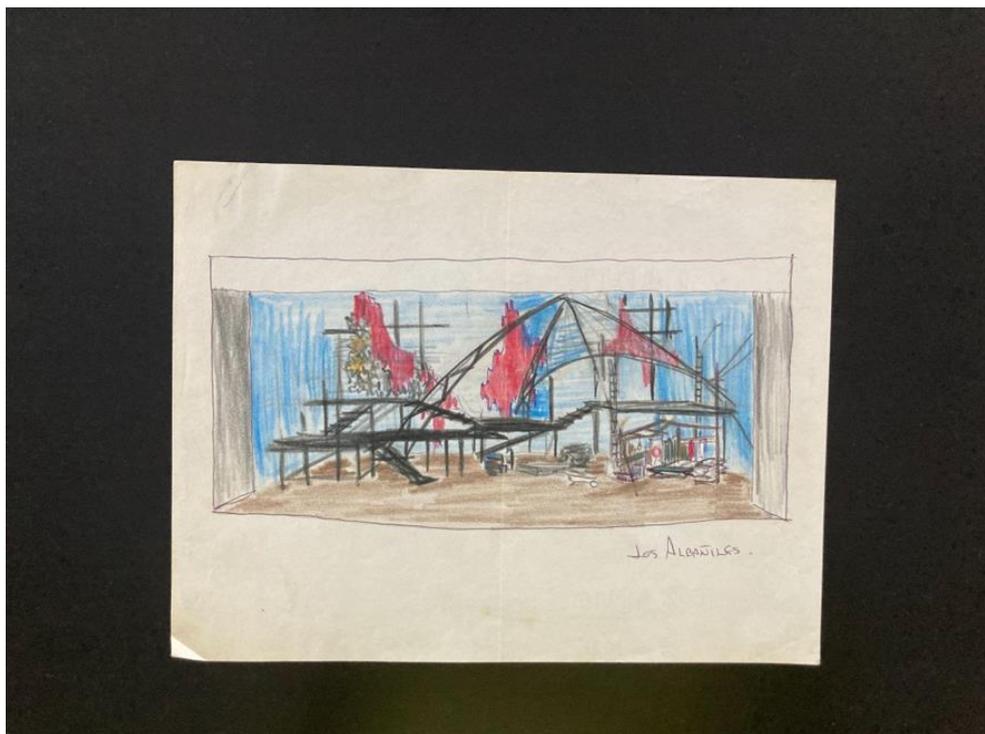
Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Na planta acima (IMAGEM 72), a cenógrafa estuda o fechamento, seus acessos e cria espaços que parecem ser necessários à cena. A planta é o ponto de partida para as demandas do texto e da encenação com o espaço. O processo se inicia antevendo as necessidades da cena, organiza a diversidade de lugares.

IMAGEM 73 — Setorização das cenas de *Los Albañiles*, de Félida Medina.

Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Na segunda planta (IMAGEM 73), há uma maior setorização dos espaços da cena que, como disse Medina, eram inúmeros em *Los albañiles*. A cenografia imagina cada lugar dentro desse universo de estruturas que nascem do contexto da construção civil e “toma” o espaço da cena. O desenho constitui como um lugar para testar a imaginação ajudando a cenógrafa a “uma autoconsciência reflexiva” (INGOLD, 2022, p. 103).

IMAGEM 74 — Croqui de *Los Albañiles*, de Félida Medina.

Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

No croqui (IMAGEM 74), a cenógrafa, apesar de representar a caixa cênica, parece estar muito mais interessada na experimentação da “massa” estrutural, utilizando cores e texturas. Ainda não se vê um desenho bem determinado. Nesse desenho, há uma predominância do jogo das estruturas, do visual do efeito que se quer, e, provavelmente por isso, vê-se algo ainda mais cheio de informações do que o que foi projetado. A escolha do papel (manteiga) mostra a condição de rascunho, de experimentação do desenho, o estudo da presença da cenografia. De maneira similar ao processo arquitetônico, os desenhos de elevações mostram a cenografia se verticalizando e tomando forma.

Os estudos acima mostram a evolução do desenho em planta e elevação, que chegarão à perspectiva axonométrica e à maquete do espaço da cena apresentadas no Subcapítulo 2.2 (IMAGENS 32-34). Medina rascunha inicialmente a ideia e os conceitos, depura o seu impacto estético e as necessidades técnicas e, ainda, busca por uma característica específica (e crítica) para o espaço que a cena acontece. Vê-se que os desenhos constituem uma “construção” do espaço da cena.

Os exemplos de desenho de Décio Noviello em *Toda nudez será castigada* e os desenhos de Félida Medina em *Los Albañiles*, demonstram que o roteiro imaginativo prevê o projeto, o ato de devanear, arquitetar, conceber fazendo com que as imagens

mentais se tornem imagens materiais, ligadas a um fazer artesanal. Meu argumento é que esse desenho, ao acionar uma situação imaginativa — absorvendo questões simbólicas e culturais — permite-nos estar mais próximos do que vai acontecer e, ao mesmo tempo, absorve uma subjetividade do artista e certa artesanaria. Pode-se atestar, a partir dos exemplos, que os desenhos permitem “dar forma” aos espaços desconhecidos.

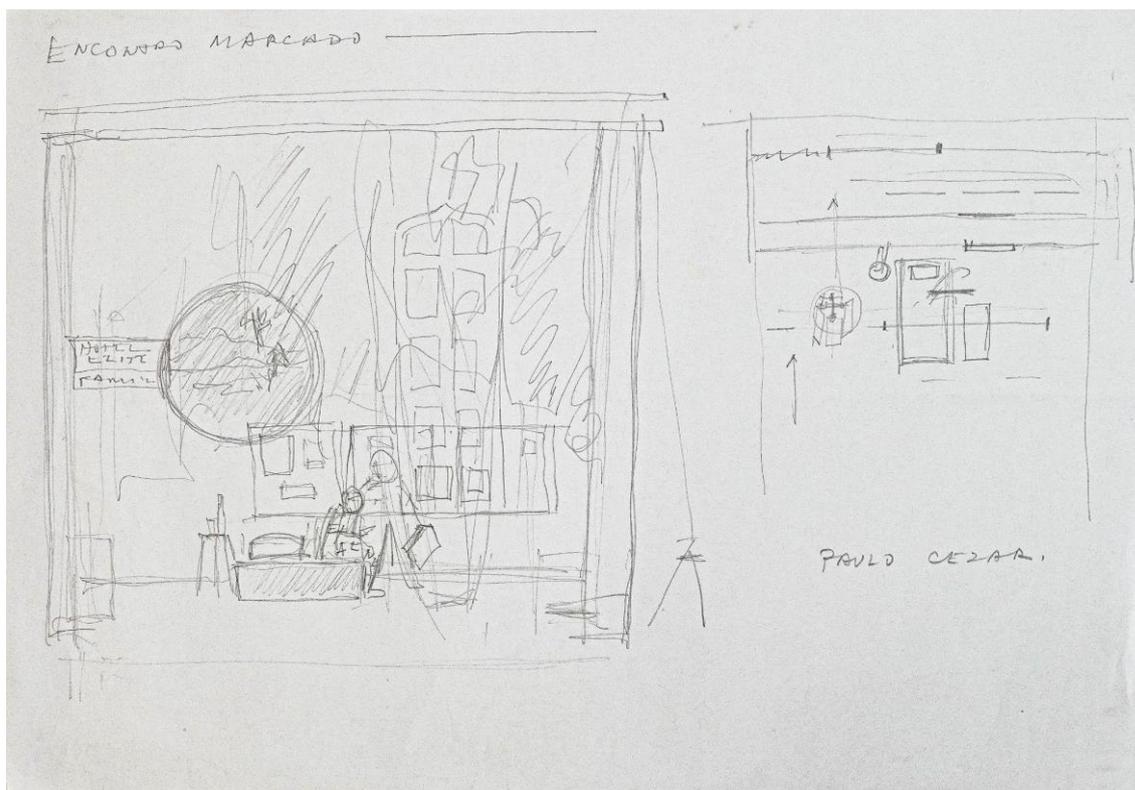
Uma outra significativa discussão que Ingold (2022a) traz é sobre o fato de existir uma desconformidade entre o esboço (gestual) e o desenho projetual (mais geométrico ou não gestual) (*ibidem*, p. 165). Ele vai trazer essa discussão a partir de Patrícia Cain<sup>86</sup>, que aborda uma diferenciação entre desenhos de linhas gestuais e não gestuais, sugerindo que os do segundo tipo possuem uma outra intenção e que, por causa dessa característica, tem um propósito mais de especificação, enquanto o primeiro tipo tem movimento, dando “tato” aos desenhos e, conseqüentemente, existiria uma maior performatividade guardada neles. A análise, a partir de agora, considera os desenhos gestuais em miniatura com a lente imaginativa.

#### 4.2.2 Desenhos gestuais

Tim Ingold (2022a) e Juhani Pallasmaa (2013, p 89) saem em defesa do desenho gestual quando se faz um esboço de um objeto, figura humana ou paisagem. Para eles, os desenhos gestuais tornam-se dotados de sensações que são a dimensão tátil abordada pelos autores. Quando olhamos o desenho gestual, a partir da lente imaginativa, percebe-se que o mesmo vai permitir mostrar parte do pensamento armazenado. Essa capacidade remete a Michael Taussig, em seu livro *I Swear I Saw This: Drawing in Fieldwork, Notebooks, Namely My Own* (2011) que afirma se olharmos para a imagem como um quebra cabeça, há segredos e insights emitidos e guardados ali: o que independe da qualidade do desenho (*ibidem*, p. 20). Ao obliterar a realidade, o desenho é capaz de denunciar o movimento, nos permitindo perceber um certo deslocamento das cenas, melhor dizendo, a ação. Tal argumento pode ser verificado nos desenhos gestuais propostos por Noviello (IMAGEM 72):

---

<sup>86</sup> Patricia Paolozzi Cain é uma artista vencedora de vários prêmios que mora em Dumfries, Escócia, com doutorado em Prática de Desenho pela Glasgow School of Art.

IMAGEM 75 — Croqui da peça *O encontro marcado*, de Décio Noviello.

Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

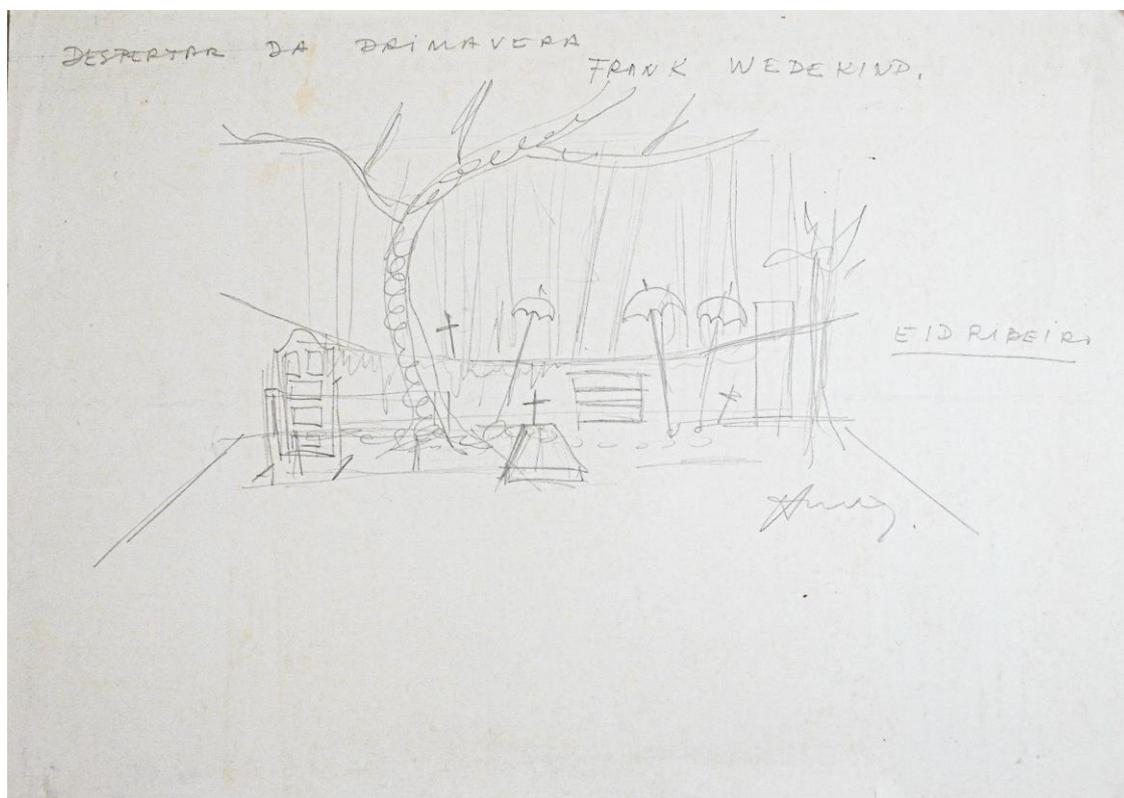
O desenho mostra, em subcamadas, vários elementos cenográficos em elevação que estão presas por varas (lado esquerdo), que é comprovada pelo desenho em projeção das mesmas (lado direito). Vê-se as várias camadas das cenas. O desenho sugere a movimentação, a forma de funcionamento das varas de cenografia. O desenho assumidamente não quer ser bonito, quer se movimentar com a cena, ou melhor, fazê-la acontecer.

Caberia retomarmos a importância defendida por Ingold sobre os desenhos gestuais que acionam um movimento, uma ação. Tentam mesmo absorver as sensações da cena, pois não constituem imagens prontas. Trazem, reforço, uma dimensão em andamento, porque pode acompanhar a mente do(a) criador(a) e os traços investigativos propostos por sua mão. O desenho parece trabalhar ambigualmente, funcionando como um “croqui” do que viria a ser, como uma miniatura do processo futuro e, ao mesmo tempo, possui uma carga de informação da operação existente.

Nesse sentido, imaginar o modo de funcionamento proposto neste croqui é possível. O desenho não é um trabalho artístico propriamente, pois ele se refere a algo

externo a si, diz respeito a uma organização de um pensamento e de se comunicar a partir dele. Outro croqui de Noviello (IMAGEM 76) parece reforçar a declaração acima:

IMAGEM 76 – Croqui da peça *O despertar da primavera*, de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

Noviello, nesse croqui, faz uma espécie de “resumo” dos outros desenhos mais elaborados artisticamente. Pode ser até mesmo que tenha sido desenhado depois da intervenção do diretor Eid Ribeiro, que desejava algo menos realista, conforme menciono no Subcapítulo 2.1 (O mundo cenográfico de Décio Noviello), o que não saberemos. O fato é que este croqui aglutina ideias e as coloca juntas. Como vimos, o desenho estabelece-se como um ato indissociável da mente e do gesto. Retomo aqui as discussões do Subcapítulo 3.2 (Dos mecanismos de pulsão à construção da memória: imagem, imaginação e afetos) que aborda o processo de imaginar como algo que permite manipular a informação criada no interior do organismo e desenvolver uma representação mental, como uma organização do pensamento humano que tem a capacidade de afetar os corpos e se relacionar com o mundo sendo, portanto, representações de corpos exteriores através da mão.

Os processos gestuais do desenho de *O encontro marcado* e de *O despertar da primavera* absorvem tanto a cooperação com o próprio trabalho que se processa, quanto pelas mãos e dedos, como pela cabeça de Décio Noviello. Essa é a tese defendida por Ingold, como também a capacidade espacial que gera uma memória que o desenho gestual tem, proposta por Pallasmaa. A série de desenhos de Noviello de *Toda nudez será castigada* (IMAGENS 67-71) estão mais próximos aos desenhos de apresentação da arquitetura, mas convocam a se pensar a cenografia, principalmente sua capacidade de transformação em cena. Já o croqui da peça *O encontro marcado* (IMAGEM 75) permite imaginar o “como” aconteceu as movimentações da cena.

Pode-se imaginar um movimento no desenho gestual a seguir, também como parte do processo criativo, de Pablo Picasso (IMAGEM 77). As duas imagens — o desenho e a fotografia — fazem parte do livro que discute os sete anos que o pintor espanhol esteve envolvido com o teatro e o Balé *Icare*<sup>87</sup>. Ao desenhar somente os braços dos bailarinos (podemos vê-los pela fotografia) o desenho já imagina a cena que dança e nos convoca para tal. A figura de Ícaro ganha uma relação além da pictórica, se torna presente e forte, como uma cenografia que se estende ao espaço da cena, apesar de bidimensional. O desenho cria uma cenografia bidimensional presente. Se o mito de Ícaro é sobre sonho e imaginação e sobre o limite e a queda possível, a cenografia feita por Picasso é uma miniatura — do mito, da narrativa, da imaginação — colocando-a como um elemento simbólico, quase como uma personagem importante da cena. O desenho da cenografia de *Icare* (IMAGEM 74) reafirma uma presença viva e que convoca a imaginação, nos colocando como descobridores de uma espécie de segredo sobre o ato, sobre a performance.

---

<sup>87</sup> *Icare* foi encenado em 1962, na Ópera de Paris.

IMAGEM 77 — Desenho de cenografia (em lápis de cor) e fotografia para a obra *Icare*, de Pablo Picasso.



415



416

Fonte: Reprodução do livro *Picasso y el Teatro* (COOPER, 1968, p. 136).

Nesse sentido, os desenhos corroboram com a teoria ingoldiana, que situa os desenhos como capazes de “ocorrerem”, pois as suas propriedades não são fixas nas coisas e sim processuais e relacionais, considerando-os como capazes de dar visualidade de um lado, ao pensamento, enquanto de outro, convoca a existir a dança que ainda não existe. O desenho se realiza como uma ferramenta de troca, que vai se somar ao fluxo contínuo entre o artista, o desenho e quem o vê, funcionando como uma máscara estratégica de imaginação, concepção e, finalmente, do ato projetual que pressupõe o inventar. Os desenhos formados por linhas não gestuais são proposições para elaboração de devaneios, sem ideias pré-concebidas, apenas palpites e, quando chegamos a identidade própria o mais perto possível, o desenho finaliza e tende a se constituir como um desenho mais propositivo (linhas não gestuais).

Nas IMAGEM 77 o desenho e a fotografia<sup>88</sup> nos permitem (re)imaginar a cena, pois há uma cumplicidade entre a mão e a mente. O desenho fala na medida que é uma correspondência da consciência cinética com a linha de fuga; não sendo uma sombra visível de um evento mental; é um processo de pensar e não a projeção de um pensamento (INGOLD, 2022, p. 168). É um espaço de negociação tanto para significados estabelecidos quanto para conhecer, definir e articular. O desenho, nesse aspecto, é uma ação que exige aproximação.

O desenho é um meio para a análise para a aquisição e facilitação da compreensão. É uma ferramenta de observação e prática de registro. Os desenhos interessam por mostrarem processos de observação e expressão, recepção e doação no qual o resultado possui uma dupla perspectiva: um desenho olha simultaneamente para fora e para dentro, para um mundo observado ou imaginado e para a própria personalidade e o mundo mental do desenhista.

Nesse sentido, os desenhos de croqui são inscrições materiais que, na medida em que registram para sempre a cena, permitem que ela viva ali, assumindo um lugar defendido por Ingold de que a vida está nas coisas e não as coisas estão na vida. Este ato de ver “vida nas coisas” permite que se torne registrada de maneira mais rápida e eficaz

---

<sup>88</sup> Tratarei a fotografia no Subcapítulo 4.4. por ser um registro que na pesquisa encontra-se relacionado com a memória.

e permite ao desenho características próprias materiais e não mais metáforas ou representações.

O procedimento de compressão, em escala menor, nos invita a imaginar o espaço (a cena e o corpo no mesmo), apontando para algo que não está ali e convoca a imaginar como será (foi) grande. É o que afirma Bachelard: “um exercício do frescor metafísico, fruto de uma memória que precisa ser imaginada” (1996, p. 67). O processo imaginativo foi entendido como a capacidade que o desenho tem de ser miniatura condensada e de se comunicar criando um fluxo contínuo entre o artista, o desenho e quem o vê, não como uma obra de arte pronta e sim como parte de um processo que está em movimento, em ação. O alcance da imaginação encontra-se com a fricção dos materiais, ou “onde as forças da ambição roçam nas bordas ásperas do mundo, que a vida humana é vivida” (INGOLD, 2022a, p.103). As vivências, os sonhos e as lembranças imaginadas tornam-se presenças materiais nos desenhos.

### **4.3 Desenho como presença: uma ação**

Trabalhei no Subcapítulo 4.1 a percepção do desenho (gestual e não gestual) numa perspectiva imaginativa e, portanto, representativa, que tem como pressuposto a criatividade de cenografias a serem concebidas. Neste Subcapítulo, abordarei sua dimensão ligada ao tátil e material. O roteiro como presença se inspira na teoria de Rancière (2012), a partir da sua análise sobre a pintura. O autor vai trazer ao debate que, além das possibilidades de entendê-la a partir de suas interpretações “referidas a existências exteriores situadas num espaço de três dimensões” — ou seja, seu caráter representacional —, há uma outra leitura que é o “fato pictural”. A saber, é uma reflexão sobre um novo regime estético baseado na noção de presença, da técnica e da ação. Rancière afirma que, na realidade, a definição do fato pictural consiste na articulação de duas operações contraditórias:

Visa a garantir a identidade da matéria pictural e da forma-pintura. A arte da pintura seria a atualização específica dos únicos possíveis acarretados pela própria materialidade da matéria colorida e do suporte. Mas essa atualização precisa tomar a forma de uma auto demonstração. A mesma superfície deve cumprir uma dupla tarefa: tem de ser apenas ela mesma e a demonstração do fato de que é apenas ela mesma (RANCIÈRE, 2012, p. 81).

Rancière argumenta, então, que presença e representação são dois regimes do trançado de palavras e formas. É ainda pela mediação das palavras que se configura o regime de visibilidade dos “imediatismos” da presença. Há então uma substituição de

uma relação de representação pela expressividade entre a idealidade abstrata da forma pela expressão de um conteúdo de consciência coletiva, enfatizando a presença através da técnica e da ação, que vai modificar a relação com o observador. A essência da pintura seria apenas projetar matéria colorida numa superfície plana e suspender essa apropriação dos meios para um fim que é a essência da técnica.

Nesse sentido, o autor propõe a um regime estético das artes - que é outra articulação entre práticas - formas de visibilidade e modos de inteligibilidade para fazer aparecer a “manifestação da expressividade pictural” (*ibidem*, p. 86) e a substituição desses objetos pela luz de sua aparição. A partir daí, o que acontece na tela é uma “epifania do visível”, uma autonomia da presença pictural (*ibidem*, p. 87). Essa autonomia se dá pela própria existência, bidimensionalmente, da mesma.

Pensando na perspectiva ingoldiana sobre o desenho, essa seria uma relação tátil que funciona em conexão com fazer coisas. Devido a essa condição, o autor defende a hipótese que o desenho exige a cumplicidade entre mão e mente “olhando com”. Esse olhar conjunto seria, naturalmente, tátil e material. Além disso, por convocar o processo, o movimento o desenho teria, conseqüentemente, dados residuais de uma ação. Essa ação poderia provocar uma capacidade de demonstrar uma cinesia.

É como se não existisse, na lente da presença, uma preocupação com o significado da obra, mas sim nos traços e técnicas empregados e na ação em si de desenhar, o que nos levaria para o terreno da performatividade. O desenho sob a referida lente mostra a sua materialidade, as suas técnicas executadas, a relação com papel escolhido que é sua base. Como consequência dessa materialização há um traço performativo que se torna residual e também permite uma investigação sobre.

#### **4.3.1 Desenho como materialidade**

O desenho como materialidade aborda as características físicas que explicitam a própria forma. Quais seriam exatamente as características processuais que esse tipo de desenho guarda? Para Ingold (2022a, p. 165), esses desenhos falam em vários sentidos pois requerem uma observação próxima e atenta e traçam caminhos que outros possam seguir, deixando de ser uma imagem e tornando traço de um gesto cinético que absorve o movimento e fluxo material. Pode-se considerar, a partir desses pontos de movimento e corporalidade, que o ato de falar do desenho seja também através da sua materialidade,

suas texturas, seus traços, suas técnicas empregadas que dão ao desenho características singulares que o torna capaz de demonstrar uma ação na presença de um espectador.

A materialidade do desenho, bem como seus traços sujos, exprime uma ideia, uma técnica a ser empregada, um estudo que aglutina uma ação, uma compressão de mundos de atos que o desenho permite. A percepção importante se dá no gesto, na ação da mão que trabalha junto com a mente, como defende Pallasmaa : “É impossível saber qual surgiu primeiro: a linha do papel ou o pensamento, ou a consciência de uma intenção. De certo modo, a imagem parece desenhar a si própria por meio da mão humana” (2013, p. 93).

O circuito apresentado no campo filosófico sobre a imagem no Subcapítulo 3.2 (Experiência tátil, uma presença) é reafirmado por Pallasmaa para o desenho. No entanto, o autor reforça uma singularidade da mão e da capacidade da mesma de “pensar” muitas vezes desconsiderada no processo. Essa característica permite ver o desenho sendo, de fato, uma experiência que precisa do gesto, da ação e que reforça esse movimento. Para ele, podemos ser igualmente sensibilizados por algo evocado e a obra de arte é a possibilidade do encontro conosco, com as emoções e nossa forma de pertencer ao mundo.

É como se Pallasmaa entendesse que há maneiras de comunicação cuja colaboração contínua entre olhos, mente e mãos e que criam um objeto que ganha consciência (e performatividade) pela mão — desenho — e não uma representação ou um registro.

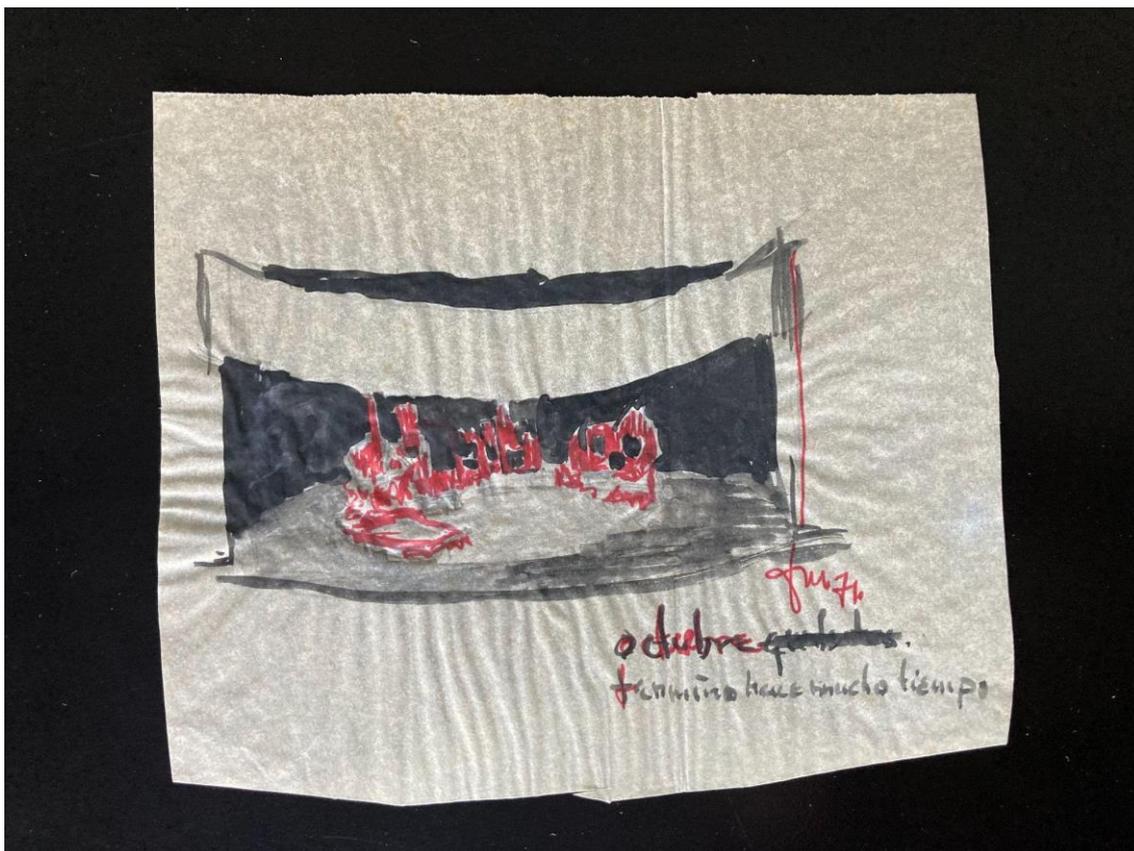
Nesse aspecto, o desenho é fundamentalmente tátil e sintetiza em um espaço menor (o papel, a tela, ou seja, a matéria prima) mais que ideias, sensações. É, nas palavras de Pallasmaa, “a mão que aperfeiçoa a tarefa impossível de recriar a própria essência do objeto, sua sensação de vida, em todas suas manifestações sensoriais e sensuais” (2013, p. 87). Possui uma materialidade que sintetiza três universos e, também, o corpo consciente e inconsciente, livre. A partir da análise dessa experiência, entende-se o levantamento de questões recorrentes nessa prática, desde a seleção de referenciais, passando pelas ações operatórias, bem como elementos de naturezas variadas que envolvem essa plástica em particular e que encontram reverberações na produção visual.

Em Noviello e Medina nota-se uma ação contínua que transforma a “ação pictórica”, nos processos de criação dos artistas. Se pensarmos sobre esses parâmetros, veremos que os desenhos são representações, mas possuem também operações e procedimentos próprios da sua materialização ganhando uma especificidade enquanto presença.

Para iniciarmos a análise, o desenho de Félida Medina em *Los albañiles* chama a atenção. Neste desenho a seguir (IMAGEM 78), toco e sinto a superfície do objeto de minha atenção e inconscientemente sinto e internalizo seu caráter. Para chegar no caráter, a cenógrafa também vai se permitir “brincar” com o desenho:



IMAGEM 79 — Croqui da peça *Octubre termina no hace mucho tiempo*, de Félida Medina.



Fonte: CITRU, 2022.

O croqui desenhado em caneta e tinta guache sobre o papel manteiga investiga uma “ocupação” do papel, com o uso de figuras geométricas o retângulo central preto (tinta) em perspectiva em base cinza (tinta) e uma área circular ao meio onde localizam-se manchas compositivas vermelhas (canetinha) em semicircunferência. O estudo cromático de preto, branco, cinzas e pontos centrais vermelhos mostram a potência estética proposta. Há um rompimento do retângulo criado pelo fato de não ter sido colorido, onde se vê o papel e sua textura. Não existe representação alguma, só proposições de apropriação compositiva no papel, se não houvesse o nome da peça na lateral direita, não saberíamos o que seria essa experimentação. As ideias de Ingold (2022a) e Pallasmaa (2013) sobre o desenho como um meio de falar através da mão, como um meio de comunicação numa ação conjunta entre mão e mente, são importantes neste croqui, uma vez que funciona como um processo de elaboração de uma ideia que encaminha para uma proposição e que possuem movimento e capacidade tátil. Mais que uma projeção entre tempos, esse desenho tem como característica a aproximação entre o observador, a obra e o autor, fundindo a realidade externa com a realidade interna da

percepção a partir da experiência de senti-lo. Essa seria uma ruptura que Medina advoga a favor de dar “caráter” ao espaço, como afirma Dulce Zamparina (2023) em entrevista:

*Sí, si hablas con alguno de sus alumnos te dirá que eso era lo más importante. Ella decía: dar carácter, que significa dar vida. Y ya ves, dentro de su proceso a ella le encantaba pintar, tenía muchos cuadros que tenían que ver con su trabajo, digamos, no sé si estoy diciendo una tontería, pero ella pintaba no necesariamente lo que iba a ser el espacio, sino lo que invocaba: colores, sensaciones y luego venía el proceso. Había un momento intuitivo<sup>89</sup> (APÊNDICE – A)*

Esse ato de dar “caráter” é um momento em que a cenógrafa se desobriga da parte mais funcional e metafórica ou subjetiva e vai estudar formas, texturas, cores. Em outras palavras, vai permitir um diálogo entre seu processo criativo e a materialidade da cenografia e do figurino. Essa função do desenho é discutida por Pallasmaa ao discorrer sobre o arquiteto Alvar Aalto<sup>90</sup> e seu processo de criação, indica o papel fundamental da mão distraída e sua ação aparentemente inconsciente e aleatória durante o desenho de um croqui:

*É isso que eu faço — às vezes de maneira bastante instintiva — esqueço todo o labirinto de problemas por alguns instantes, assim que uma ideia sobe a tarefa e todas as exigências envolvidas se firmou em meu subconsciente. Passo então para um método de trabalho muito parecido com o da arte abstrata. Eu simplesmente desenho por instinto, não faço sínteses de arquitetura, mas desenhos que às vezes são composições bastante infantis e, desta maneira, sobre uma base abstrata, a ideia principal gradualmente ganha forma...uma espécie de substância informal que me ajuda a pôr em harmonia os números e companheiros contraditórios (2013, p. 75).*

O arquiteto defende que o instinto é, justamente, um processo em que mão e mente chegam juntas trabalhando a favor de uma abstração (refere-se a arte abstrata). A substância informal, ou abstração, é o que Félida Medina nomeava como um momento de dar “caráter”. Também faz parte desse momento de “caráter” de Medina dar vida ao lugar, imaginar as texturas físicas de quem “habita”, identificar as sujeiras, o tempo gasto, o uso, o mofo, o lodo. Dar caráter é dar vida ao desenho, mesmo que de maneira abstrata. Dar vida é dar sujeira, mostrar que alguém vive ali. “Caráter” parece um termo apropriado que também vejo em Pallasmaa (2013, p. 91), que afirma que esboçar e

---

<sup>89</sup> “Sim, se falarmos com qualquer um dos seus alunos, eles dirão que isso era o mais importante. Ela dizia: dar carácter, ou seja, dar vida. E repare, dentro do seu processo ela gostava de pintar, tinha muitos quadros que tinha a ver com o seu trabalho, digamos, não sei se estou a dizer disparates, mas ela pintava não necessariamente o que ia ser o espaço, mas o que invocava: cores, sensações, e depois vinha o processo. Havia um momento de intuição” (tradução minha).

<sup>90</sup> Hugo Alvar Henrik Aalto é o mais renomado arquiteto finlandês, vinculado ao movimento modernista escandinavo, atuou em diversos projetos de arquitetura e design.

desenhar são exercícios espaciais táteis que fundem a realidade externa com a realidade interna da percepção. É a conexão “sensação-forma”.

Na verdade, toco e sinto a superfície do objeto de minha atenção e inconscientemente sinto e internalizo seu caráter. Para chegar no caráter, a cenógrafa também vai se permitir “brincar” com o desenho. Nesse encontro com a materialidade de trabalhos que dialogam com a ideia do desenho como presença, pude encontrar em Medina outros suportes artísticos que não somente desenhos. O exemplo mais significativo foram as colagens feitas pela mestra de *Cementerio de automóviles* (IMAGEM 80).

IMAGEM 80 — Colagem do Álbum de Félida Medina.



Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Apesar de serem uma técnica distinta ao desenho, no caso da concepção desta cenografia específica, acredito ser passível de entender o uso da técnica da colagem. Isto se dá pelo fato de ser um cenário pensado a partir de peças de carros encontradas em ferros velhos. Diante desse fato, é natural que a investigação tanto no campo da representação quanto da materialidade não seja por desenhos de traços e linhas, uma vez que foram sendo encontrados e pensados para o espaço e não feitos a partir de um

projeto. O que é notável, como já mencionado, é que vai haver uma “especialização” da cenografia nas maquetes, que possui características de representação, e que apresentei no Subcapítulo 2.2 (O mundo cenográfico de Félida Medina). Além das duas maquetes mencionadas, existem colagens que, por sua natureza artística, apropriam-se em essência criar uma composição visual a partir da união de diferentes materiais, como recortes de revistas, jornais, fotografias entre outros.

Estas colagens foram feitas pela mestra e encontradas em seus álbuns já mencionados. Analiso uma delas, mesmo tendo a consciência que não é desenho, pois, ao meu ver, é um exercício de elaboração parecido com o que Ranciére (2022, p. 87) discute a partir de Deleuze, que chama de lógica da desfiguração, em que as figuras são arrancadas do espaço da representação e reconfiguradas em outro espaço, neste caso, na folha de papel onde a colagem acontece.

Essa reconfiguração é própria também da arte da colagem, uma vez que, como manifestação artística, tendo sido desenvolvida no cubismo<sup>91</sup>, recorre ao uso de materiais e elementos que não vêm da pintura ou do desenho e rompe com uma relação entre o óptico e o mental. A colagem vai optar pelo tátil, admitindo a noção da descontinuidade e ainda de uma violência opositiva como princípio estético. Nesse sentido, a colagem torna-se uma imagem única através da sua presença material.

A partir disso, percebe-se que a escolha estética da colagem, como objeto físico, é fortíssima para o exercício da presença. Nessa colagem (IMAGEM 80) pode ser vista a diversidade de camadas geradas pelos recortes irregulares e da quantidade de fotografias utilizadas. Há uma composição poluída pelos excessos de fragmentos (pedaços de carros, pessoas, placas, cordas, cadeiras) existentes em cada imagem e no conjunto multifacetado que se dá nessa potente aglomeração alucinante.

Tratada como uma técnica intuitiva e de improvisação, a colagem sai de limitações da pintura e do desenho e torna possível a expansão dos horizontes dentro do que se pensa na materialidade de uma arte. Se sairmos um pouco da lente da presença

---

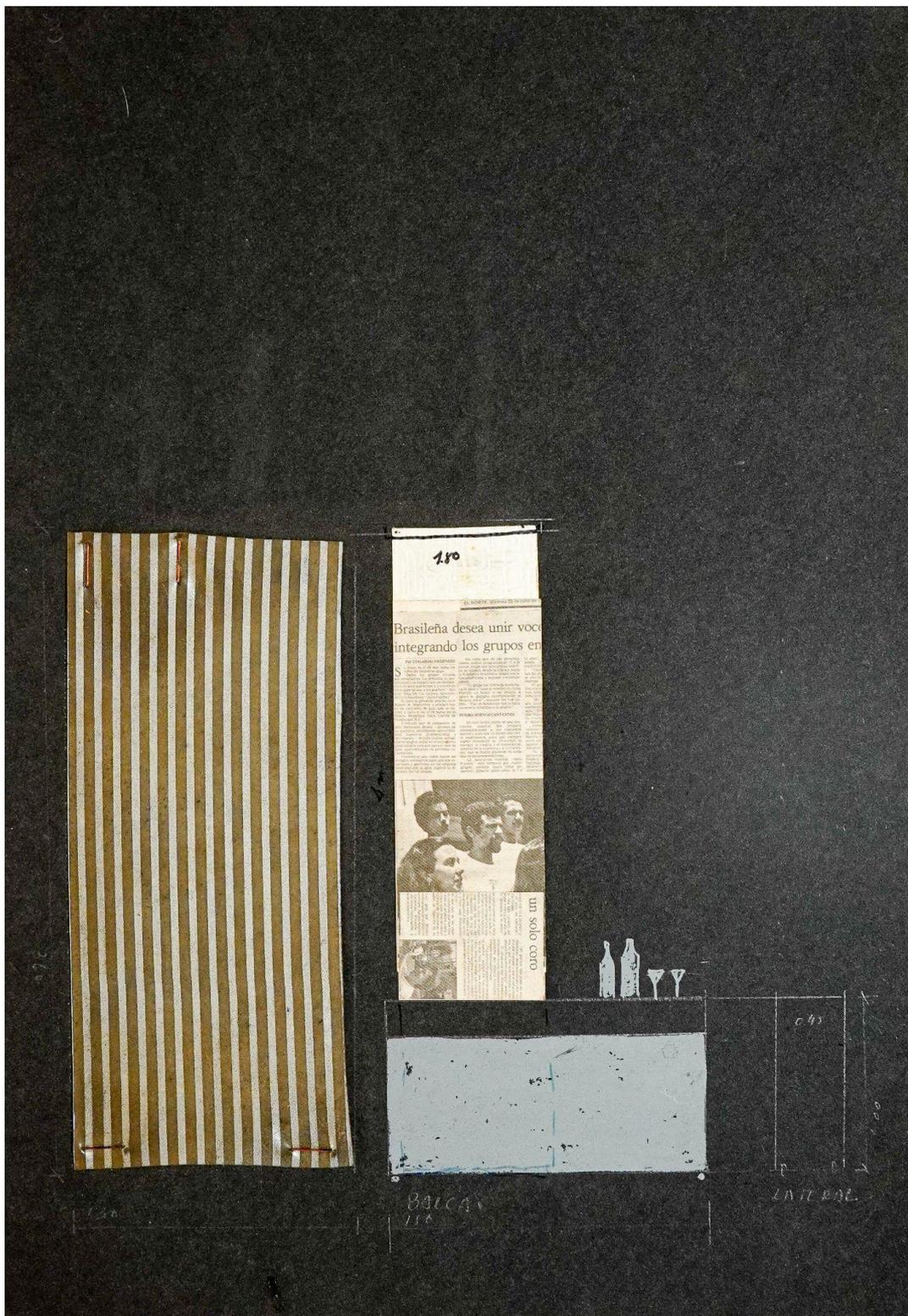
<sup>91</sup> A colagem foi desenvolvida pelos artistas Georges Braque e Pablo Picasso no início do século XX, dentro do movimento das vanguardas europeias nomeado como Cubismo. Tal movimento foi marcado pelo uso de formas geométricas e pelo rompimento com os modelos que valorizavam a perfeição das formas. As colagens tinham a função de ser parte de uma imagem como ser ela própria. Os materiais eram introduzidos numa tentativa de estimular a realização da própria peça enquanto obra de arte.

material e pensarmos no caráter representativo pode-se refletir que a mão, a intuição, a ação encontram diálogo com o texto e o pensamento proposto. São duas camadas de olhar para essa colagem. Percebe-se que assim como o objeto representado, o amontoado de carros proposto na lente imaginativa para a cenografia a sobreposição física e material que a colagem absorve, guarda uma fisicalidade, um “materismo”, para usar um termo de Ranciére (2012, p. 90), que “prefigura outra forma de visibilidade da autonomia pictural”.

Ao lidar com a materialidade do desenho, no caso de Décio Noviello, pude constatar também uma leitura significativa. Quando conversei com o diretor Paulo César Bicalho (APÊNDICE - H) sobre a montagem de *O encontro marcado* ele me explicou que, quando Décio Noviello chega para pensar o cenário, o processo já estava adiantado, e alguns objetos de cena, como o balcão, já estava definido (IMAGEM 81). Noviello entendeu a cenografia a partir desses elementos existentes e que ele daria um contorno, uma forma. Seria como uma moldura dentro da qual os atores atuavam, uma modificação cênica, com mínimo de material, uma vez que ela existiria a partir da movimentação dos atores.

A percepção de Bicalho mostra o trabalho de Noviello estabelecendo uma ponte com as artes visuais — uma “quase foto”, um “contorno”, um “quadro” —, mostra que o cenógrafo faz exercícios compositivos que sintetizam os espaços que se fazem necessários utilizando os desenhos e seus conhecimentos das artes visuais. Esse relato do diretor acerca dos exercícios compositivos e os desenhos encontrados no ateliê de Noviello (IMAGENS 81, 82 e 83) são a chave para entender a cenografia mencionada por Bicalho para *O encontro marcado*.

IMAGEM 81 — *Desenho do Ato I-cena 1 - Balcão e painéis - Espetáculo O encontro marcado, de Décio Noviello.*



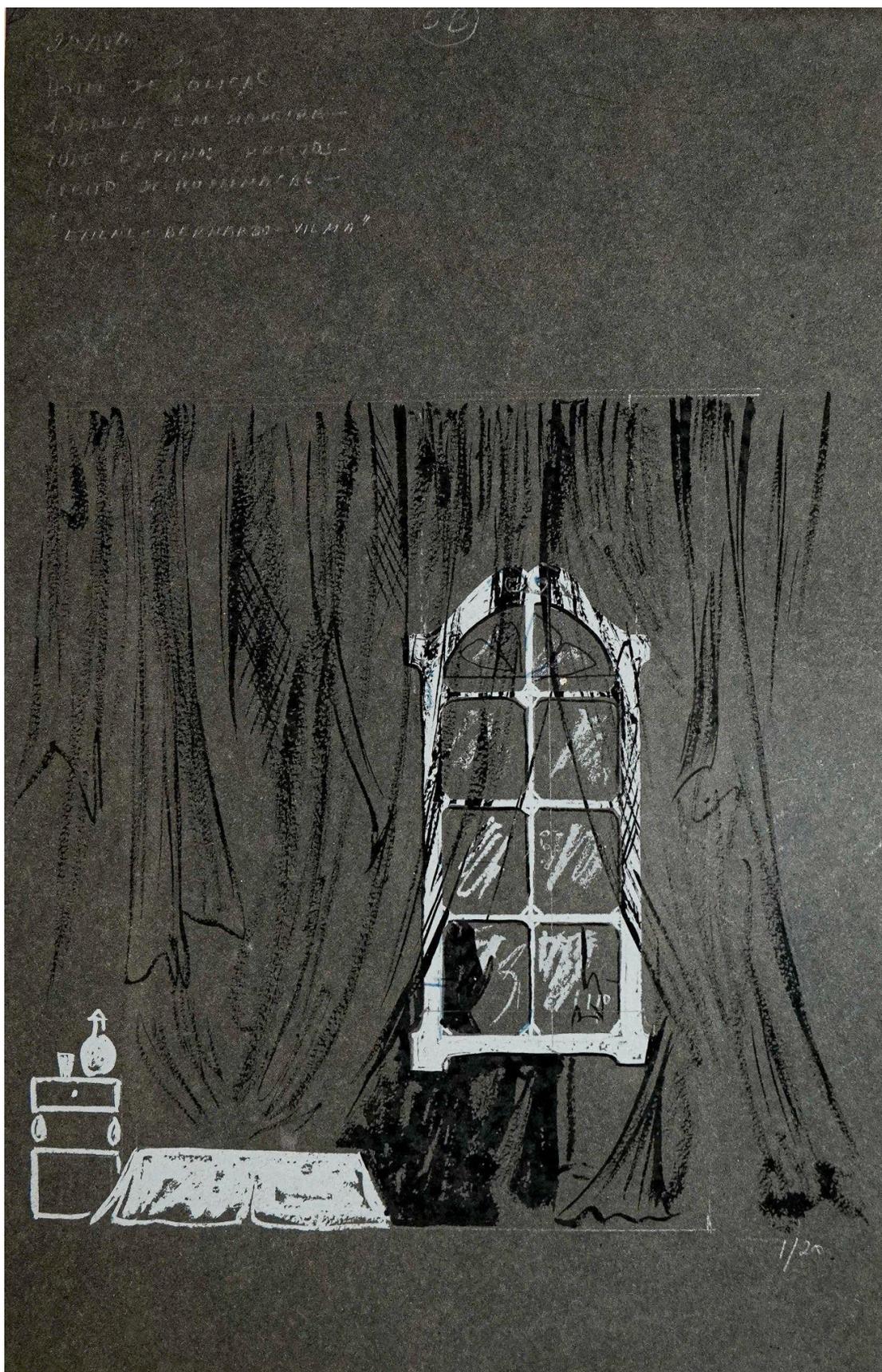
Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

IMAGEM 82 82 – Desenho de cenografia do 1º Ato - Gabinete do Ministro, de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

IMAGEM 83 — Desenho de cenografia do 2º Ato - Hotel, de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

Os desenhos acima (IMAGENS 81, 82 e 83) são elevações e sugerem recursos do processo de experimentação plástica de Noviello. Percebe-se como base de todos eles o papel preto fotográfico que sempre utilizava. Possuem uma linguagem técnica e artística que funcionam como arte separadamente da representação dos espaços da cena. Apesar das cotas e outras informações técnicas de desenhos projetuais imaginativos, a escolha da combinação de texturas assume uma característica plástica. Vê-se na IMAGEM 81 o uso de diferentes texturas em papel coladas e pintadas em diálogo com os desenhos igualmente pintados com tinta guache. Na IMAGEM 82 nota-se o emprego de dois recursos que muito familiares a Noviello: a pintura e a serigrafia. Sobre esta última, Noviello foi o primeiro artista a fazer em Belo Horizonte. O artista a usava como veículo de expressão do seu olhar colorido (RIBEIRO, 2011, p. 10). O uso de tintas/cores chapadas – “vermelho é vermelho, azul é azul e pronto! Preto é preto, branco é branco!” (*ibidem*, 2011, p. 17). A serigrafia é eficaz para o uso das cores sólidas. Os desenhos de cenografias e figurinos Décio Noviello usam tinta guache em sua maioria e, nas pinturas em telas e em metais, eram feitas por tintas automotivas ou industriais. Como Noviello afirma sobre seu trabalho em Ribeiro (2011, p. 9), é uma pintura plana e maciça, com pouco desenho e muito jogo de cor. Conforme podemos ver na cortina vermelha, é o ponto central de cor, em composição com o contraste branco em serigrafia do rosto do ministro e preto do papel de fundo. Na IMAGEM 83 vê-se novamente o emprego da tinta guache, sobre o papel fotográfico preto. Nela, percebe-se, além da técnica da tinta empregada caracterizando o hotel com a janela e móveis, a experimentação dos tecidos da cortina que também fazem parte de seu universo de descoberta estética.

Esses desenhos de Noviello são, na verdade, várias técnicas justapostas que mostram sua formação como artista visual, que, como ele diz em seu depoimento:

Acho que tudo funcionava em função do desenho, porque fiz parte do *Desenho Mineiro*<sup>92</sup>. Todo artista de Belo Horizonte e do interior de Minas fazia desenho para entrar num Salão de Arte. Então eu também fiz desenhos coloridos, trabalhava com novas técnicas, tudo era desenho! Uma hora eu pensava que era pintura, mas era desenho. Então tudo funcionou no desenho eu fiz. Foram muitos anos dentro desse trabalho de desenhar com cores, com tintas diferentes, com volumes, perfurações. Um cabedal de técnicas (RIBEIRO, 2011, p. 10).

---

<sup>92</sup> O *Desenho Mineiro* foi um movimento artístico que ocorreu em meados dos anos 1960 e década de 1970 em Minas Gerais. Segundo Adverse e Oliveira (2023, p. 68) apesar de ter sido um momento de profícua produção em desenho realizada mais especificamente em Belo Horizonte, a sua nomenclatura se justifica pela participação de artistas oriundos de diversas regiões do estado e, também, por atividades e deslocamentos entre cidades como Juiz de Fora, Ouro Preto, Diamantina e Tiradentes.

A desenvoltura plástica do cenógrafo nos desenhos mostrados é vista como obra artística isolada pela composição cromática e plástica. As imagens desses desenhos colocam-se como quadros-pinturas-desenhos, nos introduzindo a algumas cenas da peça.

Nesta mesma perspectiva, pode-se conferir o desenho para a cenografia de *O despertar da primavera* (IMAGEM 84). Como discutido no Subcapítulo 2.1 (Mundo cenográfico de Décio Noviello), a peça foi uma espécie de divisor de águas para Noviello por ele ter concebido uma cenografia que foi “limpada” ao longo do processo de montagem.

O desenho é, como afirmaria Noviello, um desenho em cores. Usando uma harmonia das cores duplas conseguida por dois pares de cores complementares entre si. Denominadas como “tetradas”, segundo Pedrosa (1995), estas combinações são as mais ricas de todas as harmonias, porque utiliza quatro cores, sendo elas complementares em pares. É, no entanto, uma harmonia difícil de trabalhar, pois se as quatro cores são utilizadas em iguais proporções, a harmonia parecerá desequilibrada. Deve-se sempre ser escolhida uma cor dominante e dialogar com as restantes.

IMAGEM 84 — Cenografia do espetáculo *O despertar da primavera*, Palácio das Artes, 1º ato, de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

Neste desenho (IMAGEM 84), Noviello vai operar com a referida harmonia cromática, colocando o tom tijolo em dominância, em diálogo com as cores em linhas que compõem a proporção e a beleza do desenho. Vê-se as duas árvores e também é possível perceber a sugestão de bosque (como fundo, uma espécie de ciclorama), mencionada por Eid Ribeiro conforme apresento no Subcapítulo 2.1 (O mundo cenográfico de Décio Noviello).

Além da cenografia, Décio Noviello desenvolveu os figurinos de *O despertar da primavera*, dos quais pude encontrar uma série de desenhos. Em conversa, Eid Ribeiro menciona a escolha cromática: “o figurino no mundo de branco ali, o pessoal gostou. Ficou bonito. Essa coisa do cenário, esses degraus que iam subindo, a gente pintou tudo de preto. Tem uma escadaria preta e os atores foram de branco” (APÊNDICE — B).

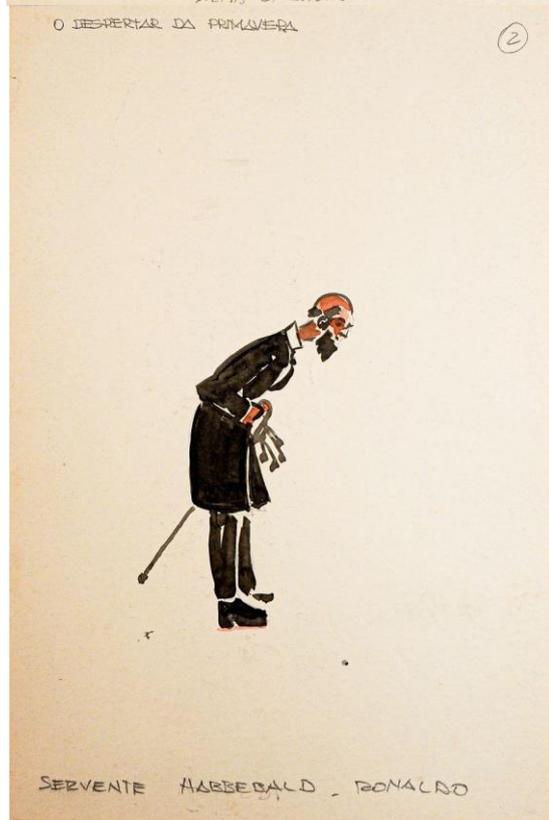
Pelos desenhos, os figurinos dos adolescentes eram brancos, os adultos pretos com uma “pincelada” de azul. O conjunto branco oferece uma massa aos três protagonistas (Melchior, Moritz e Wendla), conforme vemos pelos desenhos, e nos outros há uma predominância de uma massa preta (IMAGENS 85 A 91).

Sob a lente da representação, são com os três personagens as cenas que envolvem sexualidade e morte. Apenas Melchior escapa à morte e isso se dá a partir do diálogo que ele tem com o Senhor Mascarado (IMAGEM 93), personagem muito importante em termos simbólicos e que só aparece na cena final. Entre os adultos destacam-se: a Senhora Bergman, mãe de Wendla; o Senhor e Senhora Gabor, pais liberais de Melchior; e as personagens que se ligam à escola — reitor, professores e funcionários —, que recebem nomes pejorativos.

É importante notar que as informações de modelagem e tecidos existentes nos croquis instrumentalizam, informam, complementam a viabilidade da existência e carregam informações que atestam um “conforto físico e conforto psicológico” vindo dos materiais que representam, como a sensação de aquecimento ou frio (SANTOS e CAMARGOS, 2023, p. 6). A existência desses dados palpáveis mostra a capacidade de realizá-los, como se atestassem a veracidade dos mesmos, nos permitindo entender que eles podem existir ou que de fato existiram, pois têm amostra de tecidos, medidas, movimentos específicos dos corpos. A lembrança do real se soma à imaginação através da presença desses desenhos de figurinos. Os exemplos de figurinos (IMAGENS 85 A 93) recebem os nomes do ator (com os nomes escritos no papel) e dos personagens. Evocam as pessoas que ocuparam aquele papel e, nesse sentido, são como máscaras que persistem à morte, criando esse anteparo do encontro vivo do ator e persona naquele corpo representado.

IMAGENS 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93 — Croquis dos figurinos de O despertar da primavera, Décio Noviello.







Fonte: Reproduções acervo Maria Noviello, 2023.

Pelo olhar dos desenhos como presença pictórica, as pinturas em aquarela no papel couché fosco criam as imagens, dão contorno, fazem aparecer a relação figura e fundo. Possuem uma beleza plástica criada pelas pinceladas aguadas, que criam volumes, rendilhados e sombras. Há uma singeleza estética nos desenhos que, separadamente, formam uma leitura visual e outra, de maior impacto cromático e compositivo, quando colocadas em conjunto.

Os desenhos de figurinos ao serem feitos em movimento, por originalmente representarem características dos personagens, acabam por desligarem das personas e oscilam entre a matéria fluida dos desenhos e das pinceladas aguadas em cores. Essas imagens autônomas afetam o outro por elas mesmas. Há aqui, um exemplo daquilo que afirma Ranciére (2012, p. 87), uma epifania visível, da presença pictural impactante.

Caberia, nesse aspecto, discutir esse comportamento quanto à estética dos desenhos de Décio Noviello. Importante considerar que, como ele mesmo afirma, “minha vocação sempre foi de pintor, no entanto, percorri várias vertentes das artes...” (RIBEIRO,

2011, p. 12). De fato, pode-se ver em seus trabalhos essa força pictórica que os coloca em um lugar artístico expressivo.

Pude notar essa característica, pois, na entrevista com Eid Ribeiro (APÊNDICE — B) e na entrevista com o diretor Paulo César Bicalho (APÊNDICE — H), os desenhos das peças feitas por Décio Noviello foram, inicialmente, não identificados como do espetáculo. Foram vistos como obras de arte sem relação com as visualidades das cenas de *O encontro marcado* e de *O despertar da primavera*. Após o encantamento com as imagens, aos poucos nas conversas os diretores foram identificando a dimensão representativa dos desenhos. Pode-se inferir que em ambos exemplos, a capacidade autônoma dos mesmos, ou melhor, a força estética dos desenhos acabou por se sobressair ao caráter representacional. Se vistos sob a lente da sua presença, da sua materialidade, esses dois episódios mostram que os desenhos são autônomos frente a encenação, possuindo um valor em si.

A partir dessas amostras das obras de Décio Noviello e Félida Medina, pude comprovar que, a singularidade da matéria no desenho, consegue absorver melhor características da sua presença. O que Pallasmaa chama de “tato” e, em consequência, uma certa performatividade dentro deles que remetem ao acontecimento maior, fora da miniaturização, seria a singularidade que o torna capaz de “agir” na presença de um espectador, que não está comprometido com a forma final do desenho e sim com o processo de desenhar (INGOLD, 2011 p. 17-18). Seria o desenho uma maneira de registro da performance ou capaz de guardar traços performativos? Se o desenho caminha pela ideia de captar registros, não estaria essa ação próxima do caráter representativo? Investigo a partir desse ângulo.

#### **4.3.2 Desenho como ação performativa**

A partir do pensamento do estadunidense Harold Rosenberg, que enxergaria uma aproximação semelhante à ideia de ação na pintura abstrata nomeada como *action painting*, Andrade (2021, p. 49) discute que as convenções de representação bidimensional foram desfeitas por pintores que não viam a pintura como um domínio de “reproduzir, redesenhar, ou expressar”, mas como uma “arena para se atuar”. Assim, o que estava acontecendo nas telas não era uma pintura, mas um evento.

Ao falar da *action painting*, o cenógrafo afirma que a pintura seria uma espécie de vestígio de uma ação, a marca de um encontro que era mais um “fazer” junto à tela do que uma pincelada destinada a representar uma imagem prévia de sua mente criando um fato pictórico, que evidenciaria a própria identidade da matéria pictural em detrimento do caráter representativo da imagem (*ibidem*, p. 50).

De maneira análoga, pode-se notar pelas argumentações propostas por Ingold a capacidade singular do desenho de tornar-se um corpo que trabalha junto à relação entre quem desenha, à ideia no papel e o observador. Em ambos se percebe visões que são, a princípio, incompatíveis coexistindo e, por isso, provocam um movimento. Partindo dessa perspectiva, poder-se-ia afirmar que o desenho não é representação de uma ideia e sim uma maneira de colocar a ideia em funcionamento. Esse pensamento se junta com a reflexão que Andrade traz acerca da condição performativa da arte. Poder-se-ia identificar tais condições nos desenhos de cenografia e figurinos?

Um exemplo que parece demonstrar bem essa função do desenho como capaz de absorver tais questões performativas é o que Ray Smith apresenta no artigo *Drawing in rehearsal*, do livro *Theatre performance e design - a reader in scenography* (2010). O texto possui dois parágrafos escritos e as outras páginas constroem uma materialidade por croquis. O primeiro parágrafo informa que os desenhos vêm do caderno de processo da artista, onde registra a sua resposta aos primeiros ensaios em 2007 para o espetáculo *War horse*, adaptado por Nick Stafford do romance de Michael Morpurgo e realizado por Marianne Elliott e Tom Morris para o National Theatre, Londres. O segundo parágrafo declara:

*In the theatre I am always drawing, and always quickly: as a reaction, a direct form of communication of ideas within the collective process of making a piece of live art. Sometimes I draw in a cool, unattached and technically efficient way, and at other times, for example, as a way of recording the devising process of an actor. When the actors are trying to animate themselves past, what is consciously believable, drawing can be a mirror, an insight into what was achieved in a fleeting moment. During the technical production week, and after the frenzy of the devising process, I draw random moments from the play. These drawings will later remind me of how I understood the work and process*<sup>93</sup> (SMITH, 2010, p. 122).

---

<sup>93</sup> “No teatro estou sempre a desenhar, e sempre rapidamente: como reação, uma forma direta de comunicação de ideias dentro do processo coletivo de fazer uma peça de arte viva. Por vezes desenho de uma forma fresca, livre e tecnicamente eficiente, e outras vezes, por exemplo, como uma forma de gravar o processo de concepção de um ator. Quando o ator tenta animar-se a si próprio para além do que é conscientemente credível, o desenho pode ser um espelho, uma visão do que foi alcançado num momento fugaz. Durante a semana de produção técnica, e após o frenesim do processo de concepção, desenho

O trecho acima justifica a pertinência do desenho de croqui para a apropriação da cena, pois registra rapidamente tudo que se quer com as personagens e os objetos no espaço, mostra o desenho com a importância de se lembrar do processo criativo. Depois o artigo transforma-se em uma sucessão de croquis processuais de linhas diretas sem tirá-las do papel, que comprimem a cena em movimento, mostrando apenas as imagens em conversa com pequenos textos, além de sua capacidade narrativa, de movimento, de performatividade, de ação. Os desenhos e os textos se misturam numa tela retangular, com traços simples e fortes, que enquadram os desenhos de personagens e do cavalo conforme algumas imagens a seguir (IMAGENS 94-96).

---

momentos aleatórios da peça. Estes desenhos irão mais tarde lembrar-me de como compreendi o trabalho e o processo” (tradução minha).

IMAGEM 94 — Desenho para War horse, de Ray Smith.

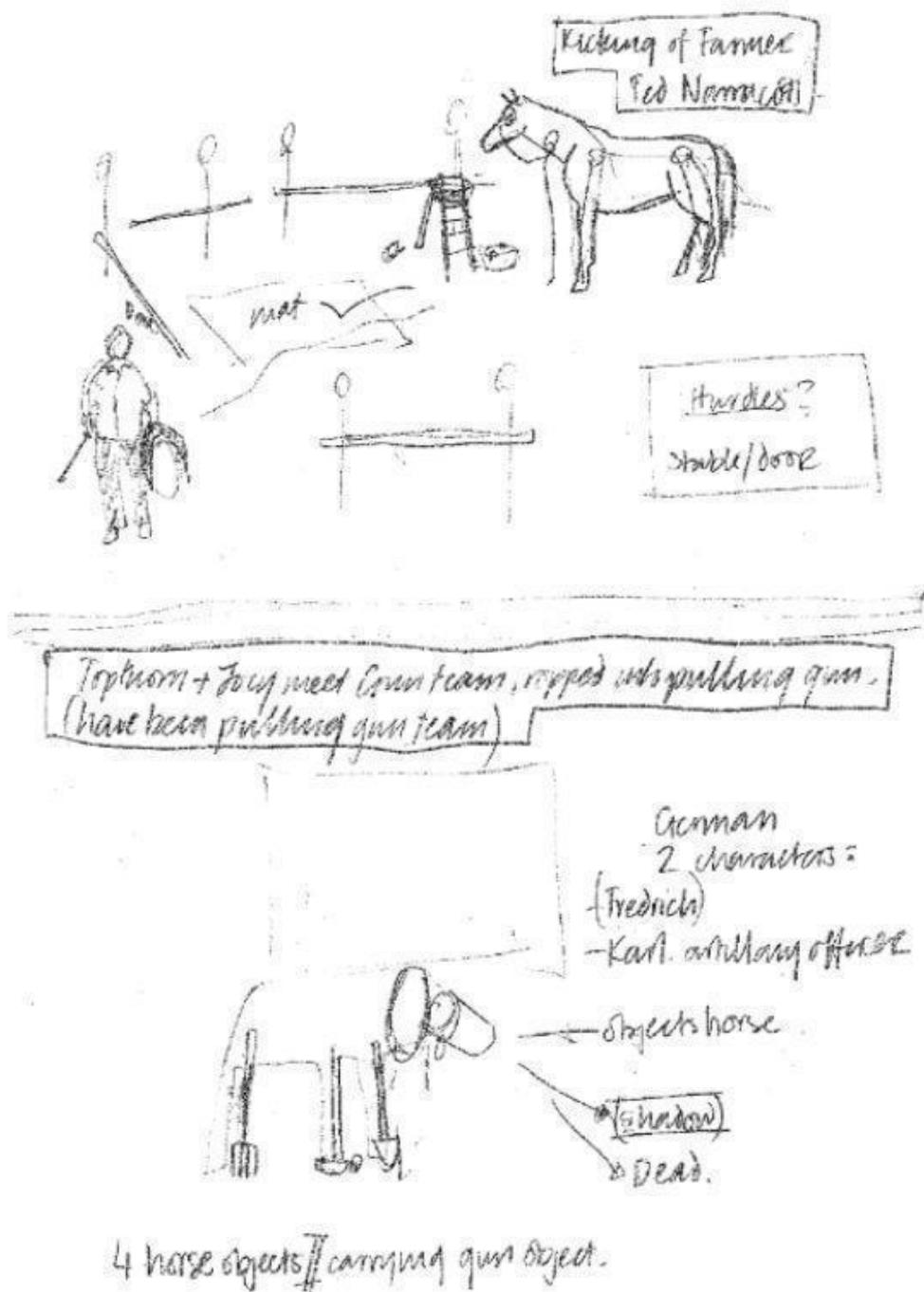


IMAGEM 95 — Desenho para War horse, de Ray Smith.



IMAGEM 96 — Desenho para War horse, de Ray Smith.



O artigo, como foi dito, tem dois parágrafos escritos e uma narrativa visual que se constitui pelos croquis que paralisam a cena, mas ela está viva, em ação. Esses croquis são desenhos que fazem “olhar com”, como Ingold (2013) convoca a cena e seus movimentos, principalmente através dos desenhos lineares, que reforçam as articulações, chamando atenção aos desenhos dos cavalos.

Os esboços funcionam também como uma série de cenas congeladas, que registradas obsessivamente apresentam uma narrativa, uma vez que o registro mostra não apenas a forma da cena, como também se refere a algo imaterial, mas tem matéria desenhada, com emoção própria e em traz o movimento e(m) processo. Nota-se o que Rancière (2012, p. 87) diz a partir de Deleuze da lógica de um teatro da desfiguração, que as figuras são arrancadas do espaço da representação e reconfiguradas em outro espaço, o espaço da “planaridade” do desenho.

A materialidade do desenho, bem como seus traços sujos e quase emendados sem tirar o lápis do papel, exprime uma ideia, uma técnica a ser empregada, um estudo que aglutina uma ação, uma compressão de mundos de atos que o desenho permite. Quais seriam exatamente as características processuais que esse tipo de desenho guarda? Para Ingold (2022a, p. 165), esses desenhos falam em vários sentidos pois requerem uma observação próxima e atenta e traçam caminhos que outros possam seguir, deixando de ser uma imagem e tornando traço de um gesto cinético que absorve o movimento e fluxo material.

Pode-se considerar, a partir desses pontos de movimento e corporalidade, que o ato de falar do desenho seja também através da sua materialidade, suas texturas, seus traços, suas técnicas empregadas que dão ao desenho características singulares que o torna capaz de demonstrar uma ação na presença de um espectador.

Se pensarmos sob esse olhar a manifestação artística —em diálogo com o teatro, que tem como pressupostos a ação e a experiência —, podemos ver o desenho com pressupostos performativos. Ao longo da pesquisa pude identificar um exemplo do desenho vinculado à performance que abre para novas possibilidades de entendimento do mesmo com o ato performativo, conforme apresento, no início deste capítulo, o desenho a partir da dupla *The Two Gullivers*, que tem em seu pressuposto metodológico o desenho-performance (nomeado *deep*).

O que pode ser percebido naquelas imagens (IMAGENS 61 e 62) é uma composição visual performática na qual se desloca para as imagens a construção da cena, mostrando em processo, um trabalho visual em várias camadas: objetos de cena, performer, figurinos, texturas. Desenho e performance nascem e vivem juntos. Para *The Two Gullivers* o que diferencia a genética da arte da performance nas artes visuais é o envolvimento do desenho no estudo preparatório da performance em relação à sua imagem.

O desenho da performance torna-se, conseqüentemente, testemunha em desenho do evento, dá acesso à cena e participa no seu retorno (*feedback*) do evento, como uma espécie de máscara. Podemos ver nesses exemplos que o desenho absorve questões específicas da cena que “trabalham com” a performance, como discute Ingold acerca do desenho. Nesses casos, os desenhos ganham então um atributo de desenhos como experiências que podem trazer algo mais similar ao da ação, do movimento, bem como da materialização que significa o traço no papel, a própria presença do desenho em si. Uma questão se coloca, em consequência a experiência da dupla: Qual a relação dos desenhos, que tendem a ser representativos, e a performance, ou melhor, aos traços performativos para além da sua materialidade, como vimos no Subcapítulo 4.2.1 (Desenho como materialidade)?

Se tentarmos entender como a performance se apresenta, recorreremos a Richard Schechner (2003), um dos pesquisadores e professores do departamento de *Performance Studies da New York University* — associação filiada aos estudos da arte da performance — , que diz que essa linguagem artística apresenta oito tipos de situações: 1. na vida diária, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais (sagrados e seculares); 8. na brincadeira. Schechner também atribui sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco” (*ibidem*, 2003, p.37). Por fim, afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição.” (*ibidem*, p. 39), o que quer dizer que o ato performativo se encontra lugar no momento da ação e não antes ou depois dele. Ou seja, via de regra, a performance é ação e nunca representação.

Essa ideia pode ser comprovada em Santos (2008, p. 4), que aborda a definição de arte performativa divulgada pelo artista Jack Bowman num flyer distribuído no *Cleveland performance art festival*, um dos eventos desse gênero ao lado das significativas pesquisas e mostras do *Performance Studies*, na América do Norte: “A ação é verdade. Nada do que foi registrado é verdade. Nada do que foi dito é verdade. Somente a ação”. Santos, a partir dessa frase, vai argumentar que esse gênero parte da observação do próprio corpo do artista plástico em exibição no aqui e agora, nesse momento em que a participação do espectador é convocada para além da simples contemplação do corpo em performance.

A performance está indissociável ao tempo e tudo que pode determinar o antes ou depois perde a validade. Já verificamos que essa também é quase uma corrente de pensamento acerca do teatro. No entanto, a performance leva esse lugar na sua própria essência, uma vez que a preparação se dá na própria ação e não existiriam esses vestígios processuais, como podemos ver de maneira mais clara no teatro.

Por isso, o desenho sob a lente do performativo não seria, a princípio, uma maneira de se dialogar com a cena como nos outros exemplos dos desenhos já discutidos, uma vez que os outros perpassam a ideia da memória. Além disso, talvez seja pela própria dificuldade do tema e da forma como a performance emerge que seja difícil mesmo lidar com o desenho como um suporte criativo e imaginativo que naturalmente caminha ao ato representativo.

De toda forma, foi possível entender algumas experiências contemporâneas que relacionam o desenho à performance, ou melhor, ao ato performativo existente neles. Pode-se inferir, a partir dos exemplos da dupla *The Two Gullivers* e *The War*, que a prática do desenho de maneira incorporada ao processo abre outras leituras, novos caminhos, aos traços performativos e que têm espaço para potentes articulações entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade a serem investigadas e inventadas. Esse exercício de experimentação pode se transformar numa via de conhecimento importante para a performance pelo seu caráter efêmero, principalmente como proposto pela dupla *The Two Gullivers*, através da crítica genética.

Não observo com a mesma desenvoltura nas obras de Noviello e Medina, apesar de perceber a presença dos mesmos, a matéria pictural — em detrimento do caráter representativo —, em vários trabalhos. Notam-se desenhos que ganham expressividade

pela sua própria presença, pelas técnicas escolhidas, pela manifestação artística que, em si, carrega tornando-se expressivos. A potência dos trabalhos está localizada em suas escolhas de técnicas artísticas criando, em alguns casos, como notadamente nos trabalhos de Noviello, um acontecimento plástico em si.

No caso dos desenhos de Décio Noviello e de Félida Medina o que se identifica é a potência que escava a superfície representativa para fazer aparecer a manifestação de expressividade plástica. Os traços, os usos de técnicas artísticas exímias conferem aos desenhos tal potência, bem como seu processo de fazer.

Conseqüentemente, os desenhos com esse fluxo de ações mostram uma “execução de uma ação” ou um modo de “fazer”. Essa argumentação, poder-se-ia dizer, ao retomarem o modo do fazer, identifica-o como fato autônomo e, está claro, envolve certo desempenho, que alcança ou não o “fazer” originalmente intencionado. No caso de Noviello as técnicas são principalmente vindas da pintura e da serigrafia (IMAGENS 97 e 98), enquanto Medina experimenta outros universos como a colagem e os desenhos em quadrinhos, a técnica processual e de desenvolvimento do desenho técnico.

IMAGENS 97 e 98 — *Testes de serigrafia e testes das matrizes serigráficas de Turandot, de Décio Noviello.*



Fonte: Reprodução Acervo Maria Noviello, 2023.

Os três tecidos existentes na IMAGEM 98 explicitam a experimentação do figurinista para a criação das estampas para a ópera a partir da técnica da serigrafia (ou do *silkscreen*). A impressão se dá pela pressão de um rodo por uma tela (matriz serigráfica) gravada com o desenho, pelo processo de fotossensibilidade, e esticada em um bastidor (quadro) de madeira, alumínio ou aço. Os locais vazados na tela permitem a passagem da tinta pela trama que “estampam” o tecido, chamada de impressão permeográfica. Para cada cor de impressão é utilizada uma matriz em tela diferente, assim é possível alcançar um impresso com grande densidade de cor, saturação e textura. Essa sempre foi a linguagem estética perseguida por Noviello nas artes de uma maneira mais ampla. A guarda de Noviello desses materiais de cunho processual aponta o modo de fazer dos figurinos, exacerbando a sua técnica e todo o processo contido neles.

IMAGEM 99 — *Moldes dos dragões que foram bordados, de Turandot, de Décio Noviello.*



Fonte: Acervo Maria Noviello. Fotografias: Tereza Bruzzi.

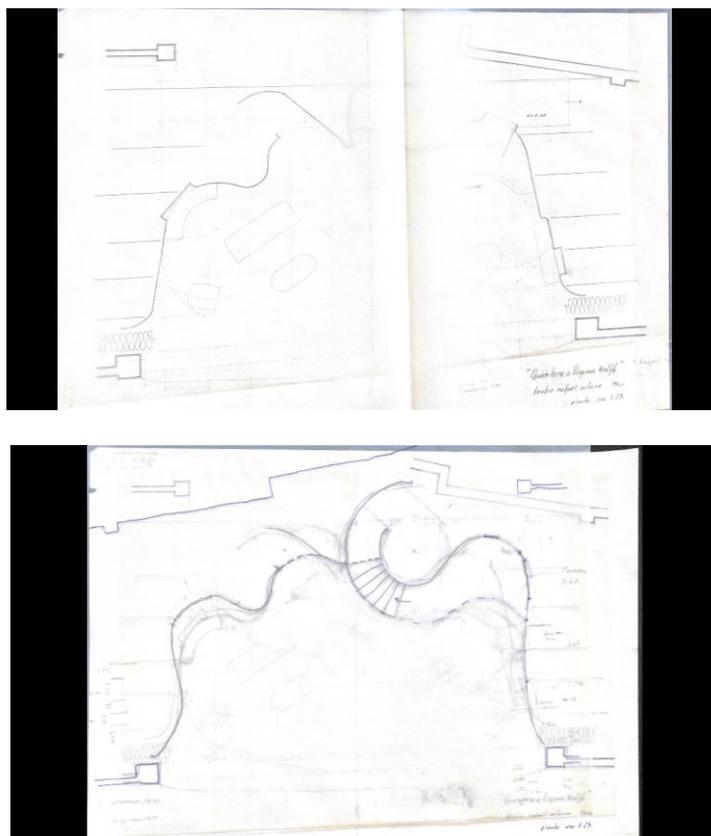
IMAGENS 100 e 101 — *Bordados dos dragões a partir dos moldes, de Turandot, Décio Noviello.*

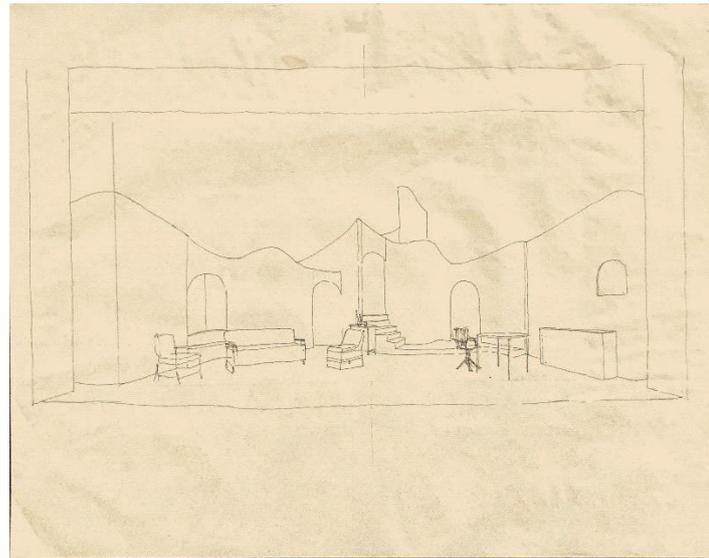
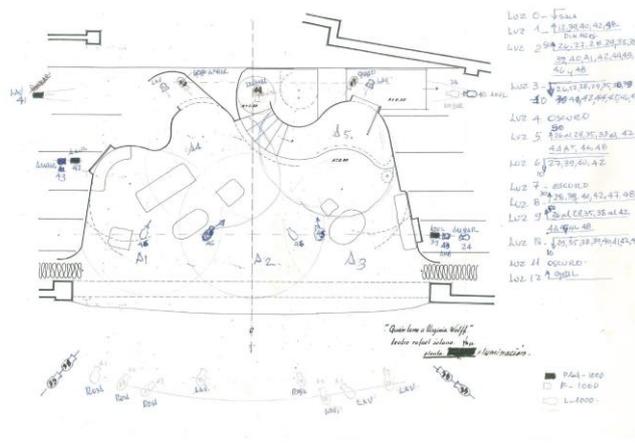
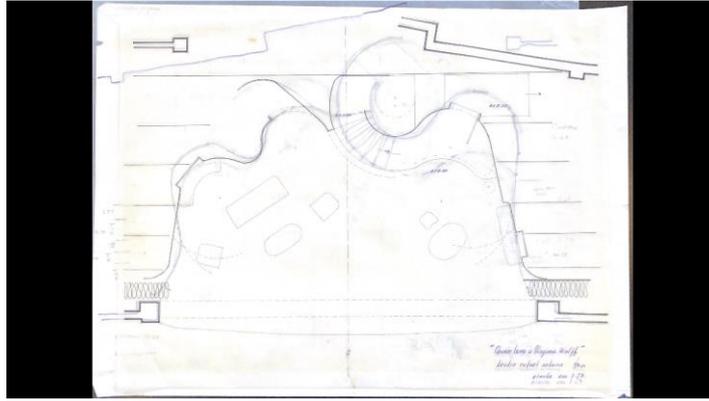


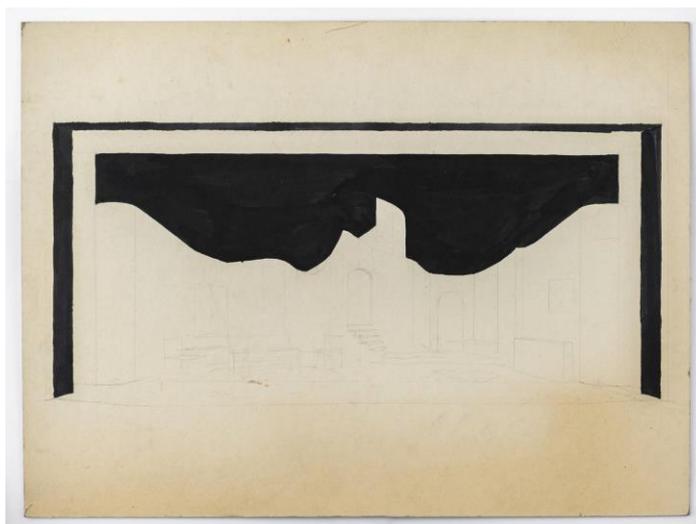
Fonte: Acervo CTMP/Fundação Clóvis Salgado. Fotografias: Tereza Bruzzi.

Os moldes em papel de dragões mostram como foram estudados os bordados e a maneira de serem reproduzidos. O uso estético dos mesmos nos figurinos foi sendo bastante utilizado na ópera *Turandot*, mas seguindo a fôrma feita a partir do desenho no papel craft. Dessa maneira, Noviello estabelece um padrão para o dragão que será agregado às túnicas, através da técnica de bordado em diversas cores de paetês e lantejoulas. O encontro com o molde desenhado por Noviello demonstra o modo de fazer, a técnica, mostrando a sua capacidade de repetição do bordado, como um risco que sobrevive ao tempo. Assim como na serigrafia, a matriz é a tela serigráfica e os moldes de dragões também funcionam como uma matriz que viabilizam a reprodutibilidade. A serigrafia e os bordados acionam a dupla condição de artesanaria manual da operação e o fazer em série, viabiliza o múltiplo. Essa ação não desqualifica a obra pela capacidade de se fazer a reprodutibilidade — é o que discute Horta-Silva (1995, s/p) sobre a gravura: “o exagero do uso não desqualifica a qualidade do que tem qualidade”.

IMAGENS 102, 103, 104, 105, 106, 107 e 108 — *Desenhos de Félida Medina para ¿Quién teme a Virginia Woolf?, de Félida Medina*







Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Concomitantemente, se analisar os desenhos técnicos das elaborações das plantas e as construções das perspectivas acima sob a lente da performatividade, vê-se que são formas de trabalho que explicitam a forma do fazer do próprio desenho de cenografia através dos traços que vão se sobrepondo. Eles vão se mostrando, acontecendo, sem nenhuma tentativa de validar ou esconder o real, simplesmente começam a existir pela técnica, pelo fazer, pelo olhar enquadrado da artista. Trata-se, precisamente, de um jogo com os sistemas de representação, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram através dos desenhos. Nesse sentido, o uso da técnica dos desenhos arquitetônicos também é uma ação, um movimento.

Santos e Camargos (2023, p. 4) discutem, a partir de Richard Schechner (2006), os “padrões de fazer”, os levando a entender que o desenho pode se relacionar mais às repetições, considerando que o ato de desenhar corresponderia a uma reverberação sustentada nas fricções entre o que se experienciou e o que se experiencia. Dessa maneira, “o desenho enquanto performance acontece no ato do desenho, entre o pensar (as imagens mentais) e a materialização daquele (a mão como ferramenta para esse ato)” (SANTOS & CAMARGOS, 2023, p. 4), o que parece ter relevância para Medina, uma vez que ela guarda esses desenhos num ato repetitivo.

Considera-se, a partir da lente da presença, a relevância nesta discussão acerca dos desenhos de cenografia e figurinos, para além do seu aspecto imaginativo trabalhado no Subcapítulo 4. 2. Essa relevância é o seu aspecto material, sua presença dando ao cenógrafo/figurinista a função de um alquimista — como defende Ingold (2022a, p. 49) —, que mistura, manipula os objetos. Este é fruto de uma experiência própria do fazer, do modo de feitura, da arteficialidade do processo que confere ao desenho um lugar que pode ser de obra de arte, na medida em que, ao absorver a fisicalidade dos objetos como uma aparição sensível, confere ao desenho uma autonomia da presença pictural. Ou ainda, a capacidade de trazer traços performativos do próprio fazer, como os desenhos de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* e as matrizes serigráficas de *Turandot*.

Contudo, esse tipo de capacidade do desenho em mostrar uma ação performativa parece ser mais difícil, uma vez que demanda a sobrevivência dos desenhos de cunho mais processual, o que é mais raro. Por outro lado, a identificação de experiências contemporâneas aponta para uma metodologia rica para a gênese performativa que sem dúvidas ampliam esse roteiro se analisados a partir desse ponto de vista.

A sobrevivência tanto dos desenhos de função de representação como os de processo, de presença, para terem abordagens possíveis, precisam existir e resistir. Nesse aspecto, esse trabalho se debruça sobre a salvaguarda, a preservação dos mesmos. Poder-se-ia considerar que tanto uma condição vinda da imaginação, quanto vinda da experiência, os desenhos precisam permanecer para que exista a continuidade da comunicação e do encontro com o outro. Esse ponto relaciona-se com a memória, que é minha próxima e última abordagem.

#### 4.4 Desenho como memória: uma assombração

O desenho enquanto memória sugere o diálogo com outros documentos e com os testemunhos vividos numa espécie de reconstituição de fragmentos perdidos. Sob a lente do desenho como memória, Décio Noviello e Félida Medina são exemplares ainda que existam singularidades em cada um deles. Ao analisar a disciplina na qual estão constituindo seus ofícios, pode-se ver que os cenógrafos possuem formas de trabalho parecidas, tendo o desenho como foco no processo criativo, e também possuem, em igual medida, a preocupação com a salvaguarda e a preservação de suas memórias profissionais como demonstrado no Capítulo 2 (Biografias Ilustradas).

Como venho constatando ao longo da pesquisa, a ideia da memória perpassa todos os roteiros, pois os desenhos, ao sobreviverem, atestam as múltiplas leituras pós evento e dos sujeitos envolvidos (os que desenharam e os guardam). Esse último ponto, o ato de “guardar”, pode ser entendido a partir de uma perspectiva mais conceitual se pensarmos em lastros da visualidade da cena.

Nota-se que é o processo de deslocamento dos desenhos das suas ações comunicativas (criação, costureiras, cenotécnicos, diálogos com os envolvidos) para o mundo dos arquivos e acervos que permite que a memória sobreviva. Esse aspecto é o que discute Baudrillard, defendido no Subcapítulo 3.4 (Imagem como máscara imaginativa: a busca pela memória). O desenho como documento é o momento de institucionalização do mesmo quando ele passa uma troca do seu valor de uso para um valor simbólico-cultural.

Além dessa preocupação com os desenhos como uma espécie de rastro, destaco, em igual medida, a importância do encontro com outras pessoas dispostas a “guardar” a experiência teatral. Grande parte da construção possível da memória se dá através dessa convergência, na qual é possível compartilhar as experiências vividas atuando como verdadeiros testemunhos capazes de exprimir uma certa memória de experiência viva, que agora emergem como discursos imagéticos, como é defendido por Ricoeur (2007). A ideia da conexão entre o desenho fruto de o processo imaginativo tornar-se memória parece ganhar uma nova importância se associado a outros rastros do acervo e àqueles que vivenciaram, sendo, portanto, testemunhos. Sendo assim, a lente da memória tira partido das entrevistas e coloca esta primeira subcategoria em diálogo com outros rastros para estabelecer possíveis lastros de memória.

Considero ainda importante, no contexto das artes da cena, se pensar a partir de uma específica memória que é defendida por Marvin Carlson (2020). O autor cunha o termo *assombração* para a experiência e a memória quando ocorre no teatro. O argumento é que o que está descrevendo é uma operação básica de cognição, não apenas nas artes, mas em todas as experiências humanas, onde memória e compreensão são inseparáveis e muitas das atividades foram buscadas conscientemente, tais como as experiências artísticas; que há uma seleção e que podemos levar conosco um repertório já acumulado de memórias de eventos semelhantes que podemos utilizar para entender e apreciar a nova experiência. Sendo assim, a cognição atua como processos acumulativos criando conosco um repertório já acumulado de memórias — *assombrações* — vindas de eventos semelhantes que podemos utilizar para entender e apreciar a nova experiência:

O teatro é mais empenhado do que outras artes em reutilizar os mesmos materiais físicos e não físicos em combinações mutáveis, sempre abrindo a possibilidade de que esses materiais em novas combinações despertem, entretanto, lembranças de seu uso anterior (CARLSON, 2020, p. 8).

Carlson (*ibidem*, p. 12) argumenta que a plateia é “assombrada” pelas lembranças não apenas dos vários elementos específicos da história em si, mas pelas lembranças de montagens anteriores, incluindo o texto original, suas variantes, as repetições das histórias, dos corpos, das ações, dos lugares estendem esses fantasmas da memória.

Quanto mais teatro se assiste, mais rica se torna a interação entre uma experiência nova e uma experiência lembrada. Cada nova encenação é diferente e, no entanto, de alguma forma, também é a mesma — e a combinação dessas duas condições está no cerne da recepção teatral de uma maneira substancialmente diferente de como opera em outras atividades humanas, mesmo nas outras artes, devido a certas características únicas do próprio teatro como uma atividade humana. Ao mesmo tempo, quanto mais se experimenta, mais rica se torna a interação entre uma experiência nova e uma experiência lembrada funcionando como essa *assombração* que sedimenta a memória, típica da atividade humana e da repetição muito característica do teatro. Como argumenta Carlson (2020, p. 6):

Os teóricos do teatro desde que os gregos reconheceram a relevância da *mimesis* para o teatro, que também é uma arte baseada na imitação, mas igualmente relevante é reconhecer que o teatro, ao contrário das outras artes, realiza essa imitação usando elementos reais — corpos reais imitando outros

corpos, cadeiras tangíveis imitando outras cadeiras, trajes verdadeiros imitando outros trajes.

Entre todas as formas de arte, o teatro está particularmente envolvido com esse tipo de experiência por várias razões. Primeiro, o teatro opera em uma ampla variedade de níveis, empregando uma ampla variedade de materiais e metodologias para obter seus efeitos, e qualquer um deles oferece a possibilidade de “assombração” do passado. Em segundo, o teatro é mais empenhado do que outras artes em reutilizar os mesmos materiais físicos e não físicos em combinações mutáveis, sempre abrindo a possibilidade de que esses materiais em novas combinações despertem, entretanto, lembranças de seu uso anterior.

A assombração, nesse sentido, tem uma importância de nos permitir identificar códigos que já são conhecidos de outras vivências, nos permitindo fantasiar outros. A assombração e a fantasmagoria são importantes em dois aspectos: um conhecimento já adquirido que vai sendo repetido e nos ajuda a fantasia. Quiçá essa seja uma forte importância do estudo da memória: a ideia de repetição que nos permite já conhecer de alguma forma somada à fantasia.

Complementarmente, na psicanálise, Jacques Lacan (1966-1967) vai discutir o termo *fantasme* associando-o também à noção de fantasia. Em termos gerais, o termo é usado pelo autor para nomear uma estrutura que dá sustentação ao desejo através da construção de algo que delimita a relação com o objeto, fruto de uma imaginação ou fantasia que possui um valor simbólico. Em razão dessa aproximação, a fantasia e a repetição se tornam elementos cognitivos que nos permitem entender o teatro. Já conhecemos o espaço cênico antes de entrar no teatro, como defende Carlson, já estamos preparados para algumas como formas, texturas e cores, mas o encontro com elas as torna em outra experiência que é perpassada por um componente fundamental ao simbólico: o ato de desejar.

O conjunto, o espaço vivido da recepção e da ação e o tempo vivido da memória se encontram enquadrados em um sistema de lugares e de datas, do qual é eliminada a referência ao aqui-agora absoluto da experiência viva. Essa combinação é o que constitui os fios significantes do passado que atua no presente. Carlson traz o termo assombração para aquilo que podemos levar conosco de memórias acumuladas de eventos semelhantes e que podemos utilizar para entender e apreciar a nova experiência.

Ao meu ver, há duas memórias. Apesar de ambas viverem nos mecanismos motores das lembranças autônomas, a primeira tem uma dimensão mais da representação se constituindo em imagens da fantasia, com conexões com outros documentos, enquanto a segunda está ligada a ideia do hábito, da ação, a uma “memória muscular” (PALLASMAA, 2014, p. 72) como se “encenasse” o efeito que sempre teve, desde o passado até o presente. A partir desses dois olhares sobre a memória, vê-se que na própria ideia do desenho podemos o ver seu aspecto imaginativo e sua capacidade de mostrar códigos que estão na cognição, no hábito. Ambas relacionadas com os testemunhos. Nesse aspecto, não poderíamos entender o próprio desenho como uma assombração?

#### 4.4.1 Desenho como uma memória-hábito do passado que se faz presente

Para investigar a pergunta sobre o desenho ser uma assombração retomo Paul Ricoeur. Ele defende a importância do testemunho como o primeiro acesso à memória. Através de entrevista Patrícia Aspiros, professora da ENAT de cenografia e também sua discípula, disse que a primeira exigência da professora era a concepção de uma planta, pois provaria a compatibilidade entre o espaço teatral do espaço da cena e seus objetos (APÊNDICE - F). A planta teria uma função mais pragmática e objetiva. É capaz de analisar a possibilidade que o teatro oferece, bem como as necessidades da cena:

*La maestra no permitía que nadie se expresara si no tenía una planta. Antes de cualquier dibujo ella desarrollaba una planta, así que después del plano escenográfico ella podía desarrollar mil bocetos, otros dibujos, y ella decía que un escenógrafo nunca podría decir sólo ideas verbales porque: 1- las ideas son volátiles, 2- la primera y la más importante herramienta para comunicar una idea es a partir de un plano de planta, o mejor, para un director, lo mejor sería un dibujo, pero como formación, como disciplina de escenógrafo, ella tendría que hacer una de planta, así que, si yo la viera, siempre deberíamos hablar a partir de la planta. Cuando empecé a trabajar con ella ya venía con bocetos, porque ya sabía que sería capaz de pensar espacialmente lo que ella dibujaba en el boceto. Estoy pensando en esto, mira, será así, y me levantaba sin hacer un plan porque ya sabía que entendía la planta, cómo será la profundidad y todo. Pero para ella la planta era fundamental. Hoy en día es difícil que los niños sean así, por los recursos digitales, pero es la primera forma de ver lo que se quiere, es la visión de como si fuéramos Dios. Para ella las formas serían así: planta, dibujos y todo lo demás<sup>94</sup>.*

<sup>94</sup> “A professora não permitia que ninguém se expressasse se não tivesse uma planta. Antes de qualquer desenho ela desenvolvia uma planta, então depois da planta cenográfica ela podia desenvolver mil esboços, outros desenhos, e ela dizia que um cenógrafo nunca poderia dizer apenas ideias verbais porque: 1- as ideias são voláteis, 2- a primeira e mais importante ferramenta para comunicar uma ideia é a partir de uma planta, ou melhor, para um diretor, o melhor seria um desenho, mas como formação, como disciplina de um cenógrafo, ela teria que fazer uma planta, então, se eu a visse, deveríamos sempre conversar a partir da planta. Quando comecei a trabalhar com ela, eu já vinha com esboços, porque eu já sabia que seria capaz de pensar espacialmente o que ela desenhava no esboço. Eu pensava assim, olha, vai ser assim, e eu me

Discuti no Subcapítulo 4.2.1 a planta de *Los albañiles* como o primeiro recurso de domínio espacial do seu processo de imaginação da cenografia, bem como a ação de desenhar que inicia nas plantas e seguem para as elevações e perspectivas da cenógrafa (Subcapítulo 4.3). O testemunho de Aspiros valida os documentos encontrados e reforçam a linha de Medina tentando controlar as ideias que são voláteis a mesma incerteza íntima, segundo Pallasmaa (2011, p. 111), “que parece caçar os fantasmas de uma imaginação fugitiva e dominá-los antes que possam desaparecer, estabelecendo-os como sinalizadores, no campo da prática, para que fabricantes e construtores”. A defesa da força comunicativa da planta como uma primeira ferramenta espacial que é uma remissão à importância de “sua fisicalidade” (INGOLD, 2022, p. 80).

Também nota-se, do ponto de vista da memória, a importância da guarda do seu processo de fazer que mostram os desenhos de Medina. A professora discute o entendimento espacial, a profundidade, as especificidades técnicas das caixas cênicas, eram fundamentais. O entendimento de tantas plantas guardadas pela mestra como próprio de sua pesquisa individual, do seu hábito arquivista e como exigência metodológica de ensino. É um encontro da memória com os desenhos, entendendo-os como objetos da experiência vivida que a traz desde o passado para o presente como uma assombração.

Se o método é trazido desde o passado até o presente, a colocação de Aspiros também transborda nos dispositivos de desenhos atuais, os desenhos digitais. Suas inferências no ato de criação de desenho em cenografia nos dias atuais são questões postas. Notam-se consequências na forma de lidar com o processo imaginativo diante do uso de recursos da computação gráfica, como maquetes eletrônicas no lugar da planta e de elevações como é, normalmente, o desenho à mão. Esta discussão acerca das imagens digitais geram uma fonte inesgotável de questões que permitiriam outra pesquisa seguramente e necessária.

---

levantava sem fazer uma planta, porque eu já sabia que ela entendia a planta, como seria a profundidade e tudo mais. Mas para ela a planta era fundamental. Hoje em dia é difícil os alunos serem assim, por causa dos recursos digitais, mas é a primeira forma de ver o que você quer, é a visão como se fôssemos Deus. Para ela as formas seriam assim: planta, desenhos e tudo mais” (tradução minha).

Ao discutir sobre a presença dos desenhos virtuais, Sue Field, em seu livro

*Scenographic design drawing* (2021, p. 134) convoca o termo “desenho expandido” como um campo emergente e vincula-se ao teatro imersivo. O campo emergente do desenho expandido desafia as noções preconcebidas de desenho vindo do design que, no pensamento de Field, se aplicaria aos exemplos à mão que venho trabalhando nesta pesquisa, pois são um meio puramente prático para experimentar, registrar e comunicar. A autora vai reforçar que, nos últimos anos, os estudos nessa área passaram de uma posição marginal para uma mais central, estimulando o debate crítico sobre uma gama diversificada de tópicos, incluindo as complexas inter-relações entre desenho e tecnologia, por incluir multimídia, como filme, vídeo, montagem, intervenções/instalações no local, escultura e tecnologia digital. Poderíamos aferir que essas novas imagens discutem muito do lugar da cena contemporânea, principalmente por vivenciarem o mesmo tempo - espaço juntos. Seguramente geram memórias, a todo o tempo, sobre essas experiências e abrem um longo caminho de pesquisa. Uma consideração importante, na contramão da afirmação de Field, é que os desenhos manuais seriam eminentemente práticos. Vê-se que os desenhos estudados não são todos puramente práticos e aí reside grande parte de sua capacidade de gerar rastros performativos. Se dá no encontro dos elementos internos aos externos representados, na sensibilidade dos traços, nas cores, nos materiais<sup>95</sup>.

Como disse, esse assunto carece de maior aprofundamento e não é o foco da presente tese, uma vez que os desenhos nela analisados são desenhos feitos pela mão. É urgente se pensar e investigar sob o olhar do desenho digital. Todavia, o que estas questões colocam para a memória trazidas do ato de desenhar? As memórias são rasgos

---

<sup>95</sup> Outro ponto questionável é o fato de o computador criar uma distância entre o criador e o objeto, enquanto o desenho manual põe “o projetista em contato tátil com o espaço” (PALLASMAA, 2011, p. 13). É a presença de mais uma mídia, um meio no processo do desenho (além da mão e da mente): a tecnologia. A meu ver, Flusser (2002, p. 13) é o pensador quem levanta tais questões, afirmando a existência de textos anteriores codificados que concebem imagens que imaginam o mundo; o que quer dizer que, apesar da aparente objetividade das imagens técnicas, elas também precisam ser decifradas, pois não correspondem a uma equivalência em relação ao mundo — não seriam como uma visão do fotógrafo, por exemplo, que possui algo ali do real para o registro, mesmo que sob o olhar do fotógrafo. Por um lado, a subjetividade do desenho manual é reconhecida de antemão, que nos acompanha desde a infância e permite o espaço imaginativo, mas também, ao aparecer com uma objetividade que não existe, rompe, num certo sentido, com a fantasia dos desenhos manuais. É como se a imagem digital afirmasse, de antemão, uma possível realidade futura e o espaço para um hiato entre a concepção e o fim. Ou melhor, como uma outra lógica imaginativa que precisa ser melhor estudada uma vez que, na presente tese, eu foco nos desenhos de cunho manual.

vindos do ato de observar, de expressão que dão e recebem ao mesmo tempo (PALLASMAA, 2014, p. 10). Devido a esta operação que se retroalimenta, o mais essencial ao meu raciocínio é que quando são memórias vindas de cognições, elas reverberam no futuro e continuam a se modificar. Vê-se como os desenhos digitais carregam reflexões futuras. A recíproca referente aos desenhos manuais sobre o tempo que eles ocupam (já que dão e recebem) também é verdadeira.

Considerando esse aspecto, faço uma consideração sobre os documentos existentes de *El principito*<sup>96</sup>, dirigido por Virgílio Mariel, uma espécie de obra inaugural para Félida Medina, em 1966. O testemunho da mestre, em Medina (1994), menciona *El principito* como um dos seus preferidos, por ser uma equipe afinada e que, por causa disso, terem sido criadas condições para um trabalho mais criativo e potente.

No seu primeiro álbum<sup>97</sup>, podemos constatar a importância da obra para a cenógrafa, porque vemos uma diversidade de programas de mão, reportagens, fotografias da cena, bem como desenhos e colagens de *El principito* (IMAGEM 106), junto com essas informações nos álbuns que ela documentou toda sua atividade, como um anuário de si mesma.

Inicialmente não consegui localizar desenhos de cenografia e figurinos desse trabalho, talvez por ser uma de suas primeiras experiências, mas considereei que as intervenções (ilustrações, recortes e composições) no material do álbum, que não ocorrem em outros trabalhos, deveriam ser estudadas. O que pude constatar no seu álbum é que, além do volume de material sobre essa peça, havia uma forma específica de lidar com a obra que chamava atenção.

---

<sup>96</sup> *El Principito*, em português O Pequeno Príncipe, é um clássico livro da literatura infantil europeia, publicado em 1943. Aborda o encontro entre um piloto de um avião que caiu e um menino que nasce num asteróide (B 612). O texto possui tempo cronológico e um narrador personagem que aborda elementos fantásticos procurando valorizar as coisas simples da vida.

<sup>97</sup> Expliquei os álbuns de Félida Medina na sua Biografia Ilustrada, Subcapítulo 2.2. Podemos vê-los como uma documentação arquivística da cenógrafa.

IMAGEM 109 – *El Principito no Álbum de Félida Medina.*

Fonte: Cópia do Álbum de Félida, CITRU, 2022.

Diferente de outros trabalhos existentes nesse álbum, em *El principito* Félida Medina se põe em relação com os documentos: desenha, faz colagens, deixa sua marca. O que significam esses desenhos e colagens dentro desse conjunto de documentos arquivados pela cenógrafa?

Nesse exemplo acima, para além do efeito compositivo estético marcado pela colagem com o desenho, noto uma outra relação entre as crianças, o desenho e a crítica, a ideia de presença e ação. A ilustração por nós conhecida do livro é desenhada por Medina, ligando os olhos das crianças ao texto que diz que essa versão de *El principito*, seguramente um texto que não é teatral, soube provocar com simplicidade — uma característica infantil — que os adultos perdem: a imaginação. Medina recorre às intervenções, coloca as imagens em movimento, mostra uma ação em relação a essas escolhas. A página de papel preto, o texto, a foto e os desenhos materializam as sensações.

Para o uso imaginativo, Félida Medina mostra em depoimentos que vai romper com a realidade que se tinha inicialmente e trabalhará a partir de uma linguagem abstrata conforme demonstrarei a seguir. Em Galarza e Recchia (1994, p. 14), a cenógrafa vai mostrar que sua presença parece ter sido definitiva nessa encenação:

*Lo que pasa es que en espacio cambia tu concepto; una propuesta que estés haciendo de espacio te cambia el concepto. Recuerdo mucho cuando hice El principito, donde el boceto lo realicé de manera tradicional y se lo llevé al director para ver qué pasaba, le dije, aquí tiene lo que me pedía y aquí está lo que a mí me gusta. Mi propuesta cambió el concepto de espacio, por lo tanto, cambió el concepto de puesta en escena. Entonces en este aspecto sí se brindan elementos definitivamente. Pero es un trabajo de equipo. Tú puedes sugerir cosas, no las aceptan y no pasa nada. Además, este tipo de preguntas los que sí hemos hecho escuela, como estamos tan metidos en el ajo y somos los que estamos dando, no podemos hacer análisis. De búsquedas creo que sí han hecho por ejemplo la búsqueda en aplicación de materiales<sup>98</sup>*

Esse texto acima parece-me expressivo uma vez que Félida Medina coloca a importância da cenografia na encenação, deixando de ser uma mera execução das necessidades da cena e transformando em uma proposição específica de uma montagem. Também em entrevista, Medina (1994, p.2) diz que trouxe em *El principito* uma linguagem muito pessoal, defendendo um rompimento como uma estética realista. O diretor solicitou uma cenografia realista e ela fez outra proposta, a qual foi bem recebida pelo público.

*El principito* é inaugural para Félida Medina como linguagem, bem como para a época. O trabalho de cenografia e de figurinos mudou a lógica da encenação, já que propunha estruturas tubulares e pranchas de madeira, uma linguagem abstrata bem resolvida, com elementos infográficos que pontuam o “lugar” das cenas.

A relação entre algo mais rígido e estruturado com algo que informava a ação foi uma estratégia adequada para convocar o sonho, a abstração e a poesia de *El principito*. Há um rompimento com uma linguagem estética realista e também um novo lugar da cenografia, agora mais pensada junto à direção. Das várias publicações existentes em seu álbum, uma específica me chama a atenção (IMAGEM 110):

---

<sup>98</sup> “O que acontece é que, no espaço, seu conceito muda; uma proposta que você está fazendo para um espaço muda seu conceito. Lembro-me muito de quando fiz O Pequeno Príncipe, em que fiz o esboço de maneira tradicional e o levei ao diretor para ver o que acontecia, eu disse, aqui está o que me pediu e aqui está o que eu gosto. Minha proposta mudou o conceito de espaço, portanto, mudou o conceito de encenação. Portanto, nesse aspecto, os elementos são definitivamente fornecidos. Mas é um trabalho de equipe. Você pode sugerir coisas, eles não as aceitam e nada acontece. Além disso, nós que frequentamos a escola, como estamos muito envolvidos no processo e somos nós que estamos dando, não podemos fazer uma análise. Em termos de pesquisa, creio que eles sim tem feito, por exemplo, pesquisas sobre a aplicação de materiais” (tradução minha).



Na reportagem de 29 de maio de 1966, *Foro de los niños*, na coluna *Novedades*, o jornalista menciona que o cenário funcional desenvolve e amplia os quatro tempos da peça teatral, apesar de não discutir abertamente a forma no espaço. Especialmente, ele quer dizer que a presença das rampas, que criam um retângulo de quatro lados, formam o mundo da peça através dos quatro tempos existentes no texto: o tempo do encontro, o tempo da busca, o tempo da terra e o tempo do retorno, que pode ser conferido nas fotos a seguir (IMAGENS 111-114).

IMAGENS 111, 112, 113 e 114 — *Fotografias do Espetáculo El principito, de Félica Medina.*

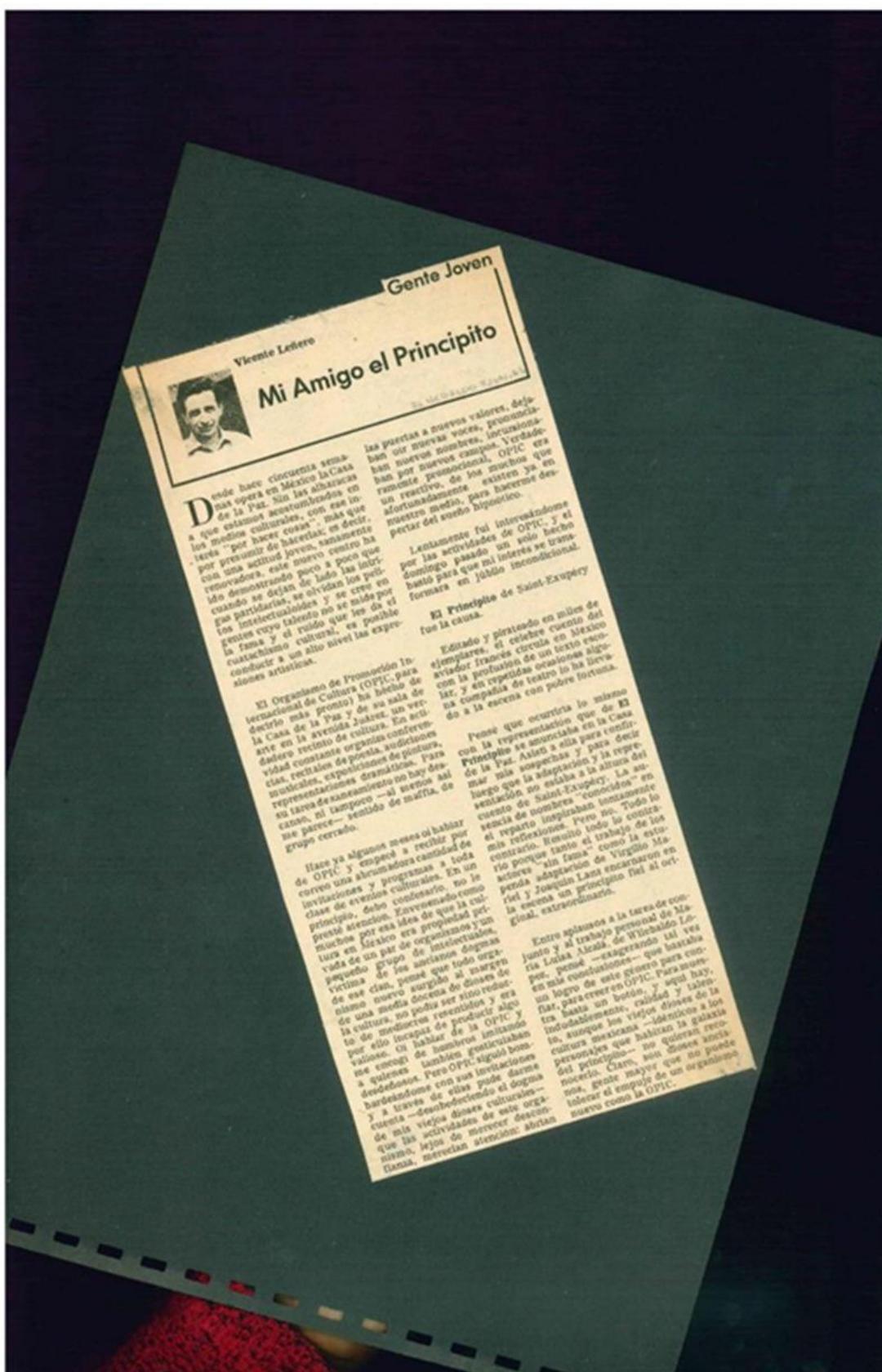


Fonte: Cópias do Álbum de Félica Medina, reprodução CITRU, 2022.

Vistos a partir da lente da memória e, portanto, do documento, desenho e fotografia trazem experiências de algum processo vivido. Existem elementos decorativos, mas eles se prestam como informações dos espaços, como uma ferramenta comunicativa visual mais ligada às placas de sinalizações urbanas.

Arriscaria dizer que a proposta de Félida Medina para *El Principito* reconfigura a delicadeza do texto pela sua capacidade contemporânea na época que a visualidade trouxe. Talvez por isso, na reportagem de Vicente Leñero, no jornal *El heraldo*, publicado em 7 de junho de 1966, intitulada *Mi amigo el principito* (IMAGEM 115), o jornalista discute a desigualdade entre o texto de Saint Exupéry e suas representações e como que essa montagem representou todo o contrário (apesar de não haver nenhuma menção específica à linguagem cenográfica).

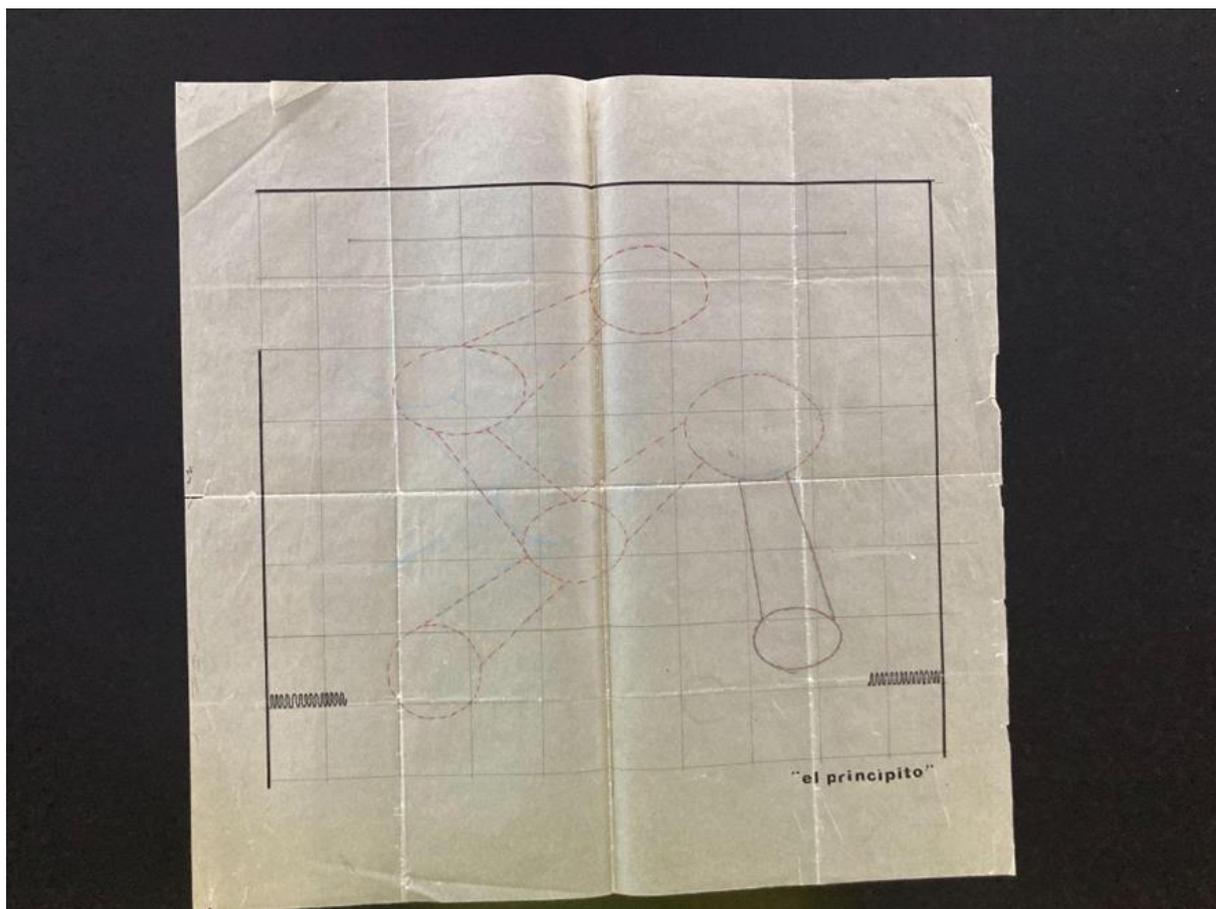
## IMAGEM 115 — Reportagem Álbum de Felida Medina.



Fonte: Cópias do Álbum de Félica Medina, reprodução CITRU, 2022.

Apesar da existência de pequenos desenhos ilustrativos em seus álbuns, a experiência de imaginar a montagem de *El Principito* se deu majoritariamente através dos jornais, das fotos e de outros documentos contidos no álbum de Félida Medina. Em 24 de maio de 2023, quando eu já havia retornado do México, recebi uma mensagem da pesquisadora Sisu Gonzales do CITRU com uma foto da planta do cenário de *El principito* (IMAGEM 116).

IMAGEM 116 – Planta da cenografia de *El Principito*.



Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Do ponto de vista do desenho como memória, essa descoberta suscita alguns pontos importantes quando o desenho é encontrado. Primeiro a ideia do testemunho e do acervo: para quem está lidando com a pesquisa (eu e outras pesquisadoras do CITRU), esse documento nos faz sentir colecionadoras, aos moldes benjaminianos, de Medina. Segundo o encontro com a planta de *El principito* é significativo, pois é um hábito de sua criação defendido pela cenógrafa.

A planta, diante de todo o diálogo possível a partir de outros desenhos nesse caso específico, tem mais um lugar de complemento de um objeto que importa pela sobrevivência, pela escolha de estar guardado por Félida Medina e pelo encontro das pesquisadoras (e o meu) com ele, reforçando a importância de quem observa. A memória tem algo da assombração, da ideia de que o passado fica e, assim, se faz presente e vivo. A memória (assombração) sabe para quem aparece<sup>99</sup>.

Se analisarmos a peça *O despertar da primavera* percebo novamente a permanência de um fio condutor que vem atuando desde o passado e se faz presente. Na entrevista, Ribeiro (APÊNDICE – B) menciona o aspecto realista do cenógrafo que propôs e executou a cenografia inicialmente era uma linguagem que o diretor estava a procurar se distanciar, mesmo sem muita consciência à época.

Nada disso, entendeu? Aham. Ele colocou muita coisa em cena. É porque a peça é muito aberta, passa em vários cenários diferentes. Então, acho que ele fez casa, não sei o quê, dividiu-se com uma coisa muito pesada. Foi assim, não é isso, vamos destruir isso aí. Entendeu? E eu vou ficar só com a única foto que eu tenho de cena. É isso aqui. Tinha muita coisa, eu limpei. É, eu achei, até separei para você. É a única coisa que eu tenho. Entendeu? E aí, fiquei só com... Falei, só quero isso aqui, que é um praticável enorme, né?

Por outro lado, Noviello percebe este ponto e também, em conversa comigo, se sente transformado pela ideia de uma “abstração” da cenografia tendo esse trabalho como uma referência importante em sua carreira.

A IMAGEM 116 mostra o desenho da tela ao fundo como um ciclorama pintado. Nota-se, pelas informações de Décio Noviello, que era um tecido transparente e, portanto, permitia o uso de luz por trás. Vê-se um esquadramento no papel de forma a transpor o desenho para uma imagem ampliada. No depoimento, Eid Ribeiro mostra-se em dúvida, se a tela era projeção ou pintada. Ao ver o desenho, percebe a pintura e a referência ao parque que ela carregava. De toda forma, acho sintomática a pequena confusão do diretor, uma vez que o recurso da projeção se torna senso comum posteriormente na cenografia a partir dos anos 1980. Poder-se-ia pensar um pouco, se esse processo, em transformação de linguagem estética, não estaria presente neste esquecimento.

---

<sup>99</sup> Assombração sabe para quem aparece é um ditado brasileiro que significa que para existir quem assusta tem que haver recepção.

IMAGEM 117 — Cenografia da peça *O despertar da primavera*, Tela transparente, de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023

IMAGEM 118 — Cenografia da peça *O despertar da primavera*, Cena Celeiro, de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

IMAGEM 119 — *Cenografia da peça O despertar da primavera, Cena final (cemitério)*, de Décio Noviello.



Fonte: Acervo Maria Noviello, 2023.

As IMAGENS 120 e 121 mostram o grau de detalhamento em cada ambiente proposto para a cena por Noviello que, segundo Ribeiro, não existiu. No entanto, podemos notar que, nas imagens, há um elemento que segmenta horizontalmente o palco, possuindo uma escada no centro, que não existia nas imagens apresentadas de *O despertar da primavera* antes deste capítulo. Ribeiro menciona um grande praticável, que pode ser visto nas imagens, como parte da concepção espacial de Noviello. Ao mesmo tempo, cada uma dessas imagens mostra elementos e objetos de cena diversos interessantes.

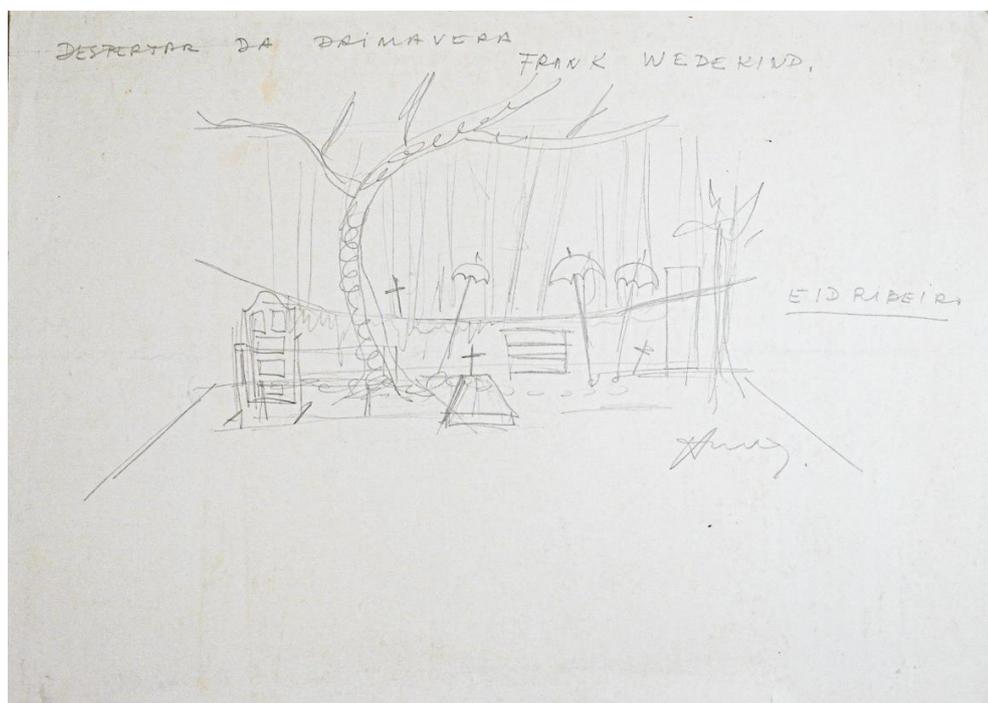
IMAGENS 120 e 121 — Fotografias da peça *O despertar da primavera*, de Décio Noviello.



Fonte: Reproduções acervo Maria Noviello, 2023.

Pelas fotografias, pode-se ver a busca por uma maior limpeza formal, por marcações mais definidas de planos e texturas. O desenho em croqui feito por Noviello — que já apresentei no Subcapítulo 4.2.2 (IMAGEM 76) — parece dar conta, através do desenho, dessa espécie de síntese que mostram as fotografias.

IMAGEM 122 — Croqui da peça *O despertar da primavera*, de Décio Noviello.



Fonte: Reproduções acervo Maria Noviello, 2023.

Pode-se perceber que os registros de memória se comunicam e trazem o espectador (nós) como escavadores, criando um lugar “utópico”, como defendido por Aronson, onde se encontram os desenhos, as fotografias — no espaço “suspenso” da fantasia. Discutir a memória a partir do viés da cognição, desses hábitos que vêm do passado no presente, é entender as pessoas, os contextos.

O desenho é um documento importante e faz parte do processo da construção da memória que é da cena, mas também dos trabalhos artísticos dos sujeitos (diretor e cenógrafos) que se mostram transformados. O desenho tem força de expressar ação e a reação. Essa consideração pode parecer, num certo sentido, ingênua, se tratada como uma forma de (re)imaginar a cena, contudo, ao assumirmos a memória como defendido por Bete Rabetti (2000, p. 5) — que seria uma “região privilegiada, um manancial de sólidas fontes revitalizantes para o delicado exercício, de reflexão ou de prática artística empenhado nesse encontro que é, em justa medida rica e fugidia, uma espécie de zona

de conservação possível” —, pode-se refletir o desenho como essa “zona de conservação” como um objeto artístico que traz dentro de si um modo de fazer e como um potencializador da imaginação. O desenho é um documento por ter sido feito no contexto anterior e sobreviver, porém, é também instrumentalização de acesso que (re)erotiza o passado, como defendido por Pallasmaa (2013), e por isso age, atua, induz a mostrar uma transformação, que vimos nos testemunhos de Eid Ribeiro e Décio Noviello.

Esse tipo de análise tem uma aproximação com a memória em constante movimento, como Rabetti (2000) defende. Inseridas no contexto de comunicação, as memórias preservam — ao menos no campo simbólico — consistentes dimensões indutoras ou aspectos de valores que envolvem persistência e variações (*ibidem*, p. 4). À vista disso, a análise da memória como condição privilegiada, dentro dessas zonas de conservação simbólica, configura-se como acervo não só informativo, mas também indutor. Discutir que um desenho - que nasce para convocar uma linguagem espacial, estética e em movimento, fruto da imaginação e da fantasia - pode trazer dentro de si a memória de um corpo no espaço é assumi-lo enquanto rasgo, como uma metáfora, da memória sobre os sujeitos (para usarmos os termos psicanalíticos) que continua mesmo depois da obra.

#### **4.4.2 Desenho como memória-imaginação a partir de rastros**

No Subcapítulo 2.2 apresentei um pouco sobre a obra *Los albañiles* e seu impacto no contexto mexicano. Nesta parte há uma introdução da obra, onde mostro as maquetes encontradas e um desenho de apresentação. Algumas entrevistas de Félida apontam para o sistema estrutural que era uma solução plástica, dado que a cenografia era uma construção na qual as múltiplas cenas aconteciam. A imagem a seguir também foi abordada no Subcapítulo 4.3.1 (IMAGEM 78) a partir da sua materialidade, de suas linhas, uma diversidade de ações. Todavia, retomo esse desenho a partir dos traços representativos da memória que este carrega sobre a peça e sobre a cultura do México.



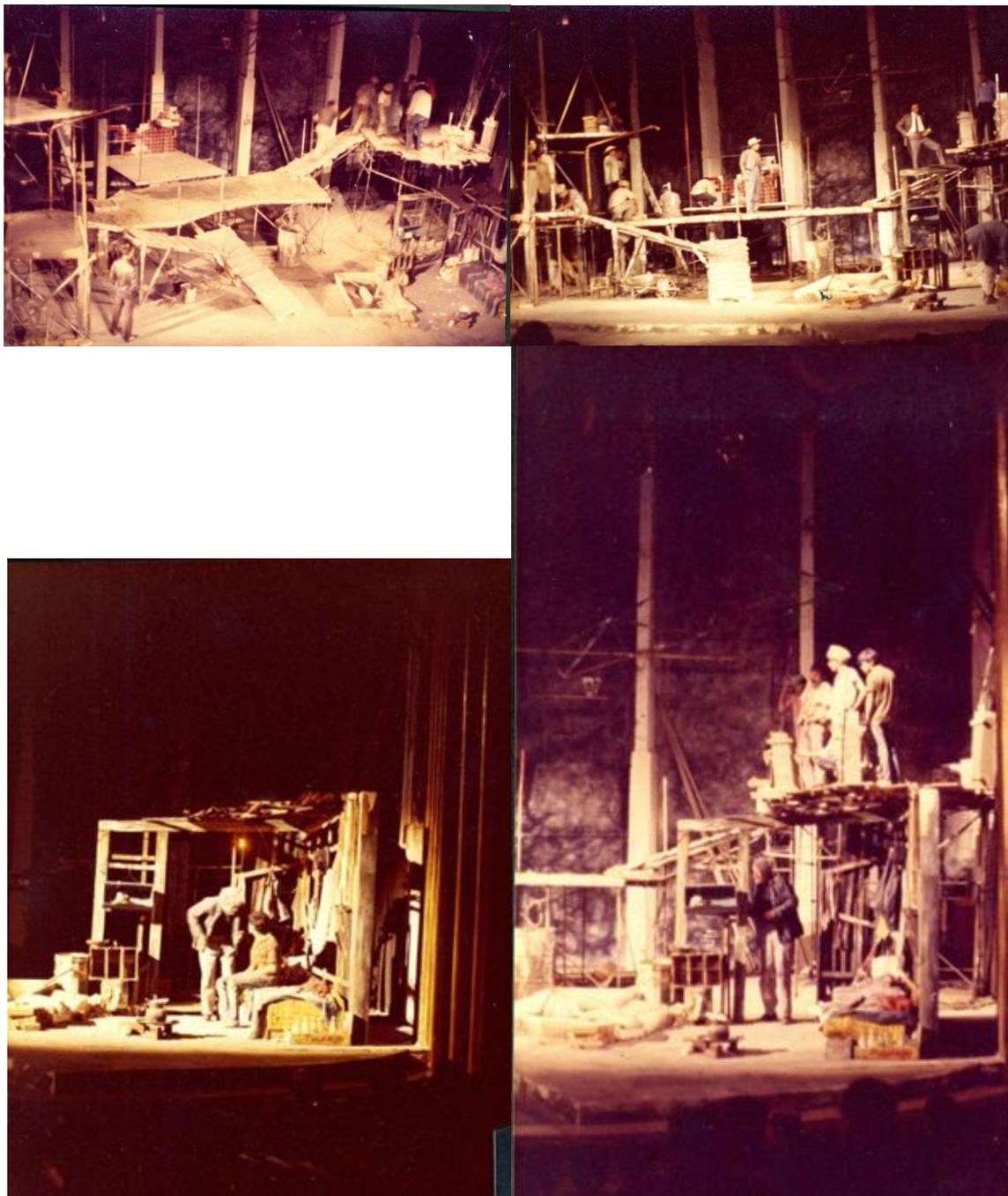
memória e o processo imaginativo existente nela. Ele fala de um encontro simbólico, considerando a importância dos que foram nas nossas vidas, no agora, no que somos, bem como nos coloca num ciclo onde os dois mundos dos vivos e dos mortos. Essa “cena” se dá com métodos estéticos, visuais, olfativos e gustativos onde se utilizam um elemento espacial, a *ofrenda*. Uma *ofrenda* deve ter: as flores de *cempasúchil*, que pela sua beleza e cheiro ajudam o morto a encontrá-la além de representar a vida eterna; papel picado, que significa a união entre a vida e a morte; as caveiras, que simbolizam outros defuntos; o *pan de muerto*, mostrando a generosidade dos anfitriões; água, para mitigar a sede do defunto; foto do morto; vela, que ilumina o caminho e simboliza o amor; incenso, que afasta os maus espíritos; objetos e roupas pessoais.

Esse recurso visual utilizado no *Día de los muertos* é uma maneira de dar imagem à memória, no momento do encontro entre a vida e a morte. Ao trazer as imagens de caveiras que celebram no México a memória, poder-se-ia pensar na relação de morte, vida, memória que a obra, ou melhor, a cenografia de *Los albañiles* percorreria. Os ossos das caveiras são as estruturas humanas, como também são as escolhas estéticas da cenografia que se apoiou nas estruturas da construção civil.

Apesar de sabermos que Félida Medina usou muito, ao longo de seus trabalhos, essa estratégia de mostrar as estruturas (como visto no Subcapítulo 2.2), esse cenário tem um caráter especial que Aspiros (2023) menciona em entrevista (APÊNDICE- F): “ali estão as estruturas de metal, eu creio que foi a primeira obra que aparece todos os elementos que depois começou a utilizar mais. Ali estava pela primeira vez as estruturas tubulares”. Há uma afinação entre a plasticidade proposta e a ideia de entranhas e estranhamento de um espaço a existir.

As fotografias reforçam a presença estética, do espaço fragmentado da ação, do clima do espaço da construção, causando uma pontada de dúvida se são da construção do cenário ou da própria cena. As imagens a seguir (IMAGENS 124-127) têm o propósito de serem guardiãs de um trabalho que é coletivo — “relembrar torna-se um verbo ativo” (HARRISON, 2007, p. 14).

IMAGENS 124, 125, 126 e 127 — *Fotografias do cenário Los Abañiles, de Félida Medina.*



Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

Seus registros, rastros e arquivamento favorecem o entendimento da cenografia, dando, como se sabe dos depoimentos de Medina, uma importância maior ao espaço da

cena. Por conseguinte, pode-se pensar que a salvaguarda e a memória passam por uma espécie de lente de quem guarda e faz com que a releitura de uma obra seja vista a partir dela. A riqueza do diálogo dos desenhos das caveiras com as fotografias parece-me algo também agregador. A experiência da memória é sempre em fragmentos, permitindo sobreposições de forma a imaginar um circuito possível. Ao mesmo tempo, como é viva e constante permite olhar, a partir da experiência, para o que vivemos no presente, levantando questões como as aproximações e diferenças dos desenhos de caveiras, a celebração do *dia de los muertos* e as fotografias. Ou seja, ao mesmo tempo que monta um quebra-cabeças, a memória abre-se para outros.

Em contrapartida a este ponto de vista da fotografia como algo agregador na relação aos documentos, analiso os desenhos, os outros documentos e testemunhos de *O encontro marcado*. No Subcapítulo 4.3 (experiência tátil: uma ação) mostrei a percepção da cenografia desta peça como se fosse uma moldura dentro da qual os atores atuavam e alguns objetos funcionavam como síntese. Esse entendimento se deu por dois pontos: o testemunho de Paulo César Bicalho, diretor da montagem; e alguns desenhos do arquivo de Noviello. Ao acessar os documentos, localizei uma carta endereçada a Fernando Sabino por parte do diretor (IMAGEM 128):

IMAGEM 128 — Carta de permissão de uso do texto escrita por Paulo César Bicalho a Fernando Sabino.

Fernando Sabino:

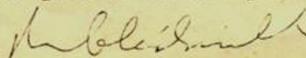
Estou te mandando a proposta de adaptação para o teatro de "O Encontro Marcado".

O livro, o romance, é um objeto mágico: ele é, ao mesmo tempo, a história e o produto de uma geração que desejava desempenhar o papel de escritor. O leitor manuseia um objeto criado por um representante da geração que o livro descreve. Essa relação mágica tentaremos mostrá-la desde a entrada do teatro, onde um sistema de vídeo-cassetes apresentará depoimentos de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Hélio Pellegrini, Guilherme César, Edgard da Mata Machado, Sábato Magaldi, João Etienne Filho, etc. Durante o espetáculo, descrito na adaptação, o livro é o centro das atenções: volta e meia é lembrado que o "O Encontro Marcado" é um romance, pelo uso proposital de texto literário; tentei evitar qualquer tipo de contribuição de linguagem que não esteja no romance; procurei acompanhar as peripécias do livro e facilitar o fluxo dos sentimentos dos personagens como o leitor os percebe no romance. Enfim, pretendo uma espécie de "O ENCONTRO MARCADO" DE FERNANDO SABINO, título um pouco longo, mas esclarecedor do meu ponto-de-vista.

O recurso do cinema no teatro, tenho a impressão de que consegui resolvê-lo de forma interessante: com a tela móvel, as imagens dos ambientes, objetos e pessoas acabam no espaço da caixa cênica. Imagine uma mulher de 5 metros no fundo do palco - depois da tela mostrar os pés, as pernas, o tronco, enquanto agora mostra a cabeça, o resto que não é visto agora continua a existir no imaginário do palco e não mais na tela de cinema.

Preciso de uma resposta rápida sua: essa adaptação merece ser encenada? Que devemos fazer para superar os primeiros passos? Para montar o espetáculo temos de conseguir recursos, marcar teatro, escolher atores, ensaiar, tudo isso muito demorado em Belo Horizonte.

Um abraço de quem te admira profundamente,



Fonte: Reprodução do acervo de Paulo César Bicalho, 2024.

A carta acima mostra o interesse por parte da direção pelo texto literário. Nela, Paulo César Bicalho fala do “fluxo dos sentimentos dos personagens como o leitor percebe no romance” e, de fato, a obra narra a memória viva dos acontecimentos de maneira fascinante. O texto não é uma autobiografia, mas ao mesmo tempo, mostra várias semelhanças com o percurso do autor. Entre as mais significativas estão a profissão do protagonista e o foco entre as cidades de Belo Horizonte (cidade natal do autor e do protagonista) e Rio de Janeiro (cidade que autor e protagonista escolhem viver suas vidas)<sup>101</sup>.

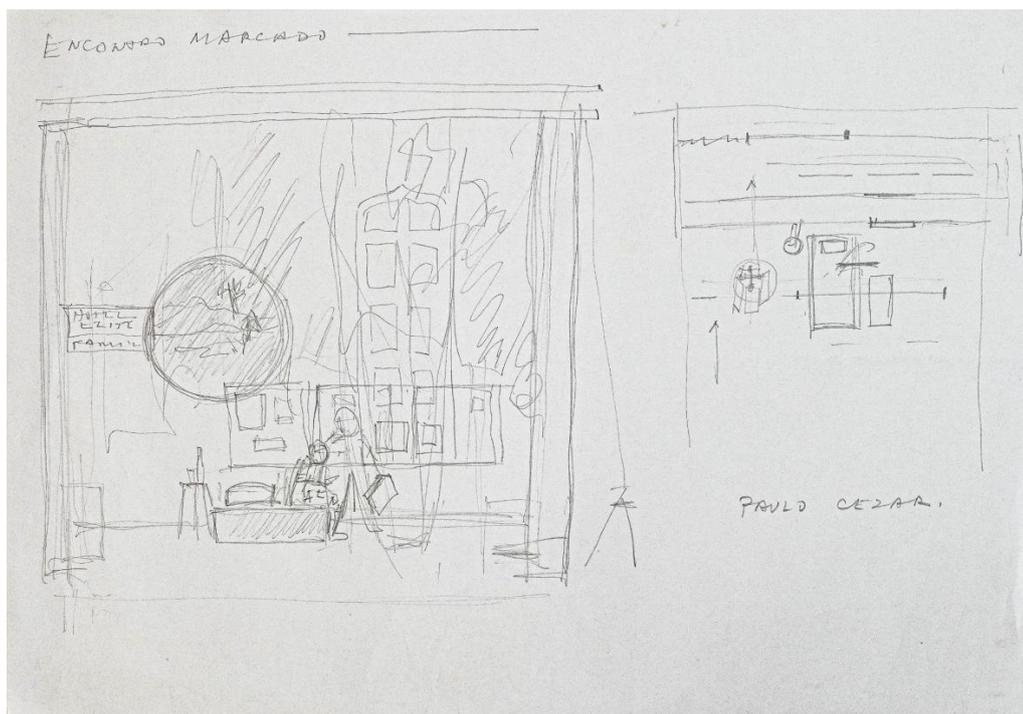
O recurso utilizado pelo diretor para dar conta desse sentimento em movimento foi trazer a técnica da improvisação, de Stanislavski<sup>102</sup>, para que essa sensação existente no texto se transportasse para o espetáculo. A montagem segue então a proposta original do texto, nesse campo dos fluxos dos sentimentos, o atualizando na encenação. O romance é o guia. A partir disso, pode-se pensar que o diálogo do desenho com a memória e outros documentos têm diferentes pesos e presenças.

A cenografia, como viu-se, funcionava como quadros, seguindo esse fluxo de movimentos. No Subcapítulo 2.1 (O mundo cenográfico de Décio Noviello) a cenografia é mencionada como um dos acertos da montagem pela escolha do palco nu com objetos móveis, transformando-se em 80 cenas conforme o movimento proposto pelo livro (ver IMAGEM 8). O desenho em croqui, apresentado no Subcapítulo 4.2.2 (IMAGEM 75), mostra a condição de fluxo e movimento, exacerbando as varas e seus usos nas cenas e representando vários objetos ao mesmo tempo.

---

<sup>101</sup> Em muitos jornais vejo uma questão significativa para a época, mas transversal ao assunto propriamente que é o Rio de Janeiro, ainda nos anos de 1980, sendo o grande catalisador da cultura belorizontina. Devido a isso, no *foyer* do espetáculo, havia uma série de depoimentos de pessoas que saíram de Belo Horizonte e também algumas que não saíram e o porquê das escolhas. Eram depoimentos gravados em vídeo cassete, infelizmente inexistentes.

<sup>102</sup> Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor, pedagogo, professor e escritor russo. Criador de exercícios e técnicas para a preparação de ator.

IMAGEM 129 — Croqui do cenário, *O encontro marcado*, de Décio Noviello.

Fonte: Reprodução Acervo Maria Noviello, 2023.

Infelizmente, não existem as 80 imagens das cenas, assim como de elementos cenográficos relevantes (o viaduto Santa Tereza por exemplo, que é muito mencionado em reportagens e por parte do diretor). Pode-se imaginar os referidos “quadros cenários”, mas ficam espaços vazios na nossa pesquisa imaginativa que não pude preencher para além dos poucos exímios desenhos de Noviello (IMAGENS 14, 81, 82 e 83). A operação, como afirmada por Ricoeur (2007, p. 178), consiste na descrição dos traços, nos rastros por meio dos quais o arquivo promove a ruptura com o “ouvir-dizer” do testemunho oral que, neste caso, não se fecha completamente apesar de ter indícios. As fotografias do espetáculo tampouco ajudam, pois elas estão focadas nos atores e seus trajés, e não nas cenas. Podem ser vistos mais os figurinos que o cenário.

O figurino, criado por Denise Paixão<sup>103</sup>, havia sido feito a partir de peças prontas de brechó e lojas de segunda mão, tentando configurar uma roupa de época. É também significativo um ponto que Bicalho afirma em sua entrevista (APÊNDICE — H) de que Noviello desenhava muito, sempre com muitas ideias e que nem todas puderam ser

<sup>103</sup> Denise Paixão atuou em algumas peças como figurinista em Belo Horizonte, mas parou de trabalhar como tal muito cedo. Infelizmente, não consegui localizar informações sobre a referida profissional.

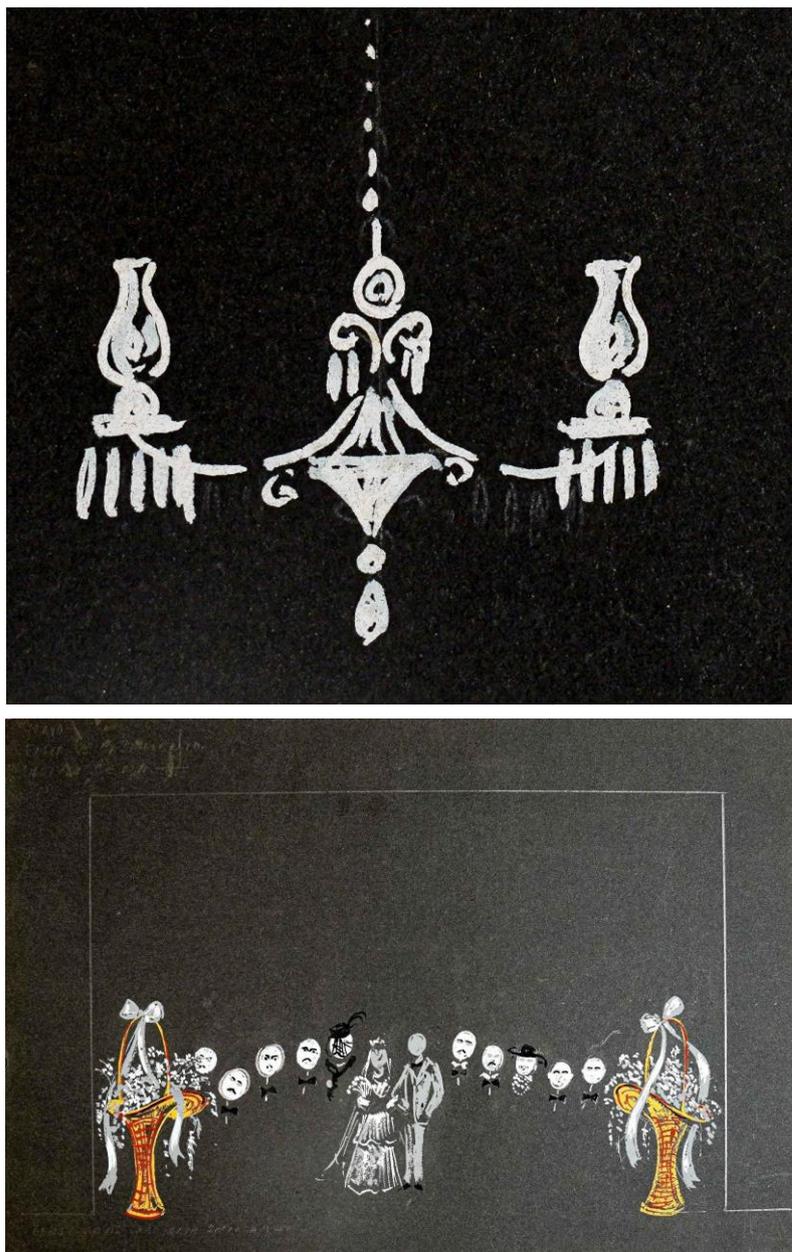
absorvidas, pois muitas cenas já existiam antes da chegada de Noviello. De fato, mesmo com o figurino pronto, Noviello faz estudos conforme se vê abaixo (IMAGENS 130 e 131):

IMAGENS 130 e 131 — *Desenhos hipotéticos de figurino de O encontro marcado, de Décio Noviello.*



Fonte: Reprodução Acervo Maria Noviello, 2023.

Da mesma maneira encontrei desenhos de objetos de cena e de cenas que não foram identificados por parte da direção e da produção do espetáculo. A sofisticação da pintura e os traços e a composição são merecedores de destaque (IMAGENS 132 e 133).

IMAGENS 132 e 133 — *Desenhos hipotéticos de cenário de O encontro marcado, de Décio Noviello.*

Fonte: Reprodução acervo Maria Noviello, 2023.

O que se percebe é que, ao lidar com o desenho e a memória, principalmente na pesquisa em um acervo individual de um artista, nos deparamos com suas divagações, seus sonhos conservados. Ficam no papel leituras possíveis, formas de se ver *O encontro marcado*, como os desenhos de figurinos propostos por Noviello, que fazem parte mesmo de uma representação de ideias e pesquisas próprias do cenógrafo que não era responsável pela criação dos figurinos.

IMAGENS 134, 135 e 136 — Fotografias da peça *O encontro marcado*.

Fonte: Acervo Paulo César Bicalho, 2024.

As fotografias não permitem que se faça visível a escolha dos objetos-síntese da cenografia, transformando em somente um fundo preto. Nesse caso, o depoimento de Paulo César Bicalho, que menciona vários “quadros” das cenas de *O encontro marcado* e os desenhos apresentados nos Subcapítulos 4.2 e 4.3 colocam a peça num lugar imaginativo mais instigante do que as fotos acima.

Não há um encontro integral do testemunho (memória viva) com a memória declarada (arquivada), dando o acesso ao trabalho um material ainda bruto. Considerando tal fato, é significativo pensar que a potência daqueles desenhos não dialoga com o discurso da cena da direção por não existirem em volume mais

significativo, nem com os jornais, apesar da sofisticação estética de sua materialidade individual dos poucos existentes. E, nesse sentido, os vestígios documentais acabam por ser fragmentados e dispersos quando trazidos a essa espécie de reimpressão interativa da memória (DERRIDA, 2001, p. 40), que nos induz a relacionar com eles mesmos e a imaginação hipotética da obra.

O pensamento de Ricoeur que parece ecoar, do ponto de vista da memória, no *O encontro marcado*, é a ideia do esquecimento. Para o autor, apontar para o fato de que, ao assumi-lo, mesmo que em fragmentos, como se fosse uma ruína, é não esquecer e a memória mantém-se viva naquela materialidade. O esquecimento acontece quando os rastros são apagados, por um “passado que não age mais” (BERGSON, 1999, p. 277). Considero as persistências dos rastros (e suas potências estéticas compositivas) da cenografia. Observa-se Noviello como um pensador que manteve os desenhos que foram e os que não foram realizados, defendendo a ideia que o arquivamento dos desenhos é, antes de tudo, os sentimentos do artista. Abrir para essas contradições é abrir ao esquecimento. Como uma forma de lembrar.

Por fim, a rememoração imaginativa é uma maneira de investigar a permanência dentro das artes da cena, que são efêmeras e, portanto, mais próximas à ideia das práticas e conhecimentos incorporados, ou seja, do repertório do que de materiais supostamente duradouros (que remetem ao arquivo). A fragmentação é parte da memória e, mesmo na incompletude, permite a existência de brechas e metáforas que abrem a possibilidade de existência de outra manifestação artística e imaginativa. Nesse processo as experiências vividas foram como testemunhos capazes de exprimir uma certa memória de experiência viva, que agora emergem como discursos imagéticos, como é defendido por Ricoeur (2007).

Essas formas situam-se nas maneiras em que a performance permanece, porém, aparece diferente. Reforço aqui Carlson (2020, p.12) dizer que a memória é assombração, já que o passado sempre resta e, assim, se faz presente e vivo. Assim como a assombração torna-se uma presença mesmo com a ausência. O desenho como memória é rastro da experiência vivida e está em constante conversa com o testemunho, sendo assim uma imagem mais viva e se diferenciando de uma abordagem desse suporte artístico de cunho imaginativo como um documento rígido e sólido. Ao entender que os exemplos de desenho de cenografia e figurinos podem “trabalhar” no campo da memória, uma última

questão precisa ser pensada: Como lidamos com esses acervos? Existem, dentro das experiências pesquisadas, algumas possibilidades de percursos de acesso à cenografia e aos figurinos possíveis.

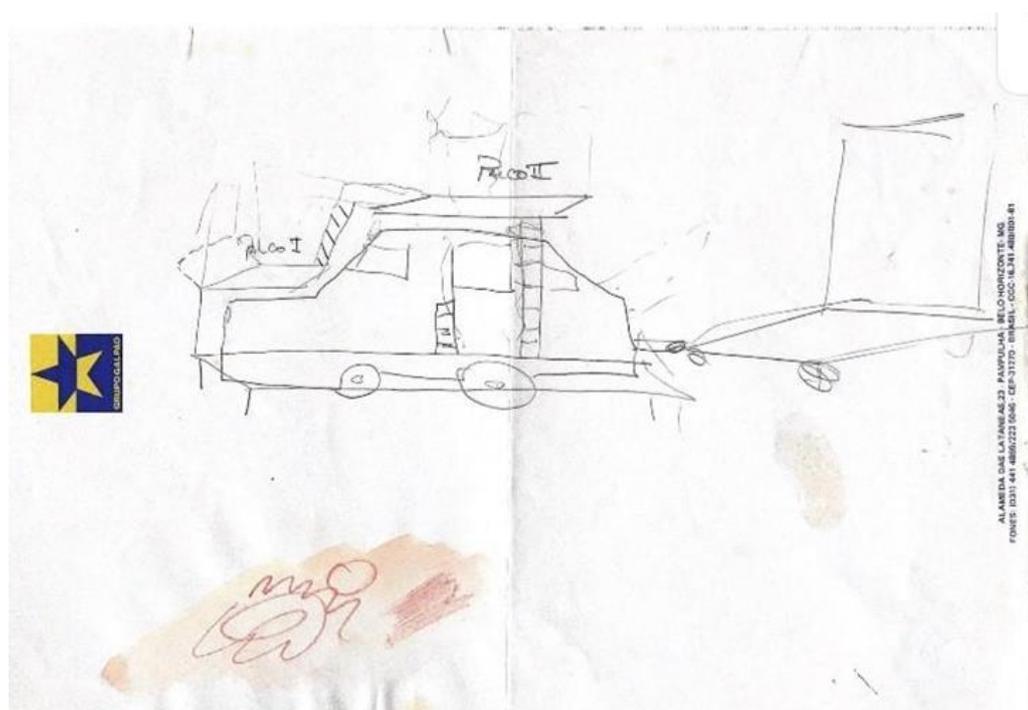
#### **4.4.3 Assombração nos arquivos de cenografia em Minas Gerais e no Estado do México**

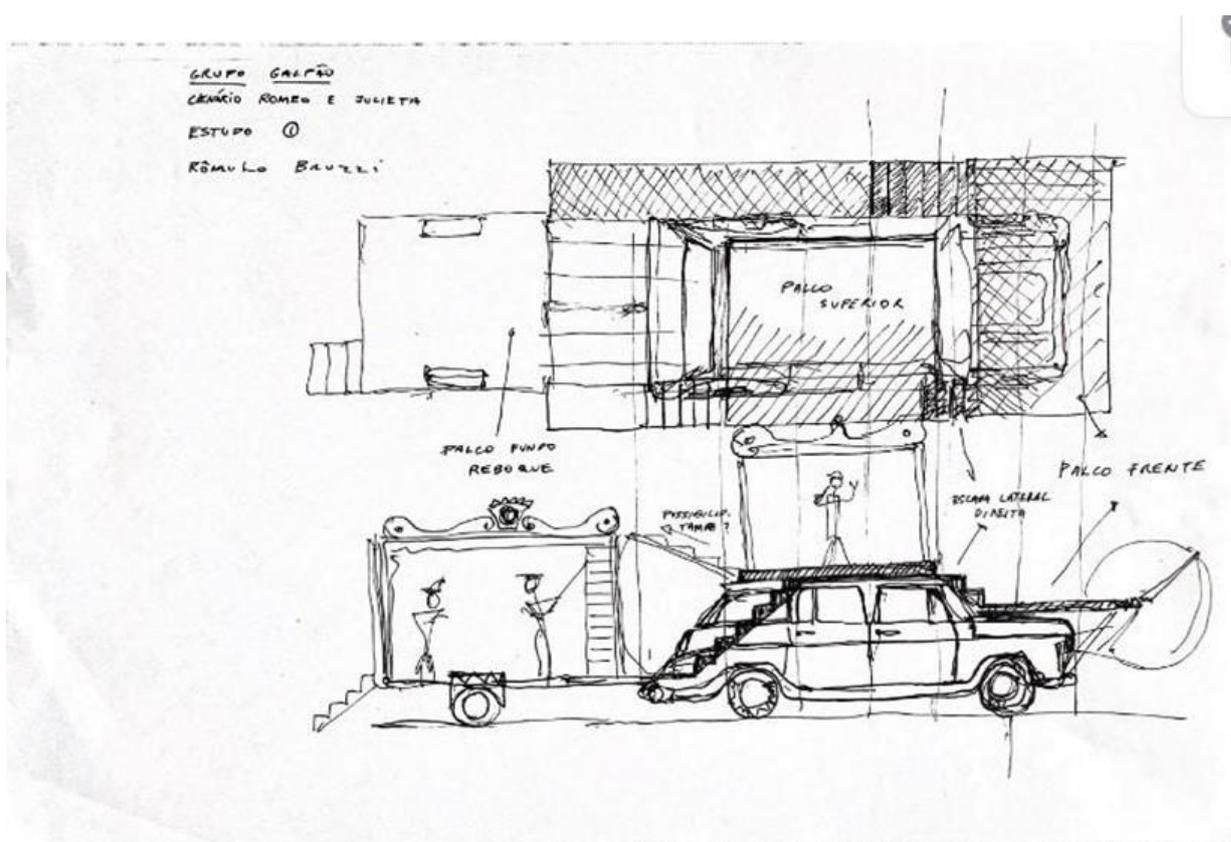
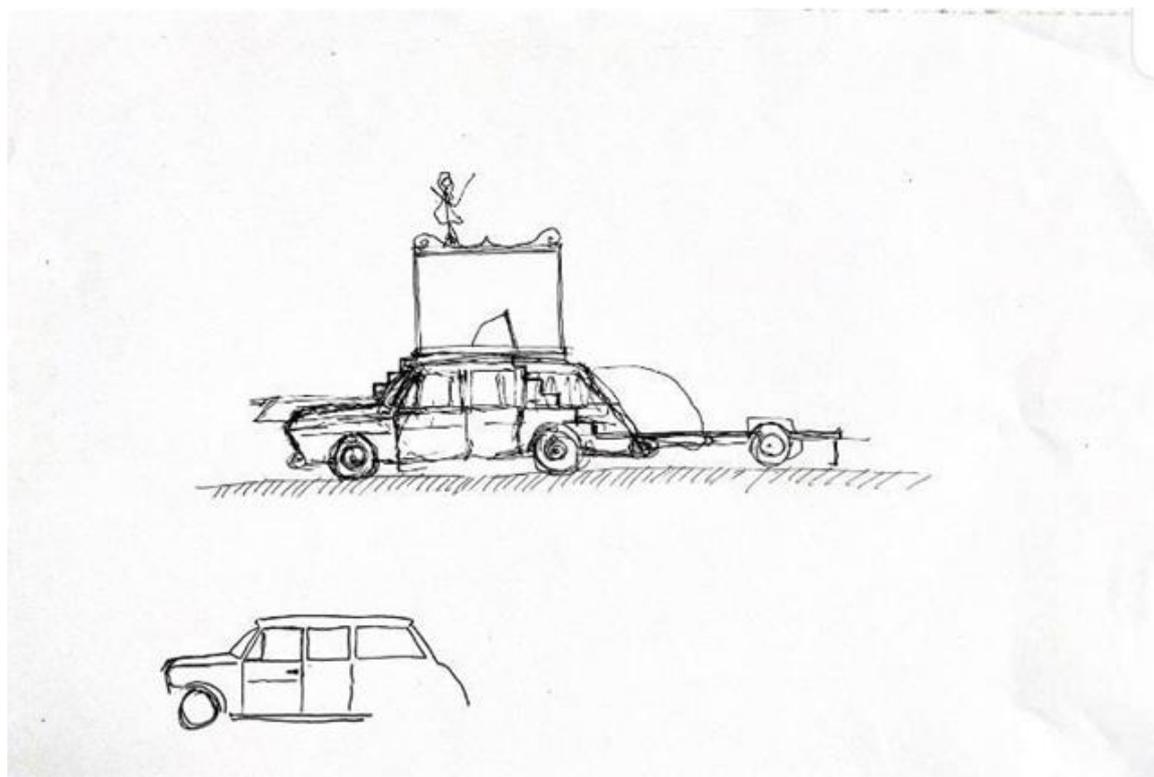
Para tentar desenvolver a indagação, retomo a alguns desenhos por mim encontrados para tecer considerações sobre tais documentos em Minas Gerais. Os desenhos abaixo se referem a vários estudos de cenografia de Rômulo Bruzzi para o espetáculo *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão.<sup>104</sup> Esse espetáculo foi um divisor de águas do grupo. Entre outras coisas significativas que a peça propunha, a visualidade da cena proposta ressignificou a estética e a linguagem do teatro em Minas Gerais. Os desenhos encontram-se com a família do cenógrafo, como é o caso de outros desenhos já mencionados que estão no âmbito dos acervos privados.

---

<sup>104</sup> Grupo Galpão é um grupo de teatro de Belo Horizonte, MG, fundado em 1982, considerado uma das companhias mais importantes do Brasil.

IMAGENS 137, 138, 139 e 140 — Estudos de desenhos para a peça *Romeu e Julieta*, de Rômulo Bruzzi.





Fonte: Acervo André Bruzzi, fotografias Tereza Bruzzi, 2024.

Os desenhos mostram quatro estudos da adaptação do carro (Veraneio) do Grupo Galpão como cenário para o espetáculo *Romeu e Julieta*. Na IMAGEM 137 vê-se um croqui feito no guardanapo de papel, típico de um registro em forma de rascunho, sugerindo um palco na parte frontal, na parte superior do carro e uma espécie de guincho na parte posterior. Os desenhos vão sendo mais detalhados, tomando forma de desenho mais técnico, com medidas, ao mesmo tempo que se podem ver os detalhes decorativos dos referidos palcos e a relação dos mesmos com o carro. Na IMAGEM 140 percebe-se melhor os três palcos e as cotas, além da relação com a escala humana. Na realidade, não foi dessa maneira que o carro foi utilizado como cenário na obra de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, mas esses croquis mostram uma investigação da possibilidade de transformação de um pensamento que se constituiu posteriormente na cenografia da peça, ou seja, na memória desta importante obra brasileira.

Além de se ver o estudo de apropriação do carro, esses desenhos comovem por mostrarem a história de um espetáculo icônico do grupo, tão relevante para a cidade, para o estado e para o país, através dos traços da cenografia em estudo. Rômulo Bruzzi havia estado envolvido com os dois trabalhos que antecederam a tragédia shakespeariana com o Galpão e iniciou esse estudo para *Romeu e Julieta*. O cenógrafo não chegou a trabalhar nessa montagem devido seu falecimento um ano depois. Todavia, os desenhos mostram registros do processo por todo um coletivo de pessoas que se iniciaram sua formação no teatro ou como plateia em Belo Horizonte e são documentos privados. Se considerarmos a relevância do Galpão e do espetáculo *Romeu e Julieta* (e os inúmeros trabalhos gerados sobre ele), este documento é ainda pouco conhecido e estudado e encontra-se em acervo privado. No meu ponto de vista, um material riquíssimo para se ter um acesso mais coletivo ao mesmo.

De maneira semelhante, como já mencionei na introdução desta tese, iniciei meu processo de pesquisa dentro do ateliê do Décio Noviello, que guarda seu acervo, onde localizam-se seus desenhos. Acompanhei a forma de organização de seu acervo e contribuí no mesmo, em parceria com o mestre e os outros pesquisadores do Barracão/UFMG. Depois do seu falecimento, continuei trabalhando no referido ateliê, acompanhada de sua filha, Maria Noviello. Foram incontáveis visitas, pesquisas, conversas antes e depois do falecimento de Noviello. O espaço da casa, sua edícula ao fundo, onde se localiza seu ateliê, coloca em mesma importância suas serigrafias, seus livros, cartas, troféus, desenhos, projetos e pinturas.

Os acervos de cenografia e figurinos dos dois nomes mais importantes do Estado de Minas Gerais — Décio Noviello e Raul Belém Machado — ainda se encontram nas mãos de seus herdeiros<sup>105</sup>. Outra condição é o acervo estar em instituições museais cujo acesso a elas não está claro como políticas públicas consolidadas, como o acervo de Álvaro Apocalypse no museu do grupo de teatro de bonecos Giramundo. Esses três nomes, associados a Freusa Zechmeister<sup>106</sup> e Paulo Pederneiras<sup>107</sup>, entre os anos 1970 aos 2000, seriam os mais proeminentes de uma genealogia da cenografia em Minas Gerais, como vem sendo trabalhado no Barracão/UFMG, e não há conhecimento de que esses acervos se encontrem ao acesso de uma coletividade.

Algumas instituições de teatro que tratam o acervo de figurinos e cenografia valem a pena serem consideradas a saber: O Galpão Cine Horto, a Fundação Clóvis Salgado e a UFMG.

O Galpão Cine Horto, por meio do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT), fundado por Luciene Borges, que é o primeiro centro de informação especializada em teatro do Estado de Minas Gerais, possui um projeto de restauração dos figurinos do grupo Galpão chamado *Memória feita à mão*. Além desse projeto, existem os núcleos de pesquisa em cenografia e figurino que acabaram por ter uma função de formação de pesquisadores na área em Belo Horizonte e no Estado de Minas Gerais.

A Fundação Clóvis Salgado, instituição ligada ao Palácio das Artes, através do Centro Técnico de Produção e Formação (CTPF), desenvolveu acervos ao longo dos anos, principalmente com as produções de óperas. Os desenhos existentes, assim como os figurinos, adereços, objetos de cena e cenografia, possuem uma boa sistematização e também uma conservação adequada. A vasta coleção de figurinos, objetos de cena e cenografia são alugados para o público comum. É importante dizer que o CTPF já teve uma ação mais forte e significativa no contexto formativo quando além de serem reservas técnicas eram produtores e, portanto, funcionavam como uma escola de formação de conhecimento prático das óperas e montagens da Fundação Clóvis Salgado,

---

<sup>105</sup> Como é coincidente no caso do acervo de Rômulo Bruzzi.

<sup>106</sup> Freusa Zechmeister (1941) é arquiteta, designer, cenógrafa e figurinista, tendo um trabalho atuante junto ao Grupo Corpo de Belo Horizonte/MG.

<sup>107</sup> Paulo Pederneiras (1951) é arquiteto, cenógrafo e iluminador. Um dos fundadores e diretor do Grupo Corpo de Belo Horizonte/MG.

o mais importante equipamento público do Estado de Minas Gerais ligado a esses campos.

Finalmente, e não menos importante, o Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (TU/UFMG), que ao longo dos seus 70 anos de existência, sendo a primeira escola de teatro do Estado de Minas Gerais, guardou mais de 1200 peças de figurinos e objetos de cena, além de alguns desenhos que se encontram todos inventariadas e disponíveis ao público.

Ainda assim, essas ações, apesar de possuírem um belo material, encontram-se longe de uma boa organização dos processos criativos os quais passam em suas montagens, que são realidade na área da cenografia e dos figurinos. Apesar de lidarem com os desenhos dos mesmos em alguma medida, não há, em nenhum deles, uma discussão em torno dos mesmos, nem diante de outro tipo de documentação que se gera ao longo do processo criativo. Nos três exemplos, as peças de figurinos encontram-se em maior evidência que os seus processos criativos e de execução. Não há a existência das fichas de arrolamento e/ou inventário em diálogos com os desenhos, mesmo que existam, em alguns casos, a representação bidimensional. Há que considerar, ainda, que muitos dos desenhos ainda fazem parte dos ateliês dos cenógrafos e figurinistas e estão separados da sua execução, que se encontra junto com os grupos e instituições. Essa é uma grande discussão que precisa ser feita acerca dessas relações entre representação e execução que não parece estar nas pautas institucionais que lutam pela manutenção e conservação dos acervos na dificuldade da gestão pública.

Essas considerações me levam a apontar para uma precariedade da preservação da memória da cena, no caso de Minas Gerais, e no Brasil. Ao não existir uma política institucionalizada num âmbito mais verticalizado municípios-estado-união, as ações, mesmo que nobres iniciativas, não estabelecem pontes nem trocas sistematizadas, o que gera uma desarticulação e uma falta de pensamento para além dos próprios mundos e para os desafios específicos.

Abordo esse tema porque estive, por seis meses, no *Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/CITRU*, um Órgão Federal de Cultura Mexicano que, junto com outros centros de investigações (dança, artes plásticas, música) e escolas em nível superior,

compõem o Centro Nacional de las Artes e está ligado ao Instituto Nacional de las Artes, na Cidade do México.<sup>108</sup>

Mesmo sendo um centro público, que sofre de várias questões similares ao Brasil, como a falta de investimento nesse setor, o CITRU possui ao longo da sua história uma diversificação e ampliação das linhas de pesquisa dentro do centro e estabelecendo pontes com outras instituições teatrais nacionais e internacionais. O CITRU funciona desde 1981. Nos anos de 1990, as investigações do CITRU se pautaram em algo mais interpretativo sobre a história do teatro no México. Valdés (1998) disse:

*Existe una gran preocupación por la documentación. Porque no basta hacer investigación sólo a partir de los libros publicados. El estudio de los fenómenos vivos también es un aspecto central, sobre todo en el terreno de la documentación de las puestas en escena, material ausente en los siglos que nos proceden, en los que sólo se describe el resultado de los montajes Valdés.*

Verifica-se, nessa direção colocada por Valdés, a importância da análise de documentos cotidianos gerados a partir do fazer teatral para a investigação do teatro. E é a partir da década de 1990 que vai haver um pensamento mais reflexivo e investigativo sobre a cena, maior que a ideia de repositório de documentos de teatro.

Esse talvez seja o ponto mais importante desse Centro de Investigação. Esse pensamento entre algo que conhecemos e algo novo próprio da vivência também vai ao encontro da necessidade dos restos propostos por Schneider (2011), que tenta trazer para o teatro algo do remanescente, para que tenhamos outras formas de lembrar. Como consequência, desde essa época o centro guarda, mesmo que timidamente, croquis, desenhos, desenhos técnicos, amostras de tecidos e materiais, a maioria digitalizados, junto a outros documentos.

---

<sup>108</sup> O CITRU foi fundado em 1981 como um centro de documentação sobre a memória do teatro no México a partir de doações de acervos particulares. Rapidamente se começaram a formar acervos de com certas especialidades, por assim dizer, que eram fotografias de cena e programas de mão. No entanto, o CITRU se concentrou, desde sua fundação, em estudar os fenômenos das artes da cena. Era objetivo o CITRU na sua inauguração: 1 – Realizar investigações de campo para identificar e avaliar as diferentes atividades teatrais. 2 – Propor alternativas de ação, a profissionais de teatro, a partir da investigação, a experimentação, a criação e a avaliação teatral. 3 – Fomentar a dramaturgia Mexicana, 4 – Orientar as atividades teatrais a satisfação de diferentes públicos, dentro de nossa heterogeneidade. 5 – Promover a inter-relação e a colaboração com todos os organismos oficiais e particulares dentro deste campo, tanto do país como no estrangeiro. 6 – Conservar o acervo teatral do país e favorecer seu conhecimento (biblioteca, museu do espetáculo, edições, oficinas, intercâmbios). 7 – Promover e facilitar a atividade teatral em todas as regiões do País, no aspecto de investigação teatral. 8 – Dar acesso a todos os aspectos relativos das distintas dependências da Direção de Teatro e de instituições e pessoas que necessitem dentro e fora do Instituto Nacional de Bellas Artes.

Atualmente o CITRU está dividido em quatro áreas: a documentação, a pós-graduação, a pesquisa e a comunicação/divulgação. Cada uma dessas áreas vai trabalhar sob a perspectiva da memória do teatro e de possíveis instrumentalizações dela de uma forma mais integrada do que simplesmente a guarda de documentação. A investigação acerca da memória é sempre colocada em contato com os investigadores, com as áreas do fazer teatral e com os rastros existentes. Vê-se que o CITRU se pauta em um lugar reflexivo e investigativo cujos restos materiais estão a serviço de um grupo de pesquisadores. Também assim é a busca por novos acervos que estão postos como um jogo de criação e reinvenção. Explico a seguir como pude ver essa reinvenção do acervo.

Quando cheguei à Cidade do México o CITRU tinha alguns desenhos, em torno de 100, de Félida Medina. Com a minha chegada e meu interesse específico a respeito da obra da mestra, esse acervo digitalizado aumentou dez vezes mais, tendo aberto espaço não somente para minha pesquisa, como também para uma outra pesquisadora de mestrado da Universidade Veracruzana.

Além disso, em julho de 2023, data que o CITRU comemorou 42 anos de existência, promoveu uma jornada sobre cenografia cujas questões primordiais eram: dar visibilidade a uma área que não é valorizada como as outras dentro do teatro; homenagear Félida Medina, que falece no período pandêmico e não teve o tributo devido; e discutir os caminhos da cenografia contemporânea que tem sido uma discussão mundial. Sobre Medina e sobre o acervo existente no CITRU, o diretor, Arturo Diaz Sandoval, na mesa *Homenaje a la maestra Félida Medina* menciona:

*Es importante mencionar que como parte de las jornadas de escenografía decidimos honrar la memoria de la fallecida escenógrafa Felida Medina, quien nos dejará en este plano terrenal en 2020, cuando debido a la pandemia no pudimos rendirle el homenaje que se merece. Ahora, gracias a los estudios de Tereza Bruzzi, investigadora brasileña que estuvo con nosotros en el CITRU durante seis meses, hemos podido recuperar el acervo existente, así como abrir canales de comunicación con la familia para poder traer a nuestra institución una documentación más completa de nuestra decana. Gracias, Tere<sup>109</sup> (ARTES, 2023, min.13).*

---

<sup>109</sup> “É importante dizer que, no âmbito das jornadas de cenografia, decidimos honrar a memória da saudosa cenógrafa Félida Medina, que nos deixará neste plano terreno em 2020, quando, devido à pandemia, não pudemos prestar-lhe a homenagem que merece. Agora, graças aos estudos de Tereza Bruzzi, uma investigadora brasileira que esteve conosco no CITRU durante seis meses, conseguimos recuperar o acervo existente, bem como abrir canais de comunicação com a família para trazer à nossa instituição uma documentação mais completa da nossa decana. Obrigada, Tere” (tradução minha).

Ao mencionar esse processo que vivi no CITRU e a ampliação do acervo digital de Félida Medina no centro a partir do meu estágio doutoral, o diretor reafirma o lugar vivo do Centro de Pesquisa, sempre em transformação, que tenta lidar com uma arte efêmera, bem como soluções viáveis de salvaguarda. Diante da falta de espaço e de recursos, o CITRU tem ampliado seu acervo em formato digitalizado, o que também diminui possíveis discussões complexas sobre propriedade dos mesmos.

A partir da minha vivência com o acervo de Félida Medina que encontrei no CITRU e também na documentação guardada em seu arquivo pessoal, recorro ao conceito de repertório proposto por Taylor (2013), me colocando, como já mencionei, como uma das descobridoras desse material, em que há uma encenação da memória incorporada, virando uma tesouraria, um inventário, o que também permite uma agência individual. Ele é a própria presença que permite a transmissão de Félida Medina para mim.

A pertinência de trazer o exemplo do CITRU no contexto mexicano é situa-lo como uma necessidade de “espelhamento” necessário no campo de acervos de teatro no Brasil considerando os desenhos como uma linha de investigação com a mesma importância de outras áreas da cena. Ao me situar como pesquisadora nesse Centro e na transformação que ele teve ao me receber, encontro no Brasil uma situação muito diferente. Situação que pode ser constatada ao deparar-se com os vários acervos familiares, ao não conseguir ter acesso a alguns que estão abertos a comunidade (museu Giramundo), ao ver a diversidade de algumas ações da iniciativa pública que acabam perdendo o foco, quão sem rumo é a política nessa área no caso do Brasil. A consequência disso é o apagamento e a perda da capacidade de sonhar e imaginar o nosso próprio fazer no mundo. Citando Paul Ricoeur (2007, p. 423), é entender e colocar a memória como uma árdua luta contra o esquecimento.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa tese é, depois de tudo, sobre a memória dos desenhos. Ela se baseia no tripé imaginação-presença-memória para delinear os desenhos. Partindo-se do princípio que se parte do campo da imaginação, converte-se em presença e plasticidade e resiste ao tempo, sendo, portanto, memória. O circuito é esse que se faz rico na permanência dos desenhos, comprovando a frase ingoldiana que a vida está nas coisas e não as coisas estão na vida. É como se os desenhos fossem a expressão material dos sentimentos da vida.

Na introdução da presente tese tentei mostrar a particularidade do desenho como parte de se estudar a relevância da cenografia e figurinos no processo de imaginação da cena e como vestígios da experiência teatral. Entendidos como um “texto visual” por alguns autores, a visualidade do espetáculo evidencia uma importante ligação entre a linguagem teatral e a ideia de desenho. Além de analisar o desenho como algo presente no evento, no ato teatral, defendo enxergá-lo também como um poderoso dispositivo capaz de nos afetar e provocar uma espécie de reativação da cena através dos mecanismos da memória.

No Capítulo 2, em que apresento as biografias ilustradas de Décio Noviello e Félida Medina, desenvolvo as suas trajetórias na cenografia, principalmente a partir de seus desenhos e de seus espaços - os humanos, experienciais, subjetivos dos cenógrafos - dando visibilidade à memória desses mestres latinoamericanos. Usando as estratégias que ligam diferentes formas de trabalhar a história da trajetória profissional dos cenógrafos aos restos de desenhos existentes do passado, fiz a leitura das suas criações, dos seus processos e da amplitude de seus trabalhos. Esse capítulo é um exercício de ver/ler os microcosmos imaginativos da memória de Medina e Noviello, capazes de transformar a experiência vivida de cada um em imagens de desenhos feitos por eles, para que fossem transmitidas suas realidades profissionais. É importante ressaltar que os ateliês, as casas, ou melhor, os espaços físicos dos artistas possuem um material riquíssimo que foi pouco explorado no presente trabalho sob o risco de perder o foco da pesquisa sobre os desenhos. Seguramente, é um caminho que pode ser desdobrado da pesquisa.

A discussão conceitual sobre imagem é enorme e envolve vários campos do conhecimento, os quais, muitos deles, não foram abordados neste trabalho, como a semiótica, por exemplo. A busca por um entendimento acerca das imagens que estivesse

em relação com o ato imaginativo, com quem desenha e com uma afecção no outro me direcionou para leituras que perpassam a filosofia, filosofia da arte e a psicanálise, tendo sempre — em alinhavo — as imagens. Elas são o mote para testar e repensar o arcabouço teórico que se justificasse para a tese. O percurso deste estudo teórico me abriu para quatro pontos importantes acerca das imagens.

O primeiro deles diz respeito a uma corporalidade que a imagem possui a partir da representação. Essa dimensão foi muito trabalhada entre os medievalistas e contribuiu com o assentamento dos elementos definidores da importância da imagem como corpo, a saber: 1. Como elo entre dois mundos transformando-a em um elemento eficaz; 2. A ideia de que a imagem é representação e mediação; 3. A imagem como um resto irreduzível que representa o sonho, o objeto do sonho e o próprio sonhado, e que é, conseqüentemente, visto como capaz de sintetizar sentidos simultâneos; 4. A noção de representar algo imaterial e de uma corporalidade, uma presença, que constitui no seu conjunto uma narrativa de caráter ritualístico e imaginativo. 5. A ideia da autonomia da imagem criando um corpo próprio que performa (“imagem-corpo”). São características típicas de função que elas (imagens) ocupam, reafirmando uma presença viva, ativadora de dois mundos e que convoca a imaginação.

O segundo é o agrupamento da imaginação e da imagem à noção de sensação, havendo uma afecção do corpo. Nesse sentido, a imagem é um corpo autônomo e também afeta um outro, como um circuito criado pela sensação entre a imagem e a imaginação que cria um corpo através de imagens mentais, assumindo-a como dinâmica e em movimento. Essa afecção é nomeada como memória. Esse ponto é importante e muito significativo para pensar a imagem como algo que transita nos tempos — passado e futuro — através da imaginação e da afecção no corpo pela memória, através das representações mentais.

O terceiro é se a imagem como objeto transita para uma comunicação, a contribuição psicanalítica vai ajudar a entender os dispositivos que operam esse mecanismo entre mente e corpo. A imagem colocaria o desejo em cena, tornando-o visual, dando um corpo a ele através do sonho e da imaginação. Os dispositivos pulsionais são os operadores do desejo que reforçam o caráter em movimento e a experimentação que vai criar algo que é nomeado como fantasia. As pulsões atuam como forças motrizes e conferem às imagens uma realização desse imaginário. As imagens

operariam como um “resto” que comunica sobre o desejo por trás do movimento da pulsão. Para a psicanálise, interessa pensar a pulsão não como representação na qual a fantasia desempenha um papel importante, mas sim como forma de tomar consciência dos desejos.

O quarto diz respeito à representação, que significa a figuração ou a produção das figuras necessariamente identificáveis e reconhecíveis que, como filtro ou crivo, constituem uma mediação entre nós e o mundo. É uma operação que imagina e deseja o mundo de maneira marginal. A leitura psicanalítica vai assumir que há um dispositivo no qual percebemos a performance do desejo (algo imaginário) que tem uma poética, como se ela fosse um ser vivo, porém se transforma em uma manifestação artística. A imagem possui, portanto, uma materialidade viva de uma subjetividade que vem das experiências individuais, mas também da imaginação, que atua como um “retrato” imaginado potente, criativo e transformador do outro que recebe. A imagem é pulsante e detentora da criatividade imaginativa, por isso ela tem um lugar simbólico específico.

Esse “retrato” pode ser entendido como uma presença que se estabelece com o espectador se comunicando a partir de um objeto. Os dois mundos que os registros de memória interligam, a representação e o espectador, encontram paralelo nas obras de arte, sobretudo na pintura, para se pensar o gesto teatral e, principalmente, a cena. O lugar criado é utópico, pois apresenta um lugar o qual não é acessível (imagem) e mostra que o que se desenha e o desejo criado são os registros de memória originais. Ou melhor dizendo, a imagem mostra uma condição paradoxal (abissal) impossível de experiências entre dois mundos — representação e espectador —, absorvendo aspectos culturais e ainda subjetivos. É o que Aronson (2016) vai dizer da cena em reflexo. Aqui entendeu-se a imagem como uma forma de viver em uma obra de arte sem coincidir com ela, aproximando-se mais da noção de uma presença a partir de algo que não está mais aqui, aquilo que discuto sobre a máscara. A imagem justificaria a experiência anterior a ela.

E, no sentido de preservar a memória, arquivamos, colecionamos, salvaguardamos. Meu argumento se apoia em Schneider (2011, p. 101), que diz que, ao não privilegiar algo remanescente no teatro, talvez estejamos ignorando outras formas de conhecer, outros modos de lembrar. O arquivo seria conservador, e revolucionário ao mesmo tempo, uma vez que o arquivo trabalha entre a pulsão do prazer e a de morte que acarreta o desejo de arquivo. A imagem se constituiu como uma impressão de cor que

desenha uma máscara, ou reflexo, sobre a própria pele. Dessa maneira, é o processo de institucionalização através da salvaguarda que permitiu que o desenho sobrevivesse e, nesse sentido, há uma aproximação com o documento.

Pesquisei, a partir da aproximação a conceitos determinantes acerca das particularidades do desenho, singularidades específicas deste suporte artístico de forma e entendê-lo como uma abordagem de acesso à visualidade da cena teatral. Corporeidade, movimento, autonomia e capacidade aglutinadora me guiaram e fizeram interseção da teoria imagética com as particularidades do desenho. Essas particularidades são: 1- o desenho permite um acordo já em estado de “fantasia”; 2- uma combinação de comunicação de maneira abstrata com tempos distintos; 3- uma capacidade específica do desenho que é de propor uma ideia em processo, que sugere um movimento próprio, através da própria técnica utilizada e da sua materialidade, uma vez que não está interessado em dizer, e sim em “fazer”. Nesse ponto, entendo como o cerne conceitual do trabalho as leituras que Tim Ingold e Juhani Pallasmaa fazem sobre o desenho.

É o argumento enfático de Ingold (2022a) sobre a ideia de que a imagem possui algo totalizante que o desenho não se propõe que dá a esse suporte artístico um lugar de acesso particular, uma vez que trabalha mão e mente em constante colaboração sem ainda uma definição pré-concebida. Enquanto a análise de Pallasmaa (2013), além de corroborar com Ingold (2022a), permite um entendimento da presença da subjetividade do desenhista como uma forma de acesso ao mundo exterior, o que coloca o desenho em movimento a partir do encontro de quem observa. Por isso essa tese se inicia com a trajetória dos artistas e volta aos trabalhos no seu fim. Marvin Carlson (2020) e Diana Taylor (2013), permitiram um entendimento mais vivo e em transformação da ideia de acervos no campo do teatro, que permitem um pensamento complementar que é a criação de roteiros, os quais eu investigo a partir dos desenhos.

No roteiro do desenho como imaginação são expressivos os desenhos que tentam dar forma representativa às ideias. É o início do processo. Guarda-se, no roteiro como presença, sua capacidade de corporificação; o desenho tem uma dimensão de ser e não de parecer e é, conseqüentemente, sua existência física. No roteiro do desenho como memória discute-se a sobrevivência do mesmo, assumindo-o como um documento vivido a ser imaginado e/ou como uma espécie de hábito que se perpetua, relacionado

com outras fontes documentais como fotos e jornais e, principalmente, com a figura do testemunho. Tornando-se o guardião da experiência.

O processo me fez entender que cada um dos roteiros poderia ter sido uma tese, e que a opção de os contemplar gerou um trabalho, num certo sentido mais generalista, ao mesmo tempo que contempla três olhares que parecem ser a maneira de existir dos desenhos. O ato de “olhar com” proposto por Ingold é justamente: imaginação e presença. Considero então que esses dois roteiros são germinais e concomitantes dentro da lógica ingoldiana de “olhar com” para a existência do desenho. A memória é posterior, mas sem ela cairiam no esquecimento. Conseqüentemente, são os recursos da memória que encontro em Paul Ricoeur — rastros, vestígios, ruínas e o testemunho — que permitem que a cenografia e os figurinos sejam acessados.

Além disso, a memória carrega nela mesma uma continuidade das ideias da presença e da imaginação. O que Carlson (2020) debate sobre a assombração como uma espécie de aprendizado cognitivo, de um hábito do teatro, é também a presença, da materialidade do espaço teatral, do texto já conhecido e de ações que se repetem como no roteiro da materialidade no desenho. Ao mesmo tempo, lidar com os vestígios do passado é, no seu íntimo, pura imaginação, pois não é possível reviver de fato o passado, mesmo com todos dados historicizados. Diante disso, cabe ao espectador/pesquisador “olhar com”, que agora é também sentir o encontro com os rastros e os permitindo que se encontre vida neles.

Os desenhos suscitam a (re)imaginação deles mesmos e da cena, sempre em fragmentos. Vivenciar esse processo através dos trabalhos de Décio Noviello e Félida Medina, trouxe uma marca em mim, um novo desenho para mim, que agora me sinto portadora de parte deles e muitas outras discussões.

Uma delas, que me parece bastante relevante, é como os processos criativos, vindos de outras disciplinas, vão influenciar nos trabalhos dos cenógrafos. Em Medina, pode-se ver as técnicas dos desenhos similares à arquitetura e, conseqüentemente, abrem um lugar de projeto, de arquitetura imaterial como defende Hill (2005). Os desenhos de Félida Medina chamam atenção pelo seu processo de concepção, desde os croquis até um projeto de detalhamento. Nos procedimentos de Noviello há uma relevância do diálogo com as artes visuais e suas técnicas artísticas, conferindo aos seus

desenhos uma materialidade em si e, num certo aspecto, mais autonomia enquanto objeto artístico. Este argumento corrobora com o fato dos desenhos de Noviello terem causado admiração a Eid Ribeiro e Paulo César Bicalho ao vê-los quarenta anos depois como objetos isolados e não vinculados à representação da cena dos espetáculos que dirigiam.

Se pensarmos na prática da cenografia, poder-se-ia conjecturar sobre as gêneses dos desenhos de cenografia e figurinos. As particularidades de processos próprios da área, uma vez que o referido campo se encontra em uma área interdisciplinar cujos conhecimentos vêm do teatro, da arquitetura e das artes plásticas. A visão da plasticidade da cena necessita da integração de conceitos, teorias, práticas, para obter a compreensão sistêmica da mesma. É da natureza da cenografia tal diversidade. Esses ficam explícitos quando vemos seus percursos profissionais como vê-se em Medina e Noviello.

Outra discussão que perpassou foi a proposta inicial de aproximar os dois cenógrafos: um homem e outra mulher, um de uma cidade que não é a maior do país e a outra sim. Félida Medina atuou no teatro, mais acadêmico e, num certo sentido, mais conceitual. Enquanto Décio Noviello trabalhou em diversas áreas de atuação do cenógrafo e figurinista (desde o carnaval às óperas), sendo autodidata. Novamente, se pensarmos na prática do ofício, pode-se pensar como contribuições à profissão que se calcam, uma mais no campo acadêmico e outra no mercado. Uma aproximação é, sem dúvidas, a ponte que estabeleço nesta tese de que ambos têm uma conexão com o desenho e também com a salvaguarda e o arquivamento, sendo, portanto, artistas-arquivistas de si mesmos.

A questão de gênero é muito significativa com a presença de Félida Medina neste trabalho. Se posso identificar na minha própria atividade profissional o fato de me nomearem somente como figurinista, pode-se constatar a importância de uma mulher, na geração anterior, monoglota, indígena, defendendo um lugar na atividade de cenógrafa e as transformações estruturais que são feitas a partir da sua presença tanto no meio profissional quanto na academia, a primeira escola de cenografia da América Latina.

Ademais, também existe uma assimetria pelo fato de Medina estar numa cidade que é a capital cultural do seu país e Noviello não. Todavia, essa comparação também

consegue mostrar brechas consideráveis, como pude constatar. A diferença de qualidade das reportagens de jornal tecendo detalhes da peça com o foco na direção e na interpretação é notada com maior detalhamento daquelas da Cidade do México. De toda forma, em ambos os casos as reportagens são bem restritas de informações quanto à cenografia e aos figurinos, basicamente tecendo adjetivos de valor — belo, exuberante —, o que não os configura como textos críticos e reflexivos.

Vale ressaltar que, mesmo tendo um lugar proeminente no teatro, configurando a espacialidade do mesmo, a visualidade da cena ainda é a área menos debatida nesta manifestação artística. Se a cenografia ainda é pouco discutida frente a outras áreas — como interpretação e dramaturgia —, os desenhos sobre a cenografia, apesar de terem saído de um lugar marginal, conforme afirma Field (2021), e terem ganhado um certo holofote, ainda são desconsiderados no meio do teatro. Faço aqui uma provocação que não me parece tão distante: o teatro é uma simulação, o desenho também.

A meu ver, outros caminhos se abrem para a pesquisa de teatro e para seus registros a partir deste trabalho, não só no processo criativo, mas também na salvaguarda e na pesquisa, que pode colocar esse dispositivo em diálogo com outros documentos e depoimentos vividos. Para isso, torna-se urgente se pensar em políticas públicas de acervo no caso de Minas Gerais e do Brasil. Sabe-se que muito se produz dos talentos existentes nessa área e na preocupação de seus familiares em preservar os acervos, como é o caso de Maria Noviello, filha de Décio Noviello, a quem preciso sempre referendar. No entanto, a tese acaba por colocar em evidência a diferença entre a existência de acervos públicos, com pesquisadores, professores e investigadores pensando os acervos e a batalha dos familiares em preservar os acervos individuais. Acredito que o pensamento sobre uma política pública dos acervos teatrais é uma obrigação da Universidade em puxar frente à comunidade artística e às instituições públicas de cultura.

Os desenhos analisados da presente tese são desenhos de, no mínimo, vinte anos o que marca o momento de transição do uso do computador nos processos criativos. Sendo assim, os desenhos de cunho manual estão em evidência no trabalho. Essa tese também provoca alguns desdobramentos — já urgentes — que precisam ser mais discutidos no campo específico do desenho no teatro, tais como as relações propostas pelos desenhos digitais para a cena, tema pelo qual passo rapidamente, abordando o

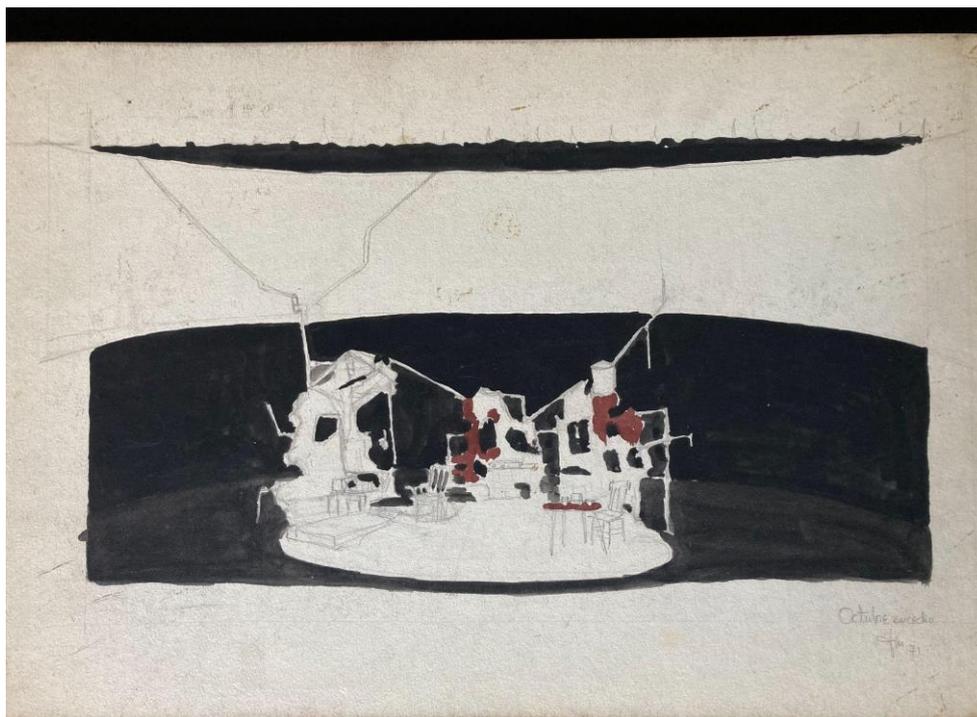
próprio pensamento de Pallasmaa e de Flusser, porém não há um aprofundamento. Sem dúvidas essas são as novas memórias que estão sendo geradas a partir do desenho e é uma direção sem volta de pesquisa e investigação. Vale reforçar também que os desenhos digitais têm um diálogo direto que a lógica do teatro contemporâneo e estudar um deve-se passar pelo outro. Devido a não dedicação aos desenhos digitais e tese tem a referida limitação, mas já aponta para uma possível direção considerando a metodologia encontrada no trabalho.

O maior ponto a ser discutido é sobre a presença dos desenhos digitais, as maquetes eletrônicas e outras formas de percepção eletrônicas que pretendem ser projeções fiéis da realidade. No entanto, na maioria das vezes são possíveis somente na tela e não no espaço real. Mais que discutir se é real ou não, caberia investigar a fantasia, imaginação, o que seria a materialidade e, finalmente, a memória nos desenhos digitais.

A estrutura analítica proposta — imaginação-presença-memória — trata-se de um percurso linear de funções do desenho que me parece poder ser norteadora de vários estudos acerca do mesmo para a realidade teatral. Ele atua, inicialmente, como fonte ou instrumento de imaginação/representação, mas ele se torna materialidade, uma presença física capaz de guardar os traços performativos, presença que se converte em instrumento de acionamento da memória. Seria uma forma de re(imaginar) as experiências vividas que não voltam, mas deixam marcas significantes. A arte, como aponta Ingold (2022a, p. 136), cria imagens e emoções que são tão verdadeiras como os encontros presentes em nossas vidas.

Fundamentalmente, nos desenhos encontramos nós mesmos, nossas próprias emoções e o nosso próprio “pertencer ao mundo” de maneira intensificada. Afinal, esse “pertencer” é uma proliferação de pontas perdidas. Seria, como afirma Pallasmaa (2013, p. 175), “a própria continuação da vida — sua sustentação, em jargão corrente — depende do fato de não parecer se ajustar”.

IMAGEM 141 — Croqui da cenografia de *Octubre termina no hace mucho tiempo*, de Félida Medina.



Fonte: Reprodução CITRU, 2023.

## REFERÊNCIAS

ADVERSE, Angélica; OLIVEIRA, Augusto Otávio Fonseca de. Entre as artes plásticas e os quadrinhos: o desenho mineiro na produção editorial na década de 1970. **Vinco – Revista de Estudos de Edição**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2023, p. 68-81.

ANDRADE, Eduardo; BRUZZI, Tereza; CEZARINO, Cristiano. Uma genealogia da cenografia em Belo Horizonte vista através de Décio Noviello e Raul Belém Machado. **Revista da Academia Mineira de Letras**, Belo Horizonte, n. 82, 2023.

ANDRADE, Eduardo. Espaço performativo, espaço assombrado: processos de citação, iteração e as negociações com a memória do lugar. **O Percevejo Online**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 73-89, jan.-jun., 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5760/5265>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ANDRADE, Eduardo. **O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Synergia, 2021.

APPIA, Adolphe. **Orpheus**. 1913. Disponível em: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>. Acesso em: 16 maio 2022.

APPIA, Adolphe. **Tristão e Isolda**, 1896. Disponível em: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>. Acesso em: 16 maio 2022.

ARONSON, Arnold. Cenografia hoje. In: A[l]berto. **Revista da São Paulo Escola de Teatro**, n. 5, 2013.

ARONSON, Arnold. Olhando para o Abismo. Trad: Lidia Kosovski. **O Percevejo Online**, 8(1), p. 149–171, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2016>. Acesso: 21 jun. 2022.

ARRABAL, Fernando. **Cementerio de automóviles, ciugrena, los dos verdugos, el hombre pánico**. Madrid: Editorial Taurus, 1965.

ARTES, CENTRO NACIONAL DE LAS. Homenaje a la maestra Félida Medina. Presentación del video “Félida Medina, su mundo, su universo”. **YouTube**, 13 jul. 2023.. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BzIGQ135jSo>. Acesso em: 22 jan. 2024.

ARTIGAS, Vilanova. **O desenho**. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/790124/o-desenho-vilanova-artigas>. Acesso em: 21 jun. 2022.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator**. São Paulo-Campinas: Ed. Hucitec, 1995.

BARBIERI, Donatella. **Costume in performance**: materiality, culture and the body. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2017.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. **L'image**: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Trad.: Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELTING, Hans. A imagem autêntica. **Biblioteca Digital CISC**, [s. v.], 2011. Disponível em: <https://cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/11-belting-hans/37-a-imagem-autentica.html>. Acesso em: 8 abr. 2024.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Revista Concinnitas**, [s. l.], v. 2, n. 8, p. 64–78, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55319>. Acesso em: 30 jan. 2022.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única**. Obras Escolhidas, v. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. Trad. Freddy Van Camp. 1 ed. São Paulo: Edgard Blücher LTDA, 2006.

CARLSON, Marvin. O mesmo, só que diferente: o teatro e a “assombração”. Trad. Evelyn Furquim Werneck Lima. **Urdimento**, v. 2, n. 38, p. 1-13, ago. -set., 2020.

CARLSON, Marvin. **Palco assombrado**: o teatro enquanto máquina da memória. Lisboa: Húmus, 2020.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COOPER, Douglas. **Picasso y el Teatro**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1968.

DELORY-MOMBEGER, Christine. **A condição biográfica**: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada. Natal: UFRN, 2012.

DERDYK, Edith et al. **Disegno. Desenho. Desígnio**. 1 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

ESPAÇO TEATRAL, Laboratório de Estudos. Helder Maia - cenografia em campo expandido: práticas artísticas e metodologias em debate. **YouTube**, 10 out. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/PDRun5FgCXI>. Acesso em: 24 jan. 2022.

ESPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad: Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

FERREIRA, Giorgio Gonçalves. Imagem e imaginação na ética: por uma teoria dinâmica da imaginação em Espinosa. In: **Cadernos Espinosanos: estudos sobre o século XVII**, n. 42, p. 125-149, 2020.

FIELD, Sue. **Scenographic design drawing: performative drawing in an expanded field**. London: Bloomsbury, 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (1900a)**. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 541-646.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer (1920b)**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 11-75.

FREUD, Sigmund. **Mal-estar na civilização (1930)**. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 65-147.

FREUD, Sigmund. **Os instintos e suas vicissitudes (1915)**. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. . p. 115-144

GALARZA, Pilar; RECHIA, Giovanna. **Arquitectura, escenografía y escenotécnica del siglo XX en los teatros de la Ciudad de México**. Ciudad de México: CITRU, 8 abr. 1994. [s.p.].

HARRISON, Marguerite Itamar. Lamentando o esquecimento da memória: as instalações fotográficas de Rosângela Rennó. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos**, no 33, p. 37-58, 2007.

HILL, Jonathan. **Immaterial architecture**. New York: Routledge, 2006.

HOOKS, Bell. Artistas Mulheres: O processo criativo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **História das mulheres, Histórias feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

HORA-SILVA, Luis Henrique. **Imagem: um olhar acerca do desdobramento da gravura hoje**. Belo Horizonte: Gráfica Ouro Preto, 1995.

HUCHET, Stéphane. Do ver ao mostrar: representação e corpus da arte. In: **Fragmentos de uma teoria da arte**. HUCHET, Stéphane (org.). São Paulo: Edusp, 2012.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaio sobre o movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Fazer antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. Petrópolis: Editora Vozes, 2022a.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Petrópolis: Editora Vozes, 2022b.

LACAN, Jacques. **Le séminaire de Jacques Lacan**: livre 14: la logique du fantasme (1966-1967). Disponível em: <http://staferla.free.fr/S14/S14%20LOGIQUE.pdf>. Acesso em: 2 maio 2022.

LACAN, Jacques. O que é um quadro? In: **O seminário**: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 103-118.

LACAN, Jacques. Prefácio a O despertar da primavera. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 557-559).

LACAN, Jacques. **Seminário XI**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean Claude. Imagens. In: **Dicionário temático do ocidente medieval**. Guarulhos: EDUSC, 2002, p. 591-605.

LEÑERO, Vicente. **Los albañiles**. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1964.

LEÑERO, Vicente. Mi amigo el principito. **Jornal El Herald**o, 7 jun. 1966, [s. p.].

LORENA, Thais. **As visualidades da cena como instrumento de práticas pedagógicas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) — Escola de Belas Artes, UFMG. Belo Horizonte, 2023.

LOZANO, Louis Martin. **Frida Kahlo**: The complete paintings. New York: Taschen, 2021.

LYOTARD, Jean-François. **Dispositivos pulsionales**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

MANGAÑA-ESQUIVEL. Antonio. EL Teatro. **Jornal Novedades**, 1968.

MARTINS, Luiz Renato. **Colagem**: investigações em torno de uma técnica moderna. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200006>. Acesso em 21 mar. 2023.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2010.

MCKINNEY, Joslin; IBALL, Helen. Researching Scenography. In: KERSHAW, Baz e NICHOLSON, Helen (Org.). *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p. 111-136.

MEDINA, Félica. De la escenografía como una de las bellas artes plásticas. Entrevista concedida a Héctor Anaya. **Jornal Excelsior**, Cidade do México, 18 ago. 1996.

MEDINA, Félica. Educación artística, **La Gaceta de las Escuelas Profesionales y de los Centros de Investigación**. Entrevista concedida a Norma Barroso. Cidade do México, ano 2, número 7, Nov-Dic, 1994, p. 53.

MEDINA, Félica. Enamórate de tu obra. Entrevista concedida a Patricia Alvarez. **Jornal El Sur**, Cidade do México, em 07 ago. 1994, p. 2-3.

MEDINA, Félica. Félica Medina: 25 anos de labor criativa. Entrevista concedida a Pablo Espinosa. **Jornal La Jornada**, Ciudad de México, 8 abr. 1988, p. 23.

MEDINA, Félica. La escenografía mexicana interesa el extranjero: Félica Medina. Entrevista concedida a Malkah Rabelornal. **Jornal El Día**, Ciudad de México, 30 jan. 1979, p. 18-20.

MEDINA, Félica. Soy la mejor escenografía de México? No, soy la única, dice Félica Medina. Entrevista concedida a Sergio de Avila. **Jornal El Día**, Ciudad de México, 26 abr. 1970, p. 3.

MICHALSKI, Yan. O encontro marcado no palco. Angústias mineiras de 1940 e de sempre. **Jornal de Minas**, Belo Horizonte, 14 out. 1982, [s.p.].

MITCHELL, W.J.T. **What do pictures want?** the lives and loves of images. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.

MONTEIRO, G. L. G. AS OBRAS DE APPIA E CRAIG: contribuições artísticas para o teatro cinético. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [s. l.], v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/37773>. Acesso em: 24 jan. 2022.

NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [s. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 2 fev. 2022.

OLIVEIRA, Fátima de. Diretor e produtor do O encontro marcado. **Jornal de Minas**, Belo Horizonte, 21 out. 1982, [s.p.].

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1989.

PALLASMAA, Juhani. **As mãos inteligentes**: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PALLASMAA, Juhani. **La imagen corporea**: imaginación e imaginario en la arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PARANAGUÁ, Felipe. Estratégias de um artista-arquivista. **Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em memória social**, Rio de Janeiro. 9, n. 16, ago./dez. 2016.

PAVIS, Patrice. **Análise de espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 6. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1995.

RABETTI, Beti. Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo**, n. 8, p. 3-18, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Trad: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. São Paulo: SENAC SP, 1999.

RATTO, Gianni. Cenografia. In: **Enciclopédia mirador internacional**, v.3, p. 2230-2237. São Paulo - Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1993.

RENCK, Andrea. Em busca de um palco legível. **O Percevejo Online**, v. 8, n. 1, jan- jun, 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5759>. Acesso em: 21 jun. 2022.

RIBEIRO, Eid. **Catálogo de exposição Rômulo Bruzzi**. Curadoria: Paulo Henrique Amaral e Sérgio Nunes. Centro Cultural da UFMG: Belo Horizonte, 1994, [n. p.].

RIBEIRO, Marília Andrés (org.) **Décio Noviello: depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte. 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

RIVERA, Patricia. La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990). Investigación Teatral: **Revista de Artes Escénicas y Performatividad**. v. 11, n.18, out-mar, 2020. Disponível em: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2652>. Acesso em: 21 jun. 2022.

RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira. **O que é desenho**. 1 ed. Lisboa: Quimera Editores LDA, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Toda nudez será castigada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSENZWEIG, Denise. **Self portrait in a velvet dress: the fashion of Frida Kahlo**. San Francisco: Chronicle Books, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad: Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RUSSO, DANIEL. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. **Revista de História**, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011.

SABINO, Fernando. **O encontro marcado**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de; BARBOSA, Marcos (Trad.). **O pequeno príncipe**. 48 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez. 2008.

SANTOS, Luis Guilherme Barbosa; CAMARGO, Robson Corrêa. A concepção dos espaços: desenho, tatilidade e experiência na arquitetura e no teatro. **Repertório**. Salvador, ano 27, n. 40, p. 2-12, 2023.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? New York & London: Routledge, 2006.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment**. Oxon: Routledge, 2011.

SMITH, Ray. Drawing in rehearsal. In: Collins, Jane, and Andrew Nisbet. *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*, New York: Routledge, 2010, p. 377-385.

TAMARI, Tomoko. The phenomenology of architecture: A short introduction to Juhani Pallasmaa. **Body & Society**, v. 23, n. 1, p. 91-95, 2017. Disponível em: <https://www.gold.ac.uk/icce/staff/tamari/>. Acesso em: 04 abr. 2023.

TAUSSIG, Michael. **I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

TAVARES, Paula. O desenho como ferramenta universal. o contributo do processo do desenho na metodologia projectual. **Tékhnē - Revista de Estudos Politécnicos**, v. 7, n. 12, p. 7-24, 2009. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Paula-Tavares-8/publication/267450141\\_Tekhnepublicacao\\_Dezembro\\_09/links/544fb0ca0cf2279b80c227f7/Tekhnepublicacao-Dezembro-09.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Paula-Tavares-8/publication/267450141_Tekhnepublicacao_Dezembro_09/links/544fb0ca0cf2279b80c227f7/Tekhnepublicacao-Dezembro-09.pdf). Acesso em: 12 fev. 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THE TWO GULLIVERS. La génétique de la performance artistique. **The European Journal of Theatre and Performance**, maio 2020, p. 246-293.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALDÉS, Omar. La documentación vocacional. **Revista Mexicana de Cultura**, 26 de julho de 1998, p. 11-12.

VASARI, Giorgio. Da “**introdução**” à vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. Florença, 1568 d.C. Disponível em: <https://www.teatrodomundo.com.br/o-pai-das-artes-visuais/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

VELÁZQUES, Diego, **Las meninas**. 1656. Óleo sobre tela, 320,5x281,5 cm. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Meninas\\_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez)). Acesso em: 19 mar. 24.

VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 2, p. 130–150, 2017.

VIEIRA, Joaquim Pinto. **O desenho e o projeto são o mesmo?** 12 ed. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade Porto - FAUP, 1995.

WEDEKIND, Frank. **O despertar da primavera**. São Paulo: Temporal, 2022.

ZALTZMAN, Nathalie. **A pulsão anarquista**. São Paulo: Escuta, 1994.

**APÊNDICE A – ENTREVISTA COM DULCE ZAMPARINA | 31 jan. 2023<sup>110</sup>**

**Sobre a entrevistada:** Dulce Zamparina é cenógrafa formada pela Escuela Nacional de las Artes/ENAT e foi assistente de Félida Medina nos últimos anos de sua vida. É uma das pessoas responsáveis pelo seu acervo de desenhos de cenografia e figurinos.

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando se fala em Félida Medina?
2. Sempre vejo FM<sup>111</sup> em publicações falando sobre pintura e arquitetura em sua formação. De fato, podemos observar a existência de duas categorias de cenografia: a "soft", cuja construção volumétrica é feita por meio de materiais maleáveis, como telas e tecidos, texturas e cores, e a "hard", executada com estruturas e invólucros rígidos, como metal ou madeira, cuja concepção volumétrica é mais arquitetônica. Em que investigações desses dois campos você vê a FM trabalhando?
3. Como você avalia o início da década de 1960 e a entrada de Félida Medina na escola de cenografia?
4. Vemos que Félida Medina fala da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo figurino e iluminação. A partir dessa ideia que ela mesma defendeu, como ela desenvolve seu trabalho? Ela fazia os três? Outros profissionais participavam com ela?
5. Como era seu processo criativo? Em uma de suas entrevistas que li, Félida Medina fala sobre três obras importantes para ela: *El Principito*, *Cementerio de los Automóviles* e *Los Albañiles*. O que você sabe sobre esses processos? Existem desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a entendê-los?
6. Você viu essas obras pessoalmente ou as conhece por meio de relatórios da FM? O que você pode me dizer sobre elas?
7. Especificamente sobre o Cemitério de Automóveis, até onde pude pesquisar, a FM utilizou peças de carros encontrados. Esse é um procedimento de

---

<sup>110</sup> Essa entrevista foi feita em espanhol e traduzida pela entrevistadora.

<sup>111</sup> Abreviação para Félida Medina.

criação cenográfica que utiliza objetos encontrados para sua concepção. Li em uma entrevista com Félida Medina uma frase que, do meu ponto de vista, é excelente: "Gosto de trabalhar com diretores que permitem que você tenha voz, que permitem que você crie, que escutam e estabelecem diálogo. Também acredito que não é importante apenas um diretor, mas que esse diretor trabalhe com um determinado grupo e que esse grupo se integre, forme uma equipe". Pois se você não vai executar a imagem preconcebida do diretor e propor uma construção conjunta daquela espacialidade da cena. Em sua opinião, que recursos ele utilizou para fazer isso e pode me dar exemplos?

8. López Mancera indicou o que considerava ser um método simples: o desenho do plano, a construção de um modelo e, finalmente, a adição de cor, mas em nenhum momento ele mencionou a elaboração de esboços. E o fato é que, antes do desenho técnico, que é a planta baixa, com medidas exatas em escala, de acordo com o espaço sobre o qual a cenografia será construída, às vezes há um esboço pré-existente, um desenho a lápis ou outro marcador para delimitar contornos, que também pode ter cor, ou então ser feito com alguns instrumentos auxiliares de desenho. Você se lembra de algo específico que Félida Medina diz sobre seus desenhos?
9. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho do Félida Medina?
10. Como você vê o trabalho e a figura de Félida Medina?
11. Do material existente no CITRU, vemos uma lista de seu currículo apenas até a década de 1990. Por que você acha que não há documentação do trabalho depois disso?
12. Quando Félida se aposentou?
13. Félida fala de dois professores, um ALM e outro Leôncio Nápoles, este último não encontrei nenhuma informação.
14. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

## RESPOSTAS

**Dulce:** Fui sua assistente acadêmica de 2013 a 2019, quer dizer que estava em sala de aula com ela nesse tempo a assessorando. Eu não participei de nenhum trabalho de cenografia. Lembro que ela fez uma cenografia, muito simples de uma leitura dramática de um poeta mexicano, Carlos Pellicer, que é cunhado de Marta Zamora que você

conhece. Era uma plataforma que iria expor uns vídeos que eu era encarregada de fazer sobre a vida dele. Se chamava elemento Pellicer por Pellicer. Foi em 2018. Essa foi sua última obra.

Penso nela e a imagino atrás de seu escritório, creio que Félida foi uma grande cenógrafa, mas também uma grande professora. Porque ainda quando ia como cenógrafa ela nos dizia que falava com os diretores que lhes dava lições: veja não pode fazer isso. Ou seja, era uma maestra. E todos que convivemos com ela, convivemos mais a partir de ser alunos que de seus colegas. Creio que é isso, ela com blusa sempre da tradição mexicana, ela gostava muito dos bordados Oxaquenhos. E sempre fumando, sempre.

Eu penso que tem a ver com seu processo de vida, Félida. Ela conversou comigo uma vez que seu plano de vida era ser arquiteta, mas o ambiente dos arquitetos em sua época era muito machista. E apesar do que tinha um caráter muito forte, se defendia, e era aguerrida e disse que não pode, para ela foi em excesso. Pois quando encontrou um lugar que envolvia a pintura e o desenho arquitetônico, aí estava a cenografia. Seu plano de trabalho sempre partiu da arquitetura. De fato, quando eu a via fazer um croqui com ela como traçados e linhas arquitetônicas porque finalmente era um espaço estruturado e a partir daí começava a dar vida, que ela chamava de caráter. Dar-lhe caráter. Há que dar caráter. Então veja, você chegava com um croqui de uma casa. E independentemente de como você tivera desenhado ela dizia: ninguém vive nessa casa, dê a ela caráter. E, às vezes, como estava fumando, com as cinzas do cigarro, ela sujava seu desenho com ela, assim em cima, aqui alguém passou a mão, fazia detalhes bem pequenos como a maçaneta da porta meio usada e suja. Tem que ficar mais suja que o resto da casa porque ali colocam a mão. Esse tipo de coisas porque, creio que cada vez mais foi se metendo em como habitar os espaços. Era tão observadora com isso. Exemplo, por mais limpo que seja um banheiro tem que tem um mofinho, era muito cuidadosa em entender como nós habitamos. Então, podemos ver que nos seus processos de desenho podemos ver esse exercício de romper as estruturas. Se podemos ver nos seus primeiros trabalhos algo muito arquitetônico, muito quadrado e em breve vai rompendo e rompendo. Você pode ver seus trabalhos de escola são tão arquitetônicos e depois, creio, que não só começou a pensar em como habitar o espaço fisicamente, como pensou a imaginar como se habita e aí entrou com um universo mais onírico, como as pessoas sentiriam esse universo e aí começou a fazer uma cenografia não tão linear e sim mais orgânicos. Tem a ver com isso.

Essa questão da escola de arquitetura foi um par de água. Para nós mulheres creio que para quem estudou cenografia no México. Félida é como se fosse a mãe de todas que queiram fazer cenografia. É a mestre que nos abriu um caminho a todas. E também fez diferença porque ela uma mulher com voz, que era um pouco difícil. Creio que se juntaram os planetas aí, tinha que ser uma pessoa com suficiente caráter, muito inteligente, muito artista, forte e sensível para dar conta disso naquele momento. Era uma pessoa bem complexa. Eu quando fui sua aluna, uma de minhas colegas a processou, porque era uma pessoa que dizia que isso não funcionava, era uma forma que os professores falavam antes, ou seja, podia pegar seu desenho e rabiscar, mas havia alguns colegas que não suportavam isso. Que preferiam a notícia que sua tarefa não estava boa de outra maneira. Algumas pessoas demandavam que a mestre teria maltratado. Então na escola tinha esse rumor de uma Félida cruel. Ela tinha um método de avaliação, que no final do primeiro ano, que era o primeiro filtro da escola, se não passava com Félida melhor não se dedicar a isso. E nesse primeiro ano tinha que fazer uma maquete de um bairro da cidade que você escolhesse que media 1,90x1,90. Tinha que fazer a reprodução do bairro. Era uma maquete de meses, com todos os detalhes. Os alunos dormiam na escola, levavam colchões, micro-ondas e aí você ficava porque senão não terminava. Não havia outra forma de terminar. Muito como uma escola de arquitetura. Te pedia as plantas, as elevações e a maquete. Era demasiado. Você escolhia o bairro e era da sua responsabilidade acabar. E a estrutura estava tudo bem, os difíceis eram os acabamentos, tinha que fazer os detalhes, as lixeiras, os cabos, os tanques de gás, as caixas d'água, tudo que mostrava que aí viviam pessoas era o mais complicado. Então, tudo isso que eu te disse era para te mostrar que no final desse primeiro ano era como se ou você passa ou você desiste. Não acabou desiste. Era uma decantação grande. Então era uma lenda, um monstro assim. Mas, por outro lado, tinha uma outra Félida que me emocionou muito quando um aluno que só tinha dinheiro para o transporte e ela deu uma bolsa para ele toda a graduação. Emprestou seu material pessoal para ele fazer a maquete, tudo. Era humanitária também. Me recordo uma vez que estava revisando o exercício do bairro e disse a um aluno e disse porque você pôs esse tanque de gás desse tamanho. É imbecil? Você não parece imbecil, então porque colocou? Então sua forma de falar era muito impressionante, mas ao mesmo tempo quem dizia que tem dinheiro para a comida? Ou seja, era muito complexa, muito interessante essa mulher. Era muito honesta.

Veja que por exemplo o que víamos os trabalhos das colônias, ela sempre via os trabalhos com as três áreas ao que não necessariamente estaria envolvida nas três áreas.

Por exemplo, o figurino não gostava. Fazia quando tinha que fazer, não negava trabalho, mas nunca gostou. No entanto, sempre que pensava numa cenografia pensava no figurino. Então quando a gente tinha um trabalho de cenografia na escola ela pedia que viesse a equipe de figurino e iluminação para conversar, para pensar junto. Pedia os croquis de figurinos, as gamas de cores que vão ser utilizadas, coisas para trocar. Para ela era muito importante que todo fosse um conjunto. Era defendia essa integração. Quando você chegava com essa maquete do bairro Félida ela sempre via o trabalho com as demais áreas: chamava para avaliação o professor de teoria, o professor de desenho arquitetônico, professor de ilustração, chamava a professora de figurino para avaliar junto. E suas avaliações sempre eram colegiadas. Ela jamais fez sozinha. Então a mostra não era ela. Eram todos. Então era muito forte você com seis mestres.

No terceiro ano, que não podíamos fazer só projetos, tínhamos que executar o cenário todo, nós mesmos. Ou no terceiro ou no quarto. Uma pessoa fazia a direção de um grupo de estudantes da atuação, alguém do curso de cenografia faz a cenografia, outro a iluminação, outro faz o figurino e outro a produção. Então eram 4 cenógrafos com um grupo de atuação. Era bem interessante o processo. Antes tinha um plano de estudos (grade curricular), que a mestre apoiava, que tem a ver com sua pergunta, porque nesse plano saíamos como cenógrafos, iluminadores, figurinistas e produtores. Nos davam todas as áreas. Depois teve uma mudança que ela não esteve de acordo que era uma licenciatura com ênfase em figurino e para ela te fecha a possibilidade de mudar e de saber mais sobre o espaço, sobre a luz. Ela dizia que isso fechava para possibilidades de trabalho, por que oxalá haverá trabalho especializado para figurinistas. Na prática você pode estar numa montagem que precisará fazer a cenografia também. Então esse novo plano fecha a possibilidade de você entender como vê um cenógrafo ou como vê um iluminador. Ela entendeu essa reforma como uma grande desgraça. E eu vi colegas que se formaram com esse novo plano e efetivamente são muito especializados e passaram por isso. Um figurinista teve que fazer a cenografia e não sabe fazer projetos, não sabe perspectivas, não tem ideia das instalações.

Estas peças eu nunca vi, mas segundo entendo por exemplo de *Cementerio de automóveis* que era o espetáculo que ela mais falava, tinha muito orgulho dela, foi um processo como revelador. Ela desenhou o espaço a seu modo, fez um projeto de arquitetura, em primeiro lugar fez uma planta que a dividia em quadrículos de um metro para ter sentido de quanto espaço era e a partir de aí começava a fazer seu projeto a partir

da planta, depois fazia elevações, perspectivas coloridas em tudo isso em negociação com o diretor mas já pensava também na execução. Especificamente de *cementerio* o diretor dizia: Não Félida como vai fazer carros com outros materiais. Até que disse, não tem que ser carros mesmo, tem que ser! Então foi buscar no ferro velho de carros e esse processo se viam como uma loucura. E aí ela chegou com os carros e disse aí estão. E já montaram e foi muito impressionante. Seguramente a maioria dos processos criativos assim ambiciosos são contra a lógica. Eu não sei nada sobre os Albanilles. Talvez a gente ache em uma dessas pastas. Uma coisa que era muito interessante era que sempre foi muito respeitosa com os técnicos. Muito humana.

Era também de uma organização impressionante, uma vez cheguei na casa dela e ela estava fazendo sua declaração de imposto de renda e ela tinha as notas fiscais de farmácia!! Quem faz isso? Fazia a declaração com todos os mínimos detalhes e imprimia.

Não vi nenhuma obra de Félida pessoalmente

Já respondi essa coisa do trabalho coletivo

**APÊNDICE B – ENTREVISTA COM EID RIBEIRO | 26 jun. 2023**

**Sobre o entrevistado:** Eid Ribeiro é diretor, autor, roteirista e ator mineiro, tendo sido um dos curadores e fundadores do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte/FIT/BH.

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando você fala de Décio Noviello?
2. Como avalia os anos 60 e a obra de Noviello?
3. Vemos que alguns cenógrafos, a partir do séc. XX, da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo fantasias e iluminação. A partir desta ideia como Décio Noviello desenvolve seu trabalho? Ele fez os três? Outros profissionais participaram com ela?
4. Como foi seu processo criativo em *O encontro marcado* e a relação com o Décio? Como você vê a sua montagem de *O encontro marcado*? Foi uma abordagem mais realista? Como você entende a relação da cenografia com a encenação? Por que você acha que Décio fez a casa de Belo Horizonte no papel branco e outras imagens no papel preto? Vê alguma razão para isso?
5. Quais outros trabalhos vocês fizeram juntos? O que você lembra sobre estes processos? Há desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a compreendê-los?
6. Você já viu estes trabalhos pessoalmente? O que você pode me dizer sobre eles? O que não viu e Décio Noviello te contou como você os imaginou?
7. Sabemos que mesmo antes de sua entrada no teatro Décio tem um caminho importante na pintura e no desenho. Inclusive com o estudo da perspectiva na pintura de uma maneira singular como as obras que estão no Museu de Arte da Pampulha. Como você vê o desenho na obra teatral de Décio Noviello?
8. Você se lembra de alguma coisa específica que Décio dizia sobre seus desenhos?
9. Quais obras você lembra de Décio falar mais como as mais importantes?
10. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho dele?
11. Como você vê o trabalho e a figura de Décio?
12. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

## ENTREVISTA

**Tereza Bruzzi:** Entrevista com o Eid Ribeiro, hoje são 26 de junho de 2023. Eid, eu vou fazer algumas perguntas sobre o Décio Noviello e, sobretudo, sobre um espetáculo que você dirigiu e ele fez a cenografia e os figurinos: *O despertar da primavera*.

**Eid Ribeiro:** Décio era militar, mas a gente nem se lembrava. Em termos de pensamento, nem nada. Era um artista, né? 24 horas por dia. Eu achei maravilhoso. E muito disponível, né? Muito disponível, assim, para ajudar, para dar força, para construir com a gente as coisas, entendeu?

**Tereza:** Você fez quantos trabalhos com ele, você lembra?

**Eid:** Eu fiz dois. *O despertar da primavera* e um show com o Beto Guedes. No início dos anos 80. É. E era uma coisa, assim... que aconteceu comigo duas vezes, nas duas produções. Primeiro, que o cenário que ele fez, o primeiro cenário que ele fez de *O despertar da primavera*, ele chegou a fazer. Entendeu? E aí, quando eu vi o ensaio geral assim, eu destruí tudo.

**Tereza:** Que ótimo!

**Eid:** Nada disso, entendeu? Aham. Ele colocou muita coisa em cena. É porque a peça é muito aberta, passa em vários cenários diferentes. Então, acho que ele fez casa, não sei o quê, dividiu-se com uma coisa muito pesada. Foi assim, não é isso, vamos destruir isso aí. Entendeu? E eu vou ficar só com a única foto que eu tenho de cena. É isso aqui. Tinha muita coisa, eu limpei.

É, eu achei, até separei para você. É a única coisa que eu tenho. Entendeu? E aí, fiquei só com... Falei, só quero isso aqui, que é um praticável enorme, né?

Os atores ficam no plano superior. Aqui nada, tudo só com folhas no chão. E uma árvore. Uma árvore. E aqui já é projeção, eu acho. De árvore, de coisa. Então, ficou uma coisa bem aberta. Que a gente podia trabalhar o texto sem nenhuma coisa concreta. Então, é a única coisa que eu tenho. E aí ele propôs, fez essa árvore. Isso aqui, eu não sei se era projeção, essas coisas aqui de fundo.

**Tereza:** Não era tecido, não?

**Eid:** Ah, tecido, pode ser. Eid: Ah, acho que era tecido mesmo. Que deu a ideia do parque, né? Ah, então. É esse mesmo. Acho que era tecido atrás. E aqui é essa árvore que era concreta.: E essa aqui também, que era concreta. Tinha um gradil também em algum momento? Tem lá no fundo, né? Deve ter, né? Se está aí. Fiquei imaginando, talvez, depois dessa foto, que talvez ele descesse numa vara.

**Eid:** Tem uma cruz aqui. E os personagens ficavam guarda-chuvas. Tipo chuva, chovendo e tal.

**Tereza:** Parece que aqui também tem outro móvel, está vendo?

**Eid:** É, aí tem... Aí eu não lembro disso. A gente eliminou isso.

**Tereza:** E aqui, em seguida, eu achei os figurinos. Olha, que lindos. Que maravilha.

**Eid:** Maravilha. Nossa, mãe.

**Tereza:** Te mando isso tudo. Ah.

**Eid:** Essa era a menina que fazia...

Ana Donar. Ana Donar. Aqui está alguma informação. É. Mas eu posso te enviar. Eu lembro que ela era a única que vestia branco. Ah. E todo mundo era preto. Esse aqui era o Ronaldo Brandão. Fazia a morte, né? Não, acho que as meninas usavam branco. Todas as meninas. Bonito demais. Nossa, mãe. Ele era genial. Ele não mostrou nada disso. Eu não lembro de ter mostrado. Não? Não, não lembro. Também a gente era tão doido lá na época que a gente nem lembra. Crígio. Era uma coisa maravilhosa. Essa é a mãe, eu acho. Acho que tinha uma professora. Não sei. Acho que tinha. É, tinha, mas... Ah, mas é uma delicadeza impressionante. Olha. Fazer quadro disso. A Ana aqui. A Ana tá morando no Rio. Descobri que ela tá morando... Porque ela é filha de francês, né? E foi pra França. Ficou anos lá. Na terra do pai dela. Lá na região. Entendeu? Aí outro dia eu bati no Google. Ela é professora no Rio. Não sei de que. Formou, entendeu?.Eid: Mas ela virou uma professora. Que eu não lembro de quem que é. Daqui, de repente, vou mandar fazer um quadro. Achei tão bonito isso aqui.

**Tereza:** São muito lindos. Então, a minha história é um pouco por isso. Porque no momento que eu encontro esses desenhos do Décio, eu comecei a trabalhar e pensar

assim. Tudo bem, essa experiência da efemeridade do teatro existe. Ela é o grande momento e tudo. Mas a gente não pode desconsiderar esses rastros. Porque são incríveis. E eles podem levantar, gente, para alguma experiência próxima da cena.

**Eid:** Sabe uma coisa interessante? Eu estive ontem com o Léo Lessa, que está na FUNARTE. O Léo falou que a lei Paulo Gustavo, o audiovisual vai ser mais para isso. Para pesquisa, para documentário. Para longa-metragem mesmo. Eu estou no longa-metragem. Entendi. E é para música. Porque esses trunks que eu passo na televisão, que é uma música que você faz... É pulverizar tudo nessas coisas. Até joguinho eletrônico, essas coisas de latir, aquelas coisas que no Brasil estão se desenvolvendo muito. Até isso eles estão liberando. Entendeu? Ele me falou muito disso, de uma pesquisa sobre algum artista.

**Tereza:** Que ótimo! E *O despertar da primavera* eu achei uma reportagem do Globo. Vocês foram para o Rio de Janeiro.

**Eid:** Fomos ao Rio e fizemos no teatro Villa Lobos. Eu tenho várias críticas.

**Tereza:** Tem? Depois, se você puder, eu quero ver.

**Eid:** Uma ou duas.

**Tereza:** Uma do Globo eu achei.

**Eid:** Um espetáculo... Um espetáculo... Não é discreto. Um espetáculo...

Honesto. Uma palavra assim.

Acho que foi só essa crítica que eu lembro.

Essa você tem?

**Tereza:** Essa do Globo eu tenho. Essa eu tenho.

**Eid:** Elogia... Ele não gostou quando entrou a música contemporânea.

**Tereza:** Eu falei, gente, deve ter sido ótima essa parte.

**Eid:** Quem que era? Um cara... Um cantor americano genial. Eu não esqueci o nome dele. Era essa geração mais... Um cantor bem... Outsider, assim. Tem uma voz rouca. E tem um ritmo muito bonito. Esqueci o nome dele. De repente eu lembro. Mas fomos ao Rio. Fizemos lá. A gente foi convidado, porque na época era o Grupo *O despertar da primavera*, que tinha... Era da prefeitura o teatro. Eles tinham... Dado um ano para cada... Concorrência pra você explorar aquele espaço. E aí o Grupo *O despertar da primavera* que tinha ganhado lá o espaço. E que tinha montado uma peça meio no Rio, ali do Carnaval.

**Tereza:** Ah, entendi. Aí eles te convidaram pra ser...

**Eid:** Eles me convidaram pra levar lá. E eu não tenho... Você tem um cartaz que é lindo?

**Tereza:** Não.

**Eid:** Nossa, mas eu nem guardei.

**Tereza:** Quem que fez o cartaz?

**Eid:** Foi o Ganso. E é uma foto, assim, de mil... Novecentos e pouco. Ou mil oitocentos. Sei lá. É uma foto linda. Que era uma... Uma mulher nua. Assim, né? Cabelo lindo, assim, entendeu? E uma caveira, assim. Bem expressionista, assim.

**Eid:** Era um cartaz lindo. O Ganso deve ter. O Ganso. Não existe, né? O Ganso. Você conhece o Ganso?

**Tereza:** Eu lembro o Ganso do... Que fazia as luminárias.

**Eid:** Isso. Ele é que... Ele tirou de um... Porque ele é arquiteto, né? Então ele tirou de um livro que tinha de arquitetura. Era um cartaz. Mas era muito bonito.

**Tereza:** E como é que foi essa escolha desse texto pra você, na época? Você lembra?

**Eid:** Ah, eu lembro que eu... Me ajudou a entender, assim. Eu gostei muito do tema. De... Da descoberta, né? Da sexualidade. E da escola. Os professores repressivos. Então achei que ela tinha muito a ver com... Com o Brasil, assim. Achei que tinha a ver com...

Com essa relação de professor, com a escola, sabe? E achei muito poético. Achei poético, assim. E o texto dos adolescentes era muito... Muito bonito, muito forte. E muito... Questionaram muito. E tinha uma tragédia ali, entendeu? Que era... Que um deles morreu. Aí tinha toda uma estrutura dramática muito forte, muito bonita. E de ser expressionista também. Aham. Um autor expressionista. Eu nem sei o que é expressionista. No cinema, você vê. É um cinema expressionista. Mas no teatro? O que é um teatro expressionista? Mas você lendo, você não... Não tem exatamente. É.. Mas a crítica ficou assim, um espetáculo não sei o que. Mas o texto era isso. E era assim... Eu nem sei o que eu fazia antes de *O despertar da primavera*. Eu fazia... Era reunir as pessoas no fim de jogo que eu fiz mesmo. Não tinha um grupo. Então eu reunia atores e fazia espetáculo. Porque eu lembro que tanto que para fazer a menina que era a adolescente mais jovem, aí eu fiz um... um teste, abri um teste. As outras eram atrizes conhecidas. Aí eu fiz um teste e a Yara de Novaes fez o teste. Entendeu? E aí eu não escolhi ela. Não, ela estava toda suja, toda esquisita, toda... Nem suja não, arrumada, meio largada, entendeu? E aí eu escolhi uma menina que era evangélica, mas na época evangélica era outra coisa. Mas tinha uma pureza, uma coisa tão natural, espontânea. E a Yara até hoje ficou tão magoada que ela não esqueceu isso. Aquele dia, teve uma menina na casa do Rodolfo, quando ela veio aqui montar uma pesca de fio com o Rodolfo, aí o Rodolfo me convidou para ir até uma cervejinha lá. Ela falou assim, você não me escolheu, escolheu aquela menina, não sei o quê, no meu lugar. Eu falei, meu Deus, eu já tenho quanto? Trinta, quarenta anos, isso?

**Tereza:** Quarenta anos.

**Eid:** E eu falei assim, ó Yara, eu acho que foi sorte sua, né? Porque você se transformou no que você é hoje. Quem sabe, se eu tivesse escolhido, você tinha abandonado o teatro. Quem sabe? Você ficou tão magoada, vou provar que eu sou... E se transformou em diretora, atriz, professor, essas coisas, né? Porque a vida é isso.

**Tereza:** As pessoas entendem de um outro, é um contexto, um personagem, não é nada pessoal, né?

**Eid:** Nada, nem conheci ninguém deles. E achei a menina, foi maravilhosa. Nunca mais sei nada. Não continuou fazendo teatro. É, mas foi incrível o trabalho dela.

**Tereza:** E, nessa época, nesse trabalho e no Beto, ele fez cenário e figurino? Aqui ele fez cenário e figurino, né?

**Eid:** É, também ele que fez o figurino no mundo de branco ali, o pessoal gostou. Ficou bonito. Essa coisa do cenário, esses degraus que iam subindo, a gente pintou tudo de preto.

**Tereza:** Entendi.

**Eid:** Tem uma escadaria preta e os atores foram de branco.

**Tereza:** Eu fiquei pensando aqui, mudando um pouco do que eu tinha pensado de te entrevistar, mas, assim, nos dois casos que há um desencontro, né? Porque é parte do processo também. Então, olha só. Achei curioso pensar que nos... Até no caso do Raul também, né? São três casos aí que você estava procurando uma outra linguagem. Né, Eid?

**Eid:** Certo. Ele é muito realista, né? A cenografia dele. Tanto o Raul quanto o Décio. Comentei das mãos, Beto Guedes e tal. Estou me imaginando essa coisa do carnaval, do Décio Noviello. Eu estava no encontro com ele numa construção de uma outra linguagem que não era naturalmente a linguagem que eles estavam mais acostumados a lidar. Mas eu não tinha noção disso. Entendeu? Que eu queria. Eu sabia que eu queria isso, mas não era que eu queria uma coisa diferente.

**Tereza:** Era a intuição falando, né?

**Eid:** Era a intuição. Eu sou pisciano, então sou muito intuitivo.

**Tereza:** E a gente é de uma formação do fazer, né? De refletir a partir do fazer, também, né, Eid? Esse lugar do pensamento conceitual e aplicar não é. É do campo da filosofia, sei lá, né? A gente é da... da operação com a mão, né, também.

**Eid:** Você tem uma ideia? Agora, meu trabalho vai ser... A gente foi... Eu fui escolhido, eu entrei com um projeto agora no CCBB e fui selecionado.

**Tereza:** Eu vi agora, né? Acabou de ser.

**Eid:** Que é fazer o fim de jogo do Beckett.

**Tereza:** Você vai montar de novo?

**Eid:** Vou montar de novo, só que é totalmente diferente. Vou fazer com Chico Bornellas, que é um ator de 79 anos, que sofreu um AVC. Entendeu? E tem essa mão aqui, que está meio assim. Essa função... Essa direita está meio assim. Ele reaprendeu a escrever com a mão esquerda. Entendeu? Tem lápsio de memória, obviamente, e fala, mas tem problemas também na fala. Entendeu? Eu vou fazer o fim de jogo com ele, fazendo o personagem lá, o Han. Entendeu? Vai começar esse trabalho, não sei, e vou fazer com ele e o filho dele, que é palhaço. E ele também é palhaço. E é escritor, é poeta. Ele tem um livro maravilhoso.

**Tereza:** Essa ideia é forte, não é?

**Eid:** É forte. Chama-se Escreve-Vidas. O livro dele é muito bom. Eu conheci ele desde adolescente em Belo Horizonte. Ele já era ator. E depois ele sumiu. Entendeu? Depois eu encontrei com ele no Rio, na década de 70. Começamos a fazer outro trabalho lá. Era uma indigência absoluta, estreando, não fazendo nada. E agora me reencontro com ele em Belo Horizonte. Mas antes de ele ter tido um AVC. Entendeu? Mas aí fiquei muito amigo dele, retomando as coisas, amizade, e tudo. O filho dele me falou que tinha tido um AVC. E aí eu, depois de um ano, me reencontrei com ele. E agora ele está fazendo um trabalho. Ele e dois filhos dele. Estão estreando no Galpão agora, em julho.

**Eid:** É o que ele dá conta? Talvez eu tenha que usar ponto eletrônico. Com ele, né? Mas eu vou tentar fazer sem. Talvez eu trabalhe com a fonoaudióloga para ver por dentro de voz e com uma professora de voz também para ver se me ajuda. Dá exercício.

**Tereza:** Acho que projeto mais legal. Importante, né? Para nós todos que estamos envelhecendo, né?

**Eid:** Então fazer um fim de jogo com dois palhaços, o pai e o filho.

**Tereza:** E tem vários fins de jogos aí, né?

**Eid:** O fim do mundo. O fim da vida. E eu estou com 80 anos.

**Eid:** Quais outros espetáculos você vai trabalhar?

**Tereza:** *O encontro marcado* e Toda nudez será castigada.

**Eid:** Ah, sim. *O encontro marcado*. Também era totalmente aberto. Tinha muita influência do espetáculo do Antunes. O Paulo César Bicalho. Tinha muita influência do Antunes na direção dele, na concepção.

**Tereza:** Entendi.

**Eid:** Uma coisa mais aberta, mais despojada. Acho que foi a melhor direção do Paulo César.

**Tereza:** Do *O encontro marcado*? Eu tenho foto, não. Só tenho desenho. Vou te mostrar.

Eu vou conseguir. Porque eu vou conversar lá com a Papoula, mas eu te mando para te mostrar. E outro que eu lembro também que eu localizei, que eu fiquei interessada. Não sei se você lembra.

**Eid:** Paulo César está vivo. Só que não faz mais nada. Fica em casa. A notícia que eu tenho dele é isso. Eu acho importante o Paulo dar o depoimento também. E o Paulo está muito esquecido também.

**APÊNDICE C – ENTREVISTA COM GABRIEL FRAGOSO | 06 fev. 2023<sup>112</sup>**

**Sobre o entrevistado:** Ator, diretor, produtor e professor mexicano. É professor da Escuela Nacional de las Artes/ENAT na graduação e no mestrado em pedagogia teatral.

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando se fala em Félida Medina?
2. Sempre vejo FM em publicações falando sobre pintura e arquitetura em sua formação. De fato, podemos observar a existência de duas categorias de cenografia: a "mole", cuja construção volumétrica é feita por meio de materiais maleáveis, como telas e tecidos, texturas e cores, e a "dura", executada com estruturas e invólucros rígidos, como metal ou madeira, cuja concepção volumétrica é mais arquitetônica. Em que investigações desses dois campos você vê a Félida Medina trabalhando?
3. Como você avalia o início da década de 1960 e a entrada de Félida Medina na escola de cenografia? FM chegou à Escola de Arte Teatral por meio de uma carreira em arquitetura,
4. Vemos que FM fala da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo figurino e iluminação. A partir dessa ideia que ela mesma defendeu, como ela desenvolve seu trabalho? Ela fazia os três? Outros profissionais participavam com ela?
5. Como era seu processo criativo? Em uma de suas entrevistas que li, FM fala sobre três obras importantes para ela: *El Principito*, *Cementerio de los Automóviles* e *Los Albañiles*. O que você sabe sobre esses processos? Existem desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a entendê-los?
6. Você viu essas obras pessoalmente ou as conhece por meio de relatórios da FM? O que você pode me dizer sobre elas?
7. Especificamente sobre o *Cemitério de Automóveis*, até onde pude pesquisar, a FM utilizou peças de carros encontrados. Esse é um procedimento de criação cenográfica que utiliza objetos encontrados para sua concepção. Li em uma

---

<sup>112</sup> Essa entrevista foi feita em espanhol e traduzida pela entrevistadora.

entrevista com Félida Medina uma frase que, do meu ponto de vista, é excelente: "Gosto de trabalhar com diretores que permitem que você tenha voz, que permitem que você crie, que escutam e estabelecem diálogo. Também acredito que não é importante apenas um diretor, mas que esse diretor trabalhe com um determinado grupo e que esse grupo se integre, forme uma equipe". Pois se você não vai executar a imagem preconcebida do diretor e propor uma construção conjunta daquela espacialidade da cena. Em sua opinião, que recursos ele utilizou para fazer isso e pode me dar exemplos?

8. López Mancera indicou o que considerava ser um método simples: o desenho do plano, a construção de um modelo e, finalmente, a adição de cor, mas em nenhum momento ele mencionou a elaboração de esboços. E o fato é que, antes do desenho técnico, que é a planta baixa, com medidas exatas em escala, de acordo com o espaço sobre o qual a cenografia será construída, às vezes há um esboço pré-existente, um desenho a lápis ou outro marcador para delimitar contornos, que também pode ter cor, ou então ser feito com alguns instrumentos auxiliares de desenho. Você se lembra de algo específico que Félida Medina diz sobre seus desenhos?
9. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho do Félida Medina?
10. Como você vê o trabalho e a figura de Félida Medina?
11. Do material existente no CITRU, vemos uma lista de seu currículo apenas até a década de 1990. Por que você acha que não há documentação do trabalho depois disso?
12. Quando Félida se aposentou?
13. Félida fala de dois professores, um ALM e outro Leôncio Nápoles, este último não encontrei nenhuma informação.
14. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

## RESPOSTAS

**Gabriel:** Muito relevante, ela. Como criadora artística e também como uma mulher que nos termos atuais, emponderou. Foi capaz de confrontar em um meio muito machista da época, defendeu sua preferência sexual. Muitas mulheres dessa época sucumbiram, ou foram para o vestuário ou ficaram subordinadas aos homens. Ele

marcou muito esse lugar, mas o seu caráter lhe ajudou muito: combativo, confrontativo. Pessoalmente comigo estabelecemos uma relação muito boa.

Trabalhamos juntos em uma obra que se chamou mulheres de areia que eu fui produtor. E outra que era uma homenagem ao maestro Cequisano.

Eu estudei na ENAT e estou a 40 anos ,sigo sendo professor, mas da carreira de pedagogia artística que virou o mestrado de pedagogia teatral. E também estivemos juntos no sindicato de INBA. Foi a montagem de *Cementerio de Automóviles/CA*. Julio Castillo estava recém ingressado da carreira de atuação e começava a fazer direção e então teve tão êxito que a temporada estendeu porque normalmente esse tipo de montagem durava 10/12 funções e este alcançou a olimpíada cultural de 1968 e foram incorporados a programação. Não era raro, boas montagens da Escola passavam para um circuito cultural, financiado pelo estado junto a olimpíada do México.

Havia o Centro Universitário de Teatro criado por Hector Azar. Eram cursos livres, eu tinha 16 anos. Era como o que hoje chamamos de currículo aberto. Eu fazia tudo que podia no teatro. Eu vi o *Cementerio de Automóviles*, conheci a cenografia e pouco tempo depois conheci Félida trabalhando.

Bom, foi muito forte. Em primeiro lugar era muito atrevida a proposta cenografia, a direção de Julio Castillo também, porque o tema era a violência da rua, com todas as temáticas: as drogas, o desequilíbrio humano e a direção soube muito bem trabalhar isso. Uma cena muito impactante era de um namorado enciumado, me parece, que ele usa um lápis de boca e marca o corpo da namorada como um raio nas costas da atriz. Então isso é teatro, mais forte do que fazer realista era a ideia, um encontro de imagens. Ademais era um atrevimento, apesar de ser 1968/69 era início de uma época, foi um escândalo no final dos anos 1960. Seres humanos esquecidos no lixo, viciados, foi um escândalo. Félida tinha esse caráter de atrever-se. Julio vinha de um bairro bastante pobre, com muita delinquência e violência, etc. Por isso esses eram os seus temas. E, bem, também Felida vinha de um ambiente social mais ou menos com necessidades. Félida conservou uma amplitude de gêneros, uma amplitude de perspectivas.

Eu sou um sobrevivente de 68, estava saindo do ensino médio, não pude escrever a preparatória. Eu era jovem, com 16 anos, participei do movimento. Estavam montando Augusto Boal no Foro Isabelino e eu me integrei nesse momento. E fomos a um festival

como estudantes e a montagem que foi convidada tinha a cenografia de Félida que se chamava *Vine, ví y mejor me fui* e ficamos os dois em rivalidade, eram os convidados oficiais e nós os off. Era uma rivalidade muito amistosa. Isso foi em 1973. E daí pessoalmente tivemos uma muito boa amizade. E a partir daí começamos a dividir muitas coisas tanto a nível político como a nível teatral. Todo o período dos anos 1970 eu participava de um programa de teatro escolar que era montagem com estudantes e atores profissionais para levar as escolas básicas ou levar os meninos aos teatros. E comecei por causa disso a frequentar a escola de teatro e, em 1979, ingressei a dar aula na escola de teatro. Minha especialidade como ator foi a pantomima.

A Félida inicia mais cedo. Julio Prieto estava muito ocupado desenhando os teatros do seguro social (LIPS), Lopez Mancera precisa dar suas aulas e aí Félida precisa substituir Lopez Mancera. E depois ALM vai a organização nacional de teatro para o festival Cervantino e então Félida fica na sua cátedra.

Os teatros do seguro social foram uma revolução, era curioso e contraditório porque os teatros eram parte de um projeto urbanista, eram unidades habitacionais auto suficientes incluindo um teatro, escolas e posto de saúde. O curioso que esse modelo não combinava com a política de direita que o México vivia. É contraditório porque era um governo totalmente afinado com os Estados Unidos investiram muito dinheiro num projeto urbano como esse.

A imagem que me vem à cabeça quando lembro de Félida é a experimentação. Em *La Mujer de Arena* ela criou uma estrutura irregular que finalmente dava a ideia de um poço de areia. Ela experimentou com diversos materiais. Ela teve um período muito interessante, que durou bastantes anos, que era uma busca de textura com jutas. Que começa em *El Extensionista*. Ao longo dos anos vai tingir, usar diferentes colas, para dar forma a juta. Essa pesquisa foi até o final dos anos 80, ela fez a cenografia de *la rebelión de los congados*, foi uma montagem de escola. O piso era de juta porque a obra se passava em Chiapas. Criou uma espécie de labirinto que somente havia elementos de folhagens e veredas. Conseguia textura com diferentes colas. Era muito impactante. Eram as veredas, mas ao mesmo tempo era esse mundo cerrado.

Nossa experiência no sindicato: A experiência de nós dois juntos no sindicato que só havia um. Sindicato geral de Belas Artes. Era muito controlador, era um sindicato

nacional e todos que trabalhavam em qualquer coisa da área estavam nesse seminário. E nos dividimos em seções. Era um sindicato com todos os vícios, corrupção, etc. E então cada um de nós éramos delegados. Essa relação a partir do sindicato consolidou muita nossa amizade. A partir de 2015 já passamos a secretaria de cultura e já não pertencemos a da educação pública e podemos ter outros sindicatos e fomos em um novo sindicato. E houve uma desavença e ela foi para outro sindicato. Mas isso era no sindicato, quando nos encontrávamos na escola era sempre muito gentil e amiga.

Há sempre duas tipologias de cenografia. Eu creio que a obra de Félida tem essa afortunada combinação entre a arquitetura mais dura e mole. Félida, eu recorro de suas cenografias, ela tem formação de arquitetura. Aporta soluções que que é evidente a arquitetura enquanto estética e também através de desenhar estruturas muito sólidas, como é o caso de *El Extensionista* como é o caso de *El Principito*, *De Vine*, *Ví E Mejor me fui* que são essas estruturas sólidas que se combinam e se transformam em outra maneira. São soluções muito afortunadas porque tem conhecimento de arquitetura para juntar, para este gerar formas sólidas visualmente e também tinha domínio técnico. Creio que tivemos três cenógrafos muito importantes aqui: Félida Medina, Alejandro Luna e Arturo Nava que tem antecedentes em arquitetura. E foi muito útil esse conhecimento para a cenografia, alguém que pensa como arquiteto é também um criador. Há um elemento central de criatividade, por suposto. E a parte técnica. Por que ademais não sobra, como diria Rodolfo Usigli, nos sobra saber que volume de peso vamos ter que carregar, nisso também pensava Félida. É mérito de Félida que absorveu da arquitetura e trouxe para o universo da cenografia.

Você a ouviu falar sobre desenhos? De croquis?

Havia uma parte muito íntima de Félida, enquanto trabalhos dela, ela chegava com uma maquete, ou com croquis muito acabados, assim como presenciar ela fazendo os croquis era, de uma forma muito íntima. Eu a observei muitíssimo foi em situações de classes. Em algumas situações eu assessorava em sala como se eu fosse dirigir e então estava com os croquis dos alunos e desenhava, ajustava, discutia comigo entradas. A qualidade não era maravilhosa de seus desenhos, mostrava era um domínio das proporções, dos ajustes, de girar. No caso de quando eu fui produtor e ela cenógrafa chegou com uma maquete da *la mujer de arena*, em 2004. E disse que aqui está a solução. A diretora disse bom, sim, mas eu necessito de... e ela corrigia. Não era uma cenógrafa

que não mudava nada, não, ela negociava, sim claro. Agora deixe-me ajustar a proporção. Não era ferrada. Em termos de produção tínhamos que tirar coisas para ajustar suas ideias aos custos. Mas eu creio que trabalhava muito melhor sozinha. Teve assistentes, mas eu não creio que tenha havido uma interlocução no seu processo inicial de criação. Quando já tinha fechado sua solução, aí sim chamava assistentes. Era um traço de seu caráter, sua vida pessoal era totalmente discreta, não permitia que entrassem em sua vida pessoal. As vezes compartia, mas era em nossas conversas e pouca gente ela chamava em *San Andres de los Gama*. Ela desenhou muito da casa, é ali onde tem sua coleção indígena, de um bom gosto, todas as cores e formas e desenhos mexicanos. Uma seleção maravilhosa. Félida e Victoria tiveram uma relação de muito tempo, desgraçadamente há muito preconceito em México, nessa escolha, no teatro é um pouco melhor, viviam num apartamento na colônia Roma. Era sua companheira. Victoria tem uns tecidos, você viu os tecidos dela? São coisas maravilhosas, são têxteis que se conformam em desenhos. São belíssimos, é Oaxaquena. E dou um lenço maravilhoso que foi comprado por 12 mil pesos. Foi uma amiga da Félida que nos pagou.

Buscamos um café. Retornamos.

Félida, tudo que conseguiu como cenógrafa é tão importante como a Luna. Apesar de pouca gente reconhecer isso. Ela, Luna e Narra são quase contemporâneas e são três linhas, três conceitos que aportam os três. Muito importantes. Os três são arquitetos, mas há linguagens distintas. Creio que incursionam por muitos gêneros e chegaram a soluções maravilhosas, mas Luna brincou mais a uma espécie de minimalismo, nos anos 90/2000. Narra foi mais arquiteto, sobretudo nos 80, que experimentou com elementos arquitetônicos como telas metálicas que propiciavam texturas e Félida além da base mais arquitetônica começou a experimentar as texturas orgânicas: lodo, barro, juta, tricô. Foi herdeira de uma tradição feminina. Pensando aqui, provavelmente por ser mulher. E todos pensavam na iluminação. Agora está esse projeto que eu estou em contrário, que a licenciatura entre em carreiras e não em cenografia. Acho que é importante primeiro ter um reconhecimento de um campo completo e depois ter uma noção de cada área. É explorar primeiro o campo do interesse antes de ter a carreira. Também acho que, no teatro, tem gente de outras áreas que transitam no teatro. Por que não se pode descobrir o teatro com 30 anos? Arturo Narra começou estudando pantomima com Alejandro Bondarovsky, vai para a dança e descobre a cenografia e vai a Tchecoslováquia e Polônia estudar cenografia e regressa como cenografia. A pessoa pode brincar de ser o que é. E

isso tampouco a condena. Julio Prieto é foi muito relevante, muito atrevido para sua época, a escola de cenografia, criada em 1948 e muitas pessoas diziam estão loucas, por que isso? O que é cenografia? A tradição espanhola era os pintores que pintavam os telões ou artesãos, não? Para os teatros do final do século XIX/XX, teatro de revista e os cenários eram pinturas. Em Belas Artes existem, todavia, telões de papel Kraft, dobrados, infelizmente, não os importa muito a conservação. Existem telões pintados por Diego Rivera, Orozco que também tiveram sua parte teatral. Havia uma menina que fez um mestrado sobre espaço simbólico e descobriu o teatro. Então obteve uma beca ibero-americana para recuperar uns telões pintados por Rivera que estão na Espanha. Croquis e telões já realizados que estão em Madri. Sim, os Mexicanos para ir consultá-los têm que ir a Austin ou a Berlin. Nos saquearam. Mas creio que há uma trajetória cenográfica anterior a Escola de Cenografia. Havia muitos artistas que aportaram uma solução cênica. E as outras gerações não se assumiram como uma ruptura. Assumiram mais como herdeiros. E há várias mulheres.

E como começa a graduação em cenografia?

Uma das tradições, que é como sempre muito contraditória, era justamente isso. Havia um objetivo, desde a Revolução Mexicana, de encontrar algo que fosse a identidade nacional. Paradoxalmente, o mecanismo para consolidar essa identidade nacional foi sair do México. O período de Rivera, das vanguardas do século XX, os escritores que se vão e quando regressam. Os dramaturgos vão traduzir os irlandeses, ingleses e italianos. Esse foi o ponto de arranque para construir a dramaturgia nacional e retomar algo inevitável a apropriação muito clara e a mexicanização. É sempre exótico. A china poblana que é um símbolo nacional é um processo de sincretização em que se reconhecem os elementos originais, mas é outra coisa. O mesmo se passa com as artes plásticas, a literatura e o teatro. Rodolfo Usigli foi assistente de O'Neil então aprendeu cenografia copiando. Assim se passavam também com os pintores de telões que aprenderam as técnicas com os que aqui chegaram. Não havia o conceito de cenografia e sim de decoração teatral. E foi assim nos anos 30. E havia muita experimentação teatral e as pessoas foram aprendendo as técnicas. Eram muito efêmeros, duravam duas montagens e depois desapareciam. E acabaram conseguindo um espaço. Roberto Montenegro era um pintor dessa geração e se apresentava como um cenógrafo! Então era mais que uma decoração, era um espaço simbólico, um ambiente ainda que naquela hora era realista e que transmitia também o tema, as questões filosóficas sobre a obra que se

estava vendo. Aí começou uma tradição sem abandonar as técnicas como o artesanal a um conceito mais elaborado de teatralidade. Já não era mais uma coisa simplesmente artesanal. Havia uma vontade de levar esse desenho para gerar uma percepção no público. Já era um conceito cenográfico desde os anos 30.

Eu creio que o maestro Júlio Pietro deu valor aos artesãos e os incorporou, agora sim, ao conceito de cenografia. Ele viajou muito. E para ele não foi nada estranho desenhar um design comum para todos os teatros de Limps terem elementos comuns. Havia variações, mas no cenário era fundamentalmente o mesmo, sobretudo pensando na racionalidade. E incorpora o tecnológico nesses teatros, então todos tinham palco giratório. Havia o vomitório e era um recurso maravilhoso. Tinha uma interação direta com o público. Júlio Pietro recorre às tradições técnicas e geral uma ideia muito concreta tanto para a educação como para a política pública cenográfica. Ele é o responsável por convencer as autoridades da necessidade da carreira de cenografia e depois também pelos teatros da seguridade social. Os políticos os respeitavam como criador cênico com seus contemporâneos. Ele conseguiu convencer que a cenografia era uma prática profissional que requer um centro de formação. É igual se falamos de Clementina Otero. Se falamos de mulheres. Clementina é de uma família tradicional de Yucatán, vem trabalhar com os contemporâneos, se descobre no teatro e acaba por ir a Yale estudar. O plano de estudos que começa na ENAT e o curso de interpretação é fruto desse trabalho dela em Yale. Em 1946 se fundou a escola de arte teatral e depois fundou o Instituto Nacional de Belas Artes. Por lei pela câmara dos deputados que mostra que não é um capricho de um presidente, porque não se funda por um decreto presidencial. E dois anos depois cria-se a carreira de cenografia. Porque já estava aparecendo muito claramente a necessidade de profissionalizar a atuação, para sair somente das práticas.

Se criam uma lenda falsa de uma rixa. A UNAM é dentro da escola de filosofia e letras e é posterior, tem outro perfil, mas teórica e ENAT tem uma formação mais prática, às vezes são formações complementares. Muitas pessoas fizeram os dois. Muitos foram professores das duas escolas. São diferentes metodologias e diferentes perfis que seguem.

Si, eu creio que a maioria dos trabalhos de Félida ela resolveu todo. Delega a algum estudante que ela tinha confiança, mas ela criava antes. Se precisava de texturização ou outro elemento cênico ela delega. Como por exemplo, em *Mujeres de Arena* ela fez tudo

e delegou a um assistente executar e fazer as texturas do cenário sob sua supervisão. Ocupava o conceito completo, até a realização. Era muito prática.

**APÊNDICE D – ENTREVISTA COM JOSANA MATEDI | 17 abr. 2023**

**Sobre a entrevistada:** Josana Matedi é arquiteta, estilista, mestre em Comunicação Visual e doutoranda em Design pela UEMG.

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando você fala de Décio Noviello?
2. Como avalia os anos 60 e a obra de Noviello?
3. Vemos que alguns cenógrafos, a partir do séc. XX, da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo fantasias e iluminação. A partir desta ideia como Décio Noviello desenvolve seu trabalho? Ele fez os três? Outros profissionais participaram com ela?
4. Como foi seu processo criativo em *O encontro marcado* e a relação com o Décio? Como você vê a sua montagem de *O encontro marcado*? Foi uma abordagem mais realista? Como você entende a relação da cenografia com a encenação? Por que você acha que Décio fez a casa de Belo Horizonte no papel branco e outras imagens no papel preto? Vê alguma razão para isso?
5. Quais outros trabalhos vocês fizeram juntos? O que você lembra sobre estes processos? Há desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a compreendê-los?
6. Você já viu estes trabalhos pessoalmente? O que você pode me dizer sobre eles? Os que não viu e Décio Noviello te contou como você os imaginou?
7. Sabemos que mesmo antes de sua entrada no teatro Décio tem um caminho importante na pintura e no desenho. Inclusive com o estudo da perspectiva na pintura de uma maneira singular como as obras que estão no MAP. Como você vê o desenho na obra teatral de Décio Noviello?
8. Você se lembra de alguma coisa específica que Décio dizia diz sobre seus desenhos?
9. Quais obras você lembra de Décio falar mais como as mais importantes?
10. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho dele?
11. Como você vê o trabalho e a figura de Décio?
12. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

**RESPOSTAS**

**Josana:** Nossa, eu acho que o corpo do Décio, de uma fragilidade enquanto corpo, mas de uma potência enquanto imaginação, é isso que sinto, fico até arrepiada. E lembro muito dele, né? A memória que eu tenho dele é de ser menor do que eu e eu acho que ele fumava, assim, não sei se eu estou inventado. E é isso, assim, dando aula à noite no ateliê, aquela figura pequena, frágil, mas que quando eu conversava com ele, me levava num lugar de expansão, de imaginação. Então, é isso, assim, essa coisa. Que legal, explosivo. Que legal.

Foi, olha só que bonito. Eu tinha feito vestibular para arquitetura e a Federal estava em greve. E aí, não sei por que, eu fiz vestibular para medicina, as ciências médicas, meu pai era médico, eu falei, ah, papai, tenta, quem sabe, a Federal está em greve, quem sabe você vai lá e goste de medicina. E aí eu fazia medicina de manhã e fazia essa aula do Décio à noite, de história da indumentária. Eu tinha duas experiências com desenho, uma era aula de histologia, eu pensei, nossa, aqui eu posso desenhar. Mas assim, era um auto... Eu sabia, comecei a ver que eu ia ficar desenhando, colorindo as células, mas era só aquilo. Você ficava se divertindo na Anís, né? E, assim, aquela sala escura, com projeção, e aí à noite eu tinha aula com o Décio, aula de história da indumentária, e que a gente tinha coisa do desenho, assim, toda aula que ele dava tinha projeção e a gente desenhava para gravar. Eu lembro dele falar assim, os romanos prendem aqui, os gregos prendem aqui, o tecido prende aqui, prende aqui, são os pontos de apoio, os egípcios, a roupa funciona assim, assada. E aí é uma forma de guardar, era o desenho. Então, assim, eu tive essas duas situações de manhã, uma aula que eu estava fingindo que estava gostando e a noite uma que eu estava adorando até que eu falei, não, vou continuar com o Décio no avião. E eu não sabia quem era ele, assim, né? Coisa que eu fui descobrindo quando eu fiz o 18, não sabia que o cara era um artista plástico, que tinha uma importância na arte contemporânea, que eu só fui descobrir muitos anos depois. Então foi isso, assim, em 1991, mais ou menos. Eu acho que eu sou da segunda turma do curso de estilismo da Federal. Que coisa, hein? Eu lembro que eu tinha o Ronaldo Fraga e tinha o Martiello Toledo, que são eles, eles estão ali. E aí tinha a minha turma, que era eu, a Jaqueline, a Lídia Lopes, que é amiga, muito amiga da Isabelinha, conheci Isabela Prado por conta da Lídia, porque elas faziam Belas Artes de Manhã e estavam ali, né? Esse era o pessoal que eu lembro dessa época.

**Tereza:** Agora que você está falando dessa Lídia, está me vindo à cabeça alguma coisa, não sei. Ela tinha o cabelo meia anelado? É, isso.? Um olho grande?

**Josana:** Isso. Aí ela foi para São Paulo com o marido e o marido foi trabalhar no ITA e aí lá ela começou, foi para a linha da ioga, hoje ela é professora de ioga. Entendi. Eles voltaram, depois ele chutou o balão, não mexia mais com isso, não. Mas era isso, assim, ele ia toda noite pra lá e a primeira disciplina que eu tive foi a do Décio. Ela foi decisiva. É pra eu ficar lá, assim, olha, eu quero isso, vou fazer arquitetura. E aí depois eu tive aula de história da arte, logo que eu saí do curso de medicina federal, voltou, ainda bem que eu fiz a escolha certa, né. Não dava pra fazer medicina.

**Tereza:** Entendi. Nossa, você teve essa exposição, assim, hard, né? É. Então, você falou um pouco disso, do Décio artista visual, né? Como é que foi o seu encontro com o artista visual Décio Noviello, esse artista, assim, dos anos 60, né?

**Josana:** Eu só fui descobrir mais tarde, com Inhotim.

**Tereza:** Como é que você avalia isso?

**Josana:** Gente, isso é maravilhoso, Tereza, porque o que eu mais gostei na aula do Décio e nessa coisa da mediação, assim, eu desenhava todas as aulas, eu ouvia a aula e desenhava e anotava, e o trabalho final dele foi uma história da indumentária. E aí eu tentei achar essa caixa na casa da mamãe, mas não achei, mas eu acho que ela esteja lá. E era uma caixa de camisa, bem gordinha, bem alta, e eu fiz todos, tudo isso que ele falava, qual que é a lógica da roupa grega, da roupa romana, da roupa egípcia. E aí eu lembro que eu fiz, mas eu fiz com colagem também, era um negócio meio 3D, e talasse. E eu lembro que o Décio, que eu entreguei, ele abrindo aquilo, que era uma coisa, meio roupa objeto, já assim, uma caixa objeto, eu não tinha noção de arte contemporânea, eu não sabia de nada disso, não sabia sobre suporte, então ele abrindo aquilo e vendo aquilo, ele, nossa, né? E a gente, com felicidade, aquela interação, e eu acho que, assim, aquilo ali para mim abriu uma porta, porque na arquitetura, depois a gente projeta e a coisa é só um projeto. Ali, o próprio desenho, isso que você falou, já vira uma narrativa, um objeto, já é um objeto que você pode interagir. Então, aquilo ali foi maravilhoso, para mim, quanto à descoberta dessa possibilidade de fazer um objeto. E aí, quando eu descubro o Décio, com a história do Inhotim, só quando veio o Inhotim, começaram as exposições, arte contemporânea, eu fiz um trabalho no final do mestrado de comunicação, por causa do Richard Serra, eu fiquei com aquilo na cabeça e tal, então, em 2000, o Galerista Fim lança um concurso chamado Escultura e o Passante. E aí eu falei, nossa, eu tenho que

fazer isso, porque eu quero é isso na cidade, é uma coisa que eu consigo realizar. Eu tenho muito medo da gente não poder fazer com as nossas mãos, porque tem um projeto, alguém vai, mas até ficar pronto é aquele tanto de coisa. E aí, entrei nesse concurso e deu certo, eu fui selecionada, mas eu tinha que fazer. Só que, para fazer, eu precisava de umas chapas de aço e inox, eram 12, eu acho, eram seis espelhos na Praça da Estação.

**Josana:** Que são os que estão aqui. Aí, pedi, mamãe disse assim, olha, não tem esse dinheiro, papai também não tem. Aí eu disse, uma tia, viúva, que tinha uma grana, assim, tia, pelo amor de Deus. E aí ela fez. Aí eu consegui fazer aquilo acontecer, enquanto espaço. Um espaço de interação dentro da cidade e depois eu tinha que ganhar o concurso, eu tinha que pagar minha tia, tinha uma votação popular, eu levei todos os coveiros do cemitério do Bonfim para poder votar, Deus e o mundo. Deu certo, paguei minha tia. Mas, e aí isso abriu também essa coisa da arte contemporânea, eu ver de perto isso, depois vem o Inhotim, e aí quando eu vejo o 1090, era um desses caras lá, que estava lá com o Frederico de Moraes, né? Do corpo à terra. Estava tudo, não estou acreditando, que a questão estava explodindo, coisa colorida. É maravilhoso, né? É maravilhoso. Então, assim, entender que esse cara estava me ensinando, não só moda, mas ele estava me ensinando a arte, que está para além da contemplação, mas está na interação, foi maravilhoso. Foi um processo, assim, de descobrir esse senhor, assim, né? Eu já achava que ele era explosivo, né? Então, foi isso, me ensinou muito de tudo, acho que não só dentro da minha área,

**Tereza:** Quanto nesse outro momento. Você, assim, essa coisa da cenografia, né? Que nos últimos, aí a partir do século XX que começa a ter essa integração muito forte do que o povo chama de visualidade da cena, não sei se esse é o melhor nome, mas, bom, é o que eu consigo achar mais, com plasticidade da cena, que envolve aí Cenário, figurino, iluminação.

Você chegou a ver alguma coisa do Décio como cenógrafo? Ou como figurinista? Não, eu não sabia da grandeza, só fui descobrir o 10 depois, e depois fico até pensando, assim, coisa de como é. A vida profissional do artista, Porque ele... Só como professor, quer dizer, só não, mas assim, essa diferença, né? Ele tem que sobreviver também, então eu fiquei pensando, o cara é artista, fazendo aquelas coisas, para sobreviver tinha que fazer outras, né? Então, como que a cenografia também deve ter entrado ali. É, eu lembro de uma coisa, vou te falar, assim, só porque nós estamos conversando, mas ele uma vez

falou...Ele nunca mencionou exatamente essa relação do corpo à terra, da experiência das granadas, com a cenografia, não. Mas eu tenho um pouco a sensação que isso foi um caminho mais ou menos natural, sabe? Porque é o espaço e a roupa. E ele trabalhou na Escola de samba, nas festas populares, quer dizer, ele experimentou esse espaço na diversidade dele, o espaço da cidade e da caixa cênica.

É isso, essa ocupação do espaço. Não é uma pessoa... Eu estava ali também, acho meio performático. E até nesse jeito, tanto que eu lembro até hoje. Então prendeu aqui, prendeu aqui. Para falar quais são os pontos de apoio da roupa. Eu lembro demais disso, dessa coisa do corpo. Eu fiquei doida para achar o trabalho, mas eu não achei. Porque ele era isso,

**Tereza:** Você lembra de alguma coisa específica que ele dizia sobre os desenhos?

**Josana:** Era muito mais a exposição. E a performance dele. Era um acervo de imagens. Tem mais de 90. Tem quantos anos? 30 anos. Eu lembro. Estou falando com você. Estou lembrando das imagens. Da roupa medieval. Da guerra. E ele falando como funcionava. Nossa.

Eu acho que é o jeito. A encenação que faz a gente guardar. O cigarro. A luz. Essa plasticidade que você está falando. Estava ali na aula dele. Que não estava em outras. Porque a gente sabe. Tem aula que é muito legal. E tem outras que não. Legal.

**Josana:** É quase que uma fumaça. Dessa memória. É lindo. Ele fez eu mudar. O caminho não é esse. O caminho é aqui. Com tecido. Com essas colagens.

**APÊNDICE E – ENTREVISTA COM MARIA NOVIELLO | 12 abr. 2023**

**Sobre a entrevistada:** Farmacêutica, artista, mestre e doutora pela Faculdade de Farmácia da UFMG. Pesquisadora independente em arte e ciência. Filha de Décio Noviello.

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

Perguntas sobre Décio Noviello

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando você fala de Décio Noviello?
2. Como avalia os anos 60 e a obra de Noviello?
3. Vemos que alguns cenógrafos, a partir do séc. XX, da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo fantasias e iluminação. A partir desta ideia como Décio Noviello desenvolve seu trabalho? Ele fez os três? Outros profissionais participaram com ela?
4. Como foi seu processo criativo em *O encontro marcado* e a relação com o Décio? Como você vê a sua montagem de *O encontro marcado*? Foi uma abordagem mais realista? Como você entende a relação da cenografia com a encenação? Por que você acha que Décio fez a casa de Belo Horizonte no papel branco e outras imagens no papel preto? Vê alguma razão para isso?
5. Quais outros trabalhos vocês fizeram juntos? O que você lembra sobre estes processos? Há desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a compreendê-los?
6. Você já viu estes trabalhos pessoalmente? O que você pode me dizer sobre eles? O que não viu e Décio Noviello te contou como você os imaginou?
7. Sabemos que mesmo antes de sua entrada no teatro Décio tem um caminho importante na pintura e no desenho. Inclusive com o estudo da perspectiva na pintura de uma maneira singular como as obras que estão no Museu de Arte da Pampulha. Como você vê o desenho na obra teatral de Décio Noviello?
8. Você se lembra de alguma coisa específica que Décio dizia sobre seus desenhos?
9. Quais obras você lembra de Décio falar como as mais importantes?
10. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho dele?

**11. Como você vê o trabalho e a figura de Décio?**

**12. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?**

### RESPOSTAS

**Maria:** 1- Do pai que brincava, da brincadeira. Nossa é muito mágico esse negócio da brincadeira. Era a hora que ele tinha disponível para pintar. Aí ele dava uma tela para mim e outra para o meu irmão. Aí pintávamos juntos. Fora que quando não era a pintura ele contava histórias, fazia teatro de sombras. Era mágico! Eu dizia: quero uma bailarina! E ele cortava no papel cartão preto, ele já tinha feito na caixa de sapatos, com papel vegetal e colocava vela ou luz atrás. A imagem do meu pai era brincadeira. Quando era natal ele também brincava com a gente, ele gostava dos brinquedos. Ele punha a gente para dormir, mas não aguentava chegar o dia seguinte e acordava a gente no meio da noite e abrir os presentes! Outra coisa mágica, ele falava que os brinquedos de noite andavam e conversavam com ele. Me dizia que a minha boneca estava reclamando que eu não estava brincando com ela. Eu achava aquilo o máximo. Essa era a imagem dele. Essa criança dentro dele sempre existiu. Essa coisa da infância mágica, dessa magia, que a gente não pode deixar acabar, né?

2- O processo de criação do papai tem a ver com a infância dele. Ele não teve essas restrições de uma educação convencional que vai tirando a criatividade. Eu acho que foi muito das festas, do aprendizado de copiar, aquela coisa que ele reproduzia tudo dentro de casa. A entrada era o botão. Tinha o circo na cidade, ele pegava todos os lençóis da família da minha avó e dos meus tios e fazia a tenda. O cachorro ele fazia a espiga de milho para virar leão! Hahahaha

3- Vem da repetição dentro de casa. Do jeito dele, aproveitar o material que ele tinha disponível e fazer a criação aí. Sempre teve uma dificuldade de custos e ele sempre teve uma capacidade gigante de burlar isso com propostas criativas. Inclusive com os materiais. Por exemplo, ele estava fazendo o carnaval, não tinha dinheiro para comprar pena e ele imprimiu as penas fazendo serigrafias. Inclusive ficou mais bonito porque choveu e as penas não murcharam!

4- Processo criativo do meu pai era assim: tem gente que precisa do processo todos os dias. Ele não. Do exercício. Ficava matutando na cabeça, uma hora vinha a ideia, mas ele não tinha isso no diário. Lógico que depois que vinha a ideia ela se modifica um

pouco, mas vinha depois de um tempo a ideia depois que ele ficava cozinhando, como ele falava.

5- Pois é, o povo acha muito inovador, principalmente por ele ser militar, isso tem muito peso. Na visão de ele ter vivido num ambiente de tantas regras, eu penso que quando ele começou a frequentar os salões (de arte) e os teatros ele foi vendo, principalmente, um cartaz que ele se identificou muito. Ele falava que adorava pintura clássica, desses grandes pintores da cultura ocidental, paisagens clássicas, mas não conseguia fazer aquilo. Conseguiu, eu vi algumas coisas dele assim. Não encantava ele. Aí quando ele viu os cartazes ele fez pop sem saber o que era, segundo ele. Sem saber do movimento que estava acontecendo no mundo. Aí ele encantou pela cor chapada, pelo geométrico, pela emoção de poder fazer um monte de coisa e principalmente condensar. Aí chegou com alguma naturalidade a serigrafia. Acho uma técnica pouco valorizada. Encantava ele com a cor chapada dos anos 1960. A ruptura desse tempo, inclusive com o quadro na parede, quando começaram os happenings. Ali ele resolveu colorir o parque municipal. Ele tinha facilidade em preencher grandes espaços. Ele queria ter feito arquitetura, e entendia muito disso também, das medidas. Tinha uma visão espacial gigante. Ele via isso quando ia criar os espaços, sabia lidar com a proporção, às vezes é complicado isso, né? Ele pintava quadros em espaços enormes. Desde espaços abertos como o parque, até as escolas de samba, a cenografia de grandes teatros, ele investigou tudo. Os cenários dele eram todos muito fluidos, ele não gostava de cenário armário, não sei se porque gostava do tecido, da serigrafia, da fluidez, no máximo um móvel ou outro quando era necessário na cena, as vezes precisa, né? Era essa a linguagem dele.

4- *O despertar da primavera*. Lembro muito. Lembro que o cenário acontecia. Da Elis. Lembro da noite de Walpurgis, lembro do Lago dos Cisnes até dele pintando, eu era aluna de balé do Palácio das Artes. Ele pintava e rasgava os tules. Quando ele colocava nas varas e subia e rasgava tudo. Demorava horas para pintar e rasgar, o povo ficava doido! Aí ele vai montar o inferno de noite de Walpurgis. O desenho era uma comunicação, mas era uma noção espacial dele, de olho. Como ele calculava estava no olho!

6- Na cidade dele tinha a escola normal, as meninas aprendiam a desenhar lá. As meninas chamavam ele para copiar, porque tinha desenho e elas não conseguiam sem em cima do papel quadriculado. Ele chegava e desenhava sem papel quadriculado. Depois tinha uma exposição das meninas. Ai meu avô chegou na exposição e disse: Décio

só tem desenho seu aqui! Ele fez todos os desenhos. E proibiu ele de fazer, quer dizer, não tinha exatamente um estímulo. Mas minha avó era muito especial, uma alma tranquila e alegre. E ela achava lindo o que meu pai fazia. E como trabalhavam em casa e ela era telegrafista e ensinou a ela, e acabou que ela cuidava dos meninos e ajudava seu avô. Ela mediou a relação. Ele foi o único que foi para as artes. Ela fazia almoço na casa dela com o prato principal de cada filho e de cada neto! Ela amava principalmente. Eles vêm para BH, minha avó fica doente e meus pais já eram casados. Teve uma doença de fígado grave, mas se curou e comprou um apartamento aqui. Ficaram dois tios lá e meu pai e irmão aqui. Quando a gente ia para o interior, meu avô tinha o único cinema da cidade. Era cinema daquela época do rolo, da gente ir buscar, que era o mesmo rolo que passava em todos os cinemas da região. E o teatro que acontecia era no cinema. E Ele ficava atrás da cortina vendo tudo! A infância é determinante para a arte, não tem censura dos padrões. As crianças não têm preconceitos.

7- A festa do divino em Diamantina. Ele contava muito, vi os figurinos, os desenhos.

8- Ele trabalhou no cenário, no figurino e na iluminação. Você lembra do Felício? Então eles se embreavam e, para ele deixar como ele imaginava, ele fazia e operava luz também. Não tinha mesas maravilhosas, eles tinham que afinar cada refletor.

**Tereza:** porque se você pensar isso que chamamos de visualidade da cena, seria a cenografia, o figurino, a iluminação e o do design de programa, que ele fez alguns, né?

9- Fez muita coisa e para o Pedro Paulo também, ele fez muita coisa para o Pedro Paulo. O cartaz, programa. Mas ele tinha muito a preocupação com a luz, se não o cenário não iria aparecer. Era um colorista para deixar isso de lado.

Sempre opinava muito na luz. E ele era assim, vai chegar o balé Bolshoi, ele se enfronhou lá dentro porque ele queria ver o que eles estavam trazendo de iluminação, de figurino, como era a modelagem, como era montado o cenário, o bastidor do teatro era maravilhoso! A gente se sente parte, é muito lindo isso. V assistir dali é pura magia. O ator que vai e entra no personagem. Era o aprendizado dele. Como ele aprendeu a fazer tutu de balé, ele pegou um da opera de paris e copiou o corte, tule pequeno e ia crescendo até ele ficar um tutu bandeja. E o sonho dele era fazer ópera. E fez. Mas ele queria ter feio

muito mais. Porque ele viu as primeiras óperas em porto alegre quando ele tinha 15 anos, acho que ele te contou isso.

**Tereza:** Qual foi o último trabalho do Décio?

**Maria:** A exposição de 2018. No teatro eu não lembro. Vou olhar no currículo. Turandot foi em 2004. O trânsito dele era maior no teatro. Era muito querido.

**Tereza:** E como foi ele na moda?

**Maria:** 10- Ele entrou na moda por causa do figurino, ele nunca enfronhou na moda, sabe? Ele sempre se interessou pela história da indumentária. Ele se preocupava com a história da indumentária. Ronaldo Fraga foi aluno dele. O diretor antigo gostava muito dele. Vale a pena procurar. As aulas do papai eram lindas, saiu até na Veja.

**Tereza:** isso é de matar!

**Maria:** 11- Ele dava aula também na PUC. Pedro Paulo dirigiu o curso da PUC, né? E papai dava aula lá também. No ateliê dele ele tingia tudo por aqui, na época de carnaval era muita coisa que se fazia aqui. Principalmente adereço. Ele fazia muito protótipo e depois ensinava a fazer. Agora, muita coisa ele mesmo fazia, ela achava melhor fazer.

**Tereza:** Lá no palácio ele usava a infraestrutura de lá, né? Ele usava muito aquela infraestrutura. O que você lembra dele falando sobre desenhar?

**Maria:** Eu lembro muito. Tudo ele fazia com desenho. Naquela época tinha telefone de gancho e fixo, você não saía andando, aí tinha uma agenda com bloco, aí ele estava falando e desenhando. Todo pedacinho ele desenhava, tinha até um bloquinho do lado da cama caso tivesse alguma ideia. O registro dele era o desenho, era imagem. Tudo ele mostrava para minha mãe que era apaixonada por ver as coisas dele. Ela acompanhou muito tudo. Ela o admirava muito.

**Tereza:** Bom, muito obrigada, querida Maria!

**APÊNDICE F – ENTREVISTA COM PATRICIA ASPIROS | 02 jan. 2023<sup>113</sup>**

**Sobre a entrevistada:** Cenógrafa, iluminadora e professora da Escuela Nacional de las Artes/ENAT

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando se fala em Félida Medina?
2. Sempre vejo Félida Medina em publicações falando sobre pintura e arquitetura em sua formação. De fato, podemos observar a existência de duas categorias de cenografia: a "mole", cuja construção volumétrica é feita por meio de materiais maleáveis, como telas e tecidos, texturas e cores, e a "dura", executada com estruturas e invólucros rígidos, como metal ou madeira, cuja concepção volumétrica é mais arquitetônica. Em que investigações desses dois campos você vê a Félida Medina trabalhando?
3. Como você avalia o início da década de 1960 e a entrada de Félida Medina na escola de cenografia?
4. Vemos que Félida Medina fala da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo figurino e iluminação. A partir dessa ideia que ela mesma defendeu, como ela desenvolve seu trabalho? Ela fazia os três? Outros profissionais participavam com ela?
5. Como era seu processo criativo? Em uma de suas entrevistas que li, Félida Medina fala sobre três obras importantes para ela: *El Principito*, *Cementerio de los Automóviles* e *Los Albañiles*. O que você sabe sobre esses processos? Existem desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a entendê-los?
6. Você viu essas obras pessoalmente ou as conhece por meio de relatórios da Félida Medina? O que você pode me dizer sobre elas?
7. Especificamente sobre o Cemitério de Automóveis, até onde pude pesquisar, a Félida Medina utilizou peças de carros encontrados. Esse é um procedimento de criação cenográfica que utiliza objetos encontrados para sua concepção. Li em uma entrevista com Félida Medina uma frase que, do meu ponto de vista, é excelente: "Gosto de trabalhar com diretores que

---

<sup>113</sup> Essa entrevista foi feita em espanhol e traduzida pela entrevistadora.

permitem que você tenha voz, que permitem que você crie, que escutam e estabelecem diálogo. Também acredito que não é importante apenas um diretor, mas que esse diretor trabalhe com um determinado grupo e que esse grupo se integre, forme uma equipe". Pois se você não vai executar a imagem preconcebida do diretor e propor uma construção conjunta daquela espacialidade da cena. Em sua opinião, que recursos ele utilizou para fazer isso e pode me dar exemplos?

8. López Mancera indicou o que considerava ser um método simples: o desenho do plano, a construção de um modelo e, finalmente, a adição de cor, mas em nenhum momento ele mencionou a elaboração de esboços. E o fato é que, antes do desenho técnico, que é a planta baixa, com medidas exatas em escala, de acordo com o espaço sobre o qual a cenografia será construída, às vezes há um esboço pré-existente, um desenho a lápis ou outro marcador para delimitar contornos, que também pode ter cor, ou então ser feito com alguns instrumentos auxiliares de desenho. Você se lembra de algo específico que FM diz sobre seus desenhos?
9. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho do Félida Medina?
10. Como você vê o trabalho e a figura de Félida Medina?
11. Do material existente no CITRU, vemos uma lista de seu currículo apenas até a década de 1990. Por que você acha que não há documentação do trabalho depois disso?
12. Quando Félida se aposentou?
13. Félida fala de dois professores, um ALM e outro Leôncio Nápoles, este último não encontrei nenhuma informação.
14. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

## RESPOSTAS

**Patricia:** Trabalho, força e precisão, natureza, disciplina. Ela relaciona suas obras à natureza, Ela gostava de fazer experimentos e observar a natureza para procurar soluções. Procurava coisas e coisas para encontrar soluções.

Leoncio Nápoles Era um inventor nato. Suas aulas não tinham uma estrutura convencional. Ele tinha muita informação. Começava com um prego. Para que existe? Para pregar coisas e então nos levava a experimentar com o prego. Descobrir o que

realmente existe, desprendendo do que estamos vendo. Digo isso porque foi meu professor e imagino que quando foi professor da mestra tinha muito mais energia para levar os alunos a realmente pesquisar as potencialidades dos materiais. Isso naturalmente a mestra aprendeu. Buscava um material e o modificava totalmente e isso é que ia transmitindo e transmitindo. A professora Félida, aprendeu muito com ele, utilizou inicialmente a madeira como base, depois mudou para as estruturas tubulares, depois para os tecidos, chegou no vidro. Ela sempre combinava, como por exemplo a juta, que é um material quase orgânico, também os plásticos, mas menos, mas com a base principalmente tubular.

3. É difícil de responder essa resposta, porque apesar das bases de sua cenografia serem mais rígidas, as bases são mais rígidas como um início para ela de algo a se converter em uma sensação mais orgânica e suave. Eram combinações. Ela não fazia estruturas e deixava assim. Ela tratava de perguntar: e se queimo um pouco? E se dobro? E se coloco isso? Há algum edifício? Se a estrutura era algo muito duro ela tratava de dar vida a isso. Eu creio que por isso utilizava muito o tricô. Todas suas cenografias terminavam com algo de tricô. Essas combinações do rígido com formais mais voláteis e orgânicas eu vi em várias cenografias, por exemplo, *El extensionista* que vi antes de conhecer a maestra. A sensação que me deu foi de algo volátil porque usava tecidos, tinha contra (luz), porque tinha coisas orgânicas que saía do cenário nas formas, no entanto, como ela nos explicou como realizou ali estava o metal, as estruturas, mas eu sinto que ela alcançava com os dois tipos de materiais uma unidade. Nessa época, quando eu vi essa obra, eu nem sabia que seria cenógrafa. Depois de nós, quando eu entrei na escola, a primeira obra que eu vi dela foi *Tereso y Leopoldina* quando ela nos convidou não a trabalhar, mas a acompanhar, observar, a discutir como ela tinha feito todo seu trabalho. E também aí, tudo que vi eram estruturas e todo o demais eram tecidos. Eram materiais que os tecidos davam forma. Essas combinações do rígido, do geométrico, do linear, que seja, com simplesmente o mole, materiais translúcidos, suaves, voláteis. Assim há um equilíbrio. Eu não imagino a cenografia de Félida com uma estrutura rígida e nada mais, tampouco com algo muito etéreo. Sempre havia esse equilíbrio. A última cenografia que eu trabalhei com ela, que foi a *ópera de Manon*, nessa ocasião me lembro que era situado nos anos 20, Pais e utilizou metal e madeira, com trocas rápidas pq era ópera, o construtor a utilizou dentro de sei desenho o metal com formas orgânicas. E havia uma estrutura de metal que baixava em uma estrutura de metal que a cena era um casino, tinha uns desenhos, uns painéis, nos 20 entre a arte déco e a arte nouveau, que terminou

sendo os orgânicos. Ela sempre buscava esse equilíbrio, não sei se consciente ou inconsciente. Essa composição dava movimento e ritmo. Essa obra se apresentou em 2010, 2012. Tenho algumas fotos dessa montagem e posso te enviar se quiser. Para que veja que sempre se desenvolve essa situação de duro e mole.

4- Ela me disse em algumas ocasiões que era estudante e foi aluna de Lopez Mancera na carreira de cenografia, já estava reconhecida por obras que já tinham visto seu trabalho como cemitério de automóveis. Numa ocasião, AML não pôde dar uma aula e então pediu que ela conduzisse o grupo dando continuidade ao que estavam fazendo. Posteriormente o substituiu e depois de outras ocasiões ele disse, pois já está pronta, não? E ela ficou com o grupo. Foi assim que começou. Uma das frases dela sempre era: uma coisa é desenhar e outra coisa é desenhar. E começou a acumular elementos para começar a dar classes. E assim eu a conheci quase 30 anos depois.

ALM foi uma figura importantíssima, seus grupos eram muito reduzidos (ainda hoje são grupos reduzidos) mas como eram poucos ele via as possibilidades e as características que cada um tinha, e tudo. Eu o conheci já nos anos 90 e ele aí já não desenhava, se dedicava a dar seminários, eu creio. Não sei que funções ele tinha, mas eu o conheci numa exposição que nós alunos armamos de cenógrafos mexicanos. Nessa ocasião eles reuniram ex -alunos de ALM e há uma foto que deve estar nos álbuns de Félida. Foi quando eu descobri que ALM foi um dos responsáveis pelo festival Cervantino (que é um festival muito importante no México) e é um festival internacional. Segundo o professor René Duron que o seu pupilo, seu assistente, por toda sua vida, me comentou que algo sucedeu politicamente, que ele deixou de trabalhar diretamente com o teatro por algo político. Resolveu viver seus últimos anos fora. Uma pessoa muito trabalhadora, sempre usou uma bengala, por causa de poliomielite, e uma vez chegou ao teatro de Belas Artes, foi aluno de Julio Prieto, tinha que subir numa escada passo de gato e nunca reclamou, nunca disse que não poderia subir, como pode subir. Nunca dizia não. Não havia impossibilidades para ele. Então como ele foi quem deu confiança à mestra para dar as aulas ela tinha um compromisso com essa pessoa.

5- Trabalharam junto René Duron, trabalharam, viajaram juntos como pares de trabalho. O técnico Ramiro Mercado, conhece desde jovem a maestra. Impactante para ele. Esteve com Félida até os últimos momentos de sua vida, fez as instalações elétricas da casa que estivemos juntas. Conhece perfeitamente os gostos da mestra, a gente que

ela frequentava. No nível do trabalho por detrás das bambolinas poderia ser ele. No campo da intimidade poderia ser a família Brito, a atriz Joana Brito, era a esposa do melhor amigo de Félida que era Wilde Valdo Lopez que era dramaturgo, foi diretor da escola e foi par da mestra na área de direção e dramaturgia e ela era sua cenógrafa de cabeceira. Ele morreu atrás da maestra. E aí está Joana, mas comento com você principalmente por sua filha Mariana Brito. Eu li uma publicação que ela fez, Mariana a conheceu desde que era criança, porque ela chegava em sua casa para trabalhar com seu pai. E ela escreveu que vou sempre lembrar da professora, que chegava em minha casa cheia de papéis desenhados e conversava com meu pai discutindo as possibilidades da cena, suas lembranças são muito pessoais, mais cotidianas. Ela pôde ver a mestre de casa, comendo, rindo, coisas que a gente não sabe tanto. Dulce registrou o final da vida de Félida. Mestre tinha preocupação de se manter atual, então as assistentes faziam as coisas que ela desenhava digitalmente. Estar atualizada era uma coisa que ela sempre esteve preocupada, já doente ela me chamou para ajudá-la a mudar de sindicato, ou seja, eram coisas que naquele momento, no final de sua vida, não faria sentido, mas ela estava preocupada. Sempre estava a mover-se ou revolucionar. Ela era muito boa em fazer projetos e muito rápida, um de seus alunos que passava o projeto para o computador é Geraldo Arévalo. O tempo tinha mudado e ela também mudou com o tempo, então gostava de ter seus projetos com os programas computadorizados, isso foi a partir dos anos 2000.

Sobre *El principito*, eu disse que foi meu primeiro livro e ela me disse: pois foi minha primeira obra, é só isso que eu sei. De *cementerio*, uma vez batemos um papo sobre o que eu comentei com vocês, que numa ocasião apresentaram ao ar livre, e não tinha iluminação elétrica. Ela pegou os carros dos conhecidos, bom, como a cena era uma meia circunferência de carros do ferro velho, ela fechou o círculo com outros carros e os faróis foram a iluminação da peça. Ela sempre encontrava as formas. Nunca disse que não podia. Aquelas anedotas que eles iam atrás de carros que as pessoas falavam. Mas uma coisa era muito importante, o vínculo com o grupo, a noção de equipe. Ganhou prêmio por causa dessa obra e a maquete viajou por muitos países.

Los Albanilles não falava muito, mas ali estão as estruturas de metal, eu creio que foi a primeira obra que aparece todos os elementos que depois começou a utilizar mais. Ali estava pela primeira vez as estruturas tubulares. A mim ela também influenciou com o uso das estruturas tubulares e quando me graduei usei esse tipo de estrutura, mas no

meu caso eu tinha que armar, não soldei nem nada, usava braçadeiras, e para encaixar e usá-las tinha que usar a corda, então a mestra não nos deixava especificar sem saber como se fazia, tínhamos que aprender, e eu não conseguia e fui num lugar para que me ajudassem. Foi o sermão mais forte que ela me deu na minha vida, eu tinha que resolver. O certo teria sido eu ir a um teatro e perguntar a um técnico como eu deveria fazer, ninguém deveria resolver para mim. Se eu não podia fazer assim eu deveria entender o porquê. E assim era ela.

x- Estive com ela como assistente em *Escaramuzas*, aí foi onde, ao grupo de minha geração, ela disse: já fiz, já construí e agora existem as adaptações. Viajamos os estados adaptando a cenografia aos espaços que iriam ser apresentados. A mim eu tive que ir a Lima, era um teatro enorme e foi feito para um teatro pequeno e a parte era circular e em lima era um palco a la italiana, enorme e alto. Eu tive que fazer a adaptação ao trabalho da mestra. Era muita responsabilidade, precisávamos de imaginar como penduramos as coisas, também tinha um tapete que saía das ramas, era como que essas árvores abarcavam os personagens e todos precisavam ver todos. Como fazer isso no palco à italiana? Era muita responsabilidade! Pois, depois que saímos disso, estávamos muito mais experientes. Ela sempre nos chamava para entender os processos. Falava, venham, que vocês pensam? Fizemos muitas coisas juntas. La casa de maricas, um teatro cabaré, que foi para inaugurar um teatrinho num hotel, um teatro bar, e a complexidade da cenografia era que o espaço não era um teatro. No *teatro blanquita* fizemos um teatro cabaré que não me recordo o nome, 3ª chamada e ainda estávamos pintando, estávamos alterando algo que a mestra era muito detalhista, havia um barrado de flores que tinha uma quina e vinha numa altura e depois da quina tinha 1 cm de diferença. Nos fez desmontar para voltar a pintar porque estava torta. Era desmontar, cortar, voltar a pintar 1 cm acima. Isso estávamos na terceira chamada terminando... foi angustiante, para seu trabalho a mestre era muito meticulosa. Nos detalhes mais pequenos era cuidadosa: essa tela está saindo, tira aquele pedacinho. Nos corrigia tudo.

Hay frase a mí me gusta trabajar... sobre os diretores e o trabalho em equipe é engraçado, porque ela defendia isso, mas as pessoas a consideravam muito frugal, muito séria, não falava a todos, mas escutava a todo mundo, se não gostava, não falava nada, nada mais que um sorriso, não gastava tempo se via que não era algo importante para ela. Mas ela respeitava muito os trabalhos dos demais. Mas a mestra não gostava muito

de estar correta, não aceitava injustiça, isto sim, não ficava calada. Se havia algo que não fosse justo.

Muitas pessoas a consideravam uma pessoa esquisita, alguns diziam que era grosseira, as pessoas que não a conheciam bem, porque não era muito sociável. Mas nas condições de trabalho, ela respeitava todos os criativos em seu lugar, ela respeitava muito os diretores, e ela decidia com quem trabalhar e com quem não, porque justo, os que a ordenava, quero que você faça isso, ela não trabalhava, gostava de entender o sentido e não ser mera executora. Em La boda negra de alagranas, o diretor era considerado muito especial e então trabalhou com ele e, disse, é a primeira e última que estou com ele. Era uma pessoa muito violenta para pedir as coisas, para trabalhar com a gente, tratava todos muito mal e esse espetáculo foi abrir o festival de cervantino e todas as expectativas estavam sobre nós. O diretor histérico, não saía nada da atuação e havia uma plataforma circular que estava dando problema e sempre saturar, as rodas não aguentavam o peso e a mestra nem dormiu e caminhava e encontrou com o técnico que era seu amigo de cabeça desde que era aluna andando em Guanajuato e então ela disse: mestre! Eai ele foi ao teatro e resolveu tudo. E o diretor stressadíssimo era terrível. Só não gritava com ele. Ela trabalhava com alguém que iria escutá-la. Era sua personalidade.

Lopez Mancera.... A professora não permitia que nada se expressasse se não tivesse uma planta. Antes de qualquer desenho desenvolvia uma planta, então depois da planta cenográfica poderia desenvolver, mil croquis, outros desenhos, e dizia que nunca na vida um cenógrafo pode dizer uma ideia somente verbal porque: 1- as ideias são voláteis, 2- a primeira e mais importante ferramenta para comunicar uma ideia é a partir de uma planta, ou melhor para um diretor o melhor seria um desenho, mas como formação, como disciplina de cenógrafo teria que fazer uma planta, então se eu a via deveríamos sempre conversar a partir da planta. Quando eu ingressei a trabalhar com ela já vinha com croquis, pq já sabia que teria condições de especializar aquilo que ela desenhava no croqui. Estou pensando nisto, veja, será assim, e me levantava sem fazer uma planta pq já sabia que eu entendia a planta, como vai estar a profundidade e tudo. Mas para ela a planta era fundamental. Hoje em dia é difícil os meninos serem assim, por causa dos recursos digitais, mas é a primeira maneira de ver o que você quer, é a visão de como se fossemos Deus. Para ela as formas seriam assim: planta, desenhos e todo o resto. Porque não há trabalhos depois dos anos 90. Justo nos anos 90 chega uma onda de cenógrafos formados em arquitetura pela UNAM e onde começam a integrar em

trabalhos mais públicos e onde são mais reconhecidos com os prêmios, de rádio e tv e começam a ter mais gente de cenografia e ela deixa de ser novidade. Mas são mais arquitetos que desenhadores de cenografia. Na UNAM não tem cenografia é uma matéria do curso de arquitetura, no último ano resolveram se dedicar à cenografia. E a mestre começou a fazer exposições, formou a sociedade de cenógrafos e esteve mais à frente disso e uma das tarefas era fazer visível os trabalhos dos primeiros cenógrafos e das ondas dos cenógrafos novos não dos arquitetos.

E quando ela aposentou? Nunca. Ela sempre dizia eu morrerei fazendo um cenário e me tirarão da escola com os pés adiante, nunca aposentou do desenho, nem das questões acadêmicas, dois anos antes de falecer estava dando aulas. Seu último trabalho foi uma remontagem de *Tereso y Leopoldina*. Agora a filha, Mariana fez o papel de Leopoldina. E aí esteve Dulce.

(As fotos de *Tereso y Leopoldina* estavam na frente de nós todo o tempo da entrevista).

**APÊNDICE G – ENTREVISTA COM PATRICIA RUIZ RIVERA | 02 jan. 2023<sup>114</sup>**

**Sobre a entrevistada:** Graduada e mestre em Ciência da Informação pela Universidad Nacional Autónoma de México, atriz formada pela Escuela Nacional de las Artes/ENAT e pesquisadora do CITRU.

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando se fala em Félida Medina?
2. Sempre vejo FM em publicações falando sobre pintura e arquitetura em sua formação. De fato, podemos observar a existência de duas categorias de cenografia: a "molet", cuja construção volumétrica é feita por meio de materiais maleáveis, como telas e tecidos, texturas e cores, e a "dura", executada com estruturas e invólucros rígidos, como metal ou madeira, cuja concepção volumétrica é mais arquitetônica. Em que investigações desses dois campos você vê a Félida Medina trabalhando?
3. Como você avalia o início da década de 1960 e a entrada de Félida Medina na escola de cenografia? Félida Medina chegou à Escola de Arte Teatral por meio de uma carreira em arquitetura,
4. Vemos que Félida Medina fala da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo figurino e iluminação. A partir dessa ideia que ela mesma defendeu, como ela desenvolve seu trabalho? Ela fazia os três? Outros profissionais participavam com ela?
5. Como era seu processo criativo? Em uma de suas entrevistas que li, FM fala sobre três obras importantes para ela: *El Principito*, *Cementerio de los Automóviles* e *Los Albañiles*. O que você sabe sobre esses processos? Existem desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a entendê-los?
6. Você viu essas obras pessoalmente ou as conhece por meio de relatórios da Félida Medina? O que você pode me dizer sobre elas?
7. Especificamente sobre o Cemitério de Automóveis, até onde pude pesquisar, a Félida Medina utilizou peças de carros encontrados. Esse é um procedimento de criação cenográfica que utiliza objetos encontrados para

---

<sup>114</sup> Essa entrevista foi feita, por e-mail, em espanhol e traduzida pela entrevistadora.

sua concepção. Li em uma entrevista com Félida Medina uma frase que, do meu ponto de vista, é excelente: "Gosto de trabalhar com diretores que permitem que você tenha voz, que permitem que você crie, que escutam e estabelecem diálogo. Também acredito que não é importante apenas um diretor, mas que esse diretor trabalhe com um determinado grupo e que esse grupo se integre, forme uma equipe". Pois se você não vai executar a imagem preconcebida do diretor e propor uma construção conjunta daquela espacialidade da cena. Em sua opinião, que recursos ele utilizou para fazer isso e pode me dar exemplos?

8. López Mancera indicou o que considerava ser um método simples: o desenho do plano, a construção de um modelo e, finalmente, a adição de cor, mas em nenhum momento ele mencionou a elaboração de esboços. E o fato é que, antes do desenho técnico, que é a planta baixa, com medidas exatas em escala, de acordo com o espaço sobre o qual a cenografia será construída, às vezes há um esboço pré-existente, um desenho a lápis ou outro marcador para delimitar contornos, que também pode ter cor, ou então ser feito com alguns instrumentos auxiliares de desenho. Você se lembra de algo específico que FM diz sobre seus desenhos?
9. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho do Félida Medina?
10. Como você vê o trabalho e a figura de Félida Medina?
11. Do material existente no CITRU, vemos uma lista de seu currículo apenas até a década de 1990. Por que você acha que não há documentação do trabalho depois disso?
12. Quando Félida se aposentou?
13. Félida fala de dois professores, um ALM e outro Leôncio Nápoles, este último não encontrei nenhuma informação.
14. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

## RESPOSTAS

1- Uma mulher e uma profissional em seu campo, em todos os sentidos da palavra; ou seja, ela gerava muita empatia com suas ideias feministas e, ao mesmo tempo, expunha seus ideais profissionais e de vida. Por fora, aparentava ser uma mulher rabugenta, mas na realidade era muito generosa e amorosa com seus afetos.

2- Em ambos os testemunhos documentais que temos. De acordo com as informações fornecidas por Jorge Fink (ator mexicano de cinema, teatro, televisão e dublagem), Félida Medina experimentou as duas categorias desde seus tempos de estudante até a década de 1970, começando com a peça *El juicio* (direção de Ignacio Retes, 1971), mencionada pelo crítico Rafael Solana:

"A cenografia, da inteligente e laureada Félida Medina, consiste em uma câmara preta, algumas tábuas irregulares sustentadas por tubos e... algumas cadeiras; tudo o mais monótono e neutro possível; no entanto, será, sem dúvida, o cenário mais caro do ano. Para montá-lo, o cenógrafo removeu a fileira A de assentos; vinte a vinte e cinco pesos, ou seja, quinhentos pesos por apresentação, 100.000 pesos quando chegarem a duzentas apresentações; o que custa construir uma casinha. Isso não significaria nada se esses assentos ficassem vazios; mas o público pede por eles e fica na porta do teatro sem poder entrar; agora vai doer aos empresários ter autorizado Félida a cortar os assentos."

3- A década de 60 foi permeada por muitos eventos em nível global e nacional: novas invenções, como a pílula anticoncepcional, em nível ideológico, a crença na ideia da era de Aquário, em que as pessoas vivem em liberdade em todos os sentidos, a fraternidade em nível global (que levou ao movimento hipee) e a conquista do espaço, bem como a segunda onda feminista. Por outro lado, a repressão aos estudantes em nível internacional foi um divisor de águas para muitos, em 1968: Paris, o maio francês; Praga, México.

As mortes de John F. Kennedy e Malcolm X, a revolução cultural na China e as manifestações contra a Guerra do Vietnã (que se sucederam ao longo da década); a nova onda musical inglesa, bem como o rock and roll mexicano e a solidariedade do e no México com Cuba devido ao bloqueio dos EUA estavam moldando uma geração que sofreria os estragos do controle férreo do Estado mexicano.

Félida se filiou ao Partido Comunista Mexicano e permaneceu como membro até sua dissolução na década de 1980. A ideia de valorizar seu trabalho levou-a, como já sabemos, a buscar reconhecimento em sua profissão com o crédito de cenógrafa em sua participação em produções teatrais.

4- FM é caracterizada em seu trabalho cenográfico pelo fato de abranger todo o que era entendido como cenografia na época, ou seja, figurinos, iluminação, design e

construção do cenário. A professora indica que não foi fácil para ela se relacionar com as equipes de trabalho nos teatros em que tinha de realizar seu trabalho. No entanto, depois que a primeira solicitação foi atendida, o trabalho fluiu de forma criativa e bem-sucedida.

5- O *Fondo Escenografía Mexicana en el siglo XX*, pertencente à coleção CITRU, tem reproduções do material mencionado acima. Além disso, o Arquivo Julio Castillo contém material de jornal sobre o Cementerio de Automóviles (Dir. Julio Castillo, 1968). O site *Reseña Histórica del teatro en México (Sistema de Información de la Crítica Teatral en México)* pode ser pesquisado para as três produções mencionadas acima, o que produzirá - se tiver sido revisado - as resenhas correspondentes a cada produção.

6 e 7-A produção que vi e que me impactou por causa de seu espaço cênico austero, mas significativo, foi *El extensionista* (Autor e diretor Felipe Santander, 1978), sobre a qual o crítico Malkah Rabell escreve:

"...a cenografia de Félida Medina, que para essa peça verdadeira recorreu a um cenário bastante simbólico e abstrato feito com materiais originais do próprio campo da ação dramática, como juta e otate..."

8- No caso de Antonio López Mancera (professor), há muitos esboços de figurinos e desenhos de palco para produções das quais ele era o cenógrafo. No entanto, não especificamente, na pasta da FEM encontramos reproduções fotográficas de esboços que dão conta desse material de trabalho que ela produziu.

9-10-11 O projeto sobre Cenografia Mexicana foi concluído em 2000. Posteriormente, a arquiteta Giovanna Recchia propôs os projetos The Theatre Museum e Theatre Architecture, aos quais ela dedicou sua pesquisa por mais uma década e depois se aposentou em 2010.

12- Félida Medina não se aposentou, sua atividade foi consideravelmente reduzida devido ao câncer que sofria e sua morte coincidiu com o confinamento da COVID.

13- Félida fala de dois mestres, um ALM e outro Leoncio Nápoles, sobre o qual não encontrei nenhuma informação.

Há poucas informações sobre Leoncio Nápoles, o que talvez reflita seu caráter discreto. Eu o conheci quando entrei no curso de interpretação em 1987, quando o maestro estava visitando, pois ele já estava aposentado. Além da anedota, você pode consultar o catálogo da exposição Escenografia Mexicana, 1981, que contém alguns esboços de cenários e figurinos dos quais ele participou.

14- Para mim, resgatar a figura e o que a professora Félida Medina representa é de extrema importância, pois dá voz e presença àqueles sem voz e sem presença, às mulheres invisibilizadas pelo sistema heteropatriarcal em que vivemos no México. Félida não tinha voz por muitos motivos: sexo, gênero, preferências, raça, estatura, estudos, etc. Sempre aparentemente à margem do conhecimento, ela foi uma pioneira e inovadora do design de palco mexicano, que, infelizmente, devido ao tipo de sistema, foi subestimado. Formada como cenógrafa na ENAT e fora dela, onde realizou muitas oficinas em toda a República Mexicana, imbuída de suas ideias comunistas, ela sempre defendeu os direitos trabalhistas de seus colegas e de suas famílias, e foi uma pioneira e inovadora da *Escuela Nacional de Arte Teatral*.

**APÊNDICE H – ENTREVISTA COM PAULO CÉSAR BICALHO E MATILDE BIADI |  
23 jan. 2023**

**Sobre os entrevistados:** Paulo César Bicalho é ator, cenógrafo, diretor, iluminador, pesquisador e professor da UFMG. Matilde Biadi é atriz e produtora cultural.

**PERGUNTAS DISPARADORAS**

1. Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando você fala de Décio Noviello?
2. Como avalia os anos 1960 e a obra de Noviello?
3. Vemos que alguns cenógrafos, a partir do séc. XX, da cenografia como um todo dentro da cena, como a visualidade da cena, envolvendo fantasias e iluminação. A partir desta ideia como Décio Noviello desenvolve seu trabalho? Ele fez os trêz? Outros profissionais participaram com ela?
4. Como foi seu processo criativo em *O encontro marcado* e a relação com o Décio? Como você vê a sua montagem de *O encontro marcado*? Foi uma abordagem mais realista? Como você entende a relação da cenografia com a encenação? Por que você acha que Décio fez a casa de Belo Horizonte no papel branco e outras imagens no papel preto? Vê alguma razão para isso?
5. Quais outros trabalhos vocês fizeram juntos? O que você lembra sobre estes processos? Há desenhos, modelos, programas, algum material que possa me ajudar a compreendê-los?
6. Você já viu estes trabalhos pessoalmente? O que você pode me dizer sobre eles? O que não viu e Décio Noviello te contou como você os imaginou?
7. Sabemos que mesmo antes de sua entrada no teatro Décio tem um caminho importante na pintura e no desenho. Inclusive com o estudo da perspectiva na pintura de uma maneira singular como as obras que estão no MAP. Como você vê o desenho na obra teatral de Décio Noviello?
8. Você se lembra de alguma coisa específica que Décio dizia sobre seus desenhos?
9. Quais obras você lembra de Décio falar como as mais importantes?
10. Sobre sua linguagem estética, como você vê o trabalho dele?
11. Como você vê o trabalho e a figura de Décio?
12. Há mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

## ENTREVISTA

**Paulo César:** Desenhos? Dele? Ele entrou no final. Praticamente a peça estava pronta. Por isso que ele ia ver os desenhos dele. Não, não tinha mente interna. Na realidade, o Décio chegou finalmente.

**Matilde:** Depois de ter feito alguns estudos, ele me mostrou. *O encontro marcado* foi uma peça, entende que foi feita a partir da improvisação. Não existe essa peça no teatro, existe o romance. Eu colocava com os atores, entendia as situações, entendia que a peça, que a cena, que ocorria na cena e puxava dos atores experiências pessoais, entendia que eram semelhantes. Por exemplo, no princípio da peça, eles estão sentados num bar, e o bebê está conversando. E aparece um balcão, que a gente colocava, tinha um 8N atrás, um balcão. É, desde apenas o balcão, o Etiene atrás, atendendo as pessoas e conversando, trocando ideias e a gente nesse momento colocava as discussões que havia no romance, desde entre eles. Aí o Dalí passava da bebedeira para uma outra situação. Tinha assim o costume de ser o viaduto de Santa Tereza. E o 19 ano, esse viaduto, ele não só planejou o viaduto, ele acompanhou a construção.

**Paulo César:** O que ele mais fez na peça foi essa parte.

**Matilde:** Quando ele estava pronto, ele me chamou. Eu fiquei, uou! O viaduto tinha um tamanho razoável para o palco. Eu subi para o palco. Mas perfeito. Para o trabalho dos atores. Eu subia. Quer dizer, o Carlos Drummond subiu, pelo viaduto.

**Paulo César:** Então, nesses pontos... E desde que ele entendeu, já tinha planejado o caminho que projetava imagens fantásticas. E desde que apareceu no ar assim do nada. Ele apagava a luz e viu uma imagem andando pelo povo, passando de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. Seguia as estradas, montanhas, e chegava no rio. Aí abria a cena e não tinha nada, voltava vazio.

**Paulo César:** Não era projeção, era projeção ao contrário. Eu inventei uma máquina, que o cara ficava aqui projetando dentro da máquina, rotunda, e outra pessoa empurrava lá. Então ficava só a imagem no ar. Não se via a máquina. Por causa da luz forte. Entende? Estava na direção do espectador. Mas ele via a imagem. Entende? Foi projetada...

**Tereza:** Num ciclorama?

**Paulo César:** Na tela branca. Entende? Das montanhas, dessas coisas. Eu adorava isso, entendi, isso já estava caminhando, já, porque era para ser um outro cenógrafo, e aí deu uma briga, entendi o final e ele entrou, entrou pra aula com ele, e aí ficou uma série de coisinhas, Entendi, que ele colaborou muito.

**Tereza:** E como é que essas coisas entravam e saíam? E como é que essas coisas entravam e saíam? Puxava pela vara?

**Matilde:** Tinha coisa pela vara e tinha coisa que andava.

**Paulo César:** Então, por exemplo, essa cena do Cassino, Entendi, teve vários momentos, porque era tudo assim, sabe? Era tudo muito rápido.

**Matilde:** Muito rápido. Não acontece.

**Paulo César:** Essa ponte, por exemplo, ficava no Palácio das Artes.

**Matilde:** No Fosso.

**Paulo César:** Naquele Fosso. Aí, de repente, ela vinha subindo, subindo, subindo, subindo e aparecia naquela ponte. Enquanto elas brincavam lá. Aí, eles se dirigiam para a ponte vazia. Então, ele teve, nesse aspecto, pequenos detalhes, assim, de cima do teto. Entende? Que apareciam empurrados. Entende? Depois desapareciam, como o balcão do bar, como algumas coisas que desciam para sugerir. Entende? Cassino. Então havia muitos muito... Pequenos detalhes dentro da peça. Entendi, que ele participou. O Décio era uma pessoa incrível. Uma pessoa dedicada, interessada. Mesmo ele tendo entrado mais no final, ele acompanhava sempre, sabe, os ensaios...

**Matilde:** No espetáculo, ele estava sempre lá no palco.

**Paulo César:** Pois é, orientava, dizia, entende, da importância, explicava, reunia os atores, assim, viu, explicava o motivo, o porquê daquilo. Então, é uma pessoa, assim, ótima para trabalhar em grupo. Sim. E ele tem uma coisa também, que é uma organização militar. Sabe, ele organizava a construção das coisas, organizava depois a utilização em cena. Tinha uma coisa de trem ali, quase que militar mesmo, sabe? Ele tinha algo, ele foi

militar, né? Inclusive, aqui em Minas, ele segurou a tropa que ia invadir. Ele comandou a tropa. Ele diz, não, vocês não entram em Minas. Ele contava muito essa história.

**Tereza:** Tem uma casa que ele fala casa em bela casa doméstica em bh 1930, ele coloca ele faz um estilo assim e é só um painel também estava em uma mesa com uma toalha pelo que ele desenha isso

**Paulo César:** Isso deve ter sido a casa dos pais do... Ah, tá.

É. Do... É. Pai do... Marciano. É o pai que descia.

**Matilde:** É.

**Paulo César:** Era muito isso o cenário.

**Matilde:** É, o viaduto que era mais pesado. As outras coisas tudo aconteciam porque sentava muito.

**Tereza:** O resto era painel mesmo, né?

**Paulo César:** O viaduto foi o mais complicado.

**Tereza:** Talvez esse primeiro aqui seja o balcão, gente. Quer ver? Aqui tá o balcão, tá vendo?

**Matilde:** Aqui tá o balcão. É o balcão, ó.

**Paulo César:** É, é ele.

**Matilde:** É porque a gente viu essa parte de cima, agora ele tem a minha casa ali, não tinha o que ficar fazendo ali, eu que não dava nem palco. Ali pela li é a pessoa, eu.

**Paulo César:** É, é isso aí.

**Matilde:** Quem ficava atrás do balcão era o Etienne. Né?

**Tereza:** Que esse balcão, ele era movimentado pelo Etienne?

**Paulo César:** Era, os atores empurravam.

**Matilde:** Empurravam.

**Paulo César:** Então, havia uma série de elementos. Entende? Que somados, entende? Qualquer coisa de genial já. Era uma coisa pra cacete.

**Tereza:** Imagina. E foi um espetáculo muito importante, muito premiado, né?

**Paulo César:** Foi, ganhamos tudo que foi, ganhamos tudo.

**Tereza:** Que teve visibilidade nacional, né?

**Matilde:** Teve, foi Brasília, foi São Paulo, foi Rio.

**Paulo César:** E o Décio deu um toque muito interessante, apesar de ter chegado no último momento. Tem participado poucos que já tinham. A gente já usava, por exemplo, esse balcão, a gente já usava um elemento, tem gente que empurrava, que fazia de conta que era um balcão. Mas muito, muita, muita coisa. Sabe, ele é assim, visual, e tudo junto com a hora, em cima da hora.

**Paulo César:** E ele não tinha esse tipo de problema nenhum, sabe? Era um sujeito, assim, que... o objetivo, para caralho. Chegava e falava, qual é o problema dessa cena? Ah, essa cena, sei, tá faltando alguma coisa, tá faltando algum elemento que dê mais um indicativo do ambiente. Eu olhava, olhava, olhava, eu vou pensar...

**Paulo César:** Aí no dia seguinte, ou me telefonava, ou... Antes do ensaio a gente se encontrava, e eu já vinha com tudo desenhado, eu sabia o que que era, que tipo de pano, que tipo disso, onde encontrar isso...

**Matilde:** Aí tem um tule e pano, tá vendo? Hotel Demolição. É aquela cena da morte, né?: Sim. O hotel que o Marciano fica nos dias, né?

**Paulo César:** É sempre isso, punk, com elemento indicador.

**Tereza:** Tem uma coisa que eu acho curiosa no desenho, não sei se isso quer dizer alguma coisa, mas o único desenho que existe de Belo Horizonte está no fundo de papel branco. E esses todos que me pareceram do Rio de Janeiro são no papel preto.

**Paulo César:** Mas aí volta a cena do trem, por exemplo.

**Matilde:** Não tem nada do trem. Porque o trem não havia cenário, era outra coisa que não havia cenário.

**Paulo César:** Mas havia uma cadeira especial? Havia uma cadeira, os dois estavam na cadeira. O trem era o movimento que eles faziam, entendeu?

**Matilde:** Aquela cena dos fantasmas no trem também, vestidos de tule. O terno era de tule e eles eram pelados. Embaixo, os três amigos no trem, balançando, fazendo o trem. Viam, me diziam que viam, mas não havia cenário.

**Paulo César:** Ele já estava planejado, mas ele gostou da ideia, trabalhou a ideia e ajudou a que ela se construísse. Era muito engraçado, porque o Arildo tinha um pau muito grande, então ele ficava segurando aqui, E o Fernando Sabino, que estava com o terno preto, transparente...Na cara do Fernando Sabino, que estava sentado. E o Fernando Sabino acaba com um homossexual do lado, né? O Fernando depois brigou com a gente por causa disso. Eu não queria que essa cena no trem com o homossexual fosse apresentada.

**Matilde:** É, ele estava vivo, ele assistiu a peça, porque o Hélio Pelegrino trouxe. O Fernando, o Hélio Pelegrino veio assistir e em primeiro lugar.

**Paulo César:** Eu não sabia nem como andar só com essa cena. Adorou a peça, mas essa...

**Paulo César:** Sempre que eu o encontrava com ele, muitas vezes, o Pedro Paulo estava junto mas foi isso, a peça foi uma brincadeira com romance e ele entrou nessa brincadeira Ele tinha essa coisa de se entregar ao trabalho, essa cena, por exemplo, dos amigos que compreendem o transparente foi muito criticada, durante o processo, por algumas pessoas. que achava que era indecente, não sei quantos, coisas desse tipo, naquela época, né? Chegou, viu a peça, morreu de rir, adorou. Eu expliquei pra ele o que

que era, ele imaginou, morreu de rir, vendo a cena. Mas não vai funcionar demais. Aí, no dia seguinte, já estava o desenho pronto, entendeu, da cena. Ele não era figurinista, mas ele já montou as duas cadeiras de um tal jeito, que combinava com isso.

**Tereza:** E quando ele chegou, já que ele chegou depois, o figurino já estava pronto?

**Matilde:** O figurino foi uma das primeiras coisas que ficou pronto. O pessoal ensaiou muito com o figurino. A gente foi no Rio, no lugar de Brechó. Aqui na Santa Casa, eles recebiam muita roupa da Alemanha. Então, a gente procurou muita. Tinha muita coisa. O figurino da Denise fez uma pesquisa.

**Tereza:** Então, trabalhava muito com roupa pronta, né?

**Matilde:** Com roupa pronta, né? Roupa da época, né? Porque, principalmente homem, né? Que era principalmente homem. Não é que você manda fazer terno. É. É isso que a gente tem.

**Paulo César:** E depois, o treinamento. Então, você está com a roupa aqui e, de repente, depois você está em outro lugar com outra roupa. E o figurino passou a ser importante porque determinava, mostrava, o cara tá no cassino então é um tipo de roupa. As mulheres usavam o tipo de roupa...

**Tereza:** É, aqui em alguma reportagem do jornal fala que tinha mais de 100 figurinos.

**Matilde:** Ela devia ter, eram 19 atores. Então, você já pensou. E cada um fazendo vários papéis, porque não havia um papel. O cara não fazia um papel, a não ser o Bernardo, que fazia só o papel. A Miriam Cristo só fazia o papel, mas a Lúcia fazia dois ou três. Então, você tem duas ou três. O Tadeu fazia o pai, fazia o amigo. Entendeu? Os três amigos não faziam, era o Aryldo, o Bernardo e o Edilson, era só um papel. Mas, fora isso, a gente fazia três, quatro. Não tem algum programa aqui, não. Mas, no programa dá pra ver. Então, você vê a quantidade de roupa que havia.

**Tereza:** Foi uma das questões que eu me perguntei, então é bom também a gente saber. Porque, normalmente, ele fazia cenário figurino, né?

**Paulo César:** O cenógrafo ia ser o Raul, que eu não lembro qual motivo, ele acabou não podendo fazer e aí no final entrou o Mestre. E a Denise, a Denise estava desde o começo. Ela estava trabalhando. É, a Denise estava desde o começo, ela pegou.

**Paulo César:** A Denise parou, tem muito tempo que ela parou. Ela era muito boa. É? Muito. Nós fizemos várias peças com ela. Ela era muito boa. Então, ela parou.

**Tereza:** Aqui também tem uns desenhos que ele deve ter feito de figurino, tá vendo? São os desenhos de figurino que ele fez para *O encontro marcado*...

**Matilde:** Esse ele fez por conta dele, porque realmente o figurino estava pronto, não tinha nada parecido com isso.

**Paulo César:** Ele ficou muito influenciado pela peça porque ele assistiu os ensaios, conversava com a gente sobre a peça.

**Tereza:** Interessante isso, né?

**Matilde:** É, interessantíssimo.

**Tereza:** De guardar umas coisas que você...

**Matilde:** Você tem um figurino embaixo e depois um tule em cima. É um homem com terno, né? É, com terno embaixo, e em cima tem uma cabeça com tule, não tem nada além do que foi para o palco.

**Tereza:** O que tinha na cabeça dele... Que é interessante a gente pensar, esses processos né, também do próprio do criador, assim, não vai pra lá, ele sabe que não vai... O computador resolveu que ele só vai mexer comigo olhando pra ele, então... Tem personalidade. Aqui estão os jornais. Ah, aqui tem o detalhe daquela foto grandona. Deixa eu mostrar. A gente estava vendo ela pequenininha.

**Matilde:** Aqui, ó. É. É a cena do cassino. A Maria Lúcia cantando lá em cima, tinha uma cena mesmo disso. Aqui é o Tadeu, aqui é o Edilson, e essa aqui é a Rosana. Não sei quem é essa aqui. Ou essa é a Rosana. Essa aqui eu me lembro.

**Paulo César:** Essas coisas. Esse do Cassino. Isso vinha do tempo. Maria Lúcia, por exemplo, fazia cantora ali, fazia a mãe do Marciano, a mãe do Fernandinho.

**Paulo César:** Como Décio chegou e as coisas já estavam adiantadas, como o balcão, o trem ele vinha e fazia esses volteios. Entendi que dava uma espécie de quase foto, dava um contorno, como se fosse um quadro. Então era uma moldura dentro da qual os atores atuavam. E dava uma modificação cênica, com mínimos de material, dava uma modificação cênica, entendi, mas depois vinha o fato do outro dos atores agirem, entendi. Então, sabe, havia elementos que indicavam essas mudanças. Sim. Então, nesse aspecto, foi incrível. Temos que economizar elementos de cena para resolver o problema da visualização.

**Tereza:** Curioso é que não tem nenhum desenho do viaduto. Isso é curioso, né? Nenhum desenho do viaduto.

**Paulo César:** Pois é, mas o viaduto, ele quase foi fotografou...

**Matilde:** Foi praticamente...

**Paulo César:** Até o termo viaduto foi muito em cima de, entendi, a construção do viaduto. Mas é um viaduto que suportasse três atores subindo por ele, entendi, tendo condição de subir, a curvatura permitia-se subir,

**Tereza:** E quem era o cenotécnico?

**Matilde:** Eu acho que foi Nilo, né? Acho que foi o Nilo, né? Nilo era um... Fez muito cenário. Ele tinha uma oficina. A gente usava as mesmas pessoas.

**Paulo César:** Porque os outros indicavam o tecido e já traziam o modelo para a gente, para a gente entregar para fazer. Assim, ó, isso aqui é as lantejoulas. É isso aqui. O que era necessário. A ponte, ela era uma visão do viaduto. É como se você estivesse vendo o viaduto.

**Paulo César:** A pessoa tinha um cenário, tinha uma casa, roupa, tinha um cenário bem especificado. E eu transcorri a ação, e a ação era com o princípio, depois acontecia isso, você começava a ver, ou seja, podia imaginar o caminho teatral, que a ação tinha. E nesse *O encontro marcado*, não. Porque *O encontro marcado* foi uma peça que foi

construída a partir da improvisação dos atores. Eu estava, naquela época, muito interessado em Stanislavs, então comecei a colocar muito o resultado da ação em cima da vivência do ator. Quando eu puxava a vivência dele, em circunstâncias semelhantes, vivência consistente, trazia ela à tona e fazia com que o ator improvisasse, tendo como referência o sentimento que eu estava tendo. Pessoal, né? Quando imagens dessa vivência o assaltavam. Então, por exemplo, ele encontrava na rua, embriagado, aquela coisa, ele recordava situações semelhantes, ele vinha com uma... que era muito poderosa, que ele estava muito bêbado e estava muito, assim, precisando de se soltar no mundo. O que é isso? Eu estou preso, estou me sentindo mal. Eu quero... Ótimo! É essa aí! Aí fazer com que ele lembrasse as situações, o que ele via, onde é que ele estava Ela estava na rua da Bahia, mas onde você estava na rua da Bahia? Você está vendo onde é que você estava? Mas obrigava o ator a ver, obrigava o ator a ouvir o que o outro falava E dessa forma, desde o sentimento, pegava ele, pegava ele firme. Desde quando o sentimento pegava, soltava a improvisação. E aí, surgiram improvisações inesperadas. A partir dessas improvisações, eu começava a elaborar o restante. Entende? O romance era um caminho. Entende? Mas esse caminho era trilhado pelo sentimento dos atores, pela improvisação deles. Então tem muita coisa surpreendente no espetáculo. Entende? O ator está de um jeito aqui, Aí aparece um garotinho, mal criado, de repente ele tá aqui na frente, já nota a situação, já pulou. Olha pra ele assim, já é um cara mais maduro, mesmo estando bêbado, já é um outro tipo de bebedeira, um outro tipo de relação com o ambiente e já não tem mais aquela soltura já é uma coisa mais cometida na verdade está irônico mas outra coisa então, essas pequenas nuances Entendi que construíram a ação do espetáculo, as modificações, as alterações. E delas retiravam o conflito.

**Tereza:** E você manteve uma... porque tem uma perspectiva no livro muito do próprio, né? Do Fernando Sabino, que não é, né?

**Matilde:** Manteve o olhar do Fernando Sabino. Sim. Sim, o romance, o argumento do romance é muito marcante, porque ele te acompanhava. A narrativa de Fernando Sabino está dentro do espetáculo. Entendi, mas o ser do espetáculo a cada instante era o sentimento dos atores que estavam em cena. Cada ator tinha um sentimento forte, desde o momento que eu estava vivendo dentro do espetáculo e marcava a cena.

**Paulo César:** O instrumento era muito poderoso. Então, a atitude dele, os movimentos, os gestos, o jeito de conversar com as pessoas, olhar... Isso tudo dava uma

organizada e dava uma consistência ao local, sempre dava numa rua, a experiência dele de rua vinha junto, então a rua assumia a realidade, havia passeio, havia envio, apesar de estar no palco sem nada, vazio. Eles traziam a ação. Entendi. Eu entrava dentro da sala e ficava dando sugestões para ele. Imagina que agora... Ele continuava... ele não podia parar. Quando você sentia que ele pegava o sentimento... Aí, sabe... está lá. Aí eu fiquei feito um fantasma... andando atrás de cada um e dando sugestão. Eu acompanhava o espetáculo fazendo iluminação. E dava muita sugestão. O ator passava por aquele lugar. É isso aqui. Ataca isso. E não parava. Depois do espetáculo estreado, tinha ensaios e havia novas modificações. Não conseguia parar. Não tinha ponto. Terminava o espetáculo, eu juntava todo mundo e falava assim, amanhã tem ensaio. Outra vez! Porra, dá descanso! Tinha muita gente que trabalhava dia-a-dia, chegava no teatro às seis horas, fazia ensaio. E muitas vezes o ensaio ia até uma hora, duas horas da manhã.

**Matilde:** Não tinha espaço. Nós tivemos muita ajuda para fazer. A peça teve muita... como é que se diz? Teve muito amparo, não é, Paula? A gente teve verba, teve lugar para ensaiar fixo, que é uma coisa difícil.

**Tereza:** É, super.

**Matilde:** Teve muito tempo para preparar a peça. É. A gente ensaiava na biblioteca, a biblioteca ficava por conta. Bartolomeu era o diretor da biblioteca na época.

**Paulo César:** Até o último momento, eu voltava... Eu precisava de novo ensaio para o espetáculo semanal. O espetáculo já estreiado, eu ensaiava de novo. Eu amava. E tinha outros problemas. O Etienne bebia muito. Então, proibia o Etienne de beber.

**Matilde:** Etienne, Ronaldo.

**Paulo César:** Sem beber. Aí ele chegou em São Paulo, no dia da estreia do espetáculo, ele entra no bar, bar gay, ele não sabia que o bar era gay, entrou no bar pra tomar uma dosezinha...

**Matilde:** De conhaque!

**Paulo César:** Aí ele tá pegando a dosezinha, olhou assim de lado, estava um rapaz olhando pra ele, sorrindo, Olhou a garota lá, tinha um outro rapaz, ele sentiu um calafrio,

falou assim, me deu um copo. Ele chegou bêbado no espetáculo. Olha essa, na hora eu intuí. Eu dei uma bronca. Falei, eu quero ver o espetáculo que você vai fazer, porra! Etienne fez o maior espetáculo da vida dele. Eu fui abraçar o Etienne depois do espetáculo. Eu tinha xingado ele de todo jeito. Você fudeu o espetáculo, Etienne. Falta de comprometimento com a equipe, o que é isso? Uma bronca daquelas de pai maldoso, pai cruel.: E fez o espetáculo mais delicioso que eu fiz toda a temporada. Mas o espetáculo dependia demais dos atores. Se os atores não funcionassem, o espetáculo funcionava. É, porque se tava tudo na mão deles, né? Não tinha nem cenário que não fosse na mão deles. Então, né? Não dava nem pra falar assim, ó, o cenário é bom, se o elenco não funcionasse. Essa moldura estoura muito o espetáculo.

**Tereza:** Essa ideia da moldura é incrível. Bom, vocês gostariam de acrescentar alguma coisa?

**Paulo César:** não

**Matilde:** obrigada!

**Tereza:** Eu quem agradeço!