**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS**
**DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**
**POSLING**

Sérgio Ribeiro Pereira

# POÉTICAS INTERMIDIÁTICAS EM NELSON RODRIGUES

Belo Horizonte
2025

Sérgio Ribeiro Pereira

# POÉTICAS INTERMIDIÁTICAS EM NELSON RODRIGUES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (POSLING/CEFET-MG) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens.

Linha de Pesquisa I: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientadora: Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte

2025

Pereira, Sérgio Ribeiro.
P436p Poéticas intermidiáticas em Nelson Rodrigues / Sérgio Ribeiro Pereira. – 2025.
275 f. : il.
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2025.
Bibliografia.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980. 2. Intermidialidade. 3. Dramaturgia. 4. Cenografia. 5. Encenação. I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.

CDD: 792.01

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca - *campus* Nova Suíça - CEFET-MG
Bibliotecária: Rosiane Maria Oliveira Gonçalves - CRB6-2660

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

**SÉRGIO RIBEIRO PEREIRA**

***POÉTICAS INTERMIDIÁTICAS EM NELSON RODRIGUES***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 17 de novembro de 2025, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.ª Dr.ª Olga Valeska Soares Coelho
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Ângela Vieira Campos
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Cláudia Cristina Maia
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Mirian Souza Alves
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

## AGRADECIMENTOS

À Sonia Jacovine, minha companheira, pelo amor incondicional, cumplicidade e cooperação em todos os momentos.

À Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho, pela orientação acadêmica, estímulo e amizade ao longo desse processo de trabalho. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG.

Aos artistas, grupos e coletivos de teatro que abriram seus acervos e que, gentilmente, compartilharam informações, cederam seus arquivos imagéticos e sonoros, além de outros dados para a realização deste trabalho. Em especial ao *Grupo Galpão*, ao técnico de teatro Diego Arvate e à Bruli, produtora do *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona*.

Aos fotógrafos de cena que, gentilmente, cederam suas fotografias para a realização deste trabalho. Ao Tiago Carneiro e toda equipe do Centro de Pesquisa e Memória Teatral (CPT) do *Grupo Galpão* pela generosidade e atenção.

Aos espectadores que participaram dos espetáculos no *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona* que, gentilmente, cederam suas imagens para análises e construção do mosaico imagético final, que se encontra nos anexos do texto.

À Tereza Bruzzi e André Bruzzi pela atenção, delicadeza, generosidade e compartilhamento de arquivos em torno da obra do cenógrafo Rômulo Bruzzi.

À direção da Escola Estadual Walt Disney e a todos os meus alunos da Rede Pública Estadual de Minas Gerais e outras entidades de educação onde atuo como professor.

Ao Grupo Intermídia, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa que propiciou a realização desta pesquisa.

Aos amigos e colegas, pelo apoio e auxílio nos momentos de dificuldades. Aos familiares e amigos que partiram, mas permanecem como fontes de inspiração.

À Teuda Bara, *in memoriam*, pela amizade, partilha e generosidade no compartilhamento de vivências estéticas construídas ao longo de décadas.

Para Wanda Fernandes, *in memoriam*, com amor.
Pela generosidade no ato de acolher, ensinar e a delicadeza no exercício de ouvir.
Para Zé Celso Martinez Correia, *in memoriam*, o bárbaro tecnizado que cingiu teatro e vida em uma nova ágora composta pela diversidade de uma coralidade cidadã.

Para Teuda Bara, *in memoriam*, – que infelizmente partiu sem ter tido tempo de segurar este trabalho entre as mãos – porém, está presente em todas as suas páginas por tudo que significa para mim.

*Com Vestido de Noiva conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de Álbum de Família – drama que se seguiu a Vestido de Noiva – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – "desagradável". Numa palavra, estou fazendo um "teatro desagradável, peças desagradáveis". [...] Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia (...)*

(Nelson Rodrigues, *In*: MAGALDI, 1992, p. 12)

## RESUMO

O presente trabalho analisa relações entre mídias, encenação e cenografia com o foco na obra de Nelson Rodrigues. A análise é construída sob a perspectiva dos Estudos de Intermidialidade por meio da investigação de intersecções entre combinação de mídias, escrita cenográfica e suas imbricações para a composição da cena. O estudo se concentra em práticas e processos criativos operados por deslocamentos intermidiais entre arranjos espaçovisuais e tessituras intermidiáticas presentes no texto cênico de encenações baseadas na obra rodriguiana. Para análise, foram escolhidas as seguintes obras teatrais: *Álbum de Família*, realizada pelo *Grupo Galpão*; *Senhora dos Afogados* e *Os sete gatinhos* realizadas pelo *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona*. O aporte teórico da pesquisa está ancorado no modelo comunicacional centrado nas mídias, de Lars Elleström, em diálogos com a Teoria da Performatividade, de Josette Féral, a Filosofia do Teatro, de Jorge Dubatti e outros (as) autores (as) dos campos da intermidialidade e do teatro. Parto do pressuposto de que o fenômeno cênico no terreno do teatro estabelece por si um *Sistema Intermidiático Teatral* – que engendra relações entre o texto fonte de roteiros, partituras coreográficas e obras dramatúrgicas – e se instala na efemeridade da encenação. Tal sistema intermidiático operado pelo fazer teatral é urdido pelo entretecimento entre mídias primárias, mídias técnicas de exposição e pelas diversas camadas de textualidades e sistemas sígnicos que se manifestam no enunciado cênico durante seu encontro com os sujeitos perceptores que participam da audiência no espetáculo.



**PALAVRAS-CHAVES:** Nelson Rodrigues; Intermidialidade; Dramaturgia; Cenografia; Encenação.

**ABSTRACT**

This paper analyzes the relationships between media, staging, and scenography, focusing on the work of Nelson Rodrigues. The analysis is constructed from the perspective of Intermediality Studies, through the investigation of intersections between media combinations, scenographic writing, and their interrelations in the composition of the scene. The study concentrates on creative practices and processes shaped by intermedial displacements between spatial-visual arrangements and intermedial textures present in the scenic text of performances based on Rodrigues's work. For analysis, the following theatrical productions were selected: *Álbum de Família*, performed by Grupo Galpão; and *Senhora dos Afogados* and *Os sete gatinhos*, both staged by Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. The theoretical framework of the research is grounded in Lars Elleström's media-centered communication model, in dialogue with Josette Féral's Theory of Performativity, Jorge Dubatti's Philosophy of Theater, and other authors in the fields of intermediality and theater. The study is based on the premise that the scenic phenomenon in the theatrical domain constitutes a Theatrical Intermedial System – one that generates relationships among source texts, choreographic scores, and dramaturgical works – and manifests itself in the ephemerality of performance. This intermedial system, operated through theatrical practice, is woven through the interlacing of primary media, technical exhibition media, and the various layers of textualities and semiotic systems that emerge in the scenic utterance during its encounter with perceiving subjects participating as audience members in the performance.

**KEYWORDS**: Nelson Rodrigues; Intermediality; Dramaturgy; Scenography; Staging.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nelson Rodrigues cochila sobre a máquina de escrever ..... 38

Figura 2: Tomás Santa Rosa, Zbigniew Ziembinski e Nelson Rodrigues ..... 46

Figura 3: Cenário de *Vestido de Noiva* ..... 48

Figura 4: A condição humana (1933) - A ponte de Heráclito (1935) ..... 49

Figura 5: Montagem de Álbum de Família em Caracas na Venezuela ..... 54

Figura 6: *Álbum de Família* encenado na estreia do Teatro de Bolso do Teatro das Nações ..... 55

Figura 7: *O Eterno Retorno* com o grupo Macunaíma sob a encenação de Antunes Filho ..... 57

Figura 8: Wanda Fernandes atuando como a noiva que não queria casar ..... 60

Figura 9: *Corra enquanto é tempo* encenado na Praça da Estação, em BH ..... 61

Figura 10: O culto na praça em *Corra enquanto é tempo* ..... 62

Figura 11: Adaptação de *Álbum de Família* realizada por Eid Ribeiro ..... 64

Figura 12: Wanda Fernandes atua como D. Senhorinha ..... 65

Figura 13: Antônio Edson interpreta o personagem Sobrenatural de Souza ..... 66

Figura 14: Chico Pelúcio como Nonô em Álbum de Família ..... 68

Figura 15: Álbum de Família encenado pelo *Grupo Galpão* ..... 69

Figura 16: Rodolfo Vasquez atua como Edmundo em contracena com D. Senhorinha 70

Figura 17: Glorinha na capela da fazenda ..... 71

Figura 18: Álbum de Família encenado pelo *Grupo Galpão* ..... 73

Figura 19: O velório de Glorinha ..... 74

Figura 20: “Não adianta chorar sobre o leite derramado” - Obra de Rômulo Bruzzi .... 76

Figura 21: Esboço de projeto de cenário de *Álbum de Família*, de Rômulo Bruzzi ..... 77

Figura 22: Croqui de cenário elaborado por Rômulo Bruzzi para *Álbum de família* ..... 78

Figura 23: Maquete do cenário de *Álbum de Família* ..... 80

Figura 24: Álbum de Família ..... 81

Figura 25: Chico Pelúcio como Nonô e Wanda Fernandes como D. Senhorinha..... 82
Figura 26: Teuda Bara atuando como Tia Rute e Beto Franco como Joanas..... 83
Figura 27: D. Senhorinha, Jonas, Guilherme e Edmundo ..... 85
Figura 28: Matéria publicada no Jornal Estado de Minas ..... 87
Figura 29: Jornal Estado de Minas ..... 88
Figura 30: Jornal Diário da Tarde ..... 89
Figura 31: Ilustração de Roberto Rodrigues..... 93
Figura 32: Ilustração de Roberto Rodrigues..... 94
Figura 33: *A moça que pecou* – Roberto Rodrigues - 1929..... 95
Figura 34: Modelo de Comunicação centrado nas mídias..... 104
Figura 35: Sistema Intermidiático Teatral ..... 108
Figura 36: Cenografia expandida concebida para *Álbum de Família* ..... 122
Figura 37: Plano detalhe do piso da montagem de Jorge Farjalla para *Álbum de Família* ..... 124
Figura 38: Tia Rute auxilia D. Senhorinha a se lavar..... 125
Figura 39: Zonas estáticas e dinâmicas em *Álbum de Família*..... 126
Figura 40: Jonas, o patriarca da família, abusa de meninas ..... 127
Figura 41: Justaposição de imagens sobre a morte de Jonas em *Álbum de Família* .... 128
Figura 42: O suicídio de Guilherme ..... 129
Figura 43: Mariana Barioni interpreta Senhorinha..... 130
Figura 44: Diagrama intermidiático de *Álbum de Família*, na perspectiva de Farjalla 132
Figura 45: Justaposição da fachada externa e interior do Teatro de Arena..... 140
Figura 46: Zé Celso Martinez Correia..... 145
Figura 47: Cena de A Vida de Galileu ..... 147
Figura 48: Zé Celso ..... 152
Figura 49: o cinegrafista filma das galerias do Teatro Oficina ..... 153
Figura 50: Perspectiva do alto do Teatro Oficina..... 153

Figura 51: *As Bacantes*, de Eurípedes, no Teat(r)o Oficina ..... 154
Figura 52: Leona Cavalli performa como D. Eduarda em Senhora dos Afogados ..... 163
Figura 53: *Os Sete gatinhos* encenado pelo Teat(r)o Oficina Usyna Uzona ..... 164
Figura 54: Arranjo intermidiático entre Doutor Bordalo e "Seu" Noronha ..... 166
Figura 55: Teatro do Sesc Pompeia ..... 173
Figura 56: As mulheres do cais do porto ..... 174
Figura 57: Sylvia Prado performando a prostituta assassinada ..... 175
Figura 58: *Senhora dos Afogados* no Teatro Sesc Pompeia ..... 178
Figura 59: O cinegrafista performa na encenação ..... 180
Figura 60: O Teatro Oficina como passarela do samba ..... 184
Figura 61: Lettering inicial de Os Sete gatinhos ..... 186
Figura 62: A cena filmada e projetada sobre a ação. ..... 187
Figura 63: Justaposição de *letterings* ..... 188
Figura 64: Avisos técnicos de precaução ..... 188
Figura 65: Justaposições de *letterings* de abertura de *Os Sete gatinhos* ..... 189
Figura 66: *Lettering* anuncia o primeiro ato da peça ..... 190
Figura 67: Justaposição entre *lettering* com rubricas do autor e cena de Aurora e Bibelot ..... 190
Figura 68: Justaposição de *Bibelo*t e *lettering* ..... 191
Figura 69: Marina Wisnik performa como Aurora e Murilo Rosa performa como Bibelot ..... 192
Figura 70: As filhas Hilda, Arlete e Débora ..... 193
Figura 71: O cinegrafista Luffe Bollini participa da cena. ..... 194
Figura 72: "Seu" Noronha rodeado pelas filhas ..... 195
Figura 73: *Lettering* anuncia o segundo ato da peça ..... 197
Figura 74: Joana Medeiros performa como "Seu" Noronha ..... 199
Figura 75: Yndio do Brasil performa como Silene ..... 200
Figura 76: A performatividade construída por Yndio do Brasil para Silene ..... 201

Figura 77: As filhas de D. Aracy e “Seu” Noronha..... 202
Figura 78: Teatro-dança das filhas de D. Aracy e “Seu” Noronha..... 203
Figura 79: Lettering anuncia o terceiro ato da peça ..... 203
Figura 80: Rubricas do dramaturgo no texto-fonte ..... 204
Figura 81: Viviane Clara, performa D. Aracy, a Gorda ..... 205
Figura 82: Viviane Clara performa como D. Aracy ..... 206
Figura 83: Contracena de D. Aracy e Hilda ..... 207
Figura 84: Jup do Bairro..... 208
Figura 85: Consulta de Silene com o Doutor Bordalo..... 209
Figura 86: O encontro de Aurora e Bibelot em Copacabana..... 210
Figura 87: O encontro de Aurora e Bibelot por outro ângulo ..... 211
Figura 88: O isolamento de Silene em seu quarto..... 212
Figura 89: *Lettering* anuncia o final da peça ..... 213
Figura: 90 Jup do Bairro performa com suas mídias primárias e mídias técnicas de exposição ..... 215
Figura 91: A família Noronha recebe o Doutor Portela ..... 218
Figura 92: Circuito de transmidiação audiovisual..... 219
Figura 93: O isolamento de Jonas e Senhorinha ..... 220
Figura 94: O universo ilhado de *Álbum de Família* na perspectiva de Jorge Farjalla.. 221
Figura 95: O alheamento da família Drummond em *Senhora dos Afogados*..... 222
Figura 96: A distância e alheamento entre Aracy e “Seu” Noronha ..... 223
Figura 97: D. Aracy corre diante do coro de perceptores..... 227

**SUMÁRIO**

**CAPÍTULO 1 – PRÓLOGO..... 14**

1.1 O meu encontro com o teatro..... 14

1.2 Os primeiros contatos com a obra de Nelson Rodrigues..... 19

1.3 Percurso metodológico e *corpus* da pesquisa..... 20

1.4 O conceito de mídia..... 25

1.5 Os Estudos de Intermidialidade..... 27

1.6 As indagações iniciais..... 31

1.7 Como definir cenografia? ..... 32

**CAPÍTULO 2 – PRIMEIRO ATO: O DRAMATURGO DO DISSENSO ..... 37**

2.1 Aspectos intermidiáticos na dramaturgia de Nelson Rodrigues..... 37

2.2 *Vestido de Noiva*: a cena tripartida de Nelson Rodrigues na cenografia de Tomás Santa Rosa..... 45

2.3 O início do "teatro desagradável" de Nelson Rodrigues ..... 52

2.4 Meu primeiro contato com a dramaturgia de Nelson Rodrigues: *Álbum de Família* encenado pelo *Grupo Galpão* ..... 58

2.5 Poéticas da escrita cenográfica de Rômulo Bruzzi..... 75

2.6 Álbum *de Família* amplia a presença do *Grupo Galpão* no cenário nacional ..... 86

**CAPÍTULO 3 – SEGUNDO ATO: MÍDIALIDADES DO UNIVERSO RODRIGUIANO** ..... 92

3.1 Uma experiência trágica e seus reflexos na obra de Nelson Rodrigues ..... 92

3.2 O conceito de mídia no modelo comunicacional de Lars Elleström ..... 103

3.3 O teatro compreendido como um *Sistema Intermidiático Teatral* ..... 106

3.4 O conceito de cenografia expandida como vetor de midialidades no *Sistema Intermidiático Teatral*..... 113

3.5 Intermidialidades da cenografia expandida em *Álbum de Família* encenado por Jorge Farjalla em uma perspectiva do *Sistema Intermidiático Teatral* ..... 121

**CAPÍTULO 4 – TERCEIRO ATO: TRANSMIDIAÇÕES NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES ..... 135**

4.1 O teatro intermidiático de Nelson Rodrigues ..... 135

4.2 A presença das mídias nas insurgências estéticas do *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona* e seus liames com poéticas da cena do *Grupo Galpão* ..... 142

4.3 Arranjos intermidiáticos entre performance, espaço-cênico e mídias no *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona* ..... 159

4.3.1 A trama intermidiática de Monique Gardenberg em *Senhora dos Afogados* ..... 170

4.3.2 Tessituras transmidiáticas de Joana Medeiros em *Os sete Gatinhos* ..... 182

**EPÍLOGO ..... 229**

I Poéticas intermidiáticas de Nelson Rodrigues ..... 229

II Intersecções entre cenografia e encenação no *Sistema Intermediático Teatral* ..... 234

**ANEXOS ..... 250**

# CAPÍTULO 1 – PRÓLOGO

Neste capítulo introdutório, apresento o caminho que me levou a investigar as poéticas intermidiáticas em Nelson Rodrigues. Retomo minhas primeiras experiências com o teatro, ainda na escola pública, quando encenei *A bruxinha que era boa* e, depois, vivi o impacto estético profundo de estar na plateia de um espetáculo do *Grupo Galpão*. Foi naquele instante, quando o mendigo roubou a bailarina, que compreendi o poder transformador da cena e decidi que o teatro seria parte essencial da minha vida.

A partir desse encontro inicial, descrevo como a obra de Nelson Rodrigues entrou em meu percurso — primeiro pelo cinema, depois pela leitura e pela prática teatral — e como sua dramaturgia despertou em mim o desejo de compreender as relações entre texto, corpo, espaço e imagem. Explico também o percurso metodológico e teórico que sustenta esta tese, ancorado nos Estudos de Intermidialidade, dialogando com autores como Lars Elleström, Claus Clüver, Irina Rajewsky, Jorge Dubatti e Josette Féral. Meu objetivo é compreender de que maneira a intermidialidade atravessa a dramaturgia rodriguiana e se manifesta nas encenações contemporâneas, revelando novas formas de presença, performatividade e construção do espaço cênico. Assim, esta introdução delineia tanto o trajeto pessoal que me conduziu ao tema quanto o horizonte conceitual que orienta a pesquisa que aqui apresento.

## 1.1 O meu encontro com o teatro

A primeira peça teatral que segurei entre as mãos foi *A bruxinha que era boa*, escrita em 1958, por Maria Clara Machado. Isso ocorreu em meados dos anos 1980, quando cursava o Ensino Fundamental na Escola Estadual Presidente Antônio Carlos. Não me lembro de ter encontrado, na biblioteca da escola, outros livros ou publicações de teatro. Nessa época, lia de tudo que podia ser considerado adequado para a minha faixa etária e a Senhora Lizelotte Benzemann Gontijo, a bibliotecária durante o período em que estudei na escola, era extremamente hábil e sábia em sugerir e estimular um amplo leque de leituras.

Antes disso, travei contato com um primeiro texto em 1982, que hoje me recordo ser uma espécie de adaptação teatral que possuía teor historiográfico. O texto havia sido datilografado pela professora Almerinda, que lecionava a disciplina de História, nessa mesma escola. Ela distribuiu entre alunos da minha turma um texto que continha cenas narrando fatos e episódios da Inconfidência Mineira, sendo que a mim coube decorar os

fragmentos de falas e trechos que diziam respeito ao poeta Tomaz Antônio Gonzaga. O texto não possuía rubricas e nem estabelecia uma divisão entre cenas e atos. Ainda de maneira bastante incipiente, realizamos uma apresentação que não possuía nem de longe os rudimentos básicos da carpintaria cênica.

Diferentemente dessa primeira experiência, a professora de Português Ana Maria, em 1983, conseguiu entregar uma versão da peça *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado impressa em xerox, que continha rubricas e os elementos básicos que constituem uma obra dramatúrgica. Ela organizou a confecção de figurinos e promoveu ensaios, marcando ações e distribuindo as personagens em cena.

O professor de Biologia Edmundo Colen – detentor de uma série de veleidades artísticas – compôs uma trilha sonora original utilizando um teclado eletrônico que possuía uma diversidade de recursos sonoros. Ele ainda atuou como sonoplasta e ajudou a confeccionar o cenário em um espaço destinado ao refeitório, que mais tarde percebi que se tratava de uma tentativa de encontrar condições semelhantes a uma caixa cênica do palco italiano.

A escola foi mobilizada para uma data de estreia e a encenação – que aconteceu durante uma manhã – foi requisitada pelos turnos da tarde e da noite. Lembro-me que, durante muito tempo, a comunidade escolar se referia a minha pessoa como Pedrinho, o lenhador que enfrenta as bruxas Caolha, Fredegunda e Fedelha – além da Bruxa-Instrutora e o Bruxo Belzebu III – para libertar a bruxinha Ângela da sua torre de piche. Isso, de certa forma, preparou o ambiente da escola para a encenação do *Grupo Galpão* que ocorreria no ano seguinte. Naquele contexto, o grupo participava de um projeto de popularização do teatro voltado para Escolas da Rede Pública de Educação.

Em uma manhã de 1984, o pátio da Escola Estadual Presidente Antônio Carlos ficou colorido com aqueles biombos, cubos, baús que rompiam com a tentativa de reconstruir um palco italiano dentro de um espaço alternativo. Pelo contrário, a concepção de *Ó pro cê vê na ponta do pé* – espetáculo que resulta de um processo de criação coletiva coordenado por Fernando Linares e Eduardo Moreira – lançava mão justamente das possibilidades de se encenar em espacialidades cênicas alternativas. Adiante retomaremos esses aspectos que envolvem atuações concebidas para a rua em alternâncias com montagens concebidas para o palco italiano no repertório do grupo. A preparação do espetáculo era escancarada diante da plateia e não escondia os bastidores da maquiagem, os rituais de aquecimento que preparavam o corpo e a voz do elenco para entrar em cena.

A encenação era uma espécie de poema lírico onde fantasia e cotidiano – ficção e realidade – se entrecruzam e se esbatem em um circo pantomímico que aludia ao cinema mudo e a palhaçaria. A partir do trabalho *clownesco* dos atores, que também remetia a uma espécie de teatro de marionetes, vários esquetes eram coreografados em diálogos com a música de Nino Rota. Em um tom de farsa, a poética onírica do espetáculo satirizava políticos, programas de TV, elites econômicas, hippies e a polícia. Aquilo foi um choque estético, uma espécie de hecatombe para quem só havia participado ou tido acesso a um tipo de teatro realizado em igrejas ou escolas.

Em determinado momento da cena, a atriz Wanda Fernandes – a Wandinha, como mais tarde vim a conhecer mais de perto – emerge como uma boneca bailarina dessas caixinhas de música que são acionadas pelo mecanismo de fricção mecânica das cordas. Essa boneca em escala e dimensão humanas, ao som nostálgico de uma caixinha de música exposta em uma vitrine de loja me causou grande comoção. Era praticamente impossível não lembrar dos brinquedos nas vitrines de lojas que durante minha infância desejei com o olhar e não pude possuir. Talvez, tenha sido o mesmo sentimento que tomou conta do mendigo performado pelo ator Chico Pelúcio que ficou estatelado diante da vitrine imaginária da cena.

Na vida real, às vezes, o nosso afã de possuir coisas é reprimido pela impossibilidade material de adquirir determinados objetos de desejo. Na cena, o mendigo, hipnotizado diante da graciosidade dos movimentos da boneca bailarina, assumiu uma postura insurgente. Ao ritmo de uma sonoridade que remetia ao *break* – uma tendência entre música e dança que eclodiu durante os anos 1980 – o mendigo, investido da mímica acionou pela sua gestualidade uma ferramenta fictícia semelhante ao que um vidraceiro utiliza para cortar o vidro e, arrancando a vitrine da loja, furtou a bailarina.

Aquele gesto de fazer a plateia enxergar a vitrine ser cortada e a sonoridade dos vidros se espatifarem sendo jogados em uma esquina fizeram brotar ali, naquele momento, diante da plateia, uma espécie de espanto ou assombro. Aquela atitude inesperada do mendigo superou qualquer magia, fabulação ou exercício lúdico que, até aquele momento, eu tinha presenciado ou visto por qualquer meio.

As relações entre música, efeitos de trilha sonora e as ações físicas do mendigo e da bailarina, ancoradas na mímica, me trouxeram uma espécie de perturbação emocional que nunca havia sentido. Ninguém jamais havia conseguido silenciar aquele pátio com mais de 600 crianças que, quando se juntavam, produziam muitos ruídos e sonoridades. Mas a apresentação o fez com aquela maneira experimentada naquele momento pela

poeticidade insurgente do mendigo. Naquele exato instante, alguma coisa difícil de ser descrita em palavras tomou conta de mim. De repente, durante aquela encenação teatral eu sabia o que queria fazer na vida. Eu começava a descobrir novas maneiras de imaginar, perceber as coisas ou sonhar.

O teatro nasceu para mim quando o mendigo roubou a bailarina. A sua atitude e seus gestos de inconformidade e rebeldia diante de um sistema econômico excludente e segregador me levou a uma série de questionamentos e reflexões. A escola, de certa forma, cumpriu o papel de contribuir com a formação de novas plateias para o teatro. O corpo docente – na pessoa dos professores que referencio no entorno de tais acontecimentos – teve papel determinante tanto na experiência de ler e encenar como também de assistir a uma obra teatral.

Naquele contexto, estávamos ainda sob o regime militar do Governo Figueiredo e, sem generalizar, haja vista a sensibilidade de grande parte dos educadores, prevalecia no cotidiano escolar um rigor extremamente exacerbado que era incutido nos corpos e comportamento dos discentes, principalmente pela disciplina Educação Moral e Cívica (EMC)[1], atualmente extinta. Era comum que as crianças fossem tratadas por meio de gritos e comunicação violenta. Talvez, isso acontecia como reflexo do próprio condicionamento de uma sociedade forjada no autoritarismo, que por vezes obscurece a hostilidade – ou violência doce ou sutil – nas relações de convivência. As escolas e as famílias refletem a sociedade.

Naquele contexto, na minha experiência pessoal, a oportunidade de diálogos com adultos era bastante limitada. Não era comum a manifestação de afetos – com raras exceções – e pouquíssimas vezes éramos abraçados pelos próprios pais. Os adultos simplesmente mandavam e as crianças não podiam nem ao mínimo compreender determinadas situações porque não podiam perguntar. Após o espetáculo, um membro do *Grupo Galpão* utilizava uma câmera para registrar depoimentos dos alunos sobre a encenação e pude me manifestar sobre a experiência de encenar o texto de Maria Clara Machado no ano anterior.

A presença de uma pessoa como o artista Eduardo Moreira – em um misto de introspeção, silêncio e respeito – diante de uma criança era algo para mim inusitado. Ele

[1] A disciplina de Educação Moral e Cívica (EMC), introduzida pela Ditadura Militar como disciplina obrigatória em 1969, foi retirada do currículo obrigatório das escolas públicas e privadas do Brasil em 1993, durante o governo do presidente Itamar Franco. A sua extinção foi promulgada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) de 1996.

formulava algumas perguntas e ouvia tudo olhando nos olhos dos interlocutores com parcimônia e profunda atenção. Me lembro que, ao final de uma série de registros de depoimentos dos alunos, me dirigi a ele e pedi uma forma de contato. Ele poderia ter se esquivado e mudado de assunto. Entretanto, me forneceu a forma de contato possível que tinha naquele momento, o telefone de sua residência, pois o *Grupo Galpão* ainda não possuía uma sede. Liguei de orelhão algumas vezes e ele, educadamente, atendia. Informava sobre o trabalho do grupo e quando haveria oportunidade de ver os espetáculos.

Mais tarde, pude perceber que esse gesto do ator – de não encerrar o diálogo em apenas um registro de vídeo ao final da peça – traduzia para mim que o sentido da gravação daqueles depoimentos não era apenas para uma finalidade publicitária, de marketing ou outros fins dessa natureza. Na minha compreensão, havia um interesse de compreender percepções do espetáculo, conhecer melhor as relações com a plateia e planejar o trabalho de formação de público, dentre outras finalidades. O fato é que a sensação de ser ouvido, de ter a voz e o ponto de vista valorizados me trouxe uma espécie de reconhecimento como pessoa, ser humano e cidadão, que não era comum de uma criança vivenciar.

Mas essa experiência de estar na plateia de uma encenação realizada pelo *Grupo Galpão* não foi meu primeiro contato com a trupe. Na verdade, meu primeiro contato com o grupo se deu 1982, quando, caminhando pelas ruas da região centro-sul da cidade, me deparei com uma noiva que fugia do casamento. Entretanto, nesse primeiro encontro, eu tinha apenas 12 anos de idade e não havia experimentado fazer teatro nem de maneira amadora e incipiente como o fiz na escola onde o grupo encenou *Ó pro cê vê na ponta do pé*.

Nesse dia na escola, o espaço cênico se abriu como uma espécie de Caixa de Pandora – que não continha apenas os infortúnios e males que assolam a humanidade, mas também os sonhos e as utopias – e fiquei fascinado. A partir daí perseguia esse lugar do onírico, imaginava movimentos dentro da caixa cênica de um palco italiano ou qualquer espaço dividido entre objetos de cena, a performance dos atores e a presença do público. Os reflexos dessa experiência resultaram na minha decisão de escrever peças de teatro.

Evidentemente, naquele tempo eu não possuía repertório nem informação para processar de maneira razoável ou sistematizada a totalidade de processos envolvidos em estéticas, poéticas, ou na imbricação de sistemas sígnicos e as várias linguagens e

expressões engendradas em uma encenação teatral. Mas, de certo modo, o teatro despertava dentro de mim naquele momento mudando a minha maneira de ver a vida e a arte. Aquele encontro com o espetáculo realizado pelo *Galpão* ampliou minhas perspectivas de mundo e passei a perceber o universo circundante de outra maneira.

Apesar desse fascínio e interesse inicial pelo que fundamenta o teatro, prevalecia em mim a falta de conhecimento sistematizado sobre o Estatuto teatral. Eu sentia enorme necessidade de conhecer mais sobre a cenografia, – os elementos e processos que integram a totalidade dos dispositivos cenográficos[2] – e suas inter-relações com a encenação.

Mais tarde, a essas dúvidas se somaram outras. Surgiu o interesse pelo estudo sobre as relações entre mídias e o embaralhamento de linguagens que se manifestam na plurimidialidade do teatro. A vontade de conhecer sobre o pensar e fazer cenográfico – suas intersecções e diálogos entre mídias na encenação – foi o que me motivou a mergulhar nesse estudo.

## 1.2 Os primeiros contatos com a obra de Nelson Rodrigues

Os meus primeiros contatos com a obra de Nelson Rodrigues se deram por meio das obras cinematográficas *Boca de Ouro*, dirigido, em 1962, por Nelson Pereira dos Santos, *Toda Nudez Será Castigada*, dirigido, em 1972, por Arnaldo Jabor e *A dama do Lotação*, dirigido, em 1978, por Neville D'Almeida. No teatro, minha primeira experiência como espectador se deu por meio da encenação de *Álbum de Família*, realizada pelo *Grupo Galpão* em 1990. Somente depois dessas experiências fui ler *O anjo pornográfico*, de Rui Castro e outras peças do autor.

Em 1993, participei de uma oficina na sede do *Grupo Galpão*, a qual tinha a obra de Rodrigues como objeto de investigação e tema do trabalho de encerramento. Mais especificamente, os contos de *A vida como Ela é* – publicados durante cerca de uma

[2] Dispositivos cenográficos: Essa terminologia é recorrente no campo da cenografia para situar novas relações de produção de sentidos entre elementos que constituem o espaço cênico, os arranjos espaçovisuais da escrita cenográfica e os espectadores. Aqui, o meu entendimento dessa expressão está alinhado ao pensamento de Ed Andrade (2019) – que formula em sua tese de doutorado uma abordagem da cenografia a partir dos conceitos de teatralidade e performatividade – e define o dispositivo cenográfico como ferramenta dramatúrgica e instrumento ativo da escrita cenográfica, que atua como agente performativo na composição da cena. (Andrade, 2019, p. 17)

década no jornal *A última hora* – foram objeto de improvisações nessa oficina que teve sua culminância com a realização de três esquetes concebidos pelos participantes.

Durante os anos de 1996 e 1997, adaptei e dirigi uma série de encenações em formatos de esquetes que eram baseadas em *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues. Em uma apresentação realizada na cidade de Betim/MG, no dia 29 de agosto de 1997, por ocasião da realização do 2º Congresso Municipal de Educação organizado pela Secretaria Municipal de Educação, no Centro Educacional Técnico e de Artes (CETAP), a tragédia sai do palco e se abate sobre a realidade.

Fizemos uma apresentação na abertura do evento – por volta das 20 horas – em que eu atuava como dramaturgo e diretor. Na trama da encenação, Odilon – personagem de Rodrigues – dispara 5 tiros, matando Odaleia e outras personagens, inclusive se matando em cena.

Um lamentável episódio ocorre na plateia pouco depois da encenação teatral. Logo após recolhermos os elementos do cenário e objetos de cena e deixarmos o ambiente, algo difícil de ser imaginado acontece entre os participantes do congresso. Um pistoleiro, um matador de aluguel, adentra o recinto e diante de todos os presentes dispara 5 tiros contra Jésus Lima[3], o prefeito da cidade, que felizmente sobrevive. Todavia, o impacto desse acontecimento retira da minha pessoa e de todo o coletivo envolvido, o ímpeto de continuar o ciclo de encenações previsto em torno de *A vida como ela é*. Depois desse acontecimento, direcionamos nossas energias para a encenação de *Escárnios e Esquecidos* que estreou no ano posterior a esse acontecimento.

### 1.3 Percurso metodológico e *corpus* da pesquisa

Trata-se de pesquisa de cunho qualitativo de natureza bibliográfica ancorada no método crítico-analítico. A investigação foi composta por um conjunto de procedimentos metodológicos, que teve início com pesquisa bibliográfica em torno de obras que abordam a produção dramatúrgica de Rodrigues, com recorte estabelecido na

[3] Jésus Lima – prefeito do município de Betim, situado na região metropolitana de Belo horizonte em Minas Gerais, entre os anos de 1997 e 2000. Foi vítima de atentado a tiros em 29 de agosto de 1997 por divergências políticas com o ex-vereador José Elias do Nascimento, mandante do crime, que foi condenado a 12 anos de prisão junto do intermediário e executores do crime vindos de Cariacica, município situado no Espírito Santo. Felizmente, o prefeito sobreviveu. Esse crime pode ser verificado em detalhes no livro *Tiros na plateia – um atentado à democracia* (2000) escrito pela geógrafa e ambientalista Terezinha Assis. A autora descreve a experiência de assistir à encenação e na sequência testemunhar esse fato lamentável. O livro apresenta depoimentos das testemunhas.

investigação das peças *Álbum de família*, *Senhora dos Afogados*, *Os sete gatinhos* e suas conexões com outras obras do autor, mais especificamente, *Vestido de Noiva*, texto considerado por muitos estudiosos como o marco de renovação do teatro brasileiro.

Esta pesquisa tem como objetivo de análise as relações intermidiáticas que se manifestam na dramaturgia de Nelson Rodrigues e se desdobram de modos distintos em encenações da sua obra. Para análise, foram escolhidas as seguintes obras teatrais: *Álbum de Família*, realizada pelo *Grupo Galpão* e a recente encenação do mesmo texto realizada por Jorge Farjalla, *Senhora dos Afogados* e *Os sete gatinhos* realizadas pelo Teat(r)o Oficina Uzina Uzona.

O trabalho teve início com uma pesquisa bibliográfica em torno da história da montagem de *Álbum de Família* encenado pelo *Grupo Galpão*, sobre a autonomização da cenografia e da afirmação da linguagem da encenação no teatro contemporâneo. Isso me colocou diante da necessidade de investigação da guinada visual – afirmada pelas disruptividades entre o teatro textocêntrico e as práticas cenocêntricas – a guinada performativa e os novos sentidos atribuídos às noções de teatralidade e performatividade[4].

Ainda que tais noções – teatralidade e performatividade – não sejam aqui objetos implicados diretamente nesta pesquisa, afetam o cerne das configurações estéticas nos modos de utilização e agenciamento das mídias na composição da cena. Elas se tornam imprescindíveis para tratar das novas configurações estéticas da cena contemporânea. Tais noções se conectam no fenômeno cênico e ambas se estabelecem na relação entre cena e espectador.

Josette Féral (2013) propõe o uso do termo teatralidade no plural por considerar que não existe apenas uma forma de teatralidade. No seu entendimento, a(s) teatralidade(s) se manifesta(m) inclusive para além dos domínios da arte e não constitui apenas um fenômeno restrito ao teatro, pois ela está presente em nossas experiências cotidianas. De modo que, para Féral, a teatralidade:

> [...] não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que pudemos apreendê-la em situações cotidianas. Mais que uma propriedade,

[4] Teatralidade – fenômeno que envolve percepção, efabulação e imaginário do espectador – transcendendo ao sistema semiótico da lógica linguístico-verbal – e abarca a totalidade do que se dá a perceber (ver, ouvir e sentir) durante a encenação teatral.
Performatividade – Dinâmicas e práticas teatrais de atuação centradas na presença e na ação que se afirmam na cena contemporânea. Trata-se de ações gestadas nas disruptividades do texto como vetor que fundamenta a encenação deslocando seu foco para a presença e ação do performer, a materialidade da cena e os arranjos espaçovisuais, rompendo com o representativo e narrativo. Elas foram reunidas na elaboração de Josette Féral, pesquisadora e ensaísta francesa que cunhou a expressão Teatro Performativo (2008).

> cujas características seria possível analisar, é um *processo*, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria *outro espaço*, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Esse espaço resulta de um ato consciente tanto do próprio *performer* (no sentido amplo do termo: ator, encenador, cenógrafo, iluminador, e também arquiteto) (Féral, 2013, p. 88 – grifos da autora)

A autora entende que o exercício do "olhar" convoca e instaura a teatralidade. Esse processo construtivo entre "alteridade e olhar" na instauração da teatralidade, no entendimento de Silvia Fernandes – esboçado na introdução da obra de Féral –, "pode nascer do sujeito que projeta outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores que instauram um lugar alterno e requerem um olhar que o reconheça. Ou das operações reunidas de criação e recepção" (Fernandes, 2013, p. 16).

Nesse sentido, Ed Andrade (2019) argumenta que "se a teatralidade reside na capacidade de mobilização do olhar do outro, é porque ele abarca um sentido de ação e afecção, donde se pode concluir que é, em si, performatividade" (Andrade, 2019, p. 58). Entretanto, o autor, sublinha que a noção de performatividade não está consolidada sobre um conceito unívoco e sofre variações que se mostram, no seu entendimento, em "uma forma de pensamento ainda em desenvolvimento e constante mutação, no qual, a cada nova apropriação, surgem novos contornos a respeito da compreensão do termo" (Andrade, 2019, p. 37).

Neste estudo, a compreensão das noções de teatralidade e performatividade, conforme elaboradas pelo pensamento de Josette Féral (2013), em diálogo com outros autores, são expandidas para as relações entre mídias, suas intersecções entre cenografia e encenação, bem como seus desdobramentos e interferências na composição da cena teatral contemporânea.

Após a pesquisa bibliográfica inicial, dei início a uma etapa de pesquisa documental de campo que compreendeu visitas de consulta ao acervo do Centro de Pesquisa e Memória Teatral (CPMT) do *Grupo Galpão*. Foi realizada uma coleta de materiais imagéticos, peças gráficas produzidas para divulgação, críticas publicadas em jornais da época de estreia do espetáculo e artigos que posteriormente tratavam da montagem.

Nessa fase de pesquisa documental, também foram selecionadas imagens fotográficas e conteúdo audiovisual para análise de acordo com o referencial teórico. Reunimos arquivos de registros audiovisuais, a adaptação do texto original realizada por

Eid Ribeiro, bem como fotografias que integram o ensaio realizado pelo fotógrafo de cena Guto Muniz que estão disponibilizadas no site Foco em Cena.

A análise da encenação galpônica de *Álbum de Família* – além da minha experiência como espectador do ensaio geral e estreia – foi construída a partir do arquivo de filmagem em vídeo que integra o acervo do *Grupo Galpão*. O registro audiovisual foi realizado com uma câmera fixa em um tripé com ponto de vista a partir da plateia, utilizando enquadramento centralizado em plano geral, sem edição nem qualquer interferência de montagem. Essa opção possibilitou um olhar sobre a totalidade espacial da imagética de cena, as suas intersecções com os modos de estruturação de narrativas desencadeadas pela organização espaçovisual, pelos dispositivos cenográficos e desdobramentos para a produção de sentidos na encenação.

Ao longo da pesquisa, estive em São Paulo em três ocasiões para assistir as montagens analisadas neste trabalho. A primeira, *Álbum de Família*, foi dirigida por Jorge Farjalla, em julho de 2024, na sequência, *Senhora dos Afogados* dirigida por Monique Gardenberg, em abril de 2025 e *Os sete gatinhos*, dirigida por Joana Medeiros, em julho de 2025. As três "famílias rodriguianas[5]" analisadas neste estudo permitem verificar, na perspectiva do dramaturgo, um retrato da sociedade patriarcal da primeira metade do século XX e compreender melhor alguns aspectos da formação patriarcal brasileira.

Estabeleço como recorte de investigação as relações transversais entre dramaturgia, encenação e cenografia, - em uma perspectiva dos Estudos de Intermidialidade – nas peças analisadas. Os procedimentos de análise se dão mediante releituras de visualidades da cena, suas interrelações entre mídias, arranjos espaçovisuais, atuação dos *performers* e suas relações com os dispositivos cenográficos, bem como a produção de sentidos na encenação. Estabeleço como vértice central o que denomino como mídias primárias, que se estruturam pelo corpo fenomenológico do *performer*, sua presença e atuação no ato de performar. Trata-se daquilo que na cena se dá a perceber pela corporeidade do sujeito/performador – a sua gestualidade e voz – a ver, ouvir e sentir.

Tais imbricações entre mídias, dramaturgia, encenação e cenografia se dão, por exemplo, em *Álbum de família* na montagem realizada pelo *Grupo Galpão* em 1990, adaptada e dirigida por Eid Ribeiro e, mediante outros procedimentos e estéticas, na

[5] Adriana Facina, em *Santos e Canalhas – uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues* (2004), elabora um retrato das famílias rodriguianas em diálogo com a formação cultural brasileira. Outro estudo: *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues* (1997) – Tese de Doutorado realizada por Maria Luiza Boff (UFRGS), permite aprofundar na compreensão das complexidades manifestas pela construção familiar no teatro de Nelson Rodrigues.

recente encenação realizada por Jorge Farjalla no Teatro Estúdio, em São Paulo, em 2024. Por outros prismas e outras configurações midiáticas, *Senhora dos Afogados* e *Os sete gatinhos* realizadas pelo *Teatro Oficina Usyna Uzona* urdem outras tramas de midialidades entre o trabalho dos *performers*, o audiovisual, a música, cenografia e performatividade na composição da cena. Tais encenações são tomadas como objeto para analisar o adensamento das relações intermidiáticas – as práticas transmidiáticas[6] – e o embaralhamento de fronteiras entre mídias e suas combinações na cena contemporânea.

Nesse percurso de trabalho, atendendo a uma demanda de conhecer melhor o Estatuto da Cenografia, cursei a seguinte disciplina isolada no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): "Seminário Artes da Cena I: Cenografia, design da performance e o seu espaço", na linha de pesquisa "Artes da Cena". A disciplina fomentou processos de análise conceitual e crítica da produção do espaço cênico contemporâneo com foco no campo ampliado da teatralidade performativa e no design da performance, estabelecendo possíveis diálogos entre artes visuais, artes cênicas, artes performáticas e arquitetura.

Participei do curso de Recepção Teatral organizado pelo Programa Mirante da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), realizado entre março e junho de 2024, que teve papel importante na minha construção de escopos para analisar a composição da cena. Nesse período, após uma série de diálogos e interlocuções sobre o processo de levantamento bibliográfico, a pesquisa documental inicial e no decorrer das leituras, em diálogos com a minha orientadora Olga Valeska Soares Coelho, a pesquisa já estava ancorada em perspectivas intermidiáticas.

Nesse fluxo, minha participação no IV Colóquio Internacional Escrita Som e Imagem, realizado por uma parceria entre a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e o Grupo Intermídia da UFMG, em agosto de 2024, teve papel importante e decisivo nos rumos da pesquisa. Após esse evento se deu a minha entrada para o Grupo Intermídia e esse contato com uma nova bibliografia, com outros

[6] Aqui, utilizo o conceito de transmidialidade assumindo a compreensão elaborada por Werner Wolf (2024), que o define como uma expressão adequada para tratar de "conceitos viajantes" que podem transitar entre diferentes artes e mídias. Entretanto, cabe salientar que, para Irina Rajewsky (2024), ainda que os conceitos intermidialidade e transmidialidade se relacionem intimamente, carregam distinções de acordo com o foco de estudo e abordagem. Ver em detalhes no artigo: "Potenciais possíveis: a transmidialidade e a cegueira midiática da narratologia (clássica) e suas implicações para abordagens transmidiáticas". In: *Intermidialidade: Cinema e adaptação – palavra e imagem – Transmídia (lidade*, 2024.

pesquisadores do campo dos Estudos de Intermidialidade, o que ampliou meus horizontes.

Em junho de 2025, a minha participação no XIX Congresso Internacional Redes, Margens e Rios, realizado em Manaus, pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) com a comunicação oral “Intersecções entre música e literatura em Valsa nº 6, de Nelson Rodrigues”, me trouxe ainda novas perspectivas e ampliou minha rede de diálogos com pesquisadores(as) de outras áreas também filiados(as) ao campo de Estudos de Intermidialidade.

A partir desses acontecimentos, fui tomado por outros questionamentos e novas perspectivas. Percebi que a obra de Nelson Rodrigues me possibilita um leque maior de abordagens em torno das relações intermidiais. Nesse ponto eu me deparei com o desafio de ampliar o escopo da pesquisa. A partir dessa ampliação foi necessária nova imersão teórico-conceitual por outros(as) autores(as) do campo da Intermidialidade, tarefa que não se esgota nesta tese. Ao contrário, ela apenas se iniciou nos âmbitos deste estudo e atualmente trabalho para que possa se desdobrar em projetos mais amplos.

## 1.4 O conceito de mídia

Em meados do século passado, Marshall McLuhan (1964) defendeu a ideia de que os meios de comunicação podiam ser compreendidos como extensões do ser humano. No seu entendimento, tais meios constituíam uma espécie de ampliação dos sentidos. O autor postulou suas premissas sustentando que as inovações tecnológicas e as mídias de massa criam novas relações entre os seres humanos e suscitam reconfigurações comunicativas em todas as dimensões da sua existência, suscitando uma “aldeia global”.

No mundo contemporâneo, o termo mídia costuma ser utilizado por diferentes abordagens que o expandem e disseminam para diferentes acepções. Nesse sentido, André Gaudreault e Philippe Marion (2024) elencam o emaranhado categorial designado pelo termo:

> Na acepção dos midiólogos, o conceito de mídia cobre tudo que, da rua à escola, passando pelo teatro, faz circular as ideias enquanto simultaneamente ajuda a construí-las. Ele designa, de modo confuso, tipos de discursos institucionalizados (os da publicidade ou da imprensa, por exemplo), meios de expressão e materiais semiológicos mais ou menos combinados (como a pintura, a caricatura, a canção), dispositivos, suportes tecnológicos e outros meios de transmissão (como o livro, a fotografia, o vídeo, o CD-ROM, o cartaz), ou ainda as mídias ditas de massa (televisão, rádio, imprensa escrita, história em quadrinhos, multimídia). A tudo isso se acrescentam alguns amálgamas ambíguos entre mídias e gêneros: revistas semanais de informação,

> séries, *talk shows* etc. Longe de serem mutuamente exclusivos, todos estes campos categoriais se entrecruzam livremente. (Gaudreault; Marion, 2024, p. 60)

Aos longo dos tempos houve um certo consenso em torno do conceito de mídia, que reside na ideia de que a função das mídias é a de representar ou transmitir algum sentido ou mensagem. Essa foi, ao longo de décadas, uma das conceituações advinda de longa tradição, mais aceita e difundida. Entretanto, outras vertentes de pensamento colocam a simplificação desse paradigma em xeque.

Por esse viés, Jorgen Bruhn (2024) chama a atenção para duas tradições de compreensão convencionadas em torno do termo mídia. Há uma tradição centrada na transmissão/comunicação e outra tradição que mantém seu foco na multimodalidade e intermidialidade. A primeira está ligada a "algum tipo de texto seja material artístico em diferentes tipos de mídia, ou textos jornalísticos, comunicação científica" (Bruhn, 2024, p. 226).

A segunda tradição convencionada sobre o termo mídia se estabelece sobre textualidades narrativas como um romance, mas também leva em consideração outros fenômenos. "Uma tosse, garrafa de vinho ou um cachorro, podem ser tidos como produtos significativos de mídias para construir algum tipo de sentido nesse produto de mídia" (Bruhn, 2024, p. 226). Nesta perspectiva, o autor sublinha que:

> [...] as mídias não são apenas instrumentos *comunicativos* que ligam as pessoas; em vez disso, são ferramentas ou instrumentos com os quais os humanos navegam por uma realidade complexa já dominada por mídias – a tal ponto que a subjetividade humana é parcialmente considerada efeito de constelações técnicas e culturais, em vez do contrário. Uma consequência importante é que a agência não pertence apenas aos humanos: é distribuída em outras linhas e é negociada através da tecnologia, de sistemas infraestruturais e de mídias. (Bruhn, 2024, p. 226 – grifo do autor)

Em que pese a influência das inovações tecnológicas sobre os modos de subjetivação e comportamentos humanos, em minha compreensão, não lidamos com o predomínio absoluto de um determinismo midiático, porque entendo que as tecnologias são porosas aos movimentos sociais e aos processos criativos dos domínios artísticos. Evidentemente, as mídias afetam o comportamento humano, entretanto, as configurações midiáticas também são afetadas pelas transformações culturais, por práticas discursivas e pelo atrito das correlações de forças colocadas em jogo nos processos comunicacionais.

Portanto, a ideia de mídia como "aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre humanos com transmissores adequados através de

distâncias temporais e/ou espaciais" (Clüver, 2008, p. 9) difundida como uma maneira de se referir aos meios de comunicação tradicionais não abarca a totalidade de fenômenos e modos expressivos que se ampliam e adensam nos campos da mídia e da arte na contemporaneidade.

## 1.5 Os Estudos de Intermidialidade

Os termos *intermedium* e intermídia servem de pistas para remontar percursos que prepararam terreno para o advento da noção intermidiática, tal qual tem sido abordada atualmente pelos Estudos de Intermidialidade. O poeta Samuel Taylor Coleridge, em 1812, toma emprestado da Química o termo "*intermedium*" para tratar de figuras retóricas entre diferentes artes e formas de expressão, gêneros e fenômenos literários. Dick Higgins, artista que integrava o *Grupo Fluxus*, em meados dos anos 1960, cunha o termo intermídia para descrever zonas de transitividade entre diferentes domínios artísticos ou se referir a obras que se situam na deslimitação de fronteiras e suscitam a emergência de estéticas hibridas, de modo que se aproxima do sentido evocado por Coleridge.

Nas últimas décadas, as inovações tecnológicas impactaram os modos de produção, armazenamento e circulação das informações, sejam estas midiadas por imagens, sons, textos, músicas ou qualquer outro sistema semiótico. Tais inovações, além de trazerem fluidez e dinamismo aos processos comunicacionais e facilitar o acesso à informação, têm contribuído para o surgimento de novas mídias e suscitado diferentes formas de combinações e configurações midiáticas.

Desse modo, a sociedade contemporânea vivencia um amplo processo de adensamento das relações (inter)midiáticas. O engendramento de tais fenômenos implica novas maneiras de se apelar aos sentidos nos processos comunicacionais. Isso complexifica as interrelações entre artes, linguagens e mídias. Nesse contexto, os Estudos de Intermidialidade surgem como um profícuo campo de investigação que atualmente tem experimentado grande expansão.

> A partir da década de 1990, o vocábulo *intermidialidade* se expande de forma vertiginosa para diversas disciplinas, como os estudos literários, a história da arte, a filologia, a sociologia, a linguística, a produção audiovisual, a produção multimídia etc. (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 15 - grifo da autora)

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi (2022), ao tratar da evolução do termo intermidialidade[7], remete aos estudos pioneiros de Dick Higgins e Hansen-Löve na segunda metade do século XX. Tais autores, preocupados com as transformações das relações entre mídias em um mundo que a comunicação passa a ser impulsionada pelos veículos de massa "estavam atentos às mudanças no campo das mídias de comunicação que começavam a ganhar ímpeto na década de 1960. A televisão popularizou-se rapidamente no pós-guerra, juntando-se ao rádio, ao jornal e ao cinema" (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 13). Nesse contexto, as pesquisas e estudos nessa área:

> [...] centram nas relações entre diferentes mídias, bem como em seus modos de configuração, suas estratégias comunicativas e seu impacto social. [...] Higgins, Hansen-Löve e outros pesquisadores queriam entender o sentido e as implicações dessas mudanças, sobretudo no que diz respeito ao funcionamento interno das mídias e à relação entre elas, isto é, ao que acontece na dinâmica *entre* mídias. A ideia de intermidialidade surge dessa preocupação. (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 9, 13 - grifo da autora)

Ainda de acordo com a autora, os Estudos de Intermidialidades consolidaram-se nos últimos 30 anos em um cenário de controvérsias e divergências conceituais – situações recorrentes em campos do saber em formação conceitual – imbuído de uma pluralidade de terminologias e abordagens teórico-metodológicas em torno do tema. Nessa perspectiva, Ramazzina-Ghirardi enfatiza que:

> Mais de três décadas depois da consolidação desse campo, entretanto, não há consenso sobre uma definição do termo *intermidialidade*. Embora a relação básica que o termo refere seja menos controversa – existe consenso de que "intermídia" aponta para um processo que se dá entre mídias –, há uma grande variedade nas maneiras de significar essa relação. Todas elas, entretanto, têm um ponto em comum: assumem como objeto de investigação os processos de construção de sentidos que se dão a partir da interação de duas ou mais mídias. (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 9-10, grifo da autora)

Werner Wolf (2024) ao tratar do problema de mapeamento de campos teórico-metodológicos de pesquisas acadêmicas, observa que o surgimento de um novo campo pressupõe que ele deva ser circunscrito em suas linhas limítrofes e correlações com outros campos do saber, embora admita que isso não se dê na ausência de controvérsias e

[7] Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, na obra *Intermidialidade: uma introdução* (2022), traça uma evolução do termo intermidialidade e organiza um panorama de teorias e práticas de análises que reúne os autores mais influentes deste campo. A autora constrói um amplo repertório teórico-metodológico em torno da pluralidade de tipologias e terminologias que emergem nesse campo em formação.

dissenso. O autor denominou o fenômeno de adensamento das relações entre mídias das últimas décadas como uma "virada intermidiática" que trouxe à tona uma babel de terminologias. Todavia, esse campo em formação, que trata das relações entre literatura, artes e mídias, outrora foi denominado por Estudos Interartes. Nesse sentido, Thaïs Flores Nogueira Diniz (2020) observa que:

> Ao longo de décadas o estudo desse fenômeno vem recebendo vários rótulos. Foi "estudos interartes" em uma época; "artes comparadas", em outra; com variações ao longo dos anos. Entretanto, em nossos dias, passou-se a adotar a expressão "estudos de intermidialidade" para as pesquisas e reflexões críticas sobre a diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. (Diniz, 2020, p. 3)

Claus Clüver (2024) problematiza o surgimento do conceito de intermidialidade e suas conexões com os Estudos Interartes, sublinhando que intermidialidade é um termo relativamente recente – ele surge como uma nova nomenclatura para os "Estudos Interartes" – para uma prática antiga, que pode ser identificada em outras épocas e culturas.

> A necessidade de reconceber os "Estudos Interartes" como "Estudos da Intermidialidade" ou "Estudos Intermidiáticos" surgiu tanto da percepção de que havia acontecido uma gradativa mudança na orientação teórica e nas práticas do discurso interdisciplinar quanto da aproximação entre áreas dos Estudos Interartes e dos Estudos das Mídias. (Clüver, 2024, p. 109)

Nessa visada, Irina Rajewsky (2024) sublinha que intermidialidade figura como "um dos termos mais bem sucedidos e predominantes que emergiu dos respectivos debates das duas últimas décadas e, desde então, tem repercutido internacionalmente em contextos disciplinares amplamente diversos" (Rajewsky, 2024, p. 200). A autora define intermidialidade como "um termo genérico para os fenômenos que de alguma maneira acontecem entre as mídias" (Rajewsky, 2012, p. 18).

Nessa perspectiva, Rajewsky (2012) define três categorias analíticas para a intermidialidade: 1) a transposição midiática, definida como um processo "genético" de transformar em outra mídia um texto composto em uma determinada mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia; 2) a combinação de mídias, que inclui a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação; e 3) as referências intermidiáticas, quando se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia

plurimidiática), que citam ou evocam, de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia.

Coadunando com pensamento de Clüver (2008), Rajewsky reitera tratar-se de uma área de estudos recente para um antigo fenômeno. A autora compreende "intermidialidade" como um termo abrangente que recebe diferentes classificações decorrentes das áreas em que é utilizado. Isso coaduna com entendimento ampliado de Clüver para as áreas de abrangência desse conceito:

> Intermidialidade diz respeito não só àquilo que ainda designamos amplamente como "artes" (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, além de formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às "mídias" e seus textos, já costumeiramente assim chamadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. As disciplinas dedicadas às artes tradicionais têm frequentemente dispensado pouca atenção a essas formas mistas nascidas em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça – até que elas se tornaram importante objeto para os Estudos Interartes. No uso corrente, em alemão, o fenômeno dessas formas mistas também é denominado Intermidialidade. (Clüver, 2024, p. 79-80)

Nesse sentido, os Estudos de Mídias assumem que o termo mídia, para além da sua compreensão tradicional como meio ou veículo de comunicação, pode assumir diferentes significados a depender da área de conhecimento ou contexto em que é utilizado. O seu caráter polissêmico tem gerado debates e discussões em torno da sua compreensão e uma definição mais ampla de sua conceituação implica aspectos complexos.

> Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e "mídias", num outro sentido a palavra) de seus objetos de investigação bem como suas funções culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade. Contudo, na sua maioria, os teóricos das mídias concordam que trabalham com formas mistas, nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente. (Clüver, 2024, p. 79-80)

As transformações dos meios de comunicação trazem desdobramentos para as relações de convivência e impactam nossas percepções dos ambientes, das artes e, por conseguinte, do teatro. O fenômeno cênico teatral é esculpido em articulações entre tempo e espaço. A sua estrutura fundante compreende os aspectos visíveis da cenografia, as circunscrições da dramaturgia – considerando a expansão de práticas e processos criativos nas várias formas de midialidades e camadas de textualidades, aqui tomando o termo

textualidade em sentido amplo, que inclui a noção de texto cênico e a totalidade do que se dá a ver e perceber na cena contemporânea – e a efemeridade da encenação.

Na minha perspectiva, as práticas teatrais permanecem isoladas e carecem de estudos e abordagens na linha de pesquisa e análise intermidiática. E para fazê-lo, tomo como fundamentação teórica as elaborações de pesquisadores deste campo, como por exemplo, Claus Clüver, Irina Rajewsky e Lars Elleström em diálogo com outros autores deste mesmo campo e as elaborações teóricas de pesquisadores do campo teatral como, por exemplo, a teoria do Teatro Performativo de Josette Féral (2013), a Filosofia do Teatro desenvolvida por Jorge Dubatti (2007), dentre outros(as).

## 1.6 As indagações iniciais

Como pensar as relações entre mídias e os dispositivos cenográficos na cena contemporânea a partir da presença e dos diálogos entre mídias que se manifestam na dramaturgia de Nelson Rodrigues? Pensar na obra rodriguiana pela perspectiva das mídias é o vértice central deste estudo. As inquietações que me moveram a realizar tal imersão nesta empreitada remontam à minha perspectiva como espectador e minha experiência profissional como dramaturgo e diretor de teatro.

Como já foi dito, isso remonta à minha adolescência e juventude. Um dos questionamentos essenciais que estão na base do que me moveu a realizar esta pesquisa trata das relações entre encenação e cenografia com as novas tecnologias digitais. Portanto, isso envolve a deslimitação de fronteiras entre o teatro e outros domínios artísticos, considerando a sua hibridização com o audiovisual, a música, a dança, a performance e outras combinações de mídias e expressões artísticas.

Primeiramente, é importante sublinhar que escolhi pesquisar um tema que atravessou minha trajetória em diferentes acontecimentos – afetivos e profissionais – que marcaram a minha formação pessoal e me afetaram na maneira de vivenciar e trabalhar com o teatro. Atuei durante anos como autodidata guiado pela minha intuição. Acalentei durante esse processo a vontade de conhecer e organizar perspectivas sobre o texto dramatúrgico, o trabalho do ator e as estéticas das visualidades da cena.

Foi movido por interesse pela pesquisa e sistematização dos saberes que me deparei com o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING), ainda durante a Formação Pedagógica de Docentes em Produção Cultural e Design que realizei pelo Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-MG), em 2017. Nesse

primeiro encontro com o Programa realizei uma disciplina isolada: “Pesquisa em Edição”, que teve contribuição extremamente importante no meu percurso formativo.

Na sequência, ingressei no Mestrado em Educação Tecnológica, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Tecnológica (PPGET) do CEFET-MG e nesse período iniciei alguns estudos da obra de Vilém Flusser para tratar das intersecções entre fotografia, arte e tecnologia. O pensamento flusseriano em torno das mídias, elaborado sob uma perspectiva intermidial hiperbólica, ajudou a alimentar algumas das minhas inquietações iniciais e germinou novas sementes que brotaram e se ramificam por este trabalho no terreno do teatro.

O pensamento multifacetado de Flusser possui matizes filosóficas, antropológicas, historiográficas e sociológicas que me serviram de inspiração e referência nos modos de pensar e construir as proposições que formulo nesta tese. Flusser (em alemão, “aquilo que flui”) vem – ancorado em sua abordagem da comunicação na perspectiva das imagens – alimentar as fagulhas que de minha parte aspiravam compreender melhor as intersecções entre visualidades da cena teatral, dramaturgia, cenografia e encenação.

Em segundo lugar, preciso explicitar que as indagações iniciais brotam do meu fascínio sobre o espaço cênico, do meu então desconhecimento em torno dos dispositivos cenográficos e ignorância em torno da cenografia. O espaço cênico sempre me fascinou, sendo ele a caixa cênica de um palco italiano ou qualquer espaço dividido entre objetos de cena, a performance dos atores e a presença do público.

Além desse fascínio e interesse pelo que fundamenta o teatro, o adensamento midiático que tomou conta da cena teatral contemporânea veio sedimentar em mim a necessidade de pesquisar sobre a imbricação desses temas. A vontade de conhecer sobre a presença das mídias na composição da cena, suas conexões com as práticas cenográficas – que não existem dissociadas da encenação – constituíram o que mais me motivou na realização deste estudo. Diante dessas reflexões iniciais, surgiram outros questionamentos que elencarei mais adiante neste capítulo introdutório.

## 1.7 Como definir cenografia?

Por ser a cenografia uma forma de saber e uma prática artística que carrega a potencialidade de se renovar no seu próprio fazer, torna-se ainda mais árduo e desafiador articular uma definição conceitual para essa linguagem artística que intersecciona

relações entre dramaturgia, espaço cênico, arquitetura, artes visuais e encenação. Ao tentarmos nos aproximar do que constitui o seu cerne, ele nos escapa, escorrega fugidio em novos movimentos e reconfigura-se a cada novo contexto, seja na concepção de um projeto ou nas acepções ou modos de condução dos processos criativos.

As complexidades envolvidas na cenografia perpassam práticas individuais e coletivas que evocam reflexões, como, por exemplo, se a cenografia parte de uma proposta textual ou linha estética previamente definida por uma direção ou se é estabelecida sobre uma proposição operada como mote inicial de uma encenação. Por outro viés, torna-se determinante compreender se ela está centrada na concepção de arranjos espaçovisuais, na aplicação de materialidades ou hierarquização dos dispositivos cenográficos.

Pamela Howard (2009) realiza um exercício de revisitação do termo cenografia dirigindo a pergunta "O que é cenografia?" para diversos cenógrafos. A autora organiza uma visão panorâmica sobre diversas (re)definições desse conceito, no qual nos deparamos com diferentes hipóteses e conjecturas que tentam abarcar novos sentidos para os modos de se pensar e fazer cenografia. Algumas definições coletadas pela autora servem de provocação para refletirmos sobre tais questionamentos.

Dentre as respostas encontradas pela pesquisadora, destacamos algumas que podem contribuir com esse debate. Para Chryssa Mantaka (Grécia), a cenografia é "a mandala secreta de uma peça teatral". Jaroslav Malina (República Tcheca) acredita se tratar de "a solução dramática do espaço". Kazue Hatano (Japão) pondera que se trata "da criação do cenógrafo, mas também as formas espaciais e os lares espirituais dos criadores no teatro". Hener Goebbels (Alemanha) entende a cenografia como "Polifonia – não uma ordem hierárquica – de elementos teatrais distintos".

Por outro prisma, Nesreen Hussein (Egito) afirma que a cenografia é a mudança constante de percepção do corpo, do espaço, do tempo e do significado". Nissar Allana (Índia) assinala que "a cenografia infunde um sopro vivificante na performance, para fazê-la florescer". Sofia Pantouvaki (Grécia) defende que "a cenografia é a poética visual do espetáculo".

Já para Monica Raya Mejia (México), trata-se de "um recipiente multifuncional de ficção e ação". Bob Crowley (Reino Unido) a entende como "arte de criar um espaço dinâmico para o espetáculo". Vicki Mortimer (Reino Unido) argumenta que ela "é uma conversa ilimitada entre design e representação". Susan Tsu (Estados Unidos) opta por descrevê-la como "efervescência da imaginação experimentada na mente e nos sentidos".

Ainda por outras perspectivas, Lídia Kosovski (Brasil) defende que ela é “uma matéria que amplia a poesia inscrita no gesto do ator”. Peter Cooke (Austrália) a situa como “o léxico visual da criação teatral”. Declan Donnellan e Nick Ormerod (Reino Unido) salientam que “ela cria um espaço para uma experiência”. Reija Hirvikoski (Finlândia) sentencia que ela é “o mundo audiovisual das artes cênicas”. Ramon Ivars (Espanha) a vê como “o material tangível dos sonhos”.

As tentativas de definições e o propósito de designar a totalidade do que esse termo encerra não param por aí. Içamos apenas algumas definições em meio a várias que Howard (2009) mapeou. Entretanto, torna-se possível identificar, nessas diferentes perspectivas sobre o conceito de cenografia, uma polissemia de ideias que nos permite vislumbrar alguns aspectos e propriedades de seu estatuto.

A cenografia se mostra como um conjunto de saberes, procedimentos, fenômenos, estéticas e objetos processuais que se colocam na esfera relacional entre artistas, técnicos e espectadores que participam do espetáculo. Posso estender essas reflexões em torno da cenografia para a presença, o diálogo e as relações entre mídias na dramaturgia de Nelson Rodrigues e encenações da sua obra.

Tais reflexões me aproximam do problema central investigado neste trabalho. Ou seja, isso, me propicia os arcabouços necessários para formular as questões centrais desta pesquisa: De quais modos o conceito de intermidialidade pode estabelecer intersecções entre dramaturgia, cenografia e encenação? E de quais maneiras as perspectivas intermidiáticas – a partir das práticas e processos criativos utilizados na encenação e cenografia – perpassam encenações da dramaturgia de Nelson Rodrigues e podem contribuir com análises intermidiáticas da cena teatral contemporânea?

Diante do exposto, organizo a tese da seguinte maneira. Neste Capítulo 1, apresento o tema central do estudo, minhas motivações pessoais e profissionais para desenvolvê-lo e os(as) pesquisadores (as) em que o estudo foi baseado. No Capítulo 2, apresento as bases e fundamentos da dramaturgia de Nelson Rodrigues tendo como foco a organização de sua obra por Sábato Magaldi (1992), o advento da peça *Vestido de Noiva* – com foco na histórica montagem de Zbigniew Marian Ziembinski, realizada em 1943, com cenografia de Tomás Santa Rosa – tendo o objetivo de compreender como as configurações entre tempo e espaço friccionadas pelo autor nesse texto se desdobram em *Álbum de Família* e outras peças que abriram caminho para o seu “teatro desagradável”. Reconstruo as primeiras encenações do texto *Álbum de Família*, considerando a adaptação realizada por Antunes Filho, nos anos 1980, junto a outros textos de Rodrigues

e retraço meu percurso de contato com a obra do dramaturgo contextualizando a estreia de *Álbum de Família* orquestrado por Eid Ribeiro com o *Grupo Galpão* nos anos de 1990.

No Capítulo 3, construo um panorama sobre o contexto em que surge a dramaturgia rodriguiana. Tomo como referência as perspectivas de Sábato Magaldi (1992), Décio Almeida Prado (2009) e outros(as) pesquisadores (as) – pontuando algumas das midialidades – como por exemplo, o cinema, a literatura, a música, a ilustração e fotografia, que interferiram nos modos de narratividade de Nelson Rodrigues – e ocupam espaço importante na sua dramaturgia. Retomo algumas reflexões em torno da cenografia para problematizar o surgimento do conceito de *cenografia expandida*, tendo como referência o pensamento de Renato Bolelli Rebouças em diálogos com outros autores para analisar a recente montagem de *Álbum de Família* encenada por Jorge Farjalla, em 2024.

Ainda no Capítulo 3, o modelo comunicacional centrado nas mídias, de Lars Elleström – que compreende a alternância de papéis entre produtor e perceptor, sendo que ambos, em um processo comunicacional podem trocar de lugar exercendo suas capacidades inatas para perceber e interpretar qualidades midiadas em determinado produto de mídia – é tomado como paradigma que expando na elaboração de um *Sistema Intermidiático Teatral*. Tal sistema é elaborado a partir das conceituações teóricas de Elleström em diálogos com Filosofia do Teatro de Jorge Dubatti (2007) e o Teatro Performativo, de Josette Féral (2013) para problematizar o diálogo entre mídias no fenômeno cênico contemporâneo.

> Muitos aspectos importantes da comunicação podem e devem ser adicionados ao meu modelo, que esboça apenas as menores e mais escassa entidades de comunicação possíveis e suas inter-relações essenciais. Embora eu acredite que o modelo não seja redutível, ele é certamente expansível. (Elleström, 2017, p. 43)

No Capítulo 4, traço um panorama em torno do diálogo entre mídias na cena contemporânea – tomando alguns elementos do Teatro Performativo de Josette Féral (2013), como a noção de corporeidade, as relações entre corpo, espaço, tecnologias e mídias – para analisar as recentes montagens da obra de Nelson Rodrigues realizadas pelo *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona*.

Finalmente, no Capítulo 4, analiso como a insurgência transmidiática suscitada por José Celso Martinez Correia é arquitetada pelo pensamento entre mídias. O legado do encenador se espraia em processos criativos do grupo e afetam as tessituras intermidiáticas de Monique Gardenberg, em *Senhoras dos Afogados*, culminando no

caleidoscópio transmidiático de Joana Medeiros em *Os sete gatinhos* e se expandindo para cadeias de afetos[8] entre *performers* e espectadores. Isso pode ser dito tendo em vista que as mídias se estabelecem como agentes performativos que podem atuar como ferramentas dramatúrgicas de produção de sentidos da escrita cenográfica e encenação.

O objetivo central deste trabalho é contribuir com a compreensão em torno da performatividade das mídias e os entrelaçamentos intermidiáticos no fenômeno cênico contemporâneo, a partir do que me afeta enquanto espectador/leitor/perceptor/ e produtor de performatividade(s). Isso, na minha perspectiva, se torna possível, porque posso, a partir das minhas mídias primárias (meu olhar, minha escuta, meus gestos e tudo que constitui minha presença percipiente na plateia de uma encenação), interferir nas produções de sentido e nas relações intermidiais da cena teatral.

Portanto, espero contribuir com a reflexão e o debate em torno da efervescência intermidiática na cena contemporânea, as práticas e processos criativos de ocupação espaço-performáticas e a ampliação da incidência de uma coralidade cidadã constituída de sujeitos perceptores efabuladores que possam performar de modo crítico no acontecimento teatral.

[8] A noção de afeto adotada neste estudo está alinhada ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1995). Os dois pensadores entendem que os afetos são qualidades intensivas e potenciais que podem atravessar os corpos e os transformarem. O termo é tomado aqui para tratar do afeto experimentado nos processos de percepção e participação da cena. Ele incide mutuamente entre *performers* e espectadores. O meu entendimento do termo, na filosofia de Deleuze, foca no pensamento da diferença e do devir, e as afeições se inserem nesse contexto como elementos que negam representações imutáveis e cristalizadas, promovendo o fluxo e a multiplicidade. Nesse sentido, os afetos são as forças que nos atravessam e nos modificam. Ou seja, em Deleuze, afeições e afetos designam a influência de um corpo sobre outro – aqui entre a presença dos espectadores que participam no acontecimento teatral e a presença do performer e seus atos performativos – que podem resultar em uma mistura ou experimentação comum e interferir na alteração dos corpos. Dessa maneira, os afetos deixam de ser meras representações e se afirmam como qualidades intensivas que atravessam e transformam corpos e subjetividades.

# CAPÍTULO 2 – PRIMEIRO ATO: O DRAMATURGO DO DISSENSO

## 2.1 Aspectos intermidiáticos na dramaturgia de Nelson Rodrigues

> Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico. (Nelson Rodrigues *apud* Castro, 1992)

Nelson Falcão Rodrigues nasceu em 23 de agosto de 1912, no município de Recife, no estado de Pernambuco, e ainda na infância mudou-se para o Rio de Janeiro. Experienciou como poucos as vivências no subúrbio carioca e nas redações de jornais. Ao longo de sua trajetória como dramaturgo, foi taxado por diversos adjetivos e acabou recebendo rótulos que incluem a pecha de "reacionário", "maldito", "pornográfico", "revolucionário", "tarado", "sensacionalista", dentre outros. O autor se definia como uma "flor de obsessão" e enxergava o seu teatro como uma espécie de "meditação entre o amor e a morte." (Magaldi, 1992, p. 21) Todavia, essa temática se estende por outros gêneros literários aos quais se dedicou, cabe salientar que:

> [...] O teatro nem sempre foi o palco principal de Nelson Rodrigues. Talvez nunca o tenha sido. Esse, se houve um, foi o jornal. Pode ter sido também a rua (ou a própria cidade do Rio de Janeiro), embora poucos brasileiros, exceto datilógrafos profissionais, tenham passado tantas horas atrás de uma máquina de escrever. (Nelson "escreveu" até durante os delírios provocados por insuficiência respiratória.) [...] Em fevereiro de 1928, os leitores de "A Manhã" já estavam se habituando ao novo colunista semanal da página, Nelson Rodrigues. Ninguém o conhecia e, pelo que escrevia, era difícil dizer se tinha vinte, quarenta ou sessenta anos – porque a cada parágrafo, aparentava uma dessas idades, referindo-se no passado ao tempo em que tinha 20 anos. Fácil de perceber é que não se tratava de alguém inundado de "*joie de vivre*". Ao contrário, parecia uma alma torturada, sabia-se lá por quais martírios. Mas não entrava nas cogitações de ninguém que se tratasse de uma alma torturada de quinze anos e meio. (Castro, 1992, p. 7, 62)

A organização da obra teatral de Nelson Rodrigues foi confiada ao crítico Sábato Magaldi, que dividiu sua produção dramatúrgica em quatro núcleos. Os 17 textos escritos pelo dramaturgo foram organizados em peças psicológicas, peças míticas, tragédias cariocas I e tragédias cariocas II. O próprio Magaldi admite, na apresentação da obra *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, que essa divisão se deu por critérios didáticos e pela acentuação de algumas características que eram mais proeminentes em alguns textos que outros. Mas tais características não se mostram isoladas. Ele enfatiza que:

> As peças psicológicas abordam elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afloram a tragédia carioca. E essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores. Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas. (Magaldi, 1981, orelha do livro)

A sua produção teatral, portanto, foi organizada da seguinte maneira: **Peças psicológicas:** *A mulher sem pecado; Vestido de noiva; Valsa nº 6; Viúva, porém honesta; Anti-Nelson Rodrigues*. **Peças míticas:** *Álbum de Família, Anjo negro; Doroteia; Senhora dos afogados.* **Tragédias cariocas I:** *A falecida; Perdoa-me por me traíres; Os sete gatinhos; Boca de Ouro.* **Tragédias cariocas II:** *O beijo no asfalto; Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária; Toda nudez será castigada; A serpente.*

O dramaturgo, ao escrever sobre algum assunto, descortinava novos aspectos sobre o tema, mediante o exercício de criação textual em diferentes gêneros literários. Dessa maneira, costumava transitar entre a crônica, o romance e o teatro. O autor inicia sua carreira de jornalista ainda na adolescência como repórter policial e atua como cronista esportivo, tendo contribuído, ao longo de sua trajetória profissional, com diversos veículos de imprensa. Na Figura 1, temos o registro de um momento que o dramaturgo cochila dentro da redação de um jornal.

**Figura 1: Nelson Rodrigues cochila sobre a máquina de escrever**



Fonte: O Globo/Cultura (2025)[9]

[9] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/apostas-para-2012-ano-do-centenario-de-nelson-rodrigues-3521688. Acesso em: 1 ago. 2025.

Foi transitando entre diferentes formas de escrita – afetado pela sua condição de cinéfilo – que desenvolveu uma dramaturgia profundamente influenciada pelo cinema[10]. Isso permite inferir que sua escrita teatral nasceu intermidiática. Foi o escritor brasileiro mais adaptado e transposto para o audiovisual. O autor teve cerca de 20 adaptações realizadas a partir de sua obra para o cinema e dezenas de transposições realizadas para a televisão[11].

A produção dramatúrgica de Nelson Rodrigues possui características intermidiáticas. Primeiramente, tomando a acepção de mídia como veículo de comunicação, em decorrência da sua trajetória jornalística, sua produção literária trafegou em diferentes formatos e tipos de mídia, do jornal, rádio até a televisão. Em segundo lugar, o autor elegeu a intertextualidade – friccionando em suas narrativas as relações entre diferentes mídias – ao experimentar a exploração de determinados temas no romance, conto, crônica e teatro. Rodrigues retornava a um mesmo tema por gêneros literários distintos. Isso pode ser verificado em diversos textos de sua lavra teatral.

Em *Beijo no Asfalto*, uma mídia interfere radicalmente nos rumos da história. Neste caso, uma mídia na sua acepção convencional, o jornal impresso. Arandir tem sua vida esfacelada por causa de uma notícia publicada pelo repórter Amado Ribeiro no jornal *Última Hora*, sobre um atropelamento fatal, na Praça da Bandeira, quando Arandir beija o moribundo. Isso traz à tona os preconceitos da sociedade patriarcal e transforma radicalmente a vida do protagonista.

*Boca de Ouro* foi escrutinado por Ismail Xavier (2004), no artigo "Campo e contracampo: Nelson Rodrigues no meio de campo", como uma das suas obras que mais utiliza os recursos da linguagem cenográfica. Xavier elenca uma série de características

[10] Nelson Rodrigues foi o dramaturgo brasileiro mais adaptado para o Cinema – Ismail Xavier traça um panorama sobre as relações do dramaturgo com o cinema no artigo *Campo e contracampo:* Nelson Rodrigues no meio de campo - publicado por ocasião de realização da mostra *Nelson Rodrigues e o cinema: tradução traições*, organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em 2004. A mostra reuniu filmes, fotografias e resultou em livro, organizado por Eugênio Pulpo e o próprio Ismail Xavier com ilustrações de Roberto Rodrigues. O livro apresenta um painel sobre as adaptações realizadas em torno da obra de Rodrigues para o cinema.

[11] A obra rodriguiana também foi amplamente adaptada para a televisão. O autor escreveu novelas sob encomendas e suas peças, contos e crônicas foram transpostas em diferentes formatos, para diversos programas, como minisséries e novelas. Essa relação do autor com a televisão pode ser verificada em detalhes em: *O retrato rodrigueano na TV:* Uma trajetória através dos formatos de telefícção, de Paula Carolina Petreca, 2006.

que delineiam os aspectos cinemáticos nessa peça. A ação se desenvolve mediante três perspectivas, em uma alusão ao que o pesquisador denomina como “certo espelhamento temático ou formal, com o roteiro do filme "*Rashomon*" (1950), de Akira Kurosawa” (Xavier, 2004, s/p).

“Herculano, quem te fala é uma morta. Eu me matei. Eu morri”. Essa afirmação de Geni, a protagonista de *Toda Nudez será castigada* (Rodrigues, 1981c), texto escrito por Nelson Rodrigues em 1965, chega até seu marido por meio de uma gravação realizada em fita cassete. A primeira forma de contato entre Geni e Herculano se dá por meio de uma fotografia – essa foi a estratégia utilizada por seu irmão, Patrício, como parte de um plano para tirá-lo do sofrimento do luto pela morte de sua primeira esposa – e a última conexão entre os dois passa por uma mídia de gravação sonora. Duas mídias, o áudio partilhado por um gravador e uma fotografia são utilizados pelo autor para o desenrolar da trama.

As mudanças súbitas – a disfonia entre ação, tempo e espaço – são afetadas pelas relações entre mídias e aproximações com recursos cinematográficos. Em sua dramaturgia, construída com riqueza de rubricas, isso ocorre na utilização de cenas simultâneas, o uso de *flashbacks*, articulados por diálogos concisos, diretos e contundentes. Tais procedimentos, ancorados pela combinação ou alusão a outras mídias, servem para externalizar as contradições e complexidades das suas personagens e tramas.

Dessa maneira, autor utiliza diferentes mídias para alavancar o desenvolvimento de conflitos e apontar novos motes de ação. A mídia impressa ocupar lugar de destaque em *O beijo no Asfalto* e *Boca de Ouro*. A trama tem seus rumos profundamente alterados por notícias publicadas em jornais. O par de botas desabotoadas em *Doroteia* (Rodrigues, 1981b), serve de mote para vislumbrar a presença masculina. A fotografia de Herculano – retornando a *Toda Nudez será castigada* (Rodrigues, 1981c) – antecede o seu primeiro contato pessoal com a prostituta Geni. As mídias servem de pontes reveladoras do etos de suas personagens e podem caracterizar mudanças súbitas da ação nos rumos da trama.

Por outro prisma, no universo rodriguiano, o espaço-tempo se reconfigura de maneira plástica e fluida. O autor, entre um jogo de idas e vindas, faz uso recorrente da quebra da linearidade narrativa e da fragmentação temporal. Isso permite ao espectador/leitor o desvelamento de diferentes perspectivas sobre a trama. As ambiências das ações transmutam-se e convertem-se em novas temporalidades e espacialidades.

Décio de Almeida Prado (2009), sublinha que a dramaturgia de Rodrigues está em grande parte ancorada entre a farsa e o melodrama. O autor entende que isso torna difícil

discernir o que, de fato, pertence às personagens daquilo que pertence ao dramaturgo. Ele salienta que o dramaturgo pinta um quadro de crueza e subtons cômicos em que mito e imaginário permeiam a realidade social de suas personagens, em que o individual fenece em função do social.

Prado (2009) argumenta que não se trata de personagens de exceção. Mas, antes, uma galeria de tipos que desfilam bêbados, loucos, corruptos e delinquentes de toda a sorte e camada social. Suas pinceladas são rápidas e essenciais com nuances expressionistas "atentando-se apenas ao essencial" para emoldurar seus caracteres, em cenários onde "a superstição suburbana substitui, para todos os efeitos, o destino trágico grego" (Prado, 2009, p. 134). Pela mundivisão rodriguiana, desfilam os tipos mais diversos:

> Grã-finos (viciosos, à cata de sensações, contemplando as pessoas como se fossem bichos estranhos; Banqueiros (prepotentes, ciosos de sua força, sempre prontos a recalcar pela palavra amigos e parentes); tias velhas(empedernidas defensoras da moralidade sexual, perdidas no tempo); médicos (incompetentes, indiferentes à doença e a morte, maníacos que chegam por vezes à completa insanidade mental); policiais (violentos, sádicos, corruptos); jornalistas (venais, inventores e manipuladores da opinião pública, preocupados unicamente com vendagem das folhas que dirigem); loucos (ausentes, imperscrutáveis, refugiados numa frase, num gesto mecânico, livres finalmente do presente e de julgamentos morais). (Prado, 2009, p. 132)

Elen de Medeiros (2010) reconhece que, embora o melodrama perpasse toda obra rodriguiana, no que tange às personagens sob o aspecto trágico ou de suas correlações com a tragédia clássica, não há grandes divergências ou disputas entre bem e mal. Heróis e vilões alternam as condições de vilania e heroísmo. O dramaturgo rompe com a normatividade e a tradição clássica ao saltar entre os gêneros. Ao comentar a alternância entre o trágico e o cômico em Rodrigues, a autora salienta que:

> Ao expor instrumentos cômicos na composição de sua tragédia, o autor traz à tona também detalhes corriqueiros da vida em sociedade, grotescos, feios e sórdidos. Com isso, há um tipo de provocação de certas parcelas, que se escondem por trás de máscaras sociais. Nelson Rodrigues faz questão de pôr em cena uma sociedade sem mascaramento, mostrando sua pior faceta, nem que isso cause repulsa ao público. [...] Por esse motivo, os heróis não são heróis em seu sentido restrito, o coro foge à regra e se torna fofoqueiro, [...] o cômico, enquanto provocador do riso, é incômodo por mostrar a imagem crua daquelas personagens. Assim, a comicidade é inconveniente, mas não se deixa anular pela tragicidade implícita nela mesma, pois está ali presente para causar o riso sarcástico. (Medeiros, 2010, p. 112)

No seu entendimento, o autor opera com uma variação do sentido de catarse e propõe a purificação da plateia mediante o confronto com os crimes de suas personagens.

Para a autora, o dramaturgo tece um mosaico trágico da existência humana e, ao embaralhar referências expressionistas, míticas, naturalistas e realistas, acaba tornando obsoletas as nomenclaturas e características normativas que regem diferentes gêneros literários.

O filósofo Gerd Bornheim (2022), por ocasião do lançamento do primeiro romance rodriguiano (*A mentira),* assinala no prefácio do livro que Rodrigues tem os pés atados ao imaginário de um jogo entre realidade e ilusão em que tudo brota da mentira. "Quero dizer que tudo brota das vísceras do imaginário. Mesmo quando ele fala, como jornalista apaixonado que soube ser do futebol. O imaginário constitui o terreno sólido em que pisavam os pés de Nelson. Afinal, tudo é jogo." (Bornheim, 2002, p. 120). O autor enxerga, nesse "romance de desmedidas", os arcabouços básicos da dramaturgia rodriguiana. Isso coaduna com o pensamento de Caco Coelho – pesquisador da obra rodriguiana – que organizou a publicação desse romance e vislumbra, nessa obra de estreia, um compêndio da obra teatral de Rodrigues, nos seguintes termos:

> Ele traz de "A Mulher sem Pecado" o fio condutor da mentira; de "Vestido de Noiva", a nuança dos planos da narrativa; de "Álbum de Família", a desmesura do pai, a privação da mãe, a proibição do filho, no interior de um lar infecto; de "Dorotéia", a condenação das tias, ora irmãs. (Coelho, em entrevista a Ana Weiss, 2002)

O hibridismo na escrita rodriguiana, que perpassa mais de cinco décadas e a produção de mais de dois mil textos transitando entre diversos gêneros textuais, é definido por Patrícia Radaelli (2016) como uma escrita performática e, de certa forma, ensaística. A autora sublinha que:

> A partir dos processos de hibridização na composição do narrador rodrigueano, evidenciou-se a criação e a recriação de arquétipos emoldurados por temáticas sobre relacionamentos amorosos, traição e morte, cingidas de aspectos trágicos, míticos e psicológicos. [...] que evidenciam Nelson Rodrigues como um sujeito criador, com uma produção permeada de ecos entre realidade e ficção. (Radaelli, 2016, p. 8)

Radaelli enfatiza que, em Rodrigues, "personagens migram de seus textos de crônica para seus contos, de seus contos para seus textos de teatro, destes para seus romances e voltam para suas crônicas". (Radaelli, 2016, p. 157) A autora salienta ainda que a escrita teatral do dramaturgo incorpora peculiaridades do modo de falar do brasileiro, assumindo suas gírias e o menor esforço coloquial ao excluir o que se convencionou chamar de literatice que naquele contexto prevalecia em grande parte da produção teatral no país.

Do ponto de vista político, de certa forma, Rodrigues era sem paradigma. Isso por ser capaz de estar em um domingo no estádio do Maracanã com ditadores assistindo a uma partida de futebol e na segunda-feira encampar a fila de uma passeata pelo Movimento da Anistia[12], reconhecida como o primeiro movimento nacional unificado contra a Ditadura Militar. Ele mesmo se reconhecia como reacionário. Mas, as ambiguidades que permearam sua obra às vezes se estendiam para sua própria vida. Prado (2009), ao confrontar quem seria o dramaturgo em seu teatro, de que lado se posicionaria em relação a algumas opções de suas personagens, lança no ar algumas questões:

> Possui o autor afinidade com o sentimento religioso em alguma de suas formas? Ou, para tomar outro ponto repisado à exaustão, qual é sua verdadeira posição (no teatro, não nas crônicas) em face do sexo? Está com os puritanos que com tanta ferocidade caricaturizou? Esconde no fundo de si mesmo alguma ponta de simpatia pelas condutas sexuais aberrantes, que reproduziu em cena com uma espécie de frenesi? É moralista (às avessas) ou imoralista? Materialista ou espiritualista? (Prado, 2009, p. 135)

Ainda no entendimento de Prado, se torna difícil distinguir a compaixão da ironia, do sarcasmo ou estabelecer um limite entre a "matéria dramática e escrita cênica" (Prado, 2009, p. 134), justamente por parecer impossível separar o que cabe às personagens daquilo que pertence ao autor. Ele entende que, na dramaturgia rodriguiana, esses dois pontos de vistas se mesclam como se, em parte, a trama tivesse sido concebida pelos próprios protagonistas. Ou seja, de certa forma, no seu teatro, prevalece o compromisso com o rito pirandelliano de entrega do autor ao conflito das personagens.

Para Eudinyr Fraga (1998), o poder da palavra na sua obra sedimenta as ações e intentos de suas personagens e a importância do ato de fala pode ser constatada ao ponto de Maria das Dores em *Doroteia* levar sua vida normalmente, até mesmo ajudando nas tarefas domésticas, mesmo estando morta. E sua persistência em permanecer viva decorria do simples fato de não ter sido informada de que havia morrido.

Em outras palavras, a dramaturgia rodriguiana promove um entretecimento e uma espécie de convergência entre diversos gêneros dramáticos mediante um exercício peculiar de apropriação por parte do dramaturgo que, lançando mão de elementos típicos da tragédia clássica, do melodrama, da farsa e da comédia, subverte postulados e convenções na construção de suas personagens e condução de suas tramas.

[12] Os anos de 1970 foram marcados por protestos e manifestações políticas que integravam a Campanha pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita. Nelson Rodrigues participou ativamente do Movimento Nacional pela Anistia.

Fraga (1998) – estudioso da perspectiva expressionista na obra de Rodrigues – pondera que o autor não estava incumbido de produzir uma obra expressionista e acredita que o autor não tinha essas preocupações com teorias literárias. Mas, ao enfocar os fatos pelo ponto de vista das personagens, terminava por deformar a realidade movido por necessidades expressivas. Em grande parte das vezes, há enredos construídos a partir de falsas pistas, desenvolvidos em súbitas e inesperadas reviravoltas, em que ninguém é o que inicialmente aparenta ser, "verificando-se a qualquer momento inversões que jogam novas luzes sobre o presente ou sobre obscuridades do passado" (Prado, 2009, p. 133).

Por outro viés, a produção dramatúrgica rodriguiana imprimiu, nas concepções de espaços cênicos, relações de tensionamento entre tempo e espaço, rompendo com os padrões predominantes na cena teatral dos palcos brasileiros até a primeira metade do século XX. Refletir sobre a profusão de discrepâncias, contradições e descontinuidades presentes em suas peças me permite definir a sua escrita teatral como uma espécie de dramaturgia do dissenso.

> Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes, as plateias – todos em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira. [...] Mas, ao mesmo tempo em que queriam "caça-lo a pauladas como uma ratazana prenhe", havia também muitos para quem parecia impossível admirar Nelson Rodrigues o suficiente. Mesmo os seus piores inimigos nunca lhe negaram o talento – e não foram poucos os que o chamaram de gênio. (Castro, 1992, p. 8)

No entanto, Medeiros (2010) problematiza o fato de Rodrigues ter sido alçado a uma condição de genialidade em tudo que escreveu. A autora ressalta que se torna importante matizar a obra rodriguiana e argumenta que a condição de cânone atribuída ao dramaturgo precisa ser vista com criticidade. "Toda essa exaltação acrítica acaba por produzir uma visão homogeneizadora sobre autor e obra, que encobre suas contradições e ambiguidades." (Facina, 2004, pp. 92-93 *apud* Medeiros, 2010, p. 12) Nessa linha de raciocínio, ela enfatiza que:

> Do conjunto de suas 17 peças, há textos que se destacam no cenário do teatro brasileiro como verdadeiras obras-primas, pela composição dramática, modernidade do texto e qualidade literária. Impossível não atribuir um caráter revolucionário a *Vestido de Noiva* e *A falecida*. No entanto, creio que seja necessário ponderar a figura do dramaturgo como cânone incondicional. Dentre todas as peças escritas, há irregularidades, em sua produção no que tange à qualidade. O que gostaria de ressaltar é que Nelson Rodrigues foi alocado ao posto de maior dramaturgo brasileiro e esse caráter pouco tem sido discutido. (Medeiros, 2010, p. 12)

Não obstante todas as controvérsias e julgamentos morais que sua obra costuma receber, tais características envolvendo concepções de espaço cênico – sem desconsiderar os aspectos filosóficos, literários, sociológicos e antropológicos da sua lavra teatral –, a síntese telegráfica de sua escrita em menor esforço coloquial e o uso de *flashbacks* em movimentos de transições que fragmentam e embaralham suas narrativas, em uma aproximação com a linguagem cinematográfica, atribuíram relevância peculiar à sua dramaturgia. Todavia, antes do cinema e da literatura, outras mídias como o desenho, a pintura, a música, a fotografia e a ilustração de jornais interferem e afetam a produção literária do dramaturgo.

## 2.2 *Vestido de Noiva*: a cena tripartida de Nelson Rodrigues na cenografia de Tomás Santa Rosa

> Peçam tudo, menos que renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legitimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou que seja, numa composição estética. (Nelson Rodrigues, 1949)

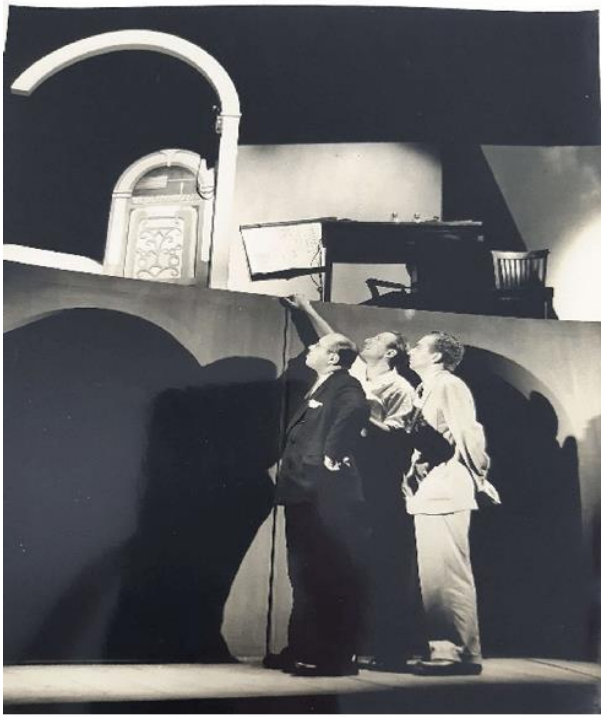
*Vestido de Noiva* (1981b), texto estreado em 1943, pelo grupo *Os Comediantes*, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi um passo determinante para transformações históricas nos processos criativos que envolvem a encenação e os modos de se pensar e produzir cenografia no Brasil. A ação da peça – dividida em três atos em uma narrativa não linear – é ambientada no Rio de Janeiro dos anos 1940. O núcleo central da trama está estruturado sobre o cotidiano de uma família burguesa composta pelas irmãs Alaíde e Lúcia, seus pais, o marido de Alaíde, que havia sido namorado de Lúcia antes do casamento, e Madame Clessi, uma personagem que transita entre memória e alucinação da filha mais velha, Alaíde. Na cena inicial, Alaíde sofre um atropelamento e a trama se desenrola a partir do seu inconsciente em uma mesa de cirurgia, onde se encontra em coma.

A ação é dividida em três dimensões: plano da alucinação, plano da memória e plano da realidade, tiveram desdobramentos em outros textos de sua autoria, de diferentes formas e proporções. A concepção de espacialidades cênicas na montagem de *Vestido de Noiva* (1981), dirigida por Zbigniew Ziembinski em 1943, com cenografia projetada para o palco italiano por Tomás Santa Rosa, opta por uma concepção de espaço cênico trifurcativa que tensiona as relações entre tempo e espaço. Esse acontecimento estabeleceu-se como um marco para o teatro moderno brasileiro, subvertendo convenções

estéticas que predominavam nas concepções narrativas e cenográficas que eram habituais nesse contexto.

Magaldi (1992) assinala que um conjunto de fatores foi determinante para o êxito desse acontecimento que revolucionou a cena teatral brasileira: o texto inovador de Rodrigues, a encenação de Ziembinski e a estruturação arquitetural da cenografia projetada por Santa Rosa**.** O cenógrafo explorou os procedimentos adotados por Rodrigues na fragmentação de tempo e espaço da narrativa ao optar por um cenário construído em diferentes níveis, composto por escadas, arcos e formas tridimensionais. No nível superior, aconteciam as ações do plano da realidade e, no nível inferior, os planos de alucinação e memória. Alguns aspectos dessa divisão de níveis podem ser percebidos na Figura 2, onde se podem observar também o cenógrafo, diretor e dramaturgo:

**Figura 2: Tomás Santa Rosa, Zbigniew Ziembinski e Nelson Rodrigues**



Fonte: CEDOC/FUNARTE (1943)[13] Autor: Carlos Moskovics

Os elos estabelecidos entre cenografia e encenação contribuíram decisivamente para importantes mudanças no fazer teatral do século XX, como, por exemplo, a opção

[13] Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-11-Nelson-Rodrigues-Santa-Rosa-e-Zbigniew-Ziembinski-examinando-o-cenario-de_fig3_343350673. Acesso em: 14 jul. 2023.

por um cenário construído que rompia com a cenografia pictórica e tinha sua geometria acentuada pela exacerbação dos contrastes de luz e sombra. A tridimensionalidade era exacerbada por uma luminotécnica extremamente arrojada para o contexto, que deformava perspectivas e acentuava volumes e relevos. Isso favorecia a alternância de planos e ações simultâneas na encenação concebida por Ziembinski. Nesse sentido, Pereira e Coelho (2024), ao tratar das impressões que o espetáculo causara em Magaldi, argumentam que:

> Para Sábato Magaldi (1992), o cenário de *Vestido de Noiva* foi um acontecimento decisivo para a renovação da cenografia brasileira. O autor enfatiza que os cenários criados para essa montagem constituíram mudanças extremamente importantes, uma vez que "romperam em definitivo com a tradição dos ambientes pintados, que eram habituais em nosso teatro" (Magaldi, 1992, p. 95). No seu entendimento, o projeto cenográfico de Santa Rosa denotava aspectos cinéticos de plasticidade e expressividade que deixavam transparecer influências do simbolismo de Adolphe Appia[14] e Gordon Craig[15]. (Pereira; Coelho, 2024, p. 99)

Concordando com o ponto de vista de Sábato Magaldi, Niúxa Drago (2012) considera que Santa Rosa, influenciado por Appia e Craig, lançou mão de um minimalismo, rompeu com o excesso de adornos e ornamentos que eram comuns nos cenários teatrais da época e elaborou um projeto cenográfico metaforizado que se desprendia de pretensões realistas. A sua cenografia assumia deformações de escalas, distorcia ou enfatizava elementos do cenário pelo uso simbólico da luz para se aproximar da estética expressionista.

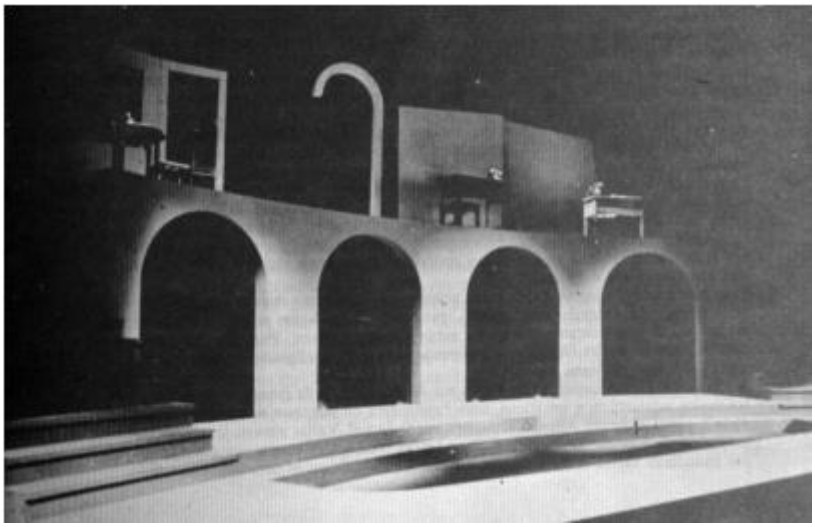
> Nesse contexto, a luz não é apenas aquele instrumento funcional que se limita a assegurar a visibilidade do espaço cênico, ou no melhor dos casos, criar um clima. Ela permite esculpir e modular as formas e os volumes do dispositivo cênico, suscitando o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos (Roubine, 1982, p. 120)

Segundo Pereira e Coelho (2024), essa maneira inovadora do uso da iluminação foi fundamental para a construção da atmosfera de uma imagética tripartida da cena que fosse capaz de evocar o inconsciente de Alaíde transitando de maneira fluida pelas dimensões de alucinação, memória e realidade. Isso fez com que as triangulações entre as três dimensões não acontecessem de modo estanque ou requeressem constantes trocas de cenário. Na Figura 3, é possível observar nuances de contrastes entre claro e escuro da

[14] Adolphe Appia (1862-1928), teórico e cenógrafo que promoveu práticas revolucionárias na cenografia ao substituir o realismo pelo simbolismo, destacando luz, movimento e plasticidade no teatro.
[15] Edward Gordon Craig (1872-1966), cenógrafo, rompeu com o realismo, propondo cenários cinéticos, claro-escuro e plasticidade no teatro do século XX.

luminotécnica criada por Ziembinski, que lançou mão de centenas de efeitos de luz, evidenciando linhas, formas e volumes da arquitetura teatral criada por Santa Rosa.

**Figura 3: Cenário de *Vestido de Noiva***



Fonte: DRAGO (2010)[16]. Autor: Carlos Moskovics.

Na Figura 3, também é possível observar outro aspecto enfatizado por Drago (2010) na cenografia de Santa Rosa: o "arco cortado" ao centro do nível superior do cenário, que, no seu entendimento, propõe relações com o inconsciente da protagonista e evidencia conexões com a dramaturgia de Rodrigues. O cenógrafo articula a concepção de um espaço cênico simbólico em contraposição ao figurativo, fazendo menção ao surrealismo de René Magritte na série de obras *A Condição Humana* (1933) e *A Ponte de Heráclito* (1935). (Drago, 2010, p. 4 *apud* Pereira, 2023, p. 4), conforme pode ser observado na justaposição entre duas obras desse ciclo de pinturas realizadas pelo pintor na Figura 4:

[16] Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva. Acesso em 14 jul. 2023.

**Figura 4: A condição humana (1933) - A ponte de Heráclito (1935)**



Autor: René Magritte[17].

Drago (2012) observa que, ao incorporar a tridimensionalidade, Santa Rosa privilegiou o simbolismo para tratar das relações entre corpo, espaço e movimento. No seu entendimento, o cenógrafo assume influências de correntes artísticas das vanguardas europeias como, por exemplo, o cubismo, o surrealismo e principalmente do expressionismo:

> Em toda a obra de Santa Rosa, a contribuição do expressionismo é perceptível, assim como em todo teatro moderno. O expressionismo ensinou o teatro a lidar com a luz de uma forma tal que o cenário jamais poderia ser o mesmo. E conquistou para as artes cênicas, de forma definitiva, o recurso da metáfora. (Drago, 2012, p. 18)

Na fragmentação narrativa de *Vestido de Noiva*, as alternâncias de tempo e espaço são cruciais. Em conversa de Magaldi com Fernando Pamplona[18], o segundo confidencia ao primeiro que, talvez pelo desconhecimento "das limitações operacionais do teatro" (Magaldi, 1992, p. 94), Rodrigues tenha sido levado a realizar uma decupagem cinematográfica em *Vestido de Noiva*. Essa relação de Rodrigues com o cinema é ratificada por Drago (2012):

> Cinéfilo exemplar, Nelson Rodrigues foi também perseguidor de características cinematográficas, o que o fez fundador de nossa dramaturgia moderna. Essa dramaturgia pode também ser descrita como "dramaturgia de cortes", em que o enredo se desenvolve de forma não linear, com cenas rápidas, que se passam em diferentes tempos e espaços dramáticos. (Drago, 2012, p. 6)

[17] Disponível em: https://razaoinadequada.com/portfolio/91-pontes-sobre-o-nada/
[18] Cenógrafo, discípulo de Santa Rosa, que remontou o cenário da montagem original de *Vestido de Noiva* de 1943, por ocasião do aniversário de 30 anos da estreia concebida por Ziembinski, em remontagem do mesmo diretor em 1976.

No entanto, o dramaturgo teve ao seu lado a colaboração de Santa Rosa para materializar sua criação em planos simultâneos, o que evitava uma constante mudança de cenários e permitia que o texto fluísse em ritmos devidamente orquestrados pela direção cênica de Ziembinski. A importância do trabalho do diretor é inegável, graças à sua experiência como encenador na condução segura do elenco e também sua experimentação luminotécnica, que possibilitava alternar ritmos, promover interrupções abruptas, suavizar transições, encenar ações simultâneas, propiciar entradas e saídas do elenco de forma extremamente sutil.

Ainda segundo Pereira e Coelho (2024), a iluminação de Ziembinski, extremamente moderna para a época, recortava espaços e possibilitava visibilidades de ações simultâneas. Isso realçava nuances dos dispositivos cenográficos, explorando formas e volumes pela exacerbação entre claro e escuro. De modo que, a luminotécnica permitia a apreensão, por parte do público, da alternância entre os planos da alucinação, memória e realidade. O trabalho realizado na iluminação pelo diretor é reconhecido pelo próprio dramaturgo:

> Não posso falar da luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, o nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se no palco, uma lâmpada de sala de visitas, ou de jantar. Só. E a luz fixa, imutável e burríssima, nada tinha a ver com os textos e os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro, entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça (Rodrigues, 1975, p. 51 *apud* Drago, 2012, p. 15)

Entretanto, esses recursos e procedimentos técnicos não dirimiam todos os impactos causados pela inovação da dramaturgia de Rodrigues. Fraga (1998) faz uma análise da primeira encenação que assistiu do espetáculo em 1946 com o mesmo grupo, *Os Comediantes*, no Teatro Municipal de São Paulo, antes mesmo de haver lido a peça. Para Fraga, a narrativa em três planos se mostrou extremamente complexa, principalmente no contexto em que foi criada:

> [...] fiquei fascinado por um lado e confuso por outro, por não ter, confesso, entendido completamente o texto. Para a época era extremamente revolucionário, bastante hermético, sem esquecer que, ao tomarmos contato com um texto no palco, não há possibilidade, como na leitura de um livro, de voltarmos as páginas e verificarmos [...] como se processa esta ou aquela situação. Nos intervalos, os comentários explodiam: loucura ou inovação? De qualquer forma a maioria do público percebeu estar diante de algo novo, um grande momento do teatro brasileiro. (Fraga, 1998, p. 59-60)

Mas, se para Fraga (1998) “de Nelson e em Nelson ninguém escapa ileso”, essa máxima atingiu em cheio a cenografia de Santa Rosa e a encenação e luminotécnica de Ziembinski, os quais, em um processo conjunto, amalgamaram, em termos artaudianos, a poesia rodriguiana dos sentidos que estava presente em *Vestido de Noiva*. Rodrigues, em depoimento para a TV cultura, enfatiza que:

> *Vestido de Noiva* com aquela técnica de ações simultâneas e tempos diferentes, essa eu fiz já de caso pensado para ser meu mergulho. Eu disse faço um negócio assim tenho pelo ao menos o sucesso, o sucesso intelectual. Eu não acreditava em bilheteria com *Vestido de Noiva* não. [...] Agora eu continuava sem saber o que essa peça faria na minha vida. Simplesmente me fez outro. O fato de conhecer pouco teatro me deu uma liberdade, me deu assim, uma audácia incrível. Esse processo das cenas simultâneas em tempos diferentes, que é o caso de *Vestido de Noiva*, eu nunca jamais, em toda a minha vida tinha ouvido falar em nada disso. Mas eu fiz, quando eu fiz, a minha mulher telefonava, estava passando a limpo, “mas isso quer dizer o quê? Não pode ser, o sujeito é, depois não é. Depois o cadáver está presente, depois desaparece.” E ela estava assustadíssima com essa técnica. (Arquivo audiovisual – transcrição nossa – s/p)

Magaldi sentencia: “o espetáculo foi revolucionário pela totalidade, pelo texto, pela cenografia, pela iluminação e pela encenação de Ziembinski. Portanto, se pode dizer, que *Vestido de Noiva* não apenas revolucionou a dramaturgia brasileira, mas o espetáculo no conjunto criou a modernidade no teatro brasileiro. (Arquivo audiovisual – transcrição nossa – s/p) Prado (2009), ao comentar sobre o papel da iluminação para a cenografia e encenação e seus desdobramentos para as mudanças estéticas na que estavam em curso naquele contexto, aponta que no início de tais transformações, isso se dá de maneira tímida:

> [...] os cenários, sem cortar as amarras com a realidade, começavam a se abrir para as fugas da imaginação, captando, lado a lado, graças à magia da iluminação, o objetivo e o subjetivo, os fatos reais e as digressões da memória afetiva. (Prado, 2009, p. 49)

Por sua vez, Ângela Leite Lopes (1994), sublinha que poucos utilizaram a própria concepção de sua obra, como ocorre na dramaturgia rodriguiana, para questionar o espaço dentro da obra. As contribuições históricas da encenação de Ziembinski e a cenografia de Santa Rosa para o teatro brasileiro são inegáveis. Isso, para alguns, como, por exemplo, Magaldi, alçou tal montagem a condição de marco de renovação do teatro nacional. Todavia, tal afirmação não dá conta das complexidades de outros aspectos envolvidos no desenvolvimento do modernismo no teatro brasileiro. Isso se dá em um cenário diverso e amplo, como veremos adiante.

## 2.3 O início do "teatro desagradável" de Nelson Rodrigues

> *Com Vestido de Noiva conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de Álbum de Família – drama que se seguiu a Vestido de Noiva – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – "desagradável".* (Nelson Rodrigues, 1949)

*Álbum de Família* foi escrita em meados de 1944 e 1946, sendo o terceiro texto teatral produzido por Nelson Rodrigues. A peça foi interditada pela Censura em 17 de março de 1946 e liberada para montagem cerca de 20 anos mais tarde, em 3 de dezembro de 1965. Ruy Castro (1992) descreve da seguinte maneira, o processo de interdição:

> O texto de "Álbum de família" foi submetido à Censura Federal em fevereiro de 1946. Bastou uma leitura em diagonal para que os censores ficassem de cabelo em pé. Eles nunca tinham visto nada tão "indecente" ou "doentio" - e olhe que alguns desses censores, já macróbios, tinham décadas de convívio diário com toda espécie de perversão ou atrocidade. A representação da peça foi proibida em todo o país no dia 17, sob a alegação de que "preconizava o incesto" e "incitava ao crime". Nenhuma referência ao lesbianismo – o que a peça também tinha. (Castro, 1992, p. 196)

A ação da peça – dividida em três atos em uma narrativa não linear – é ambientada na zona rural de Minas Gerais por volta de 1940, tendo como tema central o incesto. O texto desnuda o falso moralismo religioso da sociedade patriarcal brasileira na primeira metade do século XX e acentua a presença do aspecto trágico na obra rodriguiana. O dramaturgo se apropria de elementos da tragédia grega, subvertendo convenções e paradigmas formais do gênero. Seleste Michels da Rosa (2009) no ensaio *Álbum de Família: uma tragédia moderna*, faz uma análise do texto a partir de perspectivas históricas e sociais:

> A peça coloca em xeque a veracidade de um dos valores mais cultuados na sociedade brasileira: a máscara da moralidade da família; questionando padrões de ética e moral familiar vigente, principalmente no Brasil desse período. As críticas contundentes às questões de comportamento e de estratificação social são centrais no desenvolvimento do texto e dizem respeito primordialmente à pretensa estabilidade das relações familiares e sociais. Revela, sobretudo, a hipocrisia dessa sociedade que vive num jogo de aparência, ignorando as classes inferiores e simultaneamente mantendo relações com ela como acontece entre Jonas e as jovens pobres e virgens do local, que visam a obtenção de vantagens sociais após essa entrega. (Rosa, 2009, p. 2)

Na trama, os primos Senhorinha e Jonas se casam e constituem uma família, tendo Rute, irmã de Senhorinha, como agregada da família. Nonô, o filho mais novo dos homens, enlouquece e vive lambendo o chão, despido e atormentado pelos sentimentos que nutre pela mãe. Glorinha, a filha caçula, que mora em um colégio interno, é odiada pela mãe a quem, por sua vez, não tolera, mas venera o pai a ponto de enxergar no seu retrato o rosto de Jesus Cristo. Guilherme, o filho mais velho, vai para o seminário e se castra em uma tentativa de vencer o desejo que sente pela irmã. O filho do meio, Edmundo, se casa com Heloisa para inutilmente tentar ocultar o desejo pela mãe. D. Senhorinha odeia Jonas, que, com o auxílio da cunhada, tira a virgindade de meninas pobres da vizinhança em tentativas de sublimar o desejo que alimenta pela filha.

> As características marcantes do texto e dos personagens se dão por motivações sociais e econômicas particulares do nosso país. Algumas são específicas do momento histórico em que foi produzida, mas a maioria é uma reelaboração dos preconceitos e relações sociais construídas desde os primórdios da civilização ocidental nas colônias e reforçados até hoje; como o patriarcalismo, a sexualidade reprimida e a proximidade do cidadão das classes superiores às instituições representantes do poder estatal. (Rosa, 2009, p. 2)

Para amalgamar as complexidades desse tecido social apontado por Rosa, o autor utiliza como recurso narrativo um meio de expressão que caracteriza o que há de mais moderno para sua época: a fotografia. A sessão de fotos se imiscui ao universo de uma fazenda da decadente aristocracia rural mineira. Essas alternâncias imagéticas – entre o estático e o movente – acentuam deslocamentos espaço-temporais e tensionam relações entre materialidades do espaço físico e imaterialidades do espaço ficcional. Tais procedimentos, consolidam a noção do espaço cênico como elemento estruturante da produção de sentidos, na criação dramatúrgica rodriguiana.

A primeira encenação de *Álbum de Família* aconteceu em 28 de julho de 1967, no Teatro Jovem do Rio, com cenários, figurinos e direção de Kleber Santos. Magaldi (1992), que não assistiu a essa primeira montagem, enfatiza que Rodrigues costumava se referir com maior apreço à encenação de Martim Gonçalves, que estreou em 6 de setembro de 1968, no Teatro Ateneo de Caracas, na Venezuela, com cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, a que o próprio Rodrigues não pôde assistir. Na Figura 5, é possível observar que a montagem utilizou projeção de imagens sobre o espaço cênico:

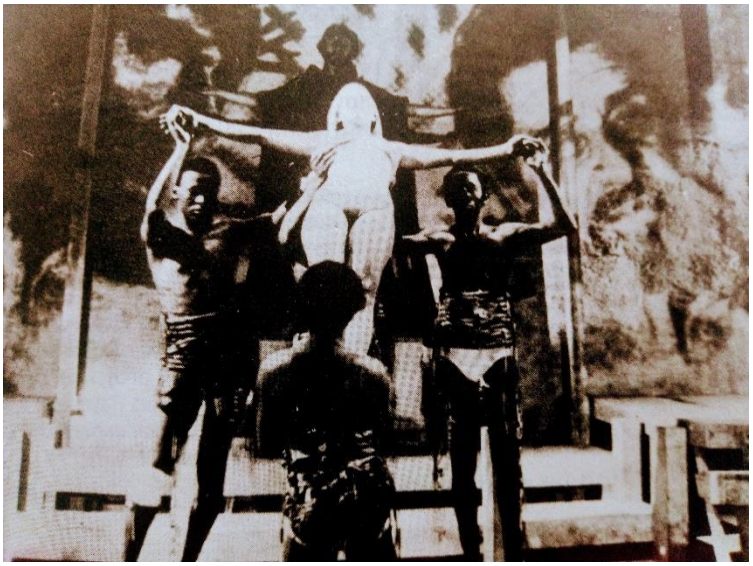
**Figura 5: Montagem de Álbum de Família em Caracas na Venezuela**



Fonte: Magaldi, 1992

Ainda de acordo com Magaldi (1992), em uma entrevista ao jornal O Globo (em 28 de setembro de 1968) que trata da estreia de *Álbum de Família* em Caracas, os artistas informam que a cenografia despojada de Eichbauer foi construída a partir de geometrização das formas, projeções de imagens que ancoravam a proposta da direção de valorizar o comportamento social das personagens. Em 14 de abril de 1970, o texto ganha nova encenação, inaugurando o Teatro de Bolso, no conjunto do Teatro das Nações de São Paulo, com direção de Jaime Barcelos, conforme pode ser observado na Figura 6:

**Figura 6: *Álbum de Família* encenado na estreia do Teatro de Bolso do Teatro das Nações**



Fonte: Magaldi – (1992)

A montagem de Jaime Barcelos não consegue traduzir para Magaldi (1992) o significado artístico da peça. O crítico tornou público no *Jornal da Tarde* (de 28 de abril de 1970) suas impressões sobre essa estreia enfatizando que "provoca-se, às vezes o riso involuntário, em prejuízo do clima de seriedade a ser obtido" (Magaldi, 1992, p. 98). Ele descreve suas impressões em torno dos cenários, figurinos e encenação:

> Um coro de dançarinos negros incumbia-se de alimentar a função ritualística indissociável do texto. O pequeno espaço do palco tornava acachapada as coreografias e não foram bem resolvidas as mudanças de cenário [...] as "pontes" construídas pelo cenógrafo Gilberto Vigna só dificultavam os deslocamentos dos atores. E a indumentária que ele desenhou, embora com um bom suporte teórico, não teve solução artística adequada, sobretudo, com os antiestéticos laços de plástico. O desempenho não alcançava unidade estilística e os atores representavam cada um a seu modo. (Magaldi, 1992, p. 99)

Para Magaldi (1992), a essência de *Álbum de Família* será desvelada apenas na adaptação de Antunes Filho, realizada em 1981, após a morte de Rodrigues, intitulada *Nelson Rodrigues, o eterno retorno.* Essa montagem, encenada no Teatro São Pedro, em 1981, na cidade de São Paulo, integra uma adaptação dramatúrgica – realizada pelo próprio encenador – que mescla *Beijo no Asfalto* (Rodrigues, 1994), *Os sete gatinhos* (Rodrigues, 2004) e *Toda nudez será castigada* (Rodrigues, 1981c).

Ao longo de sua trajetória, Antunes realizou oito montagens da obra rodriguiana. *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* caracteriza uma nova incursão do diretor pelo teatro de Rodrigues. Isso ocorre após a célebre montagem de *Macunaíma* (1978), adaptação da obra de Mário de Andrade, marco de renovação da linguagem da encenação teatral no

Brasil, que consolida o trabalho de Antunes com o (CPT) e, de certa forma, projeta o teatro brasileiro no exterior.

A adaptação da obra de Rodrigues encenada por Antunes é referenciada por Magaldi (1992) e outros estudiosos do teatro rodriguiano como uma das mais marcantes encenações da obra do dramaturgo. "A beleza, o equilíbrio, o vigor poético de *Álbum de Família* só se encarnaram para mim, na plenitude, no espetáculo *Nelson Rodrigues, o eterno retorno"* (Magaldi, 1992, P. 99).

O crítico disseca a condução de Antunes sobre a unidade do espetáculo. Ele perpassa pelos dispositivos cenográficos – a plasticidade do movimento na atuação do elenco, trilha sonora aos figurinos – para enfatizar uma peculiaridade no trabalho do diretor que era extrair a essência da sua encenação no trabalho dos atores. Nas palavras de Antunes, sua experiência com a montagem da obra rodriguiana foi descrita do seguinte modo:

> Foi uma revolução essa colocação de Nelson Rodrigues como poeta, enquanto outros ainda o queriam apenas como o jornalista do dia a dia, o anedotário, o frasista. Nelson é o autor brasileiro que mais marcou minha carreira, fui ligado a ele desde que fazia teatro amador. Mexeu com a minha cabeça de encenador. (Antunes Filho, 2012)

O Grupo de Teatro Macunaíma[19] inaugura um novo ciclo na linguagem da encenação no teatro brasileiro, em que a plasticidade da cena tem o mesmo peso que a narrativa textual. O mergulho de Antunes no universo rodriguiano é construído por um longo processo de preparação teórica e prática, tendo como referência a teoria dos arquétipos junguianos e as teorias simbólicas de Mircea Eliade. Essa montagem tem papel decisivo na encenação brasileira e impactará o teatro desenvolvido pelo diretor no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC Consolação em São Paulo. Na sequência, o encenador montará ainda outros espetáculos baseados na obra de Rodrigues, como, por exemplo, "Nelson Rodrigues 2" e "Paraiso Zona Norte", além de outras releituras e adaptações em torno da obra do autor para a TV. Na Figura 7, é possível observar uma fotografia de cena do espetáculo:

[19] O trabalho de Antunes Filho (1929-2019) junto ao Grupo Macunaíma, no Centro de Pesquisa teatral (CPT), foi um importante marco histórico e grande impulsionador da renovação cênica no país. A plataforma digital do Sesc mantém um acervo sobre a trajetória do Macunaíma, incluindo depoimentos – em torno desse trabalho – e trechos de alguns dos mais de 40 espetáculos realizados sob a condução do diretor.

**Figura 7: *O Eterno Retorno* com o grupo Macunaíma sob a encenação de Antunes Filho**



Fonte: Primeiroteatro.blogspot.com/2014/07/o-eterno-retorno.html?m=1

O contexto em que Rodrigues produz seu teatro exigia uma linguagem rebuscada e uma estética que dialogasse com o teatro europeu. O dramaturgo que assinava colunas de folhetins – como Susana Flag e Mirna, pseudônimos criados pelo autor em colunas diárias de jornais e revistas de grande circulação era visto com ironia e desdém por parte da crítica. No programa de estreia da peça, o Grupo Macunaíma expõe as motivações e diretrizes estéticas que orientaram a decisão de encenar a obra rodriguiana:

> Entre os vários escritores do país, a escolha recaiu sobre Nelson Rodrigues, não só por ele ser considerado o maior dramaturgo brasileiro, mas como o renovador do Teatro Nacional, o autor da "Tragédia de Costumes", do "Teatro do Cotidiano, o criador da "Comédia Mítica Brasileira". Sendo sua obra uma síntese de uma temática autenticamente urbana e profundamente universal, suas personagens pertencem à galeria mítica popular brasileira. Sua maior força, entretanto, reside em sua linguagem: ora nobre, encantatória, ora simples, coloquial, expressiva, sintética, com "diálogos sincopados", expressão da linguagem universal ou "fala" do homem brasileiro suburbano, firmando-se como um dos poetas da dramaturgia, mais vigorosos e férteis, em constante equilíbrio com os grandes clássicos universais. (Gomes, 1981, s/p)

Em 1982, o Grupo Macunaíma parte em excursão pelo exterior. A montagem é recebida na Europa com amplos louvores e consegue repetir o êxito de *Macunaíma*. Estava aberto o caminho para a dramaturgia rodriguiana fora do território brasileiro. Em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, publicado em 1992, Magaldi reúne a fortuna crítica dessa experiência do grupo com a obra de Rodrigues no exterior.

Magaldi (1992) admite que considerava importante, ainda que provincianamente, saber "como a Europa receberia a obra do maior dramaturgo brasileiro" (Magaldi, 1992, p. 183). O "tifo e a malária" do "teatro desagradável" de Rodrigues haviam aportado em terras estrangeiras. Tendo obtido ótima recepção em Londres e Berlim seguiu recebendo convites para se apresentar em Caracas, Milão, Madri e outras cidades. Enfim, o reconhecimento e a consolidação da dramaturgia rodriguiana no exterior. Todavia, esse foi um capítulo da história que Nelson não pode vivenciar. Ele já não estava mais entre nós.

## 2.4 Meu primeiro contato com a dramaturgia de Nelson Rodrigues: *Álbum de Família* encenado pelo *Grupo Galpão*

> Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica. (Peter Brook, 1970, p. 3).

O *Grupo Galpão* foi fundado em 1982, em Belo Horizonte, por Antônio Edson, Eduardo Moreira, Fernando Linares, Wanda Fernandes e Teuda Bara. Os primeiros ensaios eram realizados em espaços da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG), quando a faculdade ainda estava situada na rua Carangola, no bairro Santo Antônio. O contexto político de sua fundação é marcado pela luta dos movimentos sociais e estudantis durante o Movimento das Diretas Já em defesa da democracia. O surgimento do grupo coincide com o processo de abertura política e retomada das ruas como espaço de exercício da cidadania e ação política.

Alguns membros deste coletivo eram alunos da UFMG – Eduardo estudava Filosofia, Antonio Edson estudava Letras, Wanda Fernandes psicologia e Teuda Bara havia abandonado o curso de Sociologia. Anteriormente a isso, Teuda havia participado de espetáculos dirigidos por Eid Ribeiro, como por exemplo, *Triptolemo 17* e *Viva Olegário*. A atriz conviveu e trabalhou com o diretor José Celso Martinez Correia, no *Teatro Oficina*, tendo morado em São Paulo em meados dos anos 1980. Em 1982 a atriz retorna para Belo Horizonte e participa da oficina de teatro ministrada por diretores do Teatro Livre de Munique, na qual os primeiros membros do *Grupo Galpão* se encontram.

O início da trajetória do Galpão é marcado pela participação em duas oficinas com os diretores alemães George Froscher e Kurt Bildstein, – a primeira em março de 1982 e

a segunda por ocasião do Festival de Inverno da UFMG em Diamantina – proporcionou o encontro do grupo com as técnicas circenses, as pernas de pau, a preparação corporal e vocal, dando início a uma pesquisa de linguagem cênica pautada na comédia e no espaço da rua. A segunda oficina durou cerca de 30 dias e intensificou o trabalho físico, levando a horas de exaustão com a prática de acrobacias, deslocamento/arremessos de objetos e resultou na montagem de *A Alma boa de Setsuan,* de Bertold Brecht, encenada no teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte.

O grupo inicia sua trajetória ancorado em uma estética circense, tendo como característica o uso das pernas de pau. O exercício crítico e contestatório já se manifesta no primeiro espetáculo – *A noiva não quer casar* – concebido para a rua em 1982 – que estreia nos circuitos dos movimentos sindicais, estudantis e sociais, iniciando a problematização da sociedade capitalista e patriarcal como uma das temáticas do seu repertório. Nesse espetáculo dirigido por Fernando Linares, que também atua, o grupo já contava com a participação de Beto Franco atuando como músico ao lado de Mauro Xavier e Nabo Vidigal.

Eu tinha apenas 12 anos de idade quando me deparei com a encenação desse primeiro espetáculo do grupo, transitando pelas ruas que interligavam o bairro Sion com a avenida Nossa Senhora do Carmo, que estabelece limite fronteiriço entre bairros nobres da Zona Sul com o Morro do Papagaio. O acontecimento foi muito intrigante. Lembro que meu olhar foi de espanto e estranhamento. Nunca havia visto uma perna de pau e ver aquelas pessoas com roupas coloridas que se moviam em um plano elevado do chão me causou grande estranheza.

Aquelas figuras altas, a maquiagem, aquela sonoridade – minhas reminiscências trazem sons de apitos e tambores – invadindo a rua me impactaram. Na pré-adolescência, não conseguia estabelecer ainda algumas conexões com o contexto cultural e político do machismo e patriarcalismo que faziam parte da temática da encenação. Na Figura 8, temos em primeiro plano a atriz Wanda Fernandes atuando como a noiva na praça 7, no centro de Belo Horizonte:

**Figura 8: Wanda Fernandes atuando como a noiva que não queria casar**



Fonte: Acervo do *Grupo Galpão*[20]

Em 1993, pude aprender a andar de perna de pau em uma oficina de preparação de atores ministrada pelo *Grupo Galpão* em sua sede – situada na rua Pitanguy, 3413, no bairro Horto, na zona leste de Belo Horizonte. A oficina foi extremamente concorrida, mas tive o prazer e o privilégio de ter sido um dos cerca de 23 selecionados para participar. O processo de trabalho da oficina foi estruturado em torno dos contos de *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues, a construção de máscaras e práticas de técnicas circenses como rolamentos e acrobacias.

A oficina foi um acontecimento que marcou profundamente a minha relação com o teatro e me permitiu estreitar relações com Antônio Edson, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira e Wanda Fernandes, a Wandinha. A delicadeza, generosidade e capacidade de escuta da atriz – sem adentrar na esfera do refinamento conceitual e rigor filosófico com que compartilhava conhecimentos – eram impressionantes. Ela tinha um modo muito especial de falar com as pessoas, era acolhedora, paciente e enormemente afetiva.

Nesse período, eu já convivia com a atriz Teuda Bara que, em 1992 foi assistir *A Estrada dos Sonhos*, texto de minha autoria que foi encenado pelo diretor Milton Cecílio[21]. Eu já convivia com os dois filhos da Teuda, André Dulci e Admar Fernandes,

[20] Disponível em: https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/8922-grupo-galpao

[21] Milton Cecílio de Oliveira (1953-1998) foi ator e diretor de teatro, tendo sido aluno das primeiras turmas do Teatro Universitário da (TU/UFMG). Em 1986, junto de Ivan Salles, fundou e dirigiu o *Studio Gláu*, que durou até 1990 – Centro cultural que funcionou como espaço de ensaios teatrais e agitação cultural – em uma ocupação de um casarão situado na rua São Paulo, entre Rua Tupis e Goytacazes, após retornar de longo período de trabalho em São Paulo. Na capital paulista, atuou ao lado do diretor Ivan Salles e trabalhou com o dramaturgo José Antônio de Sousa, autor de *Crimes Delicados*. Nesse período, ele também foi aluno

que mais tarde, em 1998, viria estrear como ator sob minha direção em *Escárnios e Esquecidos*, texto também de minha autoria.

Nesse contexto, durante os anos iniciais de trabalho, o grupo monta oito espetáculos, inclusive vivenciando as primeiras experiências de trabalho com Eid Ribeiro em *Arlequim*, com técnicas circenses da *Commedia dell'arte,* que levaram o grupo a construir um amadurecimento em torno da linguagem teatral voltada para os espaços da rua. Na Figura 9, temos uma fotografia de cena de *Corra enquanto é tempo* – escrito e dirigido por Eid Ribeiro – com a presença de Antônio Edson, Teuda Bara, Chico Pelúcio, Beto Franco, Eduardo Moreira e Wanda Fernandes na praça da Estação, no centro de Belo Horizonte:

**Figura 9: *Corra enquanto é tempo* encenado na Praça da Estação, em BH**




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br – (1988)

O espetáculo tem figurinos e adereços de Marcio Gatto, preparação vocal de Babaya e trabalho corporal conduzido por Paola Retore. Aborda o avanço das seitas religiosas e o charlatanismo de líderes espirituais na disputa por um ponto de rua entre um travesti e uma família de pregadores. Nessa encenação, os instrumentos musicais e o canto executados ao vivo são incorporados ao trabalho cênico do grupo. A música se torna uma prática e ferramenta intermidiática determinante nas poéticas da cena e nos processos criativos do trabalho da companhia. Na Figura 10, há uma cena do culto realizado na praça:

---

de Antunes Filho. Cecílio foi profundamente influenciado pela *Geração Beat* imprimindo em seu trabalho estéticas inspiradas na literatura beatnick.

**Figura 10: O culto na praça em *Corra enquanto é tempo***




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br – (1988)

Nesse fluxo de realizações, após vários espetáculos de rua, surge a necessidade de experimentar novos desafios e Eid Ribeiro é novamente convidado para dirigir outro trabalho. Assim tem início uma intensa pesquisa em torno da obra de Nelson Rodrigues. O trabalho de preparação da montagem durou mais de nove meses e envolveu atividades teóricas de estudo da obra de Rodrigues e a participação em seminário conduzido por Valderez Gomes – dramaturga e diretora teatral que colaborou com Antunes Filho e Ulysses Cruz – a partir da teoria do mito do Eterno Retorno de Mircea Eliade (1969).

O grupo realizou processos de improvisação, nos quais foram feitos diversos *workshops*, em que, a princípio, elaboraram-se exercícios de improvisação corporal e vocal baseados em outras peças de Rodrigues, dentre elas: *Senhora dos Afogados* (1981c), *Os Sete Gatinhos* (2004), *O Beijo no Asfalto* (1981d) e *Álbum de Família* (1981a). Carlos Antônio Leite Brandão (2002) descreve algumas etapas do processo de trabalho de improvisação:

> Essas improvisações eram extenuantes e iam além do conteúdo dramático do *Álbum de Família*. **Todo o processo** foi de uma **complexidade** e **integridade** jamais então vividas pelo grupo. Além disso, todo ele, inclusive **a construção dos cenários e figurinos**, evidenciava a simultaneidade e universalidade envolvidas na produção teatral, que eram compartilhadas por todos. (Brandão, 2002, p. 88 – grifos nossos)

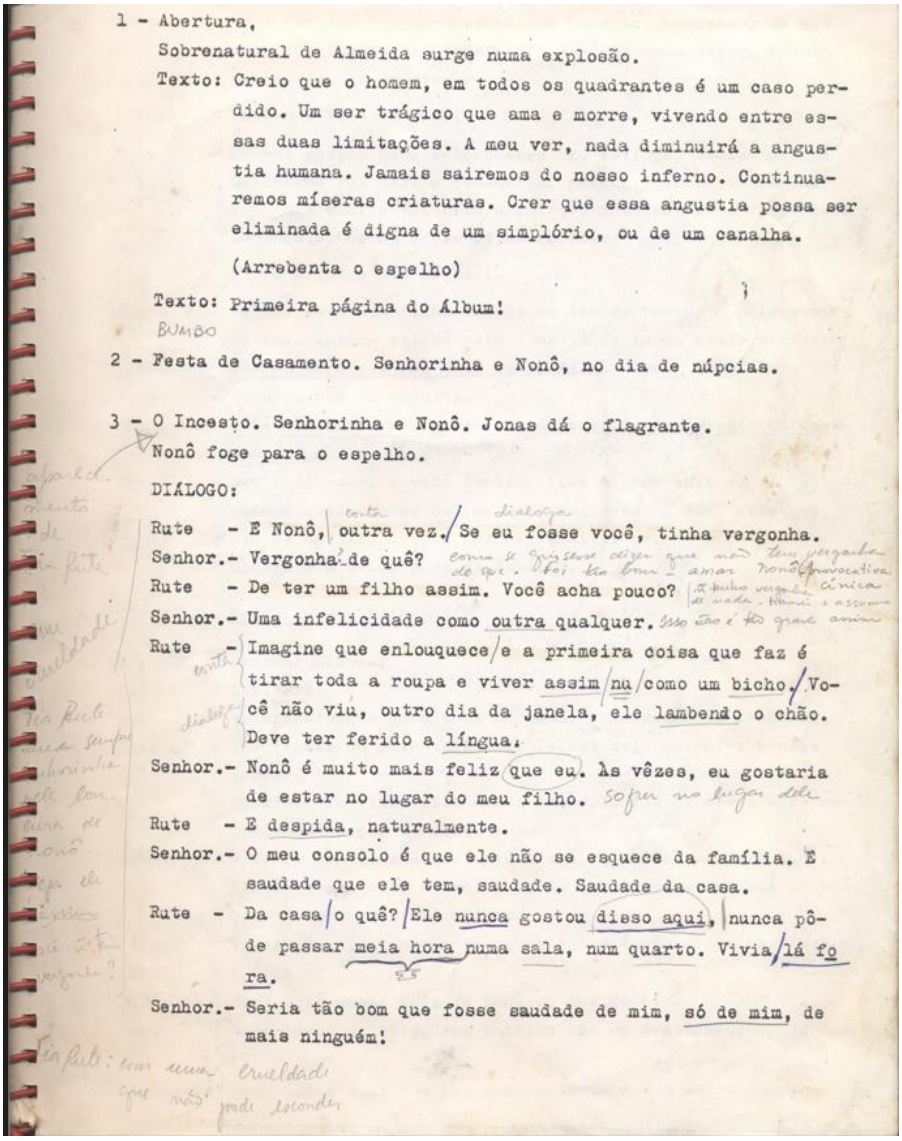
Nesse contexto, o grupo havia adquirido sede própria, o que tornou viável a construção dos cenários, figurinos e objetos de cena em concomitância com os ensaios. As especificidades do trabalho de preparação corporal do grupo tiveram como referência

o “alfabeto”, método de trabalho elaborado pela atriz bailarina Elizabeth Lindauer, que havia ministrado oficina sobre expressividade, movimento e vocalização, da qual Eduardo Moreira e Wanda Fernandes participaram. Baseados nesse método, os dois conduziram um trabalho de preparação corporal e vocal, concomitantemente ao processo de trabalho conduzido pelo diretor, como enfatiza Brandão (2002):

> Articulando-se com o processo de improvisações do diretor, o grupo desenvolve diversos exercícios do “alfabeto” de Elizabeth Lindauer [...] Nesse alfabeto, aprendia-se a associar os movimentos do corpo com a emissão da voz, a partir do diafragma. [...] A palavra do texto é substituída por contorções do corpo e grunhidos, motivados pelas situações vividas na trama, pelos conflitos familiares nela tipificados. [...] Reunindo tal alfabeto com os seus métodos de criação e as técnicas vocais e corporais do grupo, Eid encontra a linguagem expressionista adequada ao espetáculo. A postura, a presença em cena e o jogo entre os atores são, muitas vezes, o resultado direto dos exercícios alcançado nesse processo longo em que se trabalha, sobretudo, o corpo e a voz. (Brandão, 2002, p. 87)

Ao final dessa fase de improvisação, de preparação corporal e vocal, *Álbum de Família* é definida entre grupo e diretor como o objeto de montagem. Ribeiro realiza uma adaptação e corta mais de um terço da dramaturgia original de Rodrigues. Na Figura 11, temos a reprodução da página inicial dessa adaptação em formato de uma apostila, apropriado como uma espécie de caderno de ensaios pela atriz Wanda Fernandes. Algumas anotações feitas a lápis indicam o encadeamento de ações, interferências da trilha sonora e explicita alguns aspectos que foram trabalhados na adaptação das cenas, com marcações específicas que apresentam uma segunda ordem de rubricas elaboradas pelo encenador:

**Figura 11: Adaptação de *Álbum de Família* realizada por Eid Ribeiro**



1 - Abertura,
Sobrenatural de Almeida surge numa explosão.
Texto: Creio que o homem, em todos os quadrantes é um caso perdido. Um ser trágico que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada diminuirá a angustia humana. Jamais sairemos do nosso inferno. Continuaremos míseras criaturas. Crer que essa angustia possa ser eliminada é digna de um simplório, ou de um canalha.
(Arrebenta o espelho)
Texto: Primeira página do Álbum!
BUMBO
2 - Festa de Casamento. Senhorinha e Nonô, no dia de núpcias.
3 - O Incesto. Senhorinha e Nonô. Jonas dá o flagrante.
Nonô foge para o espelho.
DIÁLOGO:
Rute - E Nonô, outra vez. Se eu fosse você, tinha vergonha.
Senhor.- Vergonha de quê?
Rute - De ter um filho assim. Você acha pouco?
Senhor.- Uma infelicidade como outra qualquer.
Rute - Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver assim nu como um bicho. Você não viu, outro dia da janela, ele lambendo o chão. Deve ter ferido a língua.
Senhor.- Nonô é muito mais feliz que eu. Às vêzes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho.
Rute - E despida, naturalmente.
Senhor.- O meu consolo é que ele não se esquece da família. É saudade que ele tem, saudade. Saudade da casa.
Rute - Da casa o quê? Ele nunca gostou disso aqui, nunca pôde passar meia hora numa sala, num quarto. Vivia lá fora.
Senhor.- Seria tão bom que fosse saudade de mim, só de mim, de mais ninguém!

Fonte: Centro de Memória e Pesquisa Teatral do *Grupo Galpão*-CPMT (1992

A rubrica criada por Eid Ribeiro "arrebenta o espelho", colocada logo na cena inicial, de certa forma, faz uma referência direta aos acontecimentos iniciais de *Vestido de Noiva*, quando um vidro se estilhaça no momento do acidente automobilístico que vitimiza Alaíde, demonstrando uma conexão que o adaptador estabeleceu com a obra anterior de Rodrigues.

Esse exercício intertextual é uma marca da poeticidade que Ribeiro costuma imprimir em suas encenações. Nesse sentido, Eduardo Moreira (2016) – um dos membros fundadores do Galpão que exerce naturalmente um papel de aglutinador das diretrizes filosóficas e estéticas do grupo – traça um perfil do encenador que elucida alguns aspectos

do seu método de trabalho, sua pesquisa estética, a estilização da sua dramaturgia e carpintaria cênica que perpassam várias décadas de história na cena teatral brasileira:

> Inquieto, perseguindo incansavelmente a expressão viva do momento presente, do instante fugaz do aqui e agora, Eid encarna como ninguém a busca do teatro como arte única, misteriosa e, por vezes, indecifrável. Seu teatro é essencialmente autoral, com uma dramaturgia intimamente ligada à criação da cena e ao jogo teatral. E mesmo quando monta textos de outros autores, o faz a partir de um ponto de vista absolutamente pessoal, próprio e peculiar. Anarquista e sempre fiel ao teatro, nunca se prendeu a normas, escolas, convenções e jamais teve medo de chegar, em seus longos e intensos processos de ensaio, ao impasse de concluir "não era nada disso", sempre disposto a recomeçar. (Moreira, 2016, orelha do livro)

O ensaio geral do espetáculo foi uma experiência marcante que tive o privilégio de acompanhar. O trabalho varou a madrugada, em uma intensa jornada, um dia antes da estreia. As cenas eram repassadas para afinação da luz, – concebida pelo iluminador Jorginho de Carvalho – e, simultaneamente, acompanhadas pelos ajustes de marcação de cada detalhe que eram parcimoniosamente apontados pelo diretor. Na Figura 12, Wanda Fernandes performa como D. Senhorinha:

**Figura 12: Wanda Fernandes atua como D. Senhorinha**



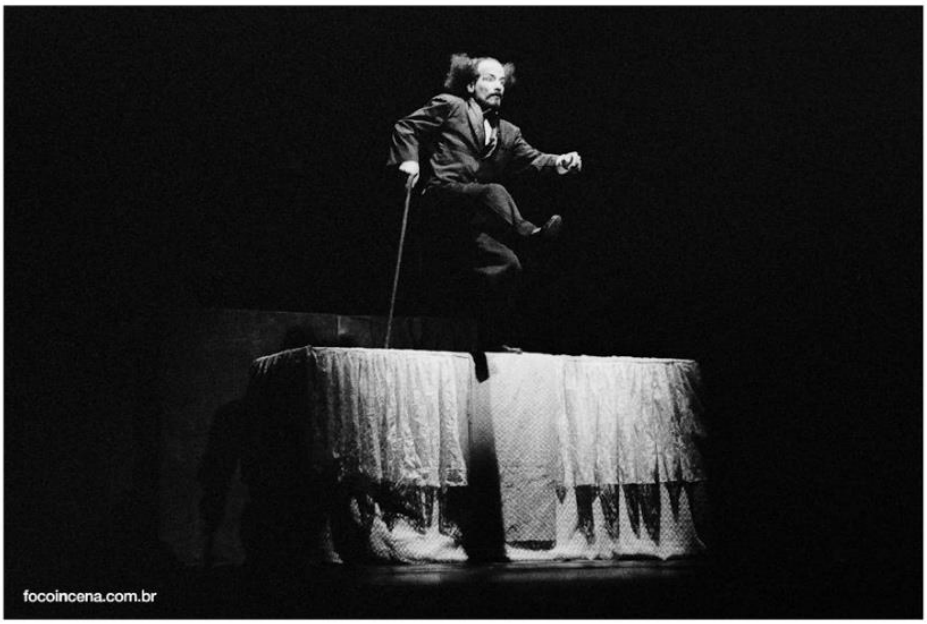

Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

A montagem galponiana de *Álbum de Família* (1981a), estreou em Belo Horizonte, no dia 16 de dezembro de 1990, no Teatro Marília, com adaptação, concepção do espaço cênico e direção de Eid Ribeiro. A cenografia foi concebida por Rômulo

Bruzzi, os figurinos por Lúcia Vale e a trilha sonora contou com criações autorais do compositor Eduardo Guimarães Álvares, além de músicas do cancioneiro popular brasileiro. No dia da estreia, consegui um assento na sexta ou sétima fileira da plateia, próximo a uma perspectiva central do palco.

Ouve-se o terceiro sinal ... *Blackout*. Um tambor é percutido com uma pancada seca em pequenos intervalos – se não me falha a memória – de cerca de 10 segundos. A luz vai surgindo suavemente no centro da cena, do ponto de vista da plateia. Até que em uma batida um pouco mais forte do tambor surge uma fumaça por detrás de uma plataforma, aparentemente uma mesa coberta de tecido branco fazendo entrar em cena a figura estética do *Spiker* que flutua verticalmente com suavidade fumando um cigarro e usando como apoio uma bengala, conforme se observa na Figura 13:

**Figura 13: Antônio Edson interpreta o personagem Sobrenatural de Souza**




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Nessa fotografia de cena de Guto Muniz representada na Figura 12, é possível observar o surgimento de Sobrenatural de Souza, criado por Ribeiro a partir das rubricas do texto original, crônicas, entrevistas e frases de Rodrigues. Ele assume a condição de narrador que corresponde ao *Speaker* no texto original, podendo até ser compreendido como uma espécie de *alter ego* do autor. Ele emite juízos, ironiza e, no desenrolar da trama, elabora a sua perspectiva dos fatos.

A personagem vai costurando a trama em um processo que, de certa forma, faz alusão ao coro na tragédia grega. Ele desconstrói a ideia de “quarta parede” e estabelece

relação direta com a plateia. Em uma ação que se aproxima do distanciamento brechtiano, ele se dirige diretamente aos espectadores de forma onisciente e deslocada do tempo espaço da ação que se desenrola no palco. Ao fazer a transição entre a plataforma que pode ser observada na Figura 13 e o piso do palco, profere as primeiras palavras que anunciam a tragédia:

> Creio que o homem em todos os quadrantes é um caso perdido e um ser trágico que ama e morre ... vivendo entre essas duas limitações." A meu ver nada diminuirá a angústia humana. Jamais sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas. Crer que essa angústia possa ser eliminada é digno de um simplório ou de um canalha. (Ribeiro, adaptação de *Álbum de Família*, 1990, p. 1, texto não publicado)

Isso desperta na plateia – falando da minha experiência como espectador –- uma espécie de segunda camada reflexiva, que possibilita a expansão da leitura ou percepção inicial da cena e vai alimentando questionamentos sobre o drama da família. Na sequência, escuto sons de vidros estilhaçando. Um acordeom emite sonoridades e acordes tristes. A cena é irrompida pelo badalar de sinos de igreja e, em um plano superior, elevado da altura do piso da caixa cênica, ao fundo, Edmundo e Heloisa se casam em uma espacialidade da cenografia que remete a um altar.

Ribeiro – além de criar a personagem Sobrenatural de Souza – introduz em cena Nonô, a personagem ausente, que na dramaturgia original de Rodrigues se manifesta apenas por sons e grunhidos rondando o espaço externo da casa. Na Figura 14, temos uma fotografia de cena que possibilita um olhar frontal sobre o palco do Teatro Marília, onde observa-se Chico Pelúcio, que atua como Nonô:

**Figura 14: Chico Pelúcio como Nonô em Álbum de Família**



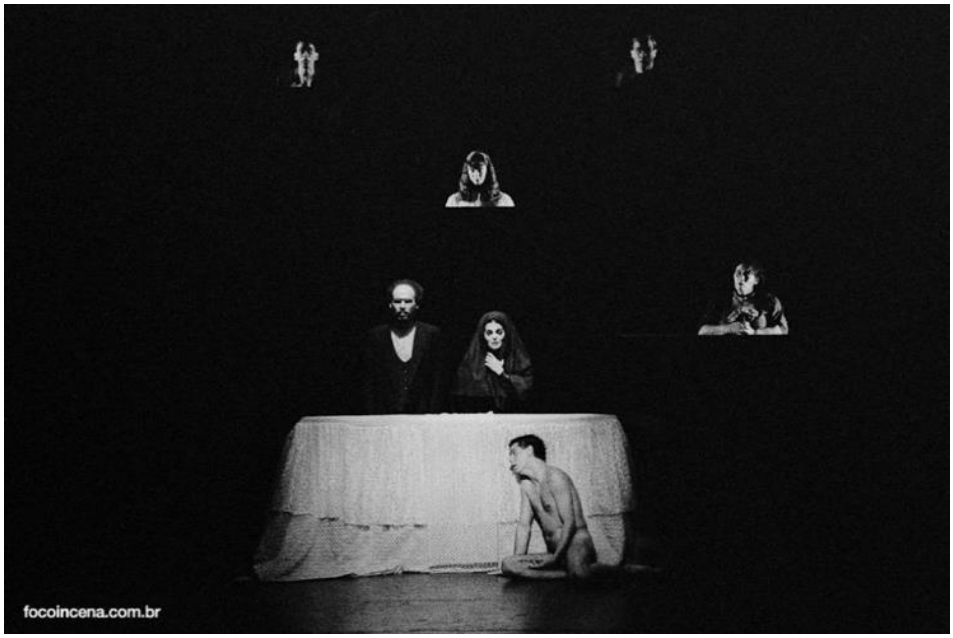

Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Nonô é anunciado pelo dramaturgo, nas rubricas do texto original, como o "possesso", aquele que uiva pelos arredores da casa e, de acordo com a Tia Rute, emite sons e "grunhidos medonhos". Na adaptação do diretor, o personagem encarna o desvario e a loucura em um *mise en scène* que acentua a aura expressionista da encenação. Em mesa redonda organizada pelo Projeto Ao Pé da Cena, Ribeiro (Álbum, 2012) enfatiza que sua opção como encenador e adaptador do texto foi priorizar o núcleo familiar da peça:

> [...] a gente se interessou primordialmente pelo núcleo familiar. Os outros personagens a gente achava muito prosaicas as participações, o fotógrafo, o avô, a tia que leva a sobrinha para ser violada, a Tereza que é a amiguinha (de Glorinha) da cena que acontece no Colégio Interno. Então a gente realmente decidiu centrar nas relações do núcleo familiar. (Álbum, 2012, s/p).

Na Figura 15, uma fotografia com enquadramento em plano geral do palco, permite observar a família em uma percepção da perspectiva frontal de quem está assentado ao centro da plateia. Esse registro do fotógrafo se aproxima do meu ponto de vista como expectador na estreia da peça. Também é possível observar diferentes planos e profundidades da cenografia concebida por Bruzzi. Isso permite vislumbrar espacialidades que foram exploradas pela encenação em cenas simultâneas e *flashbacks*.

**Figura 15: Álbum de Família encenado pelo *Grupo Galpão***




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Na Figura 15, pode-se observar a atuação de Beto Franco como Jonas, com o olhar austero, investido do poder patriarcal. Ao seu lado, Wanda Fernandes atua como D. Senhorinha. A matriarca está imbuída da simbologia do véu. A cena, de certa forma, faz uma alusão irônica da Sagrada Família. Rodolfo Vaz, Eduardo Moreira e Maria Gastelois atuam como os filhos Edmundo, Guilherme e Glorinha. Eles surgem deslocados e distantes dos genitores em diferentes perspectivas. Em planos diferenciados, cada um performa isolado em seus conflitos particulares. Em um plano inferior mais próximo do casal, Teuda Bara atua como Tia Rute. Em um primeiro plano, mais próximo da plateia, Nonô roça a mesa.

Nessa composição, os personagens assumem uma condição estática própria da fotografia e contrastam com a plasticidade do nascimento de Nonô, que acabara de acontecer na cena anterior. O espaço cênico concebido por Ribeiro, aliado ao projeto cenográfico de Bruzzi, amplia a sensação de vazio e alheamento. A atmosfera trágica do espetáculo é acentuada pela exacerbação do claro e escuro explorados na iluminação de Jorginho Carvalho, para criar uma fazenda da aristocracia rural mineira em meados do século XX, em uma estética expressionista.

Essas dinâmicas de composições de visualidades contrastantes – entre o estático e o movente – foram acrescidas de um dispositivo invisível que deslizava atrás das rotundas e plataformas, conforme elucida Ribeiro: “A gente fez um carrinho, tipo esses

carrinhos de quatro rodas, de rolimã que desliza. Os atores iam passando assim por trás.” (Álbum, 2012, s/p). O efeito desse movimento interagindo com a iluminação de Carvalho causava a sensação de as personagens deslizarem em câmera lenta ou até mesmo flutuarem, tencionando uma aproximação da cena teatral com a linguagem cinematográfica, tendo a fotografia como elemento de transição entre as duas imagéticas. Na Figura 16, Edmundo discute com D. Senhorinha:

**Figura 16: Rodolfo Vasquez atua como Edmundo em contracena com D. Senhorinha**




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Na encenação há um processo de transmidiação que se manifesta na transposição de visualidades estáticas da fotografia em visualidades dinâmicas e cinéticas da encenação. Isso se dá mediante a forma como a imagem fotográfica é concebida pela dramaturgia de Rodrigues e transposta para a encenação de Ribeiro. As fotografias são sugeridas e propostas pela estética da encenação. Dessa maneira, a sessão de fotos da família de D. Senhorinha e Jonas é urdida virtualmente na poética da cena.

Dito de outro modo, as fotografias evocadas como ferramentas dramatúrgicas por Nelson se transformam em mote da ação na orquestração cênica de Ribeiro. Desse modo, o fio condutor da peça se desenvolve mediante o registro fotográfico em andamento, pois a trama é entretecida pelo ato de fotografar. Na Figura 17, Glorinha ao retornar do colégio interno visita a capela da fazenda.

**Figura 17: Glorinha na capela da fazenda**




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Essa questão pode ser analisada por outro prisma se nos colocarmos na posição de quem lê a peça. Os procedimentos técnicos envolvidos na realização de uma fotografia são de conhecimento do leitor. Isso o coloca em condições de agenciamentos e efabulação diante da realização fotográfica em construção. Os leitores do texto ou espectadores da cena se tornam cúmplices, testemunhas e agentes dessa sessão de fotos que está se fazendo na narrativa de Rodrigues. O álbum de família não se fecha, não se petrifica em um átimo de instante da imagem estática, pois é entretecido pelas deformidades moventes e plásticas da imaginação e das ações que se seguem a cada registro fotográfico pela coparticipação do espectador/leitor.

Assim, do ponto de vista do leitor da peça, cada um constrói sua própria fotografia e seu próprio álbum da família rodriguiana em questão. Tal dinâmica, em certo sentido, se aplica aos espectadores, porém, estes experivivenciam coletivamente as cadeias de afecções propostas pela efemeridade da encenação. Durante o espetáculo, não é possível "voltar as páginas" do livro para reler uma outra cena que tenha deixado alguma obscuridade ou apresentado algum detalhe que tenha escapado em nosso processo de "leitura" e observação.

O espectador é convocado a "ler" a cena com todos os seus sentidos em um "aqui e agora" que flui na plasticidade da ação e suas interrelações entre diversas camadas de textualidades que vão sendo friccionadas entre o que se dá a perceber na cena.

Por outro viés, o trabalho de expressão corporal do elenco era permeado por gestos automatizados carregados de signos que remetiam a um teatro de marionetes. Essa estética própria do teatro de títeres também se manifestava nas relações estabelecidas entre os atuantes com os dispositivos cenográficos dispostos pela cenografia de Bruzzi. Ribeiro (Álbum, 2012) elucida como algumas opções estéticas foram definidas em *workshop*s realizados pelo grupo:

> No *workshop* que eles [o *Grupo Galpão*] fizeram, cercaram do lado com umas "pernas pretas", de rotunda preta. [...] a gente fez como se fosse um curral. Um curral de vaca, que é quadrado. [...] tinha duas entradas ao fundo. E durante um movimento que um ator fez passando por trás que eu saquei assim, uma estética da peça. [Pausa.] E atrás, no fundo a gente fez mais dois pavimentos do mesmo corte preto. [...] Os atores surgiam também como se fosse de um altar. [...] Um altar e meio ligado um pouco a um teatro de marionete também. (Álbum, 2012, s/p – transcrição nossa).

Ao falar de "um movimento que um ator fez passando por trás", ele enfatiza a escolha pela locomoção suavizada pelo carrinho de rolimã nas entradas e saídas de personagens em transições entre cenas, utilizando as plataformas em diferentes planos e perspectivas ao fundo e nas laterais do palco. As ponderações de Ribeiro (Álbum, 2012) elucidam definições estéticas que serviram de referência para a luminotécnica da encenação. A iluminação de Carvalho utilizou efeitos, conforme já manifestei antes, que se aproximam dos elementos de transição da linguagem cinematográfica, conforme se pode observar na Figura 18, em um raro momento que Nonô tenta um contato físico com o pai e Edmundo tenta esvair-se da presença de Heloisa utilizando como escudo um adereço de cena.

**Figura 18: Álbum de Família encenado pelo *Grupo Galpão***




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

A atmosfera expressionista da luminotécnica de Carvalho e suas intersecções entre a orquestração de Ribeiro e a cenografia de Bruzzi deflagravam dessimetrias e deformava escalas. O iluminador, em algumas cenas, parecia ironicamente incorporar a condição de um pintor impressionista que fugia ou teimava em desconhecer a existência da luz e seus reflexos sobre os objetos. Isso me causou certo estranhamento, do meu ponto de vista que não era muito distante do proscênio, sentia a necessidade de certo esforço para capturar a extensão dos gestos – em alguns momentos do espetáculo – impressos na atuação do elenco.

A encenação transcorre deslizando como uma película projetada na caixa cênica do palco, em uma alternância brusca de ritmos. As ações são esculpidas entre sobressaltos, paradas bruscas seguidas de novos saltos. A trama vai fluindo em alternâncias do claro e escuro que me remetia ao clássico *O Gabinete do Dr, Caligari*, filme dirigido por Robert Wiene em 1920.

Na montagem ribeiriana, o álbum fotográfico de D. Senhorinha e Jonas se abre, as fotografias se movem na encenação e, de certa forma, se converte em um filme. Os movimentos do elenco e a imagética da cena evocam certa circularidade, denotando que o encenador parece ter encontrado a contextura que procurava entre a aventura apocalíptica de Rodrigues e o Mito do Eterno Retorno que buscou em Mircea Eliade (1969) em diálogos construídos entre grupo, o encenador e a dramaturga Valderez Gomes durante a elaboração dos primeiros estudos preparatórios para a realização do espetáculo.

Na Figura 19, o corpo de Glorinha é velado dentro da capela da fazenda e precede o assassinato do patriarca. O altar, a cruz, as luzes de velas conspurcam o ritual de partida, o movimento cíclico entre vida, morte e o que o destino guarda para Senhorinha e Nonô.

**Figura 19: O velório de Glorinha**




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Na Figura 19, é possível verificar alguns detalhes que venho mencionando sobre o fato de o iluminador ter utilizado estéticas que dialogam com recursos cinematográficos para recortar as ações dentro das cena. Após assassinar Jonas, Senhorinha parte com Nonô para uma nova vida. A criação da luz, concebida por Carvalho, acentua o tensionamento da cena e os conflitos. Mas, sobretudo, interfere diretamente na percepção da alternância de ritmos, ora opondo imagéticas estáticas a imagéticas dinâmicas, ou mesmo suscitando novas camadas de visualidades ao imiscuir visualidades de ações simultâneas.

De modo que, ora me sentia presente em um espetáculo teatral, ora parecia estar diante de uma tela de cinema. Nesse teatro de marionetes galponiano, as personagens se movem continuamente em sentidos cíclicos como se o fim de uma ação fosse sempre desembocar em seu início. O fim aponta sempre para o recomeço, de forma que, o que chamo de estranhamento é também a sensação de que o espetáculo parece não ter terminado depois de cair o pano.

Anos depois, em abril de 1994, fui a Ouro Preto com D. Helena Greco, Heloisa Greco – a Bizoca filha de D. Helena – e o seu irmão Dirceu Greco para acompanharmos

o recebimento da Medalha da Inconfidência, que agraciaria D. Helena por sua trajetória na luta pelos Direitos Humanos e Cidadania. De repente, para minha surpresa e alegria, alguém no meio da multidão me toca no ombro e, ao me virar para ver quem era, me surpreendo com o sorriso da querida Wandinha.

A atriz estava lá com o ator Beto Franco representando o *Grupo Galpão* que também iria receber a medalha de honra. A nossa conversa foi curta porque a solenidade e o protocolo do ato exigiam a presença dos homenageados em espaço específico do concorrido evento. Ela se despediu de mim com um sorriso e se embrenhou naquele mar de gente para ir receber a medalha.

Somente um ou dois dias depois fico sabendo que o carro utilizado no retorno dos integrantes do grupo havia capotado e caído de um alto declive. Depois que fiquei sabendo pelo noticiário da Rádio Itatiaia, foi um desespero total. Então fui informado de que ela precisava urgentemente de doação de sangue. O mais rápido que pude me dirigi para o Hospital São Lucas porque o noticiário requisitava o sangue O+ e essa era a minha condição.

Entretanto, infelizmente, para minha tristeza e imenso pesar do *Grupo Galpão*, os familiares, amigos e toda a comunidade artística, ao chegar ao hospital, fui informado de que Wandinha havia falecido. Saí dali caminhando e pensando no que poderíamos ter conversado naquele último encontro em Ouro Preto. O que eu poderia ter falado ou escutado dela na pressa daquele dia? Ainda guardo comigo ao lembrança do abraço e carrego na memória o brilho daquele último sorriso.

## 2.5 Poéticas da escrita cenográfica de Rômulo Bruzzi

*Recuso o academicismo.*
*Minha pintura é lírica, livre,*
*e se aproxima da arquitetura.*
(Rômulo Bruzzi – Extraído do portifólio do artista)

Rômulo Bruzzi era artista plástico, pintor e cenógrafo, que teve intensa produção artística durante os anos de 1980 e início dos anos 1990 na cena teatral mineira. Sua trajetória é curta – o artista falece precocemente aos 30 anos de idade – porém, estabelece uma profícua relação de trabalho com o *Grupo Galpão*, criando suas primeiras cenografias. O artista também concebeu figurinos para alguns espetáculos de rua e estava integrado ao projeto de pesquisa de uma linguagem teatral que o grupo desenvolvia naquele contexto.

Bruzzi participou ativamente da transição entre o teatro de rua e o teatro produzido para o palco italiano vivenciado pela trupe. Esse processo de alternância entre encenações na rua e no palco italiano foi recorrente desde a primeira década de existência do grupo – essas experiências foram abordadas com parcimônia em pesquisa realizada por Gontijo[22] (2009). A cenografia concebida por Bruzzi para *Álbum de Família* possui estrutura arquitetural e, simultaneamente, mantém algumas características de um cenário concebido por pintor. Na Figura 20, é possível observar uma obra de Bruzzi que guarda alguma aproximação com procedimentos que ele utilizou em elementos cenográficos concebidos para a montagem galponiana do texto de Rodrigues:

**Figura 20: "Não adianta chorar sobre o leite derramado" - Obra de Rômulo Bruzzi**



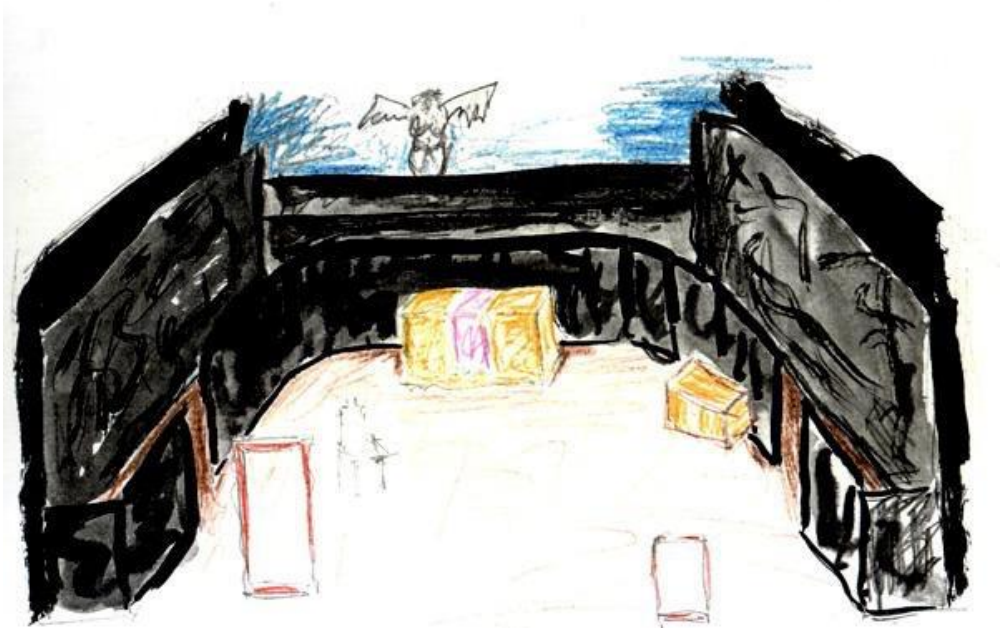
Fonte: Acervo de André Bruzzi – Registro fotográfico: Tereza Bruzzi

Trata-se de uma obra de 1980, em que o artista utiliza a técnica acrílica sobre tela e colagem de tecido, no tamanho 159 x 200 cm. Essa experimentação no uso de texturas dessa obra, de certa forma, está presente nos traços que o artista imprimiu em adereços e objetos de cena na cenografia elaborada para *Álbum de Família*. O artista concebeu um cenário arquitetural – construído em madeira, recoberto por tecidos e tintas em diferentes

[22] João Marcos Machado Gontijo – Pesquisador, cenógrafo e arquiteto que realiza estudo sobre a trajetória do grupo em sua alternância entre as experiências no teatro de rua e teatro em palco italiano: "Grupo Galpão: a arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico" (2009).

texturas. Ele utilizou plataformas e pavimentos de alturas, profundidades e formas geométricas variadas. Esses pavimentos eram cobertos por tecidos pretos. Na Figura 21, pode-se observar o esboço inicial do projeto.

**Figura 21: Esboço de projeto de cenário de *Álbum de Família*, de Rômulo Bruzzi**



Autor: Rômulo Bruzzi
Fonte: Acervo de André Bruzzi

O cenógrafo também utilizou molduras vazadas cobertas por tecidos transparentes de tule – elas destacavam parte da cena vista pelo recorte da moldura dentro da totalidade visível do espaço cênico – que remetiam ao recorte de superfícies imagéticas fotográficas. Ou seja, essas molduras, como uma espécie de fotografia dentro da cena, reforçavam a ênfase visual no que se dava a ver dentro do seu recorte, distinguindo suas visualidades do restante das espacialidades cênicas. Em algumas cenas, ao transporem essas molduras, as personagens podiam alternar dimensões espaçotemporais, rompendo visualidades que aludiam ao estático da fotografia, se deslocando para o movente e dinâmico da encenação, como se esta pertencesse a dimensões externas a essas molduras. Isso, de certa forma, causava a sensação de que as personagens se descolavam das fotografias e ganhavam movimento.

Esse exercício de corporalidade e gestualidade entre o movente e estático ocorre em um entrelaçamento com a iluminação de Jorginho de Carvalho, suscitando um entretecimento entre estas duas naturezas de visualidades. Outros aspectos do projeto cenográfico podem ser observados no croqui elaborado por Bruzzi, na Figura 22:

**Figura 22: Croqui de cenário elaborado por Rômulo Bruzzi para *Álbum de família***



Fonte: Brandão (2002)

Um fator de fundamental importância para a ampliação de profundidade da cena na escrita cenográfica de Bruzzi foi a criação da luz. A caixa cênica do teatro Marília, palco de estreia da encenação de *Álbum de Família*, possui cerca de 11 metros de profundidade, 10 metros de largura e mais de 6 metros de altura do piso do palco até os urdimentos. A cenografia do espetáculo ampliava a percepção dessas dimensões. O cenógrafo explorou ao extremo as cores cinza e preta e, com o auxílio da iluminação, ampliou a percepção de profundidade da caixa cênica, criando perspectivas possibilitadas pela alternância de pavimentos e planos.

Os procedimentos utilizados pela cenografia foram potencializados pelos atravessamentos da luminotécnica criada por Carvalho. O iluminador exacerbou no contraste entre claro e escuro – utilizando focos de luzes laterais e recortes que ampliavam a percepção de distância e escala dos objetos de cena – destacando detalhes específicos para cada composição que brotava dos arranjos espaçovisuais. A iluminação operava uma espécie de desmaterialização da cena e permitia fluidez entre volumes e formas. A caixa cênica evocava uma tela de projeção aberta que, em diversos momentos, embaralhava a imagética da cena teatral com o cinema.

A concepção cenográfica de Bruzzi estava a serviço da metáfora e era convidativa aos movimentos dos atores, sem nenhuma concessão figurativa ou rastro de ilustração. Os dispositivos de cena, ao ancorarem a ação e serem manipulados, transformados, e imbuídos de apelo poético, assumiam a condição de ferramentas dramatúrgicas. Um aspecto importante nesse processo de apropriação dos dispositivos cenográficos por parte

do elenco reside no fato de o processo de encenação ter sido elaborado utilizando as estruturas da cenografia já em estágio avançado.

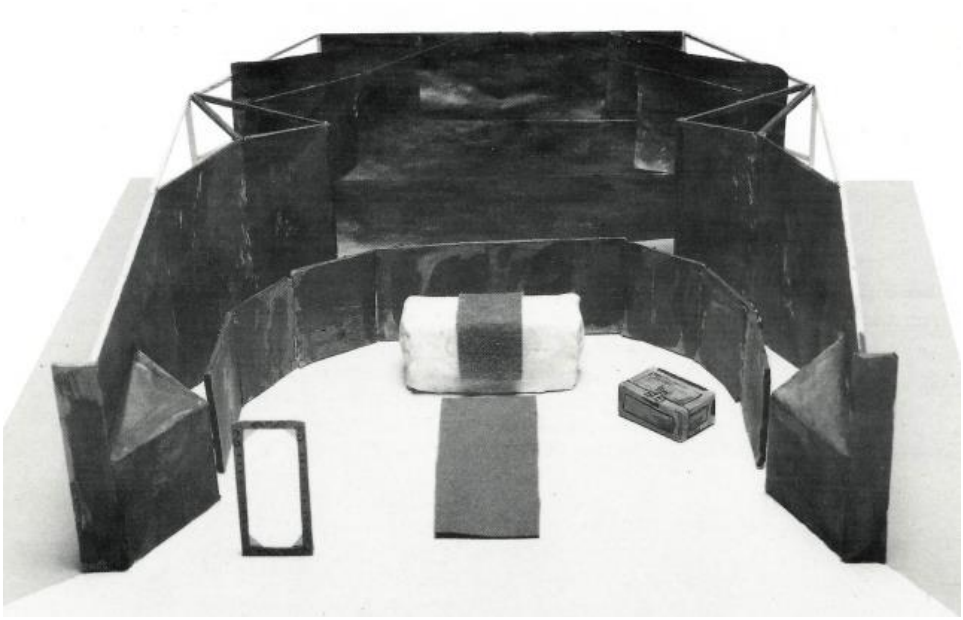
A conquista de um espaço próprio foi determinante para o sucesso da montagem – o grupo, como mencionei anteriormente, conquistara uma sede na rua Pitangui, nº 3413, no Bairro Horto, em Belo Horizonte, o que tornou possível a construção do cenário, o armazenamento adequado dos figurinos e adereços – além de garantir a autonomia para a organização de um cronograma de ensaios onde os objetos de cena pudessem ser concebidos e experimentados durante o exercício do processo criativo.

A falta de espaço próprio para ensaios e organização de uma produção teatral foi durante muito tempo e continua ainda sendo um dos grandes gargalos e entraves na sobrevivência do teatro de grupo. O *Grupo Galpão* foi um dos primeiros grupos de Belo Horizonte a sanar essa demanda ainda nos anos de 1990, superando esse grande obstáculo que praticamente inviabiliza a manutenção e a continuidade de um trabalho sólido no fazer teatral. Essa conquista fez toda a diferença na construção da montagem de *Álbum de Família* e nas produções do grupo que a sucederam.

A consecução bem-sucedida da cenografia concebida por Bruzzi, em interação direta com a concepção de espaço cênico e a encenação de Ribeiro, se tornou possível, em parte, pela conquista da sede própria do grupo. Brandão (2002) salienta que esse fato foi o que possibilitou uma operação conjunta e simultânea em que o processo de trabalho se convertesse em uma usina de produção cênica.

O grupo realizava *workshops*, Ribeiro adaptava o texto, enquanto Bruzzi erguia o cenário e Lúcia Alves elaborava e coordenava a confecção dos figurinos. Essas operações fluíam em concomitância, possibilitando um fluxo contínuo de diálogos entre estudo teórico, o exercício de práticas e elaboração dos processos criativos. A Figura 23 permite constatar detalhes da tridimensionalidade presente na estrutura arquitetural da cenografia concebida por Bruzzi e a abstratização da sua escrita cenográfica:

**Figura 23: Maquete do cenário de *Álbum de Família***



Fonte: Rômulo Bruzzi

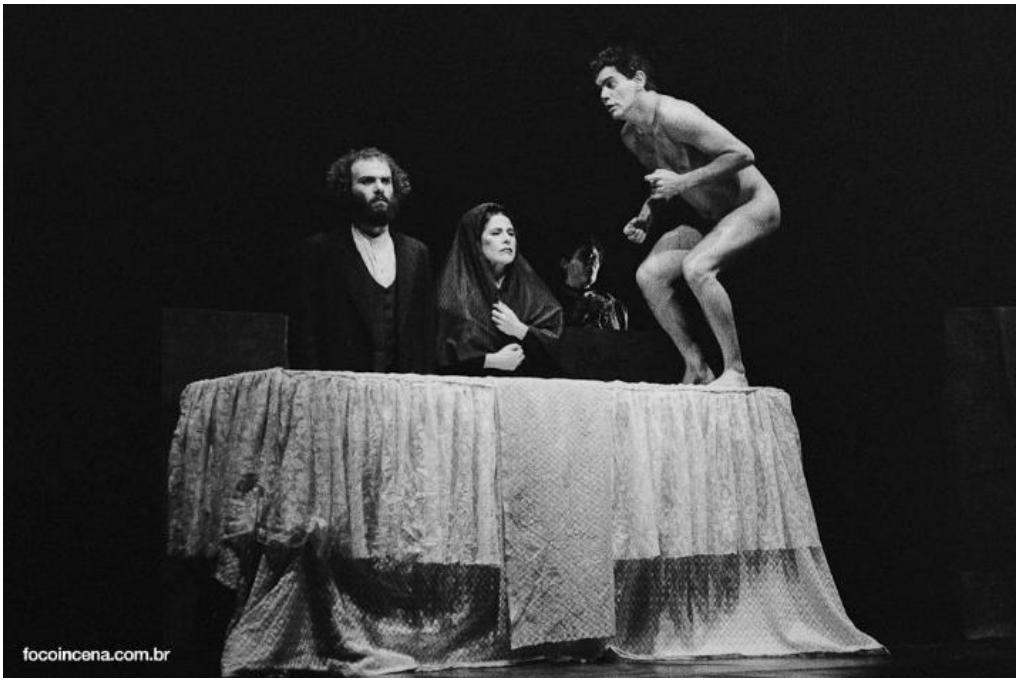
O fato de os atores ensaiarem durante grande parte do processo de trabalho utilizando a maioria dos dispositivos de cena ou vislumbrando de antemão suas existências – como, por exemplo, os praticáveis de madeira que estabeleciam divisórias entre corredores, planos divididos em biombos, carrinhos de rolimã que deslizavam por detrás de rotundas e biombos, platôs de madeira que alternam linhas de altura e profundidade – possibilitou a maturação entre os processos de atuação e os dispositivos cenográficos. Essa possibilidade de ensaiar com os elementos de cenário em espaço próprio é enfatizada pelo ator Eduardo Moreira:

> Talvez pelo fato de ter sido um espetáculo de estrutura e de montagem mais complexas, exigiu do grupo uma organização mais diversificada e complexa também. É também o momento chave em que nós conseguimos comprar o espaço na rua Pitangui, 3413, o que representou uma substancial mudança na nossa maneira de produzir figurinos, adereços e cenários. Com o espaço próprio, tudo era produzido permanentemente desde o início da montagem. (Moreira,2008b apud Gontijo, 2009, p. 84)

Isso contribuiu com a elaboração de arranjos estéticos entre encenação e dispositivos cenográficos. Dessa maneira, a cenografia fundamenta a construção da cena, uma vez que os dispositivos cenográficos agem ou são acionados de modos plurais nos deslocamentos espaçotemporais pelas interações com a performance do elenco. Ou seja, os dispositivos cenográficos agem e interagem na produção de sentidos: eles atuam do ponto de vista físico, visual, pois afetam e despertam percepções estéticas, gerando

camadas intertextuais e novas visualidades. Na Figura 24, a composição que remete a trindade divina ganha plasticidade quando Nonô tenta uma aproximação com o espaço que sempre lhe foi negado no interior da casa. A mesa da sala de estar é acionada como uma plataforma que permite a movimentação da personagem. Aqui, em uma tessitura intermidiática, duas imagéticas distintas se entrecruzam – cena teatral e fotografia – o movente da ação de Nonô e o estático que repousa nas outras personagens.

**Figura 24: Álbum de Família**



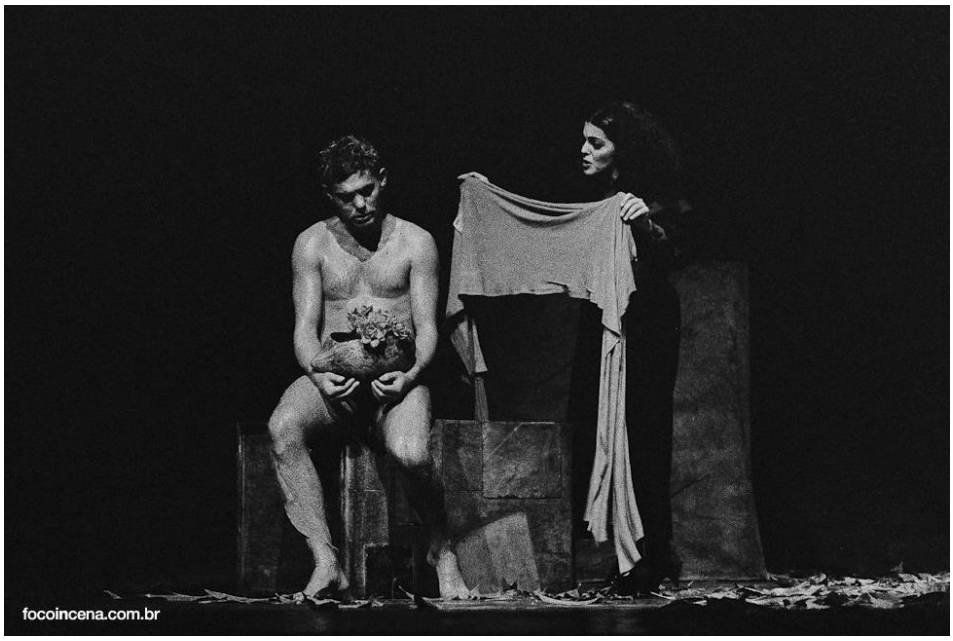

Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Desse modo, o objeto de cena mesa – que em determinadas cenas se converterá em altar de igreja ou esquife de velório – é acionado ainda de várias outras maneiras. Ele é reconfigurado em arranjos espaçovisuais e ressignificado pela função que lhe é redirecionada na poética da cena. Nessa experiência em que os adereços e objetos de cena transpõem camadas intermidiáticas nessa montagem do texto rodriguiano, os dispositivos cenográficos tornam-se agentes fundantes e participativos na expressão visual do espetáculo. Em outras palavras, a cenografia se autonomiza, ela passa a ancorar a dramaturgia, a demarcar a escritura cênica e a performar na encenação, interferindo plasticamente na produção de sentidos das poéticas impressas pelas visualidades da cena.

Para Jean-Jaqcues Roubine (1998), a renovação da linguagem da encenação consiste em colocar o texto em uma determinada perspectiva que possibilite não apenas a sua contemplação, mas, pelo contrário, também possa contribuir com a reflexão e sua

percepção crítica mediante a possibilidade de revelar ou trazer à tona aquilo que explicitamente esse texto não diz. Em *Álbum de Família*, a arquitetura cenográfica de Bruzzi acrescida da iluminação de Carvalho e a orquestração cênica de Ribeiro o incubem de fazê-lo. Dito de outra forma, a cenografia e o conjunto de dispositivos cenográficos se inscrevem como ferramentas de escrita cênica e assumem a condição de agentes de significados nas visualidades da cena. Na Figura 25, D. Senhorinha prepara um tecido para cobrir o corpo nu de Nonô.

**Figura 25: Chico Pelúcio como Nonô e Wanda Fernandes como D. Senhorinha**



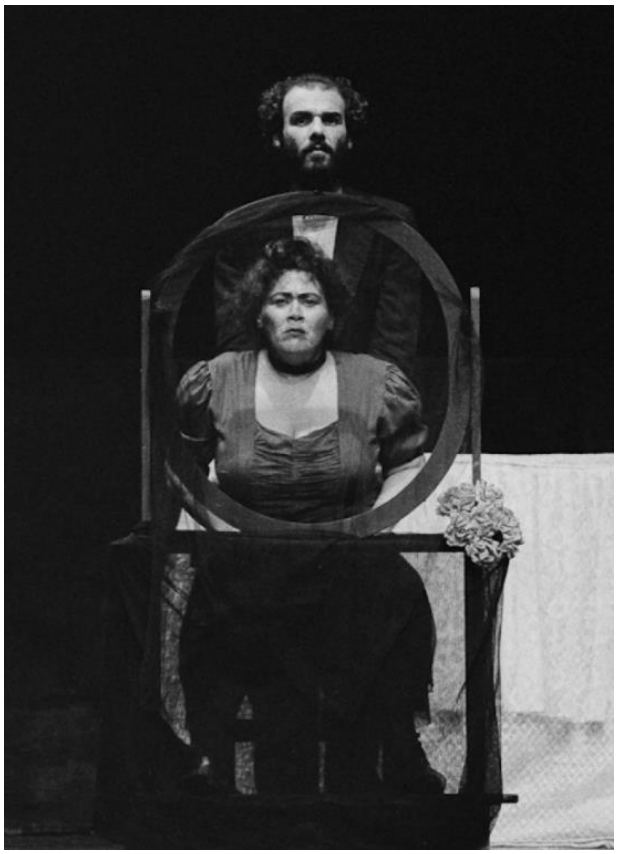

Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Desse modo, a cenografia de Bruzzi ancora a poeticidade da encenação de Ribeiro, para romper os limites fronteiriços entre visualidades estáticas e visualidades cinéticas, sem dicotomizar fotografia e encenação. Elas criam um amálgama e passam a se afetar mutuamente. Uma não existe sem a outra. As separações entre estas duas naturezas de visualidades – encenação e fotografia – são demolidas, adentrando em uma esfera hibrida.

O que se dá a ver na cena flui como um filme projetado em uma moviola com problemas técnicos, em que a imagem trava, por pequenas frações de instantes permanece estagnada e, na sequência, volta a girar sem interrupção. Esses movimentos resultam em uma imagética de cena fragmentada em que percepções, pensamentos e apreensões visuais são violentadas pela plasticidade de deslocamentos e rupturas espaço-visuais que não se resolvem de maneira estanque; pelo contrário, se interligam, cingindo ou

irrompendo em novas visualidades, temporalidades e espacialidades diversas. Na Figura 26, Tia Rute contracena com Jonas nessa proposição bifurcativa de visualidades:

**Figura 26: Teuda Bara atuando como Tia Rute e Beto Franco como Joanas**



Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Nesse conjunto de visualidades disruptivas, ouve-se, do fundo da cena, constantes gritos de impropérios e gemidos de dor que partem de uma jovem que luta contra a morte prestes a dar à luz a uma criança do "varão de Plutarco", o quase eleito senador e chefe da família. Nesse ambiente trágico, a sonoridade da música original composta pelo maestro Eduardo Guimarães Álvares se mistura a outras obras do cancioneiro popular brasileiro.

A trilha sonora é executada entre lamentos de ciúmes e inveja de Tia Rute, grunhidos desesperados de Nonô, entrecortados pelo choro e a maldição das dores de parto de uma menina desvirginada por Jonas, que ainda não possuía idade suficiente para dar à luz. Nessa panaceia desvairada, em determinado momento, em uma alusão ao coro da tragédia clássica, ecoam-se os versos de Vicente Celestino cantados pelo elenco:

Cinzas,
Somente cinzas no coração.
Cinzas,
Do nosso amor.
Juro que estava mentindo
Quando jurei
Guardar pra sempre esse amor,
Que abandonei.

Chega, já é demais
Tanto amargor.
Basta
Não sou pierrô,
Sou arlequim bem moderno
Não acredito no amor

Foi-se com aquele beijo
As juras que te fiz
Sem o teu amor
Eu vivo muito mais feliz
Por causa de um amor assim
Perdi minha mocidade
E hoje a mulher que eu amo
Chama-se saudade.

Cinzas,
Somente cinzas no coração.
Cinzas,
Do nosso amor.
Juro que estava mentindo
Quando jurei
Guardar pra sempre esse amor,
Que abandonei.

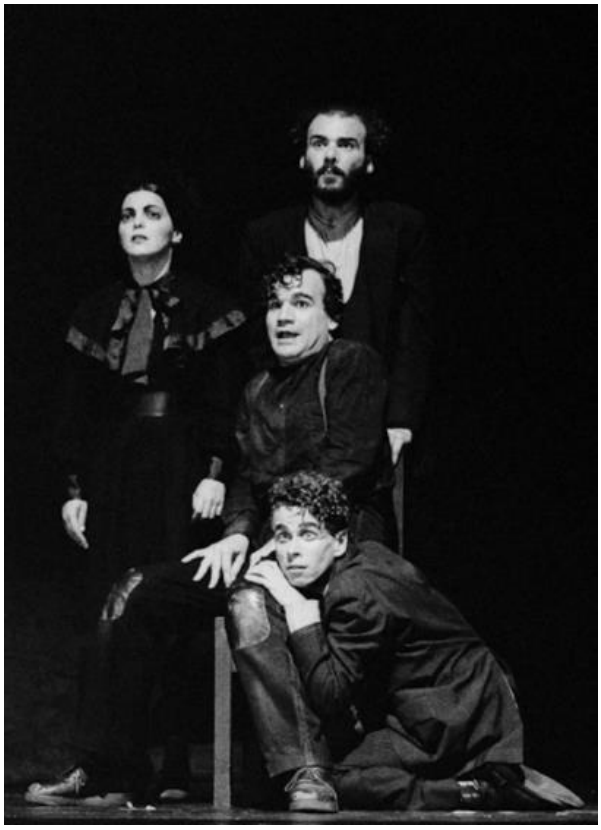
Chega, já é demais
Tanto amargor.
Basta
Não sou pierrô,
Sou arlequim bem moderno
Não acredito no amor.

Desse modo, outras mídias, – os versos de Vicente Celestino e o canto – complexificam o processo de relações entre mídias no espetáculo. O elenco aciona a ferramenta voz para cantar em cena. Assim, ao entoar um drama da música popular brasileira, o teatro de marionetes concebido pelo *Grupo Galpão* converte-se em coro que solta a voz aprisionada pela clausura do alheamento rodriguiano e imbrica, diretamente na composição da cena, o diálogo entre música, poesia e encenação.

Na Figura 27, uma imagem de plano conjunto das personagens Senhorinha, Jonas, Guilherme e Edmundo permite observar alguns aspectos desses detalhes da incidência da luz criada para a cena sobre as expressões faciais e os figurinos. Em minhas reminiscências da estreia recordo que a iluminação metafórica de Carvalho, conforme

mencionei no tópico anterior, realça e potencializa a cenografia de Bruzzi – abusando do contraste entre claro e escuro – distorcendo as formas, dilatando e deformando perspectivas.

**Figura 27: D. Senhorinha, Jonas, Guilherme e Edmundo**



Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Dessa maneira, no *Álbum* galponiano, a sessão de fotos de Jonas e Senhorinha envolve a "transferência de conteúdo comunicativo por meio de diferentes tipos de mídia" (Diniz, 2022, p. 121). Tais procedimentos – que evolvem poéticas e estéticas da dramaturgia, fotografia, encenação e cenografia – caracterizam processos de transposições intermidiáticas, conforme vimos antes, em Rajewsky (2012), entre o texto fonte de Rodrigues e o enunciado cênico da encenação concebida por Ribeiro.

A imagética da cena construída por Ribeiro é pautada por estéticas de justaposições entre movimento e inércia, silêncio e ruídos, vazio e preenchimento. Ribeiro, ao mergulhar no expressionismo, termina por estilizar os modos de ação, por deformar as gesticulações, alterando as expressões corporais e sonoras do elenco. A sua concepção de espaço cênico está ligada a uma atmosfera de fragmentação, isolamento, descrença e pessimismo.

Nesse sinistro teatro de marionetes do Galpão, as personagens se movem em ciclos, como se o término de uma ação sempre levasse ao seu reinício. O desfecho remete inevitavelmente a um recomeço, de modo que esse estranhamento se traduz também na impressão de que o espetáculo não se encerra, mesmo após o fechamento das cortinas.

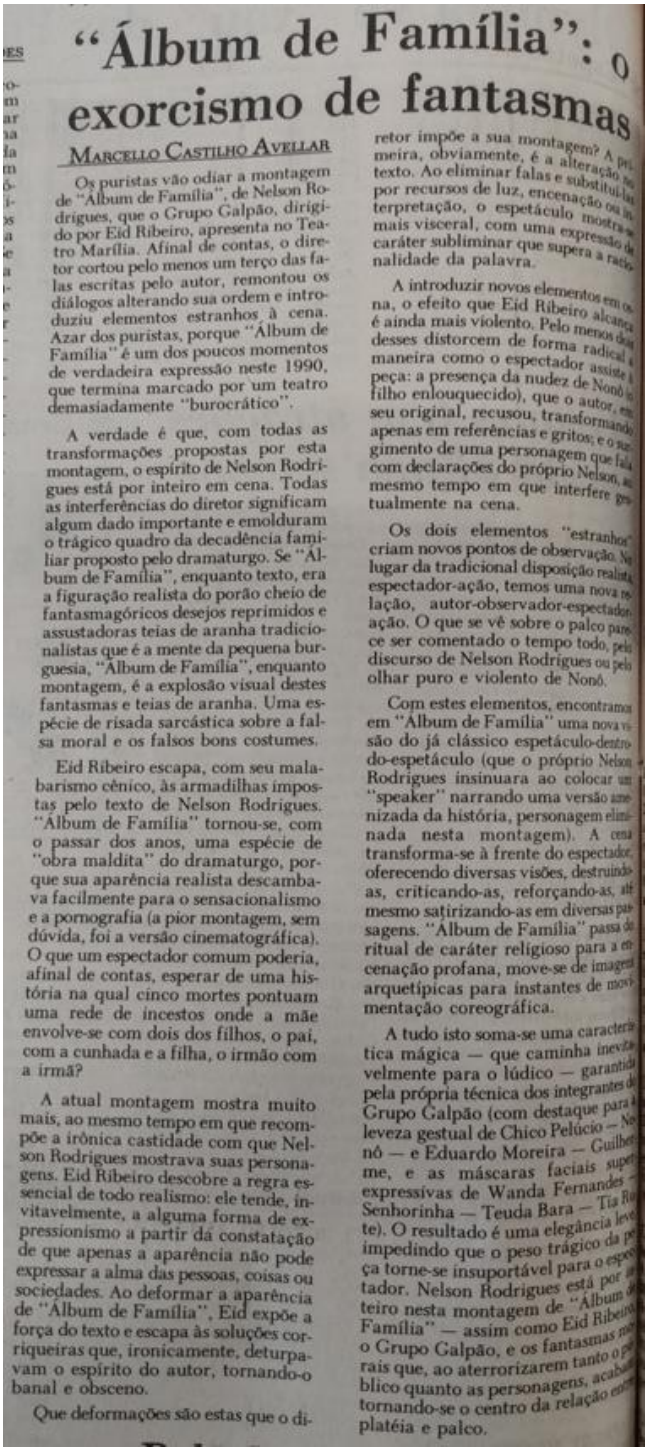
Sobretudo, a atmosfera das visualidades de cena do espetáculo suscita uma reflexão sobre a violência e o autoritarismo, reforçando a atemporalidade do texto rodriguiano e sua universalidade para discutirmos as relações de convivência em uma perspectiva das inter-relações entre a propagação da cultura do ódio, a estigmatização e o preconceito que foram naturalizados na formação da sociedade patriarcal.

## 2.6 Álbum *de Família* amplia a presença do *Grupo Galpão* no cenário nacional

Na década de 1990, a montagem galponiana de *Álbum de Família* realiza turnês por São Paulo e Rio de Janeiro, permanecendo durante o mês de abril de 1991 em cartaz no Teatro Gláucio Gil, na capital carioca. O grupo conquista praticamente todos os prêmios Cauê-1990 do teatro mineiro, incluindo os prêmios de melhor espetáculo, cenografia, iluminação, trilha sonora e direção. Wanda Fernandes (melhor atriz) e Chico Pelúcio (melhor ator) e Teuda Bara (Melhor atriz coadjuvante), são eleitos como os melhores do ano. “Com esses prêmios, consolida-se o reconhecimento da trupe. O preconceito para com o teatro de rua impedira largamente o respeito merecido pelo grupo” (Brandão, 2002, p. 91)

Por ocasião da estreia do espetáculo, o crítico Marcelo Castilho Avellar, em crítica publicada no jornal Estado de Minas, no dia 22 de dezembro de 1990, salienta que a montagem, possivelmente, desagradaria aos puristas porque a adaptação de Ribeiro corta cenas, suprime personagens e inverte a ordem de alguns diálogos, eliminando cerca de “um terço do texto original.” Entretanto, enfatiza que a montagem exorciza os demônios conservadores das elites e exalta a força e vigor no resgate da dramaturgia rodriguiana. (Avellar, 1990).

**Figura 28: Matéria publicada no Jornal Estado de Minas**



# "Álbum de Família": o exorcismo de fantasmas

MARCELLO CASTILHO AVELLAR

Os puristas vão odiar a montagem de "Álbum de Família", de Nelson Rodrigues, que o Grupo Galpão, dirigido por Eid Ribeiro, apresenta no Teatro Marília. Afinal de contas, o diretor cortou pelo menos um terço das falas escritas pelo autor, remontou os diálogos alterando sua ordem e introduziu elementos estranhos à cena. Azar dos puristas, porque "Álbum de Família" é um dos poucos momentos de verdadeira expressão neste 1990, que termina marcado por um teatro demasiadamente "burocrático".

A verdade é que, com todas as transformações propostas por esta montagem, o espírito de Nelson Rodrigues está por inteiro em cena. Todas as interferências do diretor significam algum dado importante e emolduram o trágico quadro da decadência familiar proposto pelo dramaturgo. Se "Álbum de Família", enquanto texto, era a figuração realista do porão cheio de fantasmagóricos desejos reprimidos e assustadoras teias de aranha tradicionalistas que é a mente da pequena burguesia, "Álbum de Família", enquanto montagem, é a explosão visual destes fantasmas e teias de aranha. Uma espécie de risada sarcástica sobre a falsa moral e os falsos bons costumes.

Eid Ribeiro escapa, com seu malabarismo cênico, às armadilhas impostas pelo texto de Nelson Rodrigues. "Álbum de Família" tornou-se, com o passar dos anos, uma espécie de "obra maldita" do dramaturgo, porque sua aparência realista descambava facilmente para o sensacionalismo e a pornografia (a pior montagem, sem dúvida, foi a versão cinematográfica). O que um espectador comum poderia, afinal de contas, esperar de uma história na qual cinco mortes pontuam uma rede de incestos onde a mãe envolve-se com dois dos filhos, o pai, com a cunhada e a filha, o irmão com a irmã?

A atual montagem mostra muito mais, ao mesmo tempo em que recompõe a irônica castidade com que Nelson Rodrigues mostrava suas personagens. Eid Ribeiro descobre a regra essencial de todo realismo: ele tende, invitavelmente, a alguma forma de expressionismo a partir da constatação de que apenas a aparência não pode expressar a alma das pessoas, coisas ou sociedades. Ao deformar a aparência de "Álbum de Família", Eid expõe a força do texto e escapa às soluções corriqueiras que, ironicamente, deturpavam o espírito do autor, tornando-o banal e obsceno.

Que deformações são estas que o diretor impõe a sua montagem? A primeira, obviamente, é a alteração no texto. Ao eliminar falas e substituí-las por recursos de luz, encenação ou interpretação, o espetáculo mostra-se mais visceral, com uma expressão de caráter subliminar que supera a racionalidade da palavra.

A introduzir novos elementos em cena, o efeito que Eid Ribeiro alcança é ainda mais violento. Pelo menos desses distorcem de forma radical a maneira como o espectador assiste à peça: a presença da nudez de Nonô (o filho enlouquecido), que o autor, em seu original, recusou, transformando apenas em referências e gritos; e o surgimento de uma personagem que fala com declarações do próprio Nelson, ao mesmo tempo em que interfere gestualmente na cena.

Os dois elementos "estranhos" criam novos pontos de observação. No lugar da tradicional disposição realista espectador-ação, temos uma nova relação, autor-observador-espectador-ação. O que se vê sobre o palco parece ser comentado o tempo todo, pelo discurso de Nelson Rodrigues ou pelo olhar puro e violento de Nonô.

Com estes elementos, encontramos em "Álbum de Família" uma nova visão do já clássico espetáculo-dentro-do-espetáculo (que o próprio Nelson Rodrigues insinuara ao colocar um "speaker" narrando uma versão amenizada da história, personagem eliminada nesta montagem). A cena transforma-se à frente do espectador, oferecendo diversas visões, destruindo-as, criticando-as, reforçando-as, até mesmo satirizando-as em diversas passagens. "Álbum de Família" passa de ritual de caráter religioso para a encenação profana, move-se de imagens arquetípicas para instantes de movimentação coreográfica.

A tudo isto soma-se uma característica mágica — que caminha inevitavelmente para o lúdico — garantida pela própria técnica dos integrantes do Grupo Galpão (com destaque para a leveza gestual de Chico Pelúcio — Nonô — e Eduardo Moreira — Guilherme, e as máscaras faciais supremas, expressivas de Wanda Fernandes — Senhorinha — Teuda Bara — Tia Rute). O resultado é uma elegância leve, impedindo que o peso trágico da peça torne-se insuportável para o espectador. Nelson Rodrigues está por inteiro nesta montagem de "Álbum de Família" — assim como Eid Ribeiro, o Grupo Galpão, e os fantasmas mais terrais que, ao aterrorizarem tanto o público quanto as personagens, acabam tornando-se o centro da relação entre platéia e palco.

Fonte: Diários Associados

Magda Lenard, no jornal Diário da Tarde, em 28 de maio de 1991, destaca a importância da temporada do espetáculo no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, como uma forma de reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo *Grupo Galpão* no desafio de se montar uma tragédia, conforme pode ser observado na Figura 29:

**Figura 29: Jornal Estado de Minas**



Com Nelson, Galpão conquista o Rio

A obra-prima de Nelson Rodrigues, *Álbum de Família*, foi reconstruída num espetáculo cheio de simbologia mítica (segundo a própria peça criada pelo dramaturgo brasileiro) pelo grupo Galpão, dirigido de forma sensível por Eid Ribeiro. Um espetáculo mineiro falando do berro profundo da alma brasileira mostrando o verdadeiro e fantástico mundo poético da realidade de Nelson Rodrigues. Flores na lama — uma tônica do espetáculo. Em geral, Nelson é entendido, seja no teatro, na televisão ou no cinema, de modo apenas superficial. Nesta montagem, os mineiros foram fundo nas obras Nelson e comoveram as platéias, que o viram no Teatro Cláudio Gil.

Idéia

Mania

Fonte: Diários Associados

Na Figura 30, Clara Arreguy escreve no jornal Diário da Tarde, em março de 1990, assinalando a importância da encenação de *Álbum de Família* na trajetória do grupo, reconhecendo que a montagem constitui a consolidação de um trabalho de pesquisa e experimentação sólidos.

**Figura 30: Jornal Diário da Tarde**



Segunda Seção

Sérgio Amzalak

O afinado elenco do Galpão responde pela maturidade de "Álbum de Família"

# *Na montagem do Galpão, toda a magia do teatro*

CLARA ARREGUY

O grupo Galpão é das mais importantes companhias teatrais do Estado, seja por seus trabalhos de rua, com os quais conquistou países da América Latina e Europa, seja pelas montagens em palco italiano, que comandou ou das quais participou, como "A Alma Boa de Setsuan", "Arlequim, Servidor de Tantos Amores" ou "Triunfo, Um Delírio Barroco". "Álbum de Família" é o auge de uma carreira de seriedade e dedicação ao teatro mais elaborado, centrado na qualidade sob todos os aspectos.

Grande parte da excelência na qual resultou a montagem da peça de Nélson Rodrigues vem da concepção cênica de Eid Ribeiro, diretor convidado pelo Galpão. Tudo no espetáculo é pensado e resolvido com criatividade, expressividade, beleza. O cenário, os movimentos cênicos, a luz, a música a gesticulação meticulosamente realizada para conferir sentido e significados às ações dos atores, fazem de "Álbum de Família" um espetáculo rico e denso, capaz de emocionar o espectador.

Por mais que o texto de Nélson Rodrigues às vezes soe estranhamente engraçado ao levar ao paroxismo as relações familiares com todas as suas neuras e pecados, a concepção de Eid Ribeiro valoriza a composição das personagens, dando a eles profundidade e beleza nos sentimentos mais sublimes e nos mais sórdidos. Para isto contribui decisivamente a maturidade do elenco, que reúne valores equilibrados entre si. Praticamente não há destaques, a não ser por uma ressalva, devido à dificuldade do trabalho: Chico Pelúcio. Nu, como um louco, sem texto mas com todos os subtextos, contracena com os demais todo o tempo, representa com todos os músculos de corpo, num total despojamento, literal.

"Álbum de Família" usa também diversos dos recursos cênicos praticados pelo Galpão como companhia de teatro popular, que bebe da cultura circense, da simplicidade criativa enriquecedora numa montagem como esta. Por isto, é ainda diversão, com soluções surpreendentes para certas cenas. O contraponto feito por um Nelson Rodrigues comentarista entre as cenas — representado com graça por Antônio Edson — pontua e sublinha a trama, informando ao espectador faces de seu pensamento moral e filosófico.

O resultado final é de uma consistência, seriedade e beleza que credenciam a montagem a exibir-se com sucesso em qualquer lugar do País e até longe. Minas Gerais pode orgulhar-se de ter esta montagem tão afinada, que tanto valoriza a magia do teatro.

Fonte: Diários Associados

Outras vozes da crítica nacional são relacionadas por Brandão (2002), como, por exemplo, Barbara Heliodora, que condena as alterações no texto. E Macksen Luiz:

> vê nos atores uma certa incapacidade de dar densidade à representação não naturalista. Por outro lado, ele aponta uma contundência indiscutível e destaca o espetáculo "pela força expressiva que permite à plateia usufruir do prazer da interação teatral, como há muito não se vivencia por aqui." (Macksen Luiz, 1991 *apud* Brandão, 2002, p. 91)

O crítico Macksen Luiz reconhece o êxito da adaptação com todas as alterações do texto original. "O aspecto telúrico, que poetiza com toques de maldição a cena, contribui para que esta versão do *Grupo Galpão* para Álbum de Família tenha uma contundência indiscutível". (Macksen Luiz,1991). Ainda de acordo com Brandão:

> Fernando Marques aponta um notável equilíbrio, uniformidade e maturidade dos atores (Correio Braziliense, 14/12/91) e Maria Lucia Pereira observa um "senso de teatralidade" incomum por parte do diretor (Estado de São Paulo, s/d). Com *Álbum de Família*, amplia-se a presença do grupo no cenário nacional e as excursões e críticas se multiplicam. Mas isso deve ser visto como consequência de todo um trabalho realizado em mais de dez anos e não apenas como êxito alcançado nessa montagem ou na explosão definitiva que ocorreria com Romeu e Julieta. (Brandão, 2002, p. 91)

Brandão (2002) avalia que um dos maiores méritos da direção nessa montagem foi o aproveitamento do acúmulo do trabalho adquirido pelo grupo na sua quase uma década de pesquisa e trabalho conjunto – de preparação corporal e vocal. No seu entendimento, o grupo "adquiriu um novo senso de teatralidade e da complexa articulação que, envolvendo ator, ação, texto e cenografia, faz do teatro a 'a vida concentrada', como diz Peter Brook (Brandão, 2002, p. 88).

A montagem galponiana de *Álbum de Família* trouxe reconhecimento da crítica e abriu as portas dos palcos italianos e, sobretudo, constitui um marco na trajetória do grupo, preparando o terreno para as montagens que a sucedem e para a consagração internacional que viria na continuidade do trabalho[23]. Em depoimento sobre a montagem, Eduardo Moreira, um dos fundadores do *Grupo Galpão*, expressa que:

> Um grupo que era conhecido pelo teatro de rua, com predominância absoluta de comédias, se lançava no risco de enfrentar a mais escura das tragédias de Nelson Rodrigues. Tudo isso com uma direção do Eid Ribeiro, que não fazia muita concessão ao gosto popular. A montagem representou um fecho daquilo que chamamos de "trilogia brasileira", uma busca do nosso teatro pelas raízes da nossa brasilidade. E esse lado escuro do teatro "desagradável" do Nelson era fundamental. (Moreira, 2008 *apud* Gontijo, 2009, p. 82)

[23] As críticas relacionadas neste tópico constituem apenas uma pequena amostra das publicações que circularam à época da estreia do espetáculo. Outros arquivos podem ser consultados no acervo do Centro de Pesquisa e Memória Teatral do Galpão Cine-Horto. (CPMT)

Nelson Rodrigues elege a fotografia como mote da ação, estabelecendo relação direta com as categorias de análise: combinação de mídias, referências intermidiáticas e transposição intermidiáticas, conforme elaboradas por Irina Rajewsky (2012). Desse modo, o autor constrói o seu texto entretecendo e fazendo menção a mídias distintas. Tais aspectos de sua dramaturgia serão retomados nos próximos capítulos para análise de fenômenos intermidiáticos em recentes encenações de sua obra.

# CAPÍTULO 3 – SEGUNDO ATO: MÍDIALIDADES DO UNIVERSO RODRIGUIANO

## 3.1 Uma experiência trágica e seus reflexos na obra de Nelson Rodrigues

> Eu tive uma infância profunda, com uma série de experiências de mágoas, que marcaram a minha sensibilidade e ficaram dentro de mim. Embora eu fosse um garoto muito sensível, eu tinha procurado reagir com alegria e com a ideia de Deus, um Deus que salvasse, um Deus que me poupasse, que fosse meu amigo, fosse o meu pai... (Nelson Rodrigues, 1979 – entrevista reeditada na Folha de São Paulo, 2020 – s/p)

Nelson Rodrigues passou grande parte da sua vida trabalhando em redações de jornais. Foi repórter policial, cronista esportivo e autor de folhetins em diversos jornais da capital fluminense. A sua trajetória profissional foi marcada por experiências com diversas mídias. Atuou no rádio, na TV e adaptou vários de seus textos para o cinema. A sua obra, dentre outros autores brasileiros, conforme vimos anteriormente, foi a mais adaptada para o Cinema e a TV. "Meu teatro tem algo de cinematográfico: ações simultâneas, tempos diversos" (Rodrigues apud Augusto, 2012, s/p.) Em suas peças, o autor faz referências, cita ou evoca outras mídias. Desse modo, imprimiu em sua dramaturgia diversas combinações de mídias e relações intermidiáticas.

A sua vida foi marcada por acontecimentos trágicos. Em seus registros de memórias, depoimentos e diversas entrevistas, o autor sempre remeteu a um episódio que o marcou profundamente. Em 26 de dezembro de 1929, Roberto Rodrigues, seu irmão, foi baleado dentro da redação do jornal *A Crítica,* de propriedade do pai, Mario Rodrigues, vindo a falecer três dias depois. O jornal era voltado para a cobertura política e o sensacionalismo de noticiários criminais.

Uma matéria publicada sobre desquite – uma notícia como essa, naquele contexto era um escândalo – apontava um caso de adultério como motivo de separação e desencadeou o assassinato, que na verdade, tinha como alvo o pai do dramaturgo, mas quem estava assentado em sua cadeira era o filho. Ele foi baleado pela escritora e jornalista Sylvia Serafim Thibau, que teve sua intimidade devassada pela notícia. "O Nelson desceu para tomar um cafezinho, estava no quarto degrau quando ouviu o grito e o tiro" (Helena Rodrigues, 2011, s/p – transcrição nossa). O dramaturgo se refere ao momento do assassinato do irmão da seguinte maneira:

> Ouvi não apenas o grito do ferido, mas o grito de quem morre. Não era a dor, era morte. Ele sabia que ia morrer e eu também sabia. Todos corremos. Nunca mais me libertei de seu grito. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. (Nelson Rodrigues, 1979 – entrevista republicada na Folha de São Paulo, 2020 – s/p)

Roberto Rodrigues era desenhista, pintor e ilustrador. Ingressou aos 17 anos na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O seu trabalho foi construído em tons pretos e brancos por meio do nanquim e do guache. Seus desenhos eram tomados por temas como o erotismo e a morte. Suas ilustrações eram permeadas por uma atmosfera de angústia, sarcasmo e o clima de tristeza e solidão. Na Figura 31, uma de suas ilustrações retrata o corpo de um jovem que repousa abraçado a uma árvore. Seus pés se encontram com as raízes no solo como se dormisse atado ao elemento natural.

**Figura 31: Ilustração de Roberto Rodrigues**



Fonte: Eugênio Puppo e Ismail Xavier (2004).

Nesse depoimento, Roberto Rodrigues faz uma explanação sobre seu encontro com a arte do desenho ainda na infância e suas reminiscências. De certa forma, o tom cético e irônico mais tarde servirá de intertexto para a produção literária de Nelson Rodrigues. O artista externaliza algumas impressões sobre sua visão de mundo e discorre

sobre alguns aspectos e características que envolvem as disruptividades com o formalismo acadêmico e as convenções sociais:

> O meu primeiro desenho? Não me recordo. Talvez fosse o elefante que ninguém adivinhou. Não fui uma criança prodígio. Lembro-me que apostava um tostão com outros garotos para ver quem desenhava melhor. Sempre perdia... Gostava de fazer rabiscos, criando um novo tipo de submarino ou canhão cujo mecanismo só eu entendia. Depois tive vontade de crescer para fazer a independência de um país qualquer. Do Canadá por exemplo. A minha arte é sincera. Sou eu mesmo. Não tenho a preocupação de fazer blague, nem me interessam a gramática artística ou a cartilha social. Muita gente acha horrível o que faço. Pode ser. Não fosse a vida a minha inspiradora... Em todo caso sou moço, e é possível que um dia encontre a beleza das cosias feias. Tanto é belo um idílio romanesco como um crime bárbaro. Vênus de Milo dá saudade das mulheres feias. Tudo depende do momento. Às vezes prefiro o necrotério, com as mães chorando, a Copacabana com as meninas bonitas e alegres. (Roberto Rodrigues, 1928 – republicado em Nelson Rodrigues e o cinema, Puppo, Xavier, 2004, p. 82)

Esse relato revela o ensaio dos primeiros passos na arte, expõe aspirações juvenis e simultaneamente denota traços de pessimismo e descrença. Tais características serão desdobradas no universo do teatro rodriguiano. O ilustrador exercia grande influência sobre toda a família, sendo que "entre os Rodrigues, a palavra de Roberto pesava como um jarro de pedra." (Castro, 1992, p. 62). Nessa ilustração que pode ser observada na Figura 32 em que prevalece os tons preto e branco, Roberto Rodrigues retrata uma figura feminina deitada de bruços com as costas arqueadas e a cabeça apoiada nos braços.

**Figura 32: Ilustração de Roberto Rodrigues**




Fonte: https://artsandculture.google.com/story/zgXBT756ihZeKQ?hl=pt-BR

O estilo da obra é composto com o uso de contrastes de luz e sombra em traços que dialogam com uma inspiração expressionista. Tais procedimentos utilizados por Roberto Rodrigues apontam uma conexão direta com uma das características basilares da dramaturgia rodriguiana, o isolamento do ser humano. Isso, de certa forma, denota a importância de sua obra como referência e porta de entrada para o contato com outras mídias para o autor do "teatro desagradável". Na Figura 33, é possível observar a solidão de uma moça que repousa a cabeça sobre uma mesa cheia de objetos. Na parede um mosaico faz alusão a trindade divina, observada pela triste cumplicidade do gato que lhe faz companhia.

**Figura 33: *A moça que pecou* – Roberto Rodrigues - 1929**



Fonte: https://artsandculture.google.com/story/zgXBT756ihZeKQ?hl=pt-BR

A trágica experiência[24] com a morte precoce do irmão irá marcar para sempre Nelson Rodrigues. Mais tarde, três anos após a morte de Roberto, assentado na plateia de um *vaudeville*[25], o autor reflete sobre a incidência do riso e da gargalhada na plateia de um espetáculo. De certa forma, o impacto da trágica perda do irmão se reflete em sua relação com o teatro:

> Fui ver, com uns outros, um vaudeville. Durante os três atos, houve ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: - eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir. No teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas no segundo ato eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo, eu imaginei uma igreja. Ao sair do vaudeville eu levava comigo todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Descobria uma verdade e súbita: a peça pra rir, com essa destinação específica, é obscena e idiota. (Nelson Rodrigues, 1979 – entrevista republicada na Folha de São Paulo, 2020 – s/p)

Em outra feita, o autor, ao tratar de sua dramaturgia, afirma que "teatro não tem que ser bombom com licor" e, em outro momento, em uma aproximação com o teatro da crueldade de Antonin Artaud, sentencia: "E por que "peças desagradáveis"? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes de, por si sós, produzir o tifo e a malária na plateia" (Rodrigues apud Magaldi, 1992, p. 12),

Sábato Magaldi (1992) assinala que, na obra rodriguiana, raramente a morte é natural. A interrupção abrupta da vida está expressa na quase totalidade dos desfechos trágicos de sua produção literária. A existência como aventura apocalíptica é permeada por uma constante meditação sobre amor e morte. Um fato que se apresenta como acontecimento coadjuvante em um conto ou crônica renasce como temática protagonista em outros textos sob diferentes invólucros. Ele enfatiza que, em 14 textos teatrais, é comum o desfecho trágico, excetuando *Anti-Nelson Rodrigues*, cujo título já prenuncia a negação de características recorrentes em sua obra e nas "farsas irresponsáveis" *Viúva, Porém Honesta* – mesmo que o crítico Dorothy Dalton morra atropelado – e *Bonitinha, mas ordinária* – muito embora Maria Cecília seja assassinada por Peixoto, seu amante, que logo depois se suicida.

O crítico elenca uma sucessão de desenlaces trágicos e violentos que permeiam o conjunto da obra. Em *Anjo Negro,* Virgínia mata os filhos em uma sucessão de

[24] experiência da perda do irmão ainda na adolescência do dramaturgo é apenas um dos episódios trágicos que ocorreram em sua trajetória. A sua biografia pode ser verificada na obra: *O anjo pornográfico- A vida de Nelson Rodrigues*, escrita por Ruy Castro, 1992.

[25] Vaudevilles eram peças teatrais cômicas e musicais muito populares na França entre os séculos XVII e XIX, caracterizadas por enredos leves e músicas conhecidas com letras adaptadas ao contexto da peça.

assassinatos iniciada por Ismael, que mata uma prostituta a golpes de machadadas. Uma morte que poderia se aproximar de um evento menos cruel ou abrupto, por se tratar de uma doença, como, por exemplo, a morte de Zulmira em decorrência da tuberculose – em *A Falecida* – acontece sob uma carga de aspectos sinistros e mórbidos por se tratar de uma morte idealizada pela própria personagem. "Zulmira procurou compensar a doença, a pobreza e a frustração da vida inteira com o enterro de luxo" (Magaldi, 2004, p. 116). O grupo Macunaíma, na estreia do espetáculo *Nelson Rodrigues o Eterno retorno*, em 1981, elabora uma reflexão sobre o simbolismo da morte na perspectiva rodriguiana, no programa da peça:

> Nelson é um pensador que fala pela boca do intuitivo. Sua obra mostra um homem cujas ações são impulsivas e incontroláveis – um poço de paixões. Realmente, a atuação ao nível das pulsões é imediata, concreta. Não há nas suas personagens, o processo de resolução simbólica do conflito, e isto nos faz pensar no paroxismo da loucura. O que há é uma atuação ao nível do próprio símbolo. Assim, não eliminam um "antagonista" através da elaboração do conflito, da reflexão madura e do autoconhecimento. Simplesmente matam. Ou se matam. Ou enlouquecem. Ou seja, vivem o símbolo como se fosse alguma coisa concreta e, por isto mesmo, permitindo-nos interpretar tal ou qual ação como metáfora aberta aos significados pertinentes em da situação. No ato de matar, por exemplo, podemos inferir que se trata da morte de um "objeto interno" (eliminação do pai interno, por exemplo) ou de uma morte sacrificial (sob uma visão arquetípica), tal como praticada nos rituais de passagem e, portanto, com a crença de um renascimento. De qualquer maneira, a morte representa sempre a liberação para o acesso a uma vida nova. (Zeitel, 1981, s/p)

O sentido trágico que se manifesta como uma tônica acentuada no teatro de Nelson Rodrigues costuma ser permeado pelo cômico com nuances melodramáticas e tons burlescos. O dramaturgo, quando indagado por suas referências literárias, era taxativo em citar a leitura da obra de Fiódor Dostoievsky. "Eu que lia muito. Só não ia a teatro e não lia teatro. Eu lia apaixonadamente Dostoievsky. Esse é que, talvez, tenha tido alguma influência na minha obra teatral, embora fosse romancista" (Nelson Rodrigues, 2011, s/p – transcrição nossa). Em se tratando do estilo de escrita, algumas características da sua dramaturgia podem ser identificadas na maioria dos textos. Dentre tais características, há a ruptura com a linearidade, a construção de cenas paralelas, a fragmentação e o emprego do menor esforço coloquial na construção de diálogos concisos. O teatro rodriguiano se aproxima da linguagem cinematográfica, tensionando relações espaço temporais.

Patrícia Barth Radaelli (2016) define a obra de Rodrigues – considerando o que o autor produz além da dramaturgia – como um exercício de deslocamento entre realidade

e ficção. No seu entendimento, o autor escreve trafegando entre gêneros literários. A autora sublinha que sua produção literária, a partir de relações intertextuais, apresenta tons autobiográficos utilizando o exercício retrospectivo na construção de autorretratos e cenários históricos-sociais de sua formação humana e profissional. Ela enfatiza que o próprio autor definiu seus textos como "reminiscências do passado, do presente – a vida cotidiana, o mundo real e o mundo ficcional – do futuro e de várias alucinações." (Radaelli, 2016, p. 144). Esse traço leva o autor, no seu entendimento, a experimentar demarcações de tempo e espaço, hibridizando em cena o duplo como personagem narrador, para transcender espaço "real" e resgatar memórias e reminiscências afetivas em uma criação ficcional hibrida.

> Nelson Rodrigues é esse sujeito socialmente diferenciado, global e múltiplo, que migrou por vários gêneros e os compôs em diferentes textualidades, explorando a simultaneidade de suas percepções conscientes e inconscientes, promovendo incursões pela literatura em diálogos com seu contexto de produção, num jogo inter e intratextual. (Radaelli, 2016, p. 144-145)

De certa forma, isso torna evidente a identificação da plateia com o teatro rodriguiano, seja para o amor ou para o ódio, para a aceitação ou negação do trabalho do autor de *Álbum de Família*. "Fiel ao meio que retrata, Nelson valoriza o absoluto coloquialismo do diálogo. Ele não teme, também, a gíria" (Magaldi, 1993, p. 74). O menor esforço coloquial está presente na sua retratação do cotidiano do subúrbio carioca, na afirmação da cultura brasileira, ainda que com matizes regionalizadas nas peças que integram o ciclo das tragédias cariocas ou com tendências mais amplas e universais no ciclo das peças míticas.

> Vou buscar a inspiração na própria vida, nas minhas lembranças e através de tudo que a memória guardou. [...] Todos os meus textos dramáticos são uma meditação sobre o amor e sobre a morte. O meu teatro não seria o que é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato do Roberto. (Nelson Rodrigues, 1979 – entrevista republicada na Folha de São Paulo, 2020 – s/p)

Ao considerar que as primeiras peças teatrais rodriguianas "são marcos da modernização do teatro no país, é preciso ter em mente que um dos aspectos fundamentais desse processo foi a mudança da forma como os personagens falavam em cena" (Rabelo, 2019, p. 186). Outro aspecto que precisa ser considerado está nos modos de construção das tramas de sua dramaturgia. No contexto de estreia do autor, havia um predomínio absoluto dos *vaudevilles*, das comédias de costumes de autores brasileiros e os dramalhões estrangeiros nos palcos brasileiros. Rabelo (2019) enfatiza que, nesse

contexto, além do tom declamatório, havia a busca por uma linguagem rebuscada e ainda se cultivava a dicção portuguesa.

Para Décio de Almeida Prado (2009), a influência internacional no teatro brasileiro incidiu também no campo da criação literária. No seu entendimento, experimentamos um fenômeno semelhante no campo da criação dramatúrgica e houve um longo período de adaptação. Nesse contexto, os dramaturgos brasileiros ensaiavam os primeiros passos na busca por uma dramaturgia que aspirava a universalidade. "O próprio Nelson Rodrigues, tão entranhadamente carioca, não permaneceu de todo imune à tentação universalizante" (Prado, 2009, p. 51). Há controvérsias quanto às referências literárias do dramaturgo, pois este, de certa forma, omite o que leu antes de escrever seu teatro.

Prado reconhece, na obra de Eugene O'Neill, alguns elementos típicos do teatro grego, que no seu entendimento também serviram de referências e inspiração para a criação dramatúrgica rodriguiana, principalmente para as suas peças míticas, como, por exemplo, algumas características das tragédias clássicas que podem ser observadas nas obras dos dois autores:

> As peças que denominou "tragédias", escritas muitas delas em sucessão imediata a Vestido de Noiva, inspiravam-se no modelo supremo com que tantas vezes lhe acenara a crítica – o teatro grego, nada menos que o grande teatro grego, de Ésquilo, de Sófocles, de Eurípedes. Mas a travessia da Grécia para o Brasil não se deu sem intermediários. Eugene O'Neill, querendo criar em moldes clássicos a tragédia americana, procurou em *Mourning Becomes Electra* um equivalente atual para a noção de Destino, encontrando-o na psicanálise, nos complexos complementares de Electra e de Édipo, possível ponto de junção entre a Fatalidade religiosa de outrora e o moderno determinismo psicológico. O homem de fato está condenado, conclui Eugene O'Neill, mas não por deuses, por seus demônios interiores. (Prado, 2009, p. 51, 52)

Nesse sentido, *Senhora dos Afogados* (1981c), a quinta peça de Rodrigues, escrita em 1947, é permeada por influências do teatro grego. Estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1 de junho de 1954, com direção de Bibi Ferreira e cenários de Santa Rosa, denota um exercício de intertextualidade com a peça *O luto assenta a Electra* – em inglês *Mourning Becomes Electra*, trilogia de Eugene O'Neill, estreada no *Guild Theatre*, na *Broadway* em 26 de outubro de 1931. A trama, que reúne incesto, adultério e assassinato, é uma releitura de *Oresteia*, de Ésquilo. Em *Álbum de Família*, Jonas pode ser lido como um correlato de Jasão, na *Medeia* de Eurípedes. De certa forma, a

subjetividade dos filhos é aniquilada e eles são alijados do afeto do pai em uma espécie de morte em vida. O desfecho tem sua culminância em suicídios e assassinatos.

Algumas relações entre a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a dramaturgia de Eugene O'Neill têm sido problematizadas por alguns pesquisadores e estudiosos da obra rodriguiana. Rabelo (2004) enxerga nesses dois autores uma retomada de expressão do trágico após longo predomínio do drama burguês. No entendimento do autor, Eugene O'Neill compreende a angústia como decorrência do peso de viver que resulta na condenação do ser humano pela sua consciência. Por sua vez, Nelson Rodrigues compreende a existência humana pelas limitações que o impelem a reagir "através do irracionalismo e do paroxismo em tentativas desesperadas de atingir o absoluto, nem que seja mergulhando na abjeção" (Rabelo, 2004, p. 281). Para elucidar essas aproximações nos modos como os dois dramaturgos formalizaram o trágico moderno, o autor assinala que o Expressionismo se interpõe como uma origem comum entre as duas obras:

> O trágico em sua forma moderna, tal como manifestado nas obras dos dois escritores, naturalmente substitui os desígnios divinos das peças antigas pelos abismos e determinações interiores, bem como pelo enfrentamento de verdadeiras conspirações da tolice, do egoísmo e da violência que imperam em processos sociais, promovendo a queda inexorável do protagonista. Os caminhos encontrados pelos dois dramaturgos para formalizar o trágico moderno têm uma origem comum: a estética expressionista. O'Neill chegou ao Expressionismo através de estudos mais formais, da leitura das obras dos dramaturgos alemães do início do século e das montagens de suas peças, a que assistia nos teatros de vanguarda de Nova York. [...] Nelson Rodrigues, que aparentemente fazia um brilhante uso intuitivo dos recursos expressionistas, tomou contato com esse estilo de representação artística por meio do cinema, que frequentou assiduamente nos anos de sua juventude. (Rabelo, 2004, p. 281, 282)

Todavia, o autor não corrobora com a ideia de uma influência da obra de O'Neill sobre a obra rodriguiana como já foi sugerido por alguns. Rabelo (2004) prefere apontar uma espécie de "afinidade eletiva" ou opção estética envolvendo a visão de mundo dos autores, a identificação que ambos mantêm com o pessimismo, a temática recorrente do drama familiar, a apropriação de elementos do expressionismo mesclados com melodrama e naturalismo. Há um certo freudismo popular – que ele denomina como um Freud de almanaque – que marca essas afinidades eletivas. Não se trata de uma leitura sistematizada do pensamento de Freud, uma vez que o autor não tinha um estudo organizado de sua obra. Nesse aspecto, é importante observar que Rodrigues tinha ampla vivencia em meios intelectuais onde as tendências científicas de vários campos do

conhecimento eram discutidas. Tudo leva a crer que tais vivências influenciavam os motes dramatúrgicos de suas narrativas. Nesse sentido, Prado (2009) argumenta que:

> A psicanálise não é um dado científico nem uma reflexão pessoal sobre a conduta do homem, mas apenas o suporte sobre o qual se constrói o edifício dramático. As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Teríamos quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto do cotidiano, de impulsos primevos, elementares – e aí é que estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud. (Prado, 2009, p. 52)

Embora tenha apontado aqui a conexão entre esses dois autores, os principais estudiosos de Rodrigues enxergam como pontuais essa aproximação entre O'Neal e o autor das tragédias cariocas. "No mais, a construção da ação dramática, o modo de fazer transcorrer o tempo, o tipo de linguagem empregada nos diálogos, os personagens apresentados em cena são muito diversos numa e noutra obra" (Rabelo, 2004, p. 284).

Por outro prisma, as referências literárias da obra rodriguiana (em um sentido mais estrito) são motivos de debate e controvérsias. Antes de escrever teatro, o autor só costumava admitir a leitura da obra de Dostoievsky. Há controvérsias e o assunto tem gerado intensos debates. Isso demandaria outras pesquisas e o tema foge ao escopo deste trabalho. O fato é que, de maneira geral, sua obra, no que tange aos aspectos formais, tem sido associada ao Expressionismo.

Eudinyr Fraga (1998), estudioso da perspectiva expressionista em Rodrigues, conforme dito anteriormente, assinala que o autor brasileiro nunca pretendeu formalmente, ou talvez conscientemente, ser um dramaturgo expressionista. Porém, tomou a estética expressionista como uma necessidade expressiva da construção estética do seu teatro. A polifonia de vozes na construção do(s) narrador(es) que há em Rodrigues é outro viés que merece atenção na leitura de sua obra.

Nessa linha de raciocínio, Radaelli (2016) enxerga, na obra rodriguiana, a convergência de diferentes tipos de narrador. Ela identifica em *O óbvio ululante* (1968), a presença do narrador clássico – que aconselha e enseja ensinar algo, seja por intermédio de um ensinamento moral, em uma norma de vida ou utilização de algum provérbio. No entendimento da autora, nesta obra, "a constituição do narrador se dá com o foco narrativo em primeira pessoa, com um "eu" do cronista, crítico aos acontecimentos, clamando por uma mudança de postura de seus pares sociais" (Radaelli, 2016, p. 145).

Em outros escritos, como, por exemplo, nos contos que compõem a coletânea de contos *A Vida Como Ela é* (2012), ela afirma estarem destacadas as alternâncias entre a introspecção do narrador do romance e o narrador jornalista, que busca transmitir informação sobre acontecimentos e fatos envolvendo a incidência das premissas básicas da narratividade: como, quem, quando e onde?

> Nestes textos, enunciados em terceira pessoa, o narrador não faz parte da ação, não é personagem, e, embora o conto tenha um ritmo performático semelhante ao texto de teatro, como se fosse dividido em atos, com entradas e saídas de personagens em cena, não são os personagens que revelam as informações sobre si, como num texto dramatúrgico, nem uns falam sobre as características dos outros – o narrador é quem acompanha o enredo de maneira paralela e dá ao leitor todas as pistas sobre os personagens e a sequência da história. (Radaelli, 2016, p. 145, 146)

De acordo com a autora, há ainda, em Nelson, a presença do narrador pós-moderno, aquele que utiliza o distanciamento para revisitar tempo e espaço da narrativa, coletar e analisar informações, refletindo a condição do ser humano no espaço social. Desse modo, "o narrador rodriguiano extrai a si da ação narrada, e expõe, em alguns textos, o foco narrativo do narrador observador, que entre os diálogos dos personagens revisita a ação, depois transmite uma 'sabedoria', mesmo com teor irônico." (Radaelli, 2016, p. 146). Esse entrecruzamento de tipos de narradores em Rodrigues conduz a diferentes configurações narrativas. Os modos de narrar se alternam e, às vezes, se manifestam de maneira fragmentária:

> Os narradores de Nelson Rodrigues ora assumem a primeira pessoa em tom confessional, ora assumem a terceira pessoa, com distanciamento e "lições" que expõem sabedoria. E, para além disso, os narradores rodriguianos destacam-se ainda por diferenciar o autor, o ser que redige as histórias, do narrador, espécie de alter ego ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar. (Radaelli, 2016, p. 145, 146)

As inferências do pensamento de Radaelli permitem identificar na dramaturgia de Rodrigues a presença de elementos e traços memorialísticos. O autor busca respostas para seus dilemas no encontro com o "outro" e se coloca dentro das narrativas. Ele incorpora acontecimentos da sua trajetória e da sua experiência de vida como substrato de sua produção literária. Não teme assumir seus pontos de vista e sustenta suas contradições. Esses apontamentos sobre a arquitetura dramatúrgica rodriguiana evidenciam a entrega do autor a uma escrita visceral, em que ele assume o que o afeta e procura afetar o leitor/ espectador.

## 3.2 O conceito de mídia no modelo comunicacional de Lars Elleström

> Todos os seres humanos usam mídias de alguma forma, seja por gestos, fala, jornais televisivos, websites, música, propagandas ou sinais de trânsito. (Elleström, 2021, p. 11)

A falta de consenso é recorrente em torno da compreensão do termo mídia. Para avançarmos na análise sobre como fenômenos intermidiáticos se manifestam em recentes montagens da obra rodriguiana, torna-se imprescindível explicitar as acepções que orientam a compreensão do conceito de mídia, para definir como tal terminologia será tratada no âmbito deste estudo. Há uma compreensão do termo mídia tradicionalmente vinculada aos meios de comunicação de massa ou como agente e veículo de comunicação.

Neste estudo, a compreensão de mídia, conforme externei anteriormente, leva em consideração tais perspectivas – vinculadas aos meios de comunicação tradicionais, como, por exemplo o rádio e a TV – e também assume acepções ampliadas, que extrapolam a sua compreensão vinculada a tais meios. Aqui, o entendimento de mídia também incorpora novas acepções atribuídas ao termo, como, por exemplo, a noção de mídias pessoais e mídias performativas O meu foco está na compreensão das relações intermidiáticas entre dramaturgia, cenografia e encenação. Isso envolve a transmissão de signos por diferentes sistemas semióticos que inter-relacionam o cruzamento de fronteiras entre mídias, textos individuais, visualidades, sonoridades, o verbal e o não verbal.

A teorização das mídias elaborada por Lars Elleström (2021) apresenta algumas aproximações com o conceito de rizoma[26], criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*. Se filosofar para estes dois pensadores é criar conceitos, isso encontra terreno fértil na teoria elleströniana das mídias. O autor cria diversas categorias e conceituações para problematizar as relações entre mídias, entrelaçando em sua teoria uma perspectiva rizomática que extrapola a perspectiva física e material das mídias.

> [...] minha ambição não é propor algo como um modelo completo de análise da comunicação; ao invés disso, o objetivo é investigar profundamente as relações intermidiais. Compreender essas inter-relações [...] para várias formas de investigações e, dependendo dos objetivos e das metas dessas investigações, os conceitos e princípios que proponho aqui devem ser complementados com

[26] O Rizoma opera por meio da multiplicidade e busca romper com estruturas fixas e territórios estabelecidos, onde diferentes elementos se interligam e se transformam mutuamente, conectando qualquer ponto a outro ponto, permitindo a criação de novas conexões e movimentos. Ele rompe com perspectivas retas e fixas, desconstruindo a organização arborescente e linear tradicional. O rizoma se ramifica em várias direções, conectando diferentes pontos sem um centro definido. Trata-se de um conceito que descreve uma estrutura não hierárquica e descentralizada, elaborado por uma rede com múltiplas entradas e saídas. Ver em detalhes na obra *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011).

> outras ferramentas de pesquisa. [...] Para o meu objetivo, definições de mídia que lidam apenas com os aspectos físicos de midialidade são demasiadamente restritas, como também o são as definições que apenas destacam a construção social da comunicação. (Elleström, 2021, p. 17-19)

A minha proposição neste estudo é aproximar a teoria das mídias de Elleström com o fenômeno cênico teatral. Para Elleström, o conceito de mídia é uma chave de compreensão para as situações comunicacionais e interações humanas. O autor define as mídias como ferramentas comunicativas constituídas pelas inter-relações de recursos técnicos operados pelo diálogo e interagência entre aspectos físicos, perceptivos, cognitivos e sociais. Desse modo, o autor cria diversas categorias e conceituações para problematizar as relações intermidiáticas.

Nesse sentido, o autor elabora um modelo comunicacional centrado nas mídias, considerando o que ele entende serem as mais básicas entidades de comunicação possíveis e suas inter-relações essenciais. Para atingir seus objetivos, ele estabelece três entidades – Mente do produtor, Produto de mídia e Mente do perceptor – que o autor designa como indispensáveis para seu funcionamento. Esse modelo comunicacional elaborado por Elleström pode ser verificado no diagrama representado pela Figura 34:

**Figura 34: Modelo de Comunicação centrado nas mídias**




Fonte: Elleström (2021)

Esse modelo comunicacional, representado na Figura 34, aponta que um *valor cognitivo* requer um processo de transferência – o que em outros modelos de comunicação costuma ser designado como mensagem –, o autor denomina como *valor cognitivo*, que, dito de outra maneira, compreende o sentido a ser comunicado por meio de signos. Ou seja, os sentidos e signos presentes em determinado *valor cognitivo* são transferidos entre duas entidades estabelecidas por dois polos separados entre os quais o processo de transferência acontece. O autor também define uma fase intermediária, como ato de

produção, que possibilita essa transferência de sentidos do que foi percepcionado entre os interlocutores.

Dessa maneira, o modelo de comunicação proposto pelo autor está dividido em três entidades comunicativas, que compreendem a *mente do produtor* onde se origina a produção de *valor cognitivo,* o *produto de mídia* e a *mente do perceptor*. Entre a mente do produtor e a mente do perceptor entre as quais ocorrerá uma troca de sentidos, o autor postula um estágio intermediário caracterizado pelos atos de produção e transferência de sentidos entre produtor e receptor. No epicentro de tais atos – no estágio intermediário em que ocorre a produção e transferência –, se situa o produto de mídia. O conceito de *produto de mídia* é definido por Elleström do seguinte modo:

> Para algo adquirir a função de um produto de mídia, é preciso ser *material* de alguma forma, ou seja, uma matéria ou fenômeno físico. Essa existência física deve estar presente no espaço e/ou tempo para existir; precisa ter algum tipo de extensão espaçotemporal. Deve ser também perceptível a pelo menos um dos nossos sentidos, o que significa que um produto de mídia deve ser sensorial. Por fim, deve criar significado por meio de signos, ele deve ser semiótico[27]. (Elleström, 2021, p. 77)

De acordo com Elleström (2021), um produto de mídia é "uma entidade ou um fenômeno único que permite a comunicação inter-humana." (Elleström, 2021, p. 18). No seu entendimento, os produtos de mídia podem ser analisados em relação aos traços de modalidades das mídias, os quais podem ser: materiais, espaçotemporais, sensoriais e semióticos. O autor define a primeira entidade do seu modelo como a *mente do produtor* que irá comunicar determinado sentido. "O ato da produção inicia com certo valor cognitivo na mente do produtor. Consciente ou inconscientemente o produtor dá forma a um produto de mídia" (Elleström, 2021, p. 31). O autor ressalta que a transferência de *valor cognitivo* através do *produto de mídia* é operada por uma atividade mental com auxílio dos traços de materialidades e sensorialidades manifestas nas configurações midiáticas de tal produto de mídia presente no ato comunicativo. Nesse sentido, a construção de *valor cognitivo* compreende a formação cultural, o repertório, o conhecimento prévio e a mundivisão do perceptor.

[27] A perspectiva semiótica defendida por Lars Elleström (2021) é a mesma que assumo neste trabalho. Ela parte da compreensão triádica do signo, segundo a qual o signo é composto por índice, ícone e símbolo, conforme postulado pela Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce.

> Dizer que um produto de mídia representa algo é dizer que ele provoca um certo tipo de interpretação. Essa interpretação pode estar mais ou menos conectada ao produto de mídia e à maneira como a pessoa o percebe com os seus sentidos, mas ela nunca existe independentemente da atividade cognitiva na mente do perceptor. (Elleström, 2021, p. 65)

Ao tratar da Semiótica, o autor assume a concepção triádica do signo conforme foi postulado pela Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce. Ele incorpora as tricotomias peirceanas e o conceito de *representamen* como interpretante operado pelos processos de semiose na construção e transmissão de valor cognitivo. "O esforço mais bem-sucedido para definir as formas básicas para criar significado em termos de signos é, de longe, a tricotomia fundamental de Peirce – ícone, índice e símbolo." (Elleström, 2021, p. 37). Nesse sentido, Elleström observa que:

> Peirce definiu três tipos de sinais centrais a partir de algumas habilidades cognitivas fundamentais que tornam possíveis as relações *representamen*-objeto. Os ícones representam seus objetos com base na similaridade, já os índices expressam esses objetos com base na contiguidade, e, por fim, os símbolos dependem de hábitos ou convenções. Consequentemente, o produto de mídia pode ser entendido como um conjunto de *representamens* que, que devido aos seus traços materiais, espaçotemporais e sensoriais, conjugados a fatores contextuais, expressam certos objetos (que estão disponíveis para o perceptor), criando, assim interpretantes (valor cognitivo) na mente do perceptor. (Elleström, 2021, p. 38 *apud* Peirce, 1932 [c. 1903], cap. 2, p. 247-249)

Ainda de acordo com Elleström, o valor cognitivo – tradicionalmente denominado por alguns modelos convencionais de comunicação como a mensagem ou conteúdo a ser transmitido entre dois canais – é criado pelas intenções comunicativas estabelecidas entre produtores e receptores mediante operações que envolvem a iconicidade, indicialidade e simbolicidade. Esses três tipos de signos são indispensáveis para a o processo de semiose[28].

### 3.3 O teatro compreendido como um *Sistema Intermidiático Teatral*

> Há muitos tipos de transmidiação. A transmidiação acontece o tempo todo. Existe uma grande variedade de tipos de transmidiação que não é sequer discutida dentro do quadro de intermidialidade. (Elleström, 2017, p. 189, 196)

[28] Semiose é o processo de produção de significado por meio de signos, conforme proposto por Charles Sanders Peirce. Envolve uma relação triádica entre um signo, seu objeto e o interpretante, ou seja, a interpretação que se faz desse signo.

Nas últimas décadas, as tecnologias digitais têm contribuído com novas combinações de mídias e diversos modos de apelo aos sentidos. Isso tem favorecido a convergência e o diálogo entre mídias no espetáculo teatral. Tais procedimentos afetam os processos criativos nas concepções do pensar e fazer cenográfico e impactam na elaboração estética de visualidades na encenação.

Hans Thies-Lehmann (2007) sublinha que a imbricação desses fenômenos altera o regime de visualidades do teatro. Em virtude da "crescente utilização de mídias eletrônicas [...] a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermidiática e multimidiática aparentemente sem limites" (Lehmann, 2007, p. 368). Esse adensamento intermidiático tem contribuído com o embaralhamento de limites fronteiriços entre as artes e incide sobre poéticas fluidas que se manifestam em práticas e processos criativos nas artes da cena.

Por outro prisma, Chiel Kattenbelt (2012) define o teatro como uma hipermídia capaz de incorporar todas as outras artes e mídias. No seu entendimento, o teatro pode ser compreendido como "a única arte capaz de incorporar todas as outras artes sem depender delas para ser teatro" (Kattenbelt, 2012, p. 120). O autor vai adiante ao inferir: "considero as diferentes artes como mídias – esse é o meu ponto de partida. Pessoalmente, não falo mais sobre artes e mídias, como, por exemplo, teatro e mídia, mas apenas como mídias" (Kattenbelt, 2001, p. 21 – tradução nossa). Nesse sentido, o pensamento de Kattenbelt coaduna com Elleström (2021), que define as artes como mídias esteticamente desenvolvidas.

Neste estudo, incorporo alguns aspectos do pensamento de Kattenbelt – no tocante ao pensar o fenômeno teatral como um processo de convergência intermidiática que não desfaz suas particularidades enquanto fenômeno autônomo diante das outras artes – em uma aproximação com a teoria das mídias de Lars Elleström. Aproprio-me de alguns conceitos da teoria elleströniana para analisar relações entre mídias, dramaturgia, encenação e cenografia.

Convém sublinhar que a noção de dramaturgia[29] tem sido ampliada para outras camadas de significação presentes no enunciado cênico. Nesse contexto, a noção de dramaturgia não compreende apenas o texto escrito ou sistema sígnico verbal. Ela passa

[29] Na cena teatral contemporânea, a noção de dramaturgia tem sido afetada pela aproximação com a performance, o teatro-dança, o teatro de visualidade e outros domínios artísticos. Diante disso, ela se expande para além do logocentrismo e tem recebido diversas reformulações em práticas teatrais e processos criativos que refletem a pluralidade de linguagens que se manifestam na composição do texto cênico.

a abarcar o conjunto de dispositivos cenográficos, os arranjos espaçovisuais da cenografia e encenação se estendendo e expandindo para a totalidade de fenômenos que se manifestam nas imagéticas da cena.

A análise de mídias no espetáculo teatral torna-se uma tarefa complexa, dentre vários fatores, porque envolve deslizamentos de sentidos a partir de materialidades e fenômenos físicos situados em acontecimentos efêmeros. Tais procedimentos são dados a perceber pelos nossos sentidos durante o *aqui e agora* do acontecimento cênico. Isso envolve interrelações entre mídias fontes, a performatividade dos atores e profissionais envolvidos na criação teatral – que serão denominados no âmbito deste estudo como *performers* – e suas interagências com as materialidades da escrita cenográfica que se manifestam na efemeridade da encenação.

Para analisar o acontecimento teatral em perspectivas intermidiáticas, proponho um *Sistema Intermidiático Teatral* que se funda na compreensão do fenômeno cênico como um modo de "estar-acontecer", conforme teorizado pela filosofia do teatro de Jorge Dubatti (2012), que comporta a ideia deleuziana de "acontecimento como algo no qual se coloca a construção de sentido, que produz entes em seu acontecer" (Dubatti, 2012, p. 15). Alguns elementos do modelo comunicacional de Elleström são tomados aqui para analisar modos de transmidiação[30] e midialidades nos domínios do teatro. Eles podem ser verificados na Figura 35, onde apresento um diagrama para elucidar esse *Sistema Intermidiático Teatral* que proponho:

**Figura 35: Sistema Intermidiático Teatral**




Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

[30] Transmidiação: Elleström (2021) define como uma categoria da intermidialidade que serve para distinguir os fenômenos de transformações de mídias, que ocorrem quando objetos já representados em esferas virtuais, criados por outros tipos de mídias, tornam-se parte de uma outra esfera virtual ao serem novamente mediados. No âmbito deste estudo, aplicamos tal conceito ao processo de transposição de mídias fontes - textos dramáticos pré-existentes, dramaturgias visuais, partituras de ações corporais voltadas para o teatro-dança ou qualquer outra espécie de teatro de visualidade que prescinda do sistema signo-verbal - para o texto cênico que se materializa na encenação como produto de mídia. Ver: Elleström, 2021, p. 164.

Nesse diagrama representado pela Figura 35, tomo como referência o modelo comunicacional elleströnianо e proponho três entidades como base do *Sistema Intermidiático Teatral*, sendo a primeira entidade o *performer* – sua mente e corporeidade como fundamentos do enunciado cênico, onde se origina a produção de *valor cognitivo*, os *produtos de mídias* que se configuram na encenação e cenografia e a percepção operada pela *mente do perceptor*.

Nesse modelo que proponho, a primeira entidade consiste no diálogo e interação entre mídia fonte – dramaturgia, partitura de ações ou roteiro, corporeidade e gestualidade dos *performers* e seus atos performativos como fundamentos do enunciado cênico – que assume o lugar de *valor cognitivo* elaborado por Elleström. Ou seja, o conceito de *valor cognitivo* é tornado aqui, na minha perspectiva, como o(s) enunciado(s) cênico(s). Nessa primeira entidade, o termo *performers* – grafado no plural – está relacionado com as mídias fontes e, simultaneamente, designa a performatividade dos atores, cenógrafos, dramaturgos, encenadores e toda equipe técnica que participa da criação no enunciado cênico.

Para tanto, é preciso refletirmos sobre a noção de enunciado cênico. A enunciação cênica é urdida pelo entretecimento das várias camadas de textualidades, de sistemas sígnicos presentes na imagética de cena e na totalidade do texto cênico. Ela resulta das interrelações entre dramaturgia, cenografia – a imbricação da materialidade dos dispositivos cenográficos – definidos por Elleström como mídias técnicas de exposição – e as mídias primárias do espetáculo, que eu designo como corpo, voz e gestualidade, ou seja, as afecções que são corporificadas nas ações e expressões dos *performers.*

Na segunda entidade, a encenação e a cenografia assumem a função de *produtos de mídias* configurados em processos de transmidiação originados pelo enunciado cênico. Dessa maneira, o ato de transmidiação ocorre entre o enunciado cênico, que compreende o texto fonte – as mídias fontes, as camadas de textualidades presentes no *mise-en-scène* – em mídia destino, a encenação, que, nesse contexto, constitui um produto de mídia[31]. Ou seja, tal *produto de mídia* é resultado da efemeridade da enunciação cênica que existe

[31] Produto de mídia: Na teoria de Elleström (2021), se relaciona com o ato comunicativo ou situação percipiente entre dois polos comunicantes. Ele é urdido durante o estágio intermediário da comunicação que permite a transferência de *valor cognitivo* da mente do produtor para a mente de um perceptor. Ver Elleström (2021, p. 27, 28, 29 e 161). No contexto do *Sistema Intermediático Teatral* que proponho, o produto de mídia se configura entre a troca de valores cognitivos entre *performers* e espectadores. Isso se dá através das percepções sensoriais dos fenômenos materiais, espaçotemporais e semióticos durante a encenação teatral.

apenas quando a terceira entidade do modelo que proponho: a *percepção* dos espectadores é acionada pelo espetáculo teatral.

A terceira entidade deste *Sistema Intermidiático Teatral* que proponho é constituído pelos perceptores, ou seja, os espectadores que participam do espetáculo e percebem o(s) valor(es) cognitivo(s), aqui compreendido como enunciado(s) cênico(s). Os *performers* – em diálogos com a totalidade das mídias fontes – iniciam a produção de valor cognitivo do *Sistema Intermidiático Teatral*. Essa produção de valor cognitivo é operada pelas intersecções entre mídias fontes, gestualidades, dispositivos cenográficos e todas as demais camadas de significação presentes nas textualidades do enunciado cênico. Dito de outra maneira, os processos de transmidiação são deflagrados quando os perceptores participam do ato performativo estando junto com os artistas em um acontecimento teatral. Assim, ao efabularem sobre o enunciado cênico, elaboram o ato de produção perceptiva, que se configura no ápice do processo de transmidiação evidenciando o produto de mídia na efemeridade do espetáculo teatral.

A corporeidade do *performer* – sua gestualidade e sonoridade – constitui as mídias primárias, as textualidades fundamentais do fenômeno cênico. É no corpo que existimos e nele articulamos sentidos para o universo circundante. Desse modo, as corporeidades dos *performers* que iniciam a produção do enunciado cênico – em interação com as materialidades e midialidades dos dispositivos cenográficos – e os corpos dos espectadores performam.

Doravante, me referirei ao espectador de teatro como perceptor em consonância ao *Sistema Intermidiático Teatral* que proponho nesta tese. O termo perceptor também utilizado por Elleström (2021) em seu modelo comunicacional centrado nas mídias será aqui tomado para denominar o sujeito percipiente, aquele que participa da encenação com suas mídias primárias. Tal sujeito perceptor utiliza sua cognição e sensorialidade para vivenciar e decodificar os valore cognitivos de arranjos intermidiáticos do texto cênico.

Os arranjos intermidiáticos – expressão que criei e utilizarei doravante para designar e categorizar entretecimentos de mídias primárias, mídias técnicas de exposição e novas formas de combinações de mídias – serão analisados em recentes encenações da obra rodriguiana. O conceito de valor cognitivo, conforme teorizado por Elleström, trazido para o campo do teatro, constitui objeto de apreensão e conhecimento estético que é percepcionado pela operação de processos cognitivos e pela efabulação dos sujeitos perceptores durante a encenação. Desse modo, a encenação constitui um produto de

mídia, que se afirma pela percepção e interação entre *performers* e perceptores que experimentam e vivenciam o espetáculo teatral.

Ainda em diálogo com o pensamento de Elleström, podemos inferir um estágio intermediário entre enunciado cênico, que se inicia com as interagências ente mídias fontes, a performatividade dos *performers* e dos dispositivos cenográficos manifestos durante os processos de transmidiação. Tal estágio intermediário, na minha perspectiva, compreende os atos de produção realizados por *performers* e os perceptores. Ambos percepcionam e performam. Não necessariamente nesta ordem. Isso não acontece de modo estanque ou linear.

O encadeamento de tais processos se intersecciona de maneira fluida sem a rigidez linear no fluxo de suas operações. Isso se dá por meios de dinâmicas operadas por subjetivações e sensibilidades de cada sujeito envolvido nos processos de transmidiação do fenômeno cênico. Isso se dá por cadeias de interações entre elementos subjetivos que são amealhados por agenciamentos de percepções sensoriais entre dispositivos cenográficos, *performers* e perceptores mediante interações com o produto de mídia que se manifesta na encenação.

Desse modo, no *Sistema Intermidiático Teatral*, corpos e mentes se afetam mutuamente. Os perceptores são afetados pela enunciação cênica do *mise-en-scène* e, simultaneamente, afetam os *performers* que atuam no espetáculo. Nessa linha de compreensão, as mídias primárias, ou seja, a corporeidade, a gestualidade e a voz dos *performers* – em algumas circunstâncias ancoradas pelos aportes de dispositivos tecnológicos de captação e reprodução de imagens e som, como é o caso de grande parte de manifestações teatrais contemporâneas. Mas não constitui uma regra ou paradigma para tratar das diversidades estéticas e poéticas do exercício intermidiático na cena atual.

Antes de tudo, é preciso considerar que na pluralidade de tendências estéticas que se manifestam na cena contemporânea, o processo de enunciação cênica pode prescindir do uso de tecnologias audiovisuais, de mídias digitais ou outros recursos que surgiram na era da informação. As poéticas contemporâneas podem prescindir até mesmo da exigência de um texto dramático pré-existente. Alguns processos criativos e práticas teatrais surgem ancorados apenas nas midialidades primárias e, por isso, não são desprovidas de teatralidade e convergências midiáticas.

A arte teatral mesmo estando impossibilitada de se estabelecer em configurações monomidiáticas por estar situada em um fenômeno que se caracteriza pela plurimidialidade – que envolve diferentes sistemas sígnicos, meios expressivos e

linguagens artísticas – não necessita obrigatoriamente se render a novas tecnologias e mídias. Entretanto, o teatro é poroso aos processos de transformações sociais e costuma refletir o que afeta a(s) sociedade(s) onde o fenômeno cênico se manifesta.

Todavia, o fenômeno cênico do teatro não pode prescindir do encontro, da presença e comunhão dos corpos em determinado tempo e lugar. Isso nos remete novamente ao pensamento de Jorge Dubatti, mais especificamente, ao seu conceito de acontecimento teatral. Nessa visada, Dubatti (2022) se refere ao acontecimento teatral como uma encruzilhada de territórios que compreende aspectos históricos, geográficos, culturais e subjetivos. No seu entendimento, esse entrecruzamento territorial é construído pelo agenciamento de subjetivações interterritoriais e intraterritoriais. Nesse encontro de multiterritorialidades, *performers* e perceptores, com suas corporeidades e subjetividades, convivem e participam de um momento único que se materializa na experivivência efêmera do fenômeno teatral.

O autor observa que tal efemeridade constitui um ponto de entroncamento onde se produz a reunião dos sujeitos para uma comunhão voltada para o fenômeno cênico. Dessa maneira, no seu entendimento, o acontecimento teatral é a única das artes que não pode ser desterritorializada. Porque é no efêmero presenciado durante tal comunhão territorial que se constitui o seu experienciar e vivenciar coletivo. Entretanto, esse vivenciar único também nos coloca diante de uma experiência de morte. Dubatti (2022) sublinha que o fenômeno cênico é caracterizado por uma experiência de perda. No momento em que participo do espetáculo, vejo-o brotar em vida e, simultaneamente, vejo-o morrer.

O teatro é como aquilo que me é dado a perceber como uma espécie de brinquedo que busquei e persegui incessantemente durante a infância. E no exato instante em que o consigo, no pleno exercício da brincadeira, talvez, no auge da alegria de tê-lo tangenciado, o perdi. De repente, alguém retira de minhas mãos o brinquedo. Ele deixou de ser brinquedo quando se esvaiu de minhas mãos. Não importa se foi retirado por algum adulto, tomado por um terceiro ou apenas derreteu como um sorvete. Ele cessou e, junto de sua existência interrompida, foram-se os arrufos da alegria e os festejos da brincadeira. O fato é que o teatro se "acaba" em seu próprio fazer. Ele morre no próprio ato de seu nascimento e ao apreendê-lo, sorvê-lo – mesmo que tente fazê-lo parcimoniosamente – estando atento a todos os detalhes da cena, inevitavelmente, perco-o.

A cena tem algo em comum com a vida – digo, uma encenação, performance, um musical ou um espetáculo de dança – depois de transmidiada pelas mídias primárias dos

*performers*, pelas mídias técnicas de exposição dos dispositivos cenográficos em todos os seus enunciados cênicos, ela simplesmente morre. Ela pode deixar traços, vestígios, indícios. Mas, ainda que ela tenha eriçado toda a minha epiderme e me causado frêmitos de emoção, ela, em si, definitivamente e inevitavelmente morre. Só posso carregá-la – ou aquilo que sobrou dela – nas minhas sensações e afetos, nas reminiscências de minhas midialidades primárias.

Evidentemente, alguns vestígios do texto cênico podem ser guardados em outras mídias como fotografias, vídeos, arquivos sonoros, registros digitalizados, depoimentos dos *performers* sobre seus processos criativos, resenhas e críticas publicadas em jornais. Mas a encenação em si deixa de acontecer no exato momento em que a cena foi midiada ou transmidiada.

Obviamente, as complexidades envolvidas em tais fenômenos e a emergência de práticas e processos criativos que hibridizam mídias e diferentes expressões artísticas na cena contemporânea não podem ser enquadradas dentro do mesmo diapasão ou paradigma de análise. Cada espetáculo de teatro requer ferramentas de análise que levem em consideração as imbricações de suas especificidades e particularidades estéticas. Portanto, meu objetivo ao propor esse *Sistema Intermidiático Teatral* é colaborar com a reflexão sobre práticas e processos criativos intermidiáticos que estão em curso. Sobretudo, contribuir com o debate sobre os modos de se pensar as relações entre dramaturgia, encenação, cenografia e mídias.

## 3.4 O conceito de cenografia expandida como vetor de midialidades no *Sistema Intermidiático Teatral*

> O teatro é um lugar onde as pessoas se reúnem e onde importantes relações sociopolíticas são criadas. O espaço compartilhado aponta para a função social da cenografia, proporcionando um espaço de compartilhamento, relacionamento e também de conflito – um lugar de conexão e de diferença. [...] a cenografia é um MEIO para um fim, e não um FIM em si. Cenografia é uma forma de pensar. (Sodja Lotker, 2015, s/p)

Até meados do século XIX, a cenografia era comumente pensada apenas como elemento decorativo e a encenação estava a serviço da representação do texto, em algumas situações se limitava apenas à sua ilustração. No início do século XX, as experiências cenográficas de Adolphe Appia e Gordon Craig, bem como a plasticidade das encenações realizadas por Meyerhold – sem desconsiderar outros feitos como o

trabalho pioneiro de Antoine em teorizar e sistematizar suas concepções de encenação – tiveram papéis determinantes na desconstrução desses paradigmas. Tais transformações se intensificaram ao longo do século XX, contribuindo para a afirmação das pluralidades poéticas que impactam a cenografia e a encenação no teatro contemporâneo.

Patrice Pavis (2008) salienta que a autonomização da cenografia está diretamente ligada ao surgimento da encenação e depois, conforme dito anteriormente, ao surgimento de novos sentidos atribuídos ao conceito de teatralidade[32]. Desse modo, encenação e cenografia passam a ser afetadas pelas transformações nas noções de teatralidade e performatividade. "A cenografia é a parte visível e material da encenação. [...] é exatamente nela que se concentra boa parte das pesquisas de criação teatral da atualidade". (Pavis, 2010, p. 84).

A reestruturação do espaço cênico, para Jean-Jaqcues Roubine (1998), passava necessariamente pela desconstrução da hegemonia exercida pela perspectiva frontal, pela eliminação do excesso decorativo dos ornamentos desprovidos de significância ou apelo poético – que perdurou na cenografia até meados do século XX – e também pela experimentação teatral em espaços alternativos que surgem na cena contemporânea e contribuem para a desconstrução da hegemonia da frontalidade do palco italiano. Nesse sentido, o autor salienta que:

> É importante notar que a manutenção do palco italiano é agora objeto de amadurecida reflexão e argumentação. Quer dizer que ele não é mais considerado uma estrutura natural, inerente à própria essência da arte teatral, e, portanto, inexcedível e incontornável, mas como consequência histórica de uma evolução em marcha, um sistema aberto suscetível de ser transformado e aperfeiçoado. E é visto sob esse prisma que ele é integrado a teorias, e mesmo a experiências, que pretendem nada menos do que uma revolução da prática do teatro (Roubine, 1998, p. 88).

No bojo de tais acontecimentos, o teatro sai dos edifícios concebidos originalmente para sua encenação e ganha as ruas, praças e espaços alternativos. Tais transformações têm contribuído com a reformulação do pensar e fazer cenográfico e

[32] Teatralidade – Pavis (2008) define o termo como aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico). Pode opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação. O autor remete ao pensamento de Barthes: "É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior." (Pavis, 2008, p. 372 *apud* Barthes, 1964, p. 41-42). Todavia, esse conceito segue sendo reformulado no teatro contemporâneo e veremos outras definições adiante.

interferem diretamente na composição da cena teatral. O espaço cênico – nas suas inter-relações com os dispositivos cenográficos e *performers* e imbuído de sentidos e apelo estético – passa a ser compreendido na sua potencialidade como ferramenta de teatralidade e performatividade[33]. Nesse sentido, o espaço cênico e a cenografia performam.

Renato Bolelli Rebouças (2022) observa que, nas últimas décadas, o caráter movente e fluido da cenografia incide sobre novas práticas de ocupação espaço-cênico-performáticas – considerando a diversidade de experimentações em espaços alternativos – e isso tem acentuado a ideia de impossibilidade da separação entre cenografia e encenação. As zonas fronteiriças entre essas áreas têm sido continuamente tensionadas num franco processo de desfronteirização. Elas, de certa forma, passam a se imiscuir, sem que nenhuma perca suas especificidades. "A cenografia aproximou-se da encenação a ponto de não se poder mais distingui-las." (Pavis, 2010, p. 84, 102).

Rebouças argumenta que, em face de acontecimentos dessa natureza, temos uma expansão de termos e nomenclaturas que surgem em função da necessidade de abarcar o fenômeno movediço das novas práticas cenográficas e de (re)definir suas transformações. O autor realiza um mapeamento desses novos termos em manifestações que são evidenciadas pela noção de *site-specific*, oriunda das artes visuais, e na ideia de cenografia ambiental (*environmental scenography*), "proposta por Arnold Aronson (2018) a partir da definição de Richard Schechner (1994) que trata de novas configurações de posicionamento da plateia num acontecimento teatral" (Rebouças, 2022, p. 7). Nesse contexto, surge a expressão design cênico (*performance design*) e, por último, o conceito de cenografia expandida[34].

Tais termos e expressões demonstram a efervescência do pensar e fazer cenográfico na cena contemporânea. Eles surgem como tentativa de tangenciar práticas cenográficas que extrapolam o espaço convencional do palco italiano, e alguns de seus

[33] O conceito de performatividade – e suas relações com a noção de teatralidade – à luz do espaço cênico e suas interrelações semânticas e semióticas com os dispositivos cenográficos, pode ser verificado em estudo realizado por Ed Andrade (2019). O autor, ao escrutinar perspectivas históricas e filosóficas da imbricação de tais termos, sugere uma "metafísica da teatralidade", inferindo suas interconexões com novos sentidos atribuídos à noção de performatividade e seus desdobramentos para cenografia e encenação. Tais conceitos podem ser verificados em detalhes em: *O Espaço Encena*: Teatralidade e Performatividade na Cenografia Contemporânea – Tese de Doutorado - UNIRIO (2019).

[34] O conceito de cenografia expandida procura abarcar as diversas formas de ocupação cênico performáticas realizadas em espaços alternativos à caixa cênica do palco italiano e o seu entendimento pode ser aprofundado em Epistemologias do Sul, estudo realizado por Renato Bolelli Rebouças – Tese de Doutorado - (2021).

aspectos podem ser verificados em experimentações de novas materialidades voltadas para instalações cenográficas em espaços alternativos – e também incidem em experimentações na própria caixa cênica à italiana – trafegando nos limites fronteiriços entre performance, audiovisual e artes visuais.

Em parte, tal efervescência se deve à consolidação de eventos como, por exemplo, os festivais da Quadrienal de Praga (Prague Quadrennial - PQ), que, desde 1967, acontecem a cada quatro anos e reúne experiências multissensoriais em práticas cenográficas em torno do design da performance, também denominado por alguns artistas e teóricos como desenho de cena. O evento costuma reunir manifestações artísticas que extrapolam as esferas das visualidades, expondo realizações de caráter interdisciplinar, mediante estéticas imersivas que privilegiam a participação ativa dos perceptores.

A cada nova edição da Quadrienal de Praga, os trabalhos selecionados atestam a amplitude de transformações estéticas que seguem em curso na linguagem cenográfica. Elas envolvem uma diversidade de experimentos que têm contribuído com aproximações entre cenografia e novas tecnologias, novas maneiras de se pensar e conceber o espaço cênico e suas relações entre encenação e perceptores. A imensa gama de experimentações constituídas por diversas combinações entre mídias e domínios artísticos tem contribuído com o adensamento de relações intermidiáticas no fenômeno cênico.

A consolidação de manifestações teatrais em espaços alternativos e o desenvolvimento da linguagem cenográfica como um campo autônomo contribuem para a redefinição do papel do cenógrafo, do encenador, dos perceptores e dispositivos cenográficos. Isso também redefine a importância das visualidades no espetáculo teatral. A incorporação de tecnologias digitais e experimentações de novas camadas visuais na imagética de cena, o uso de recursos audiovisuais e, até mesmo, a composição de cenários híbridos constituídos na convergência entre materialidades físicas e virtuais impactam a cena contemporânea.

Segundo Rebouças (2022), é nesse movimento de ampliação das práticas cenográficas que surge o conceito de cenografia expandida. O ensaio “A escultura no campo ampliado” (1984), de Rosalind Krauss, pode ser compreendido como uma inspiração inicial que posteriormente foi deslocada para o campo da cenografia e incorporada e catalogada pelos teóricos Joslin McKinney e Scott Palmer na obra *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* como cenografia expandida.

Partindo do conceito de cenografia expandida, Rebouças propõe a compreensão da cenografia a partir de outros paradigmas que extrapolam "o desenho de cena incluindo processos de criação que determinam relações espaciais, materiais e sensoriais entre ambientes, objetos e atmosferas." (Rebouças, 2022, p. 7-8). Nesse sentido, o conceito de cenografia expandida abarca os processos criativos e práticas cenográficas realizadas fora da convenção da caixa cênica italiana.

Entretanto, cabe salientar que o surgimento desse conceito "não rompe em definitivo com as práticas teatrais convencionais, mas antes, passa a conceber a cenografia como elemento processual que busca promover relações performativas no espaço ou torna-se o próprio instrumento de construção ou percepção do espaço" (Rebouças, 2021, s/p). Ou seja, o conceito de cenografia expandida politiza o fazer cenográfico, conferindo dimensão de meio processual de construção de agenciamentos e intermediações que são imbuídos da potencialidade de "materializar imaginários e criar imagens" (Rebouças, 2021, s/p). No entendimento do autor, a cenografia assume a condição de objeto relacional em constante deslocamento, e o espaço, ou a noção de espacialidade cênica, passa a se reconfigurar a cada situação.

Em outras palavras, a cenografia – em suas intersecções com a encenação – passa a performar em constante devir. Ela se estabelece como ferramenta dramatúrgica e objeto flutuante que pode se reconfigurar. Isso pode se dar pelos rearranjos espaçovisuais dos dispositivos cenográficos, pelo afeto de relações entre *performers* e estes dispositivos cenográficos ou por efabulação dos perceptores. Nesse sentido, Patrice Pavis sublinha que "a arte da encenação é precisamente saber distinguir e combinar vozes" (Pavis, 2017, p. 60).

Rebouças (2022) enfatiza que a afirmação da linguagem cenográfica extrapola os arranjos espaçovisuais das conformidades da cena, indo além das "relações estéticas e conceituais dos elementos que compõem a encenação/performance/obra" (Rebouças, 2022, p. 8). O autor sublinha que a cenografia se autonomiza pelos seus aspectos relacionais e fluídos que emergem em novas práticas de ocupação espaço-cênico-performáticas.

Nesse sentido, o autor enfatiza que a autonomização da linguagem cenográfica – e suas imbricações para a encenação – envolve "o contexto sócio-político-cultural-econômico em que está inserida, seus imaginários, simbologias, modos de inserção e recepção" (Rebouças, 2022, p. 8). Desse modo, é preciso considerar os impactos das novas tecnologias digitais e os modos como isso afeta a recepção dos perceptores.

Na era das mídias, as práticas e processos criativos nas artes da cena se abrem a novas combinações de meios expressivos e utilizam novas configurações midiáticas nas concepções da cenografia e encenação. Tais acontecimentos possuem papel decisivo na intensificação de experimentações intermidiáticas e estéticas híbridas que experimentam novas combinações de tecnologias e meios expressivos na composição da cena contemporânea.

Ainda de acordo com Rebouças (2022), apesar da escassez de recursos materiais, "de modo geral, a produção cenográfica brasileira termina por potencializar uma limitação econômica a favor de uma linguagem criativa" (Rebouças, 2022, p. 15). O autor entende que é na prática do teatro de grupo experimental e em processos colaborativos que são realizadas grandes experiências de renovação desse fazer cenográfico que se mostra em plena expansão.

Por outro viés de análise, Machado (2020), ao discutir uma definição conceitual para novas acepções em torno do pensar e fazer cenográfico, problematiza essa questão a partir do perfil profissional do cenógrafo. A partir de sua própria experiência como artista e professor pesquisador, estabelece distinção entre cenógrafos que chegaram à cenografia pela arquitetura e pelo *design*, dos cenógrafos que chegaram ao fazer cenográfico pela materialidade, oriundos das artes visuais. Entretanto, reconhece "que estes dois casos não são excludentes ou exclusivos de cada postura" (Machado, 2020, p. 68).

O autor defende a existência de duas posições apriorísticas envolvendo cenógrafos que realizam obras por projetos, construindo uma cenografia condicionada a ideias previamente estabelecidas por demandas externas e, noutra vertente, a concepção dramatúrgica e do "sentido da obra a partir das elaborações cenográficas e dos objetos de cena. No seu entendimento, há grandes diferenças envolvendo autoria e hierarquização – dos agentes envolvidos em processos de criação dramatúrgica e produção cenográfica – a depender do fato, se uma cenografia é condicionada a ideias previamente estabelecidas por uma direção ou se ela é o fundamento e marco inicial de uma proposta de encenação. Alguns encenadores concebem previamente uma proposição de projeto cenográfico com diretrizes fechadas e rígidas.

Porém, é crescente o número de encenadores que incorporam o pensar cenográfico como parte do processo de criação, reconhecendo nele um vértice de autonomia na produção de sentidos e visualidades da cena. Em alguns casos, já constroem proposições estéticas que partem da cenografia como mola propulsora e ferramenta dramatúrgica para a produção de sentidos na encenação.

Nesse contexto, o palco italiano convive com a diversidade de experimentações cenográficas – a expansão de criações em cenografias expandidas, inúmeras práticas e experimentos de ocupações em espaços alternativos, que não foram projetados para a finalidade teatral e a própria rua como espaço de reinvenção do *design* de grande parte das encenações.

> Toda dramaturgia, e mesmo todo espetáculo é objeto de uma análise espacial e de um reexame de seu funcionamento. O espaço não é mais concebido como concha em cujo interior certos arranjos são permitidos, mas como elemento dinâmico de toda concepção dramatúrgica. Ele deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação de sentido. (Pavis, 2008, p. 135)

Na cena teatral contemporânea, o enunciado cênico pode ser articulado por "colocação em jogo, numa abordagem estética e subjetiva, de um texto dramático pré-existente" (Pavis, 2008, p. 23) ou por dramaturgia corporal, proposições espetaculares concebidas por teatro-dança, por encenações orientadas pelas visualidades – como, por exemplo o teatro de visualidade que prescinde dos signos verbais – ou experimentações dos mais diversos estilos e tendências estéticas que emergem na profusão intermidiática de práticas cenocêntricas.

A cenografia – em sua inseparabilidade da encenação – é constituída de transmidiações intersemióticas que se materializam no agenciamento das espacialidades cênicas, dos dispositivos cenográficos, ou seja, dos arranjos espaçovisuais da escrita cenográfica para a composição da imagética da cena. É no desenho do espaço cênico que os *performers* – as mídias-fontes, as mídias técnicas de exposição – atuam e performam na elaboração de enunciados cênicos e arranjos intermidiáticos que irão compor o texto cênico.

Nesse sentido, as mídias fontes – ou seja, o(s) texto(s) como mídia(s), muito embora, como visto antes, cada vez mais emergem práticas dramatúrgicas e textos cênicos que prescindem de textos escritos pré-existentes como base de sua criação cênica – são transmidiados para as dimensões materiais e simbólicas das mídias primárias dos *performers*, das mídias técnicas de exposição configuradas nos dispositivos cenográficos, nos arranjos espaçovisuais e no *design*[35] do espaço cênico.

[35] O termo *design* é aqui utilizado em diálogo com a efervescência de proposições estéticas e inovações do campo cenográfico evocados pela Quadrienal de Praga, o maior evento dedicado à arte da cenografia no mundo, realizado a cada quatro anos na cidade de Praga desde 1967.

Nesse sentido, Rebouças (2022), ao refletir sobre o conceito de cenografia expandida e processos de ocupação de espaços alternativos por parte dos movimentos artísticos e culturais, relaciona diversas experiências de grupos de teatro que se articulam em torno de tais práticas e experimentações. O autor observa que essa tem sido uma tônica em criações e práticas cenográficas contemporâneas. Sobretudo, afirma que tais procedimentos e processos criativos terminam por instaurar novas maneiras de coexistirmos com os lugares e habitarmos os espaços das cidades.

> Tomar o lugar como elemento tem sido um procedimento adotado por inúmeros projetos que dialogam diretamente com a natureza do espaço. Assim, sua potência é verificada mais pelos agenciamentos que possibilitam do que por seus resultados visuais. [...] Utilizando-os como sede, sala de ensaio e local para apresentações, os grupos acabam por desenvolver relações intricadas com os lugares, o que pode ser entendido como uma prática ambiental, imersiva – expandida –, tal como é possível observar no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Teatro Ventoforte, Grupo Pombas Urbanas, Casa Livre (Cia. Livre), Cemitério de Automóveis, Os Fofos Encenam, Teatro do Incêndio, Teatro do Conteiner, Espaço 28 (grupo 28 Patas Furiosas), entre inúmeros outros. (Rebouças, 2022, p. 9, 21)

Desse modo, coadunando com o pensamento de Rebouças, infiro que o próprio espaço se converte em alavancas de criações estéticas, ou seja, o espaço se torna elemento fundante na concepção de projetos cenográficos e nas poéticas de encenações. Nessa linha de raciocínio, entendo que o espaço também pode ser compreendido como uma espécie de mídia primeva que passa a abrigar as tessituras de novos arranjos intermediáticos. Ou seja, o espaço – como mídia ambiental e imersiva – passa a performar na encenação junto das mídias fontes das diferentes matrizes dramatúrgicas, dos *performers* e dispositivos cenográficos.

Assim, a virada conceitual do fenômeno cênico – que pressupõe o declínio do logocentrismo e a emergência de uma estética cenocêntrica – articula o pensar e fazer coletivo de cenógrafos, iluminadores, figurinistas, músicos, dramaturgos e encenadores em processos criativos que entrelaçam a plasticidade da composição cênica com novas camadas de visualidades, sonoridades e configurações espaçovisuais da cena.

Em concomitância com tais acontecimentos, o desenvolvimento de novas tecnologias, a transformação digital – a consolidação da tecnocultura da sociedade informada – e os processos de desfronteirização entre diferentes domínios das artes afetam os modos de combinação das mídias na cena teatral contemporânea. Refletir sobre tais acontecimentos auxilia na compressão de aspectos intermidiáticos que se manifestam

na obra de Nelson Rodrigues e servem de chave de leitura para analisar o hibridismo e a convergência de mídias em recentes montagens de sua dramaturgia.

### 3.5 Intermidialidades da cenografia expandida em *Álbum de Família* encenado por Jorge Farjalla em uma perspectiva do *Sistema Intermidiático Teatral*

Nelson Rodrigues elege a família como um dos temas centrais de sua obra. O exercício do poder patriarcal está no centro das tensões de *Álbum de Família* e o autor imbrica, nessa peça, questões que se relacionam com a violência do patriarcalismo e o incesto se apropriando de elementos da tragédia clássica e os subvertendo em determinado contexto da formação cultural brasileira. Décio Almeida Prado (2009), ao discutir o processo de apropriação de elementos da tragédia grega no ciclo rodriguiano de peças míticas, observa que, ao contrário da noção trágica do destino como algo inevitável para as personagens na tragédia grega, Rodrigues prevê a condenação do ser humano pelos seus demônios internos e não mais pela punição dos deuses, pela purgação da catarse da tragédia clássica:

> Esse, indubitavelmente, é o alicerce de peças como *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos afogados*, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores de conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais aos filhos. O incesto é a única lei que conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas. As antinomias em que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia -, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do polo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo. (Prado, 2009, p. 52)

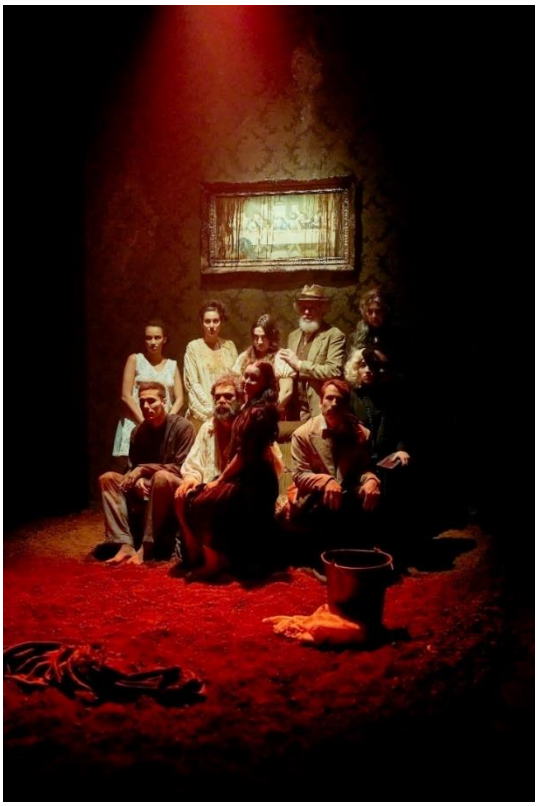
*Álbum de Família* – como um retrato rodriguiano do patriarcalismo brasileiro durante a primeira metade do século XX – prova a sua atualidade para discutir tais questões em uma encenação concebida para espaço alternativo – que rompe com as conformidades espaciais do palco italiano – no Teatro Estúdio, no centro histórico de São Paulo. A noção de transposição midiática, elaborada por Irina Rajewsky (2012), é normalmente empregada na análise de procedimentos de adaptação de um romance para o cinema, obviamente, também é utilizada em outros modos de acepção das relações

intermidiais. Ela é definida por Rajewsky (2012) como uma subcategoria da intermidialidade.

Para Elleström a transposição midiática é definida pelo termo *transmidiação*. No seu entendimento, transmidiação é a categoria que "distingue os fenômenos de transformação de mídias, que ocorrem quando objetos já representados em esferas virtuais, criados por outros tipos de mídias, tornam-se parte de uma outra esfera virtual ao serem mediados novamente" (Elleström, 2021, p. 164). Esse processo ocorre quando determinado texto fonte é transposto para um novo produto de mídia, nesse contexto, a cenografia – os arranjos espaçovisuais das espacialidades cênicas, suas intersecções com os dispositivos cenográficos – e a encenação.

Na Figura 36, é possível identificar alguns aspectos da transposição midiática operada por Farjalla entre o texto fonte, ou seja, a dramaturgia de Rodrigues e composição espacial da cenografia concebida para o espetáculo. O encenador intersecciona perspectivas frontais entre a plateia, dividida por um corredor com o piso do espaço cênico coberto de terra:

**Figura 36: Cenografia expandida concebida para *Álbum de Família***



Autor: Cecília Gidali - Fonte: Acervo do Autor (2024).

Em *Álbum de Família,* conforme visto anteriormente na análise da encenação realizada pelo *Grupo Galpão,* o enredo é construído através do encontro e convergência entre mídias. O texto é amealhado por uma sessão de fotos em que se constrói uma imagem idealizada da convivência em família. As ações que sucedem os registros fotográficos desvelam a fragilidade e inconsistência da aparente harmonia familiar de D. Senhorinha e Jonas.

A trama revela a decadência da sociedade patriarcal na primeira metade do século XX, denunciando o falso moralismo religioso e a hipocrisia social. A peça inaugura o que o próprio autor designou como "teatro desagradável", tendo recebido duras críticas, além de ter sido censurada por cerca de duas décadas. O crítico Álvaro Lins, ao travar conhecimento do texto, antes de sua montagem, sentenciou:

> Sem estilo, sem técnica teatral, sem imaginação e sem poesia dramática, eis que Álbum de Família soçobra num mar de enganos, equívocos, erros, atrapalhações e insuficiências. Sob o ponto de vista artístico, é uma obra para ser esquecida, enquanto esperamos do Sr. Nelson Rodrigues uma nova peça à altura do seu indiscutível talento criador. E, num caso destes, não vejo motivo para escândalo intelectual ou social, a não ser como mero artifício de publicidade. (Lins, 1963, 331 *apud* Magaldi, 1992, p. 12)

Rodrigues, conforme salientei antes, se apropria de elementos da tragédia grega, subvertendo convenções e paradigmas formais do gênero dramático e elegendo como tema central o incesto. Na construção da trama, utiliza o registro fotográfico – uma mídia extremante moderna para o contexto em que a peça foi escrita – como ferramenta dramatúrgica e mote da ação dramática e tensiona relações espaçotemporais, utilizando cenas simultâneas e *flashbacks*. Na sessão de fotos rodriguiana do álbum da família de Jonas e Senhorinha, as fotografias ganham movimentos e deflagram a ação do conflito.

A montagem de *Álbum de Família* de Jorge Farjalla estreou em São Paulo, no dia 06 de julho de 2024, no Teatro Estúdio, situado no centro histórico da cidade. A encenação foi concebida para espaço alternativo, rompendo com as tradições e conformidades espaciais do palco italiano. No dia 26 de julho de 2024, me assentei na cadeira 14, na primeira fileira, ao centro do espaço retangular destinado para a plateia. O meu ponto de vista era privilegiado, pois me colocava praticamente dentro da cena. Isso me possibilitou uma experiência de proximidade com os processos de transposição midiática orquestrados pelo encenador. Farjalla – que também é responsável pelos figurinos – concebe uma cenografia em arranjos espaçovisuais orientada por estéticas que dialogam com o conceito de cenografia expandida.

O termo cenografia expandida, conforme explicitado no tópico anterior, tem sido utilizado por artistas e teóricos em uma tentativa de abarcar a profusão de práticas cenográficas que acontecem fora da caixa cênica do palco italiano e subvertem a tradição da perspectiva frontal. Nesse sentido, Renato Bolelli Rebouças (2022) propõe uma compreensão da cenografia em seus aspectos relacionais, políticos e sociais como elemento fundante da encenação. Isso, no entendimento do autor, se dá:

> No atrito com outras disciplinas e na amplificação de sua escala e ação, os/as cenógrafos/as passaram a experimentar novos posicionamentos, propondo modos diversos de abordar e relacionar-se com a cena, a representação, a narrativa, a visualidade, a recepção, as materialidades e suas performatividades, permitindo novos modos de ver, escrever, compreender e transmitir. [...] tornando-se chave para a escritura cênica e a própria dramaturgia. (Rebouças, 2022. p. 4-5)

Na Figura 37, temos uma fotografia realizada em plano detalhe pela fotógrafa Cecília Gidali, que permite observar a transformação do piso do espaço cênico. Ele é coberto por uma espessa camada de terra vermelha que atua como dispositivo cenográfico diferenciando o espaço da ação cênica, do espaço destinado aos perceptores.

**Figura 37: Plano detalhe do piso da montagem de Jorge Farjalla para *Álbum de Família***



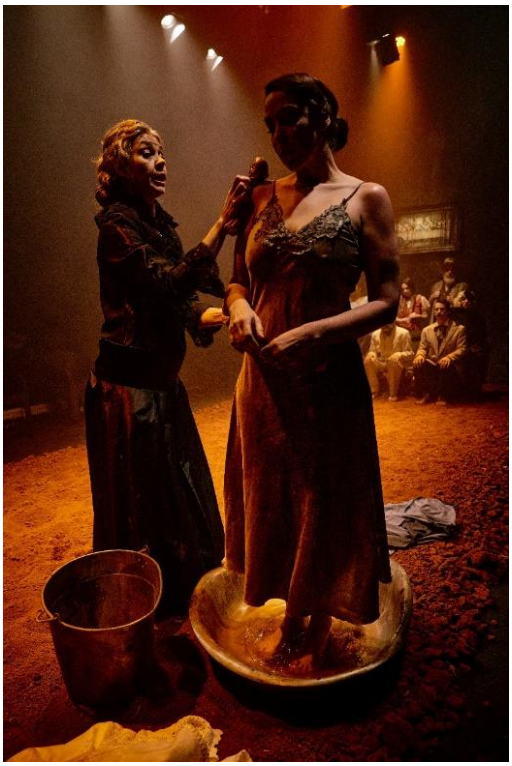
Autor: Cecília Gidali - Fonte: Cecilia Gidali (2024).

No desenvolvimento da trama, esse piso sofre alterações com as ações das personagens. Os rastros deixados pelos *performers* vão alterando as conformidades

iniciais da cena. Em momentos de tensão, ela altera a atmosfera da cena e os perceptores mais próximos da ação podem sentir o cheiro da terra. Trata-se de uma materialidade que também assume importante papel na produção de sentidos nas cenas de morte das personagens. O elemento terra que constitui o piso do espaço cênico performa e produz sentidos na encenação.

O projeto cenográfico de Farjalla, conforme já mencionei, concebe o espaço destinado para a plateia no formato de corredor, de modo que, ao mirar a cena, o perceptor tem como pano de fundo, a depender da perspectiva do seu olhar, a própria plateia. O espetáculo transcorre em uma espécie de jogo de espelhos entre o ver e ser visto. Vejo a cena e vejo o outro ver a cena. Na Figura 38, em uma fotografia de cena realizada por Cecília Gidali, é possível observar que isso se estende ao processo de atuação dos *performers*, afetando as configurações dos arranjos espaçovisuais, na alternância de visualidades estáticas e dinâmicas:

**Figura 38: Tia Rute auxilia D. Senhorinha a se lavar**



Fonte: Cecilia Gidali (Acervo do autor, 2024).

Na Figura 38, também é possível identificar algumas nuances da conformidade espacial retangular da cenografia de Farjalla. Ao fundo, parte da família se coloca em uma postura imagética da fotografia, assistindo estática enquanto Tia Rute auxilia sua irmã Senhorinha a se lavar, em primeiro plano. O exercício de olhares dentro da própria

cena, em alguns momentos, amplia a percepção de indiferença e alheamento, como se as personagens estivessem isoladas em seu drama individual. Isso causa certo estranhamento e tensiona as relações e modos de se estar dentro e fora da cena. É como se determinada personagem saísse de cena – da zona dinâmica de ação – e adentrasse uma zona estática – a própria da fotografia – para assistir o drama de outro integrante da família.

Esses aspectos da encenação remetem ao pensamento de Josette Féral (2013), que, ao discutir as reformulações em torno das noções de teatralidade e performatividade no fenômeno cênico contemporâneo, sublinha que o exercício do olhar invoca e instaura a teatralidade. A autora coloca no centro dessa discussão a importância das materialidades, suas relações com a espacialidade, a desconstrução do ilusionismo e as imbricações da presentificação do ator – que aqui denominamos como *performer* por assumirmos conceituações elaboradas por Féral em seu Teatro Performativo – na elaboração de uma persona. O *performer* se investe de seus traços biográficos e desconstrói a convenção cristalizada de representação, centrando seu trabalho no aqui e agora do acontecimento teatral. Alguns desses aspectos envolvendo o estático e o dinâmico e a hibridização imagética entre fotografia e encenação podem ser verificados na Figura 39:

**Figura 39: Zonas estáticas e dinâmicas em *Álbum de Família***



Fonte: Ronaldo Gutierrez (Acervo do autor, 2024).

Na Figura 39, é possível observar uma extremidade do cenário, onde um quadro com a representação da santa ceia pintada por Leonardo da Vinci – com manchas de sangue – decorava a parede e logo abaixo um sofá rústico servia de suporte ou base para uma espécie de zona estática onde a atuação dos *performers* aludia a uma imagética fotográfica, que volta e meia se imiscuía a imagéticas cinéticas, próprias da encenação. Nessa fotografia de cena realizada por Ronaldo Gutierrez, pode-se observar que os dispositivos cenográficos performam. Em cena, uma bacia e um balde de água – utilizados na cena anterior por Senhorinha e Tia Rute – são conduzidos de mão em mão para que as personagens se lavem. Esse gesto de banhar-se na água é cíclico e será estendido ao pai, Jonas, aos filhos Guilherme, Edmundo e outros personagens.

Entretanto, no desenrolar da trama, esse gesto de limpeza vai se mostrando pouco eficaz. A água, que é a mesma para todos, e os corpos molhados em contato com a terra, vão criando camadas de texturas, amalgamando novas tonalidades de cor sobre algumas personagens quando a lama recobre peles e tecidos. Trata-se de uma espécie de lama que brota do lavar-se. Na cena retratada pela Figura 40, Jonas violenta meninas pobres que vivem no entorno de sua fazenda. O patriarca conta com o apoio da cunhada, Tia Rute para aliciar meninas virgens.

**Figura 40: Jonas, o patriarca da família, abusa de meninas**



Fonte: Cecilia Gidali (Acervo do autor, 2024).

O falso moralismo religioso de Jonas o coloca em busca por uma limpeza que não pode ser alcançada. “Eu sou o pai! O pai é sagrado, o pai é o senhor! (*fora de si*) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes do jantar, principalmente os versículos que falam da família” (Rodrigues, 1981, p. 65). Quanto mais ele se lava, mais se suja. A narrativa bíblica serve de metáfora: é como se Pilatos, ao invés de lavar apenas as mãos, lavasse também o corpo e sobre todo este vertesse sangue ao invés de limpeza. Nessa licença poética, é como se o ato de limpeza vertesse lama. Uma lama que decorre da hipocrisia e falsa moralidade religiosa do patriarcalismo.

Na Figura 41, realizamos uma justaposição de duas fotografias de cena, o que nos permite observar uma sequência da ação de Dona Senhorinha interpretada, por Mariana Barioni, e Jonas, interpretado por Alexandre Galindo, onde contracenam e se relacionam com o elemento terra. O dispositivo cênico que compõe todo o piso da encenação ocupa lugar de performatividade nas mortes de todas as personagens. A terra utilizada como piso para a atuação dos *performers* passa a performar no ato de morte de Jonas, assassinado por Senhorinha.

**Figura 41: Justaposição de imagens sobre a morte de Jonas em *Álbum de Família***



Fonte: Cecília Gidali (Acervo do autor, 2024).

No ato de suicídio de Guilherme, a própria personagem retira a terra do piso da cena e projeta sobre si. A cena é acentuada pela iluminação que, na alternância de cores,

amplia o aspecto trágico da morte. Essas transições entre diferentes visualidades cinéticas e estáticas e as relações estabelecidas com a terra do piso cênico causam grande impacto nas cenas em que as personagens morrem. Isso, na minha experiência como perceptor, me remeteu ao livro bíblico de Gênesis: “Tú és pó e em pó hás de tornar-te.” Essa relação entre o elemento terra e o suicídio de Guilherme, interpretado por Daniel Marano, pode ser observada na Figura 42:

**Figura 42: O suicídio de Guilherme**



Fonte: Ronaldo Gutierrez (Acervo do autor, 2024).

Em outra extremidade do cenário, a imagem de Jesus Cristo também aparece manchada por sangue, abaixo há um oratório, conforme se verifica na imagem 42. A terra vermelha, da forma como foi estetizada por Farjalla, na minha experiência como perceptor da cena, em alguns momentos se aproximava de um ocre trafegando pelo rubro e fazia alusão aos minerais extraídos de Minas Gerais. Os perceptores das primeiras fileiras podiam tocar esta terra com os pés e sentir o seu cheiro quando era manipulada em cena. Isso afetava diferentes sentidos e ampliava a imersão no espetáculo.

Tenho a sensação de que a largura do espaço cênico tinha cerca de três metros por cerca de seis metros de comprimento com duas paredes cenográficas em cada uma das

extremidades. Essa terra vermelha diferencia o piso do espaço cênico do piso da plateia e, durante a encenação, passa a ocupar processos simbólicos nos atos de morte.

Desse modo, na encenação de Farjalla – analisada pela perspectiva do *Sistema Intermidiático Teatral* que proponho em diálogo com o Modelo Comunicacional centrado nas mídias de Elleström (2021) – as midialidades primárias das corporeidades e gestualidades dos *performers*, os dispositivos cenográficos e as mídias técnicas de exposição performam e afetam a produção de sentidos.

Em termos elleströnianos, tais midialidades integram o valor cognitivo – que, na minha perspectiva, constitui o enunciado cênico criado pelos dispositivos cenográficos e as mídias primárias dos *performers*. Tais procedimentos impactam a experiência estética e a produção de sentidos por parte dos sujeitos-efabuladores, que no contexto do acontecimento teatral, conforme visto anteriormente, são os perceptores do produto de mídia configurado na encenação do espetáculo.

Na Figura 43, algumas tonalidades de cores como o cinza do figurino de D. Senhorinha e o tom avermelhado da terra que alude aos minérios das "Minas Gerais" presentes na composição da cena podem ser observadas em detalhes:

**Figura 43: Mariana Barioni interpreta Senhorinha**



Fonte: Ronaldo Gutierrez (Acervo do autor, 2024).

A cenografia do espetáculo rompe com o figurativismo e passa atuar como elemento fundante da encenação. Os arranjos espaçovisuais se alternam, ora a cena assume a condição de sala de estar, depois se transforma em um dos quartos da residência

ou a capela da fazenda onde Glorinha é morta pelo irmão. Por fim, converte-se num grande cemitério para abrigar o espectro da morte que se abate sobre a casa de Senhorinha e Jonas. Isso confere à concepção cenográfica de Farjalla uma espécie de desmaterialização e de não-lugar. Desse modo, o texto fonte, a dramaturgia de Nelson Rodrigues – utilizando termos de Lars Elleström – passa por processos de transmidiação, gerando um produto de mídia que se manifesta no texto cênico da encenação concebida por Farjalla.

A bacia, o balde e a água passam a transitar como signos flutuantes na encenação. Desse modo, passam a exercer performatividade. Em outras palavras, essa cadeia de afecções entre combinação de mídias, *performers* e dispositivos cenográficos – aliados a uma estética da encenação que foge ao representativo – se converte em um teatro performativo. No qual, "para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do *performer* em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte virtual, simulação." (Féral, 2009, p. 208). Na encenação de Farjalla a cena alterna proposições estéticas que ora se colocam na esfera de uma instalação e, por vezes, simula visualidades típicas das superfícies imagéticas de fotográficas.

Desse modo, o encenador explora em *Álbum de Família* os elementos da trama que evocam e fazem referências a outras mídias. Farjalla transmidia o texto fonte da dramaturgia de Rodrigues cingindo a ação de suas personagens com o registro fotográfico. Assim estabelece relação direta com as categorias de análise intermidiáticas elaboradas por Irina Rajewsky (2012). A autora, conforme visto antes, define três categorias analíticas para os estudos de intermidialidade: *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas*.

A categoria denominada como *combinação de mídias*, também pode ser compreendida como multi ou plurimidialidade. Ela implica a combinação e, portanto, a copresença de pelo menos duas mídias ou formas midiáticas percebidas como distintas, articuladas em diferentes formas e graus. A categoria designada como referências intermidiáticas, indica a superação de fronteiras entre duas ou mais mídias, ou quando uma forma midiática faz alusão a outra mídia, por referir-se a outras configurações, como, por exemplo, tematizando, evocando ou simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo.

A categoria *transposição midiática*, definida por Rajewsky (2012) como um processo "genético" de transformar em outra mídia um texto composto em uma determinada mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes com que essa nova mídia se manifesta, envolve o trabalho dos *performers* – o encenador, cenógrafo, técnicos e atores. Tal categoria compreende a transposição de um texto fonte ancorado em uma mídia específica que, mediante uma transformação midiática, gera outra mídia. Dessa maneira, a dramaturgia de Nelson Rodrigues foi transposta para a espetáculo gerando um produto de mídia configurado na encenação.

Tais fenômenos ocorrem na alternância de visualidades estáticas – que se aproximam da estética fotográfica – e visualidades cinéticas da atuação. Desse modo, o autor construiu o seu texto utilizando referências intermidiáticas e combinação de mídias. Por sua vez, o encenador elaborou seu texto cênico explorando com sutileza as dinâmicas utilizadas pelo dramaturgo na transposição do texto fonte em produto de mídia configurado na encenação.

Ainda cabe destacar que as alternâncias entre estética da fotografia e estética da encenação – ancoradas no trabalho das mídias primárias dos *performers* e dispositivos cenográficos – também caracterizam processos de transposição midiática entre dramaturgia, cenografia, fotografia e encenação. Na Figura 44, um diagrama demonstra o fluxo de relações intermidiáticas no processo de montagem da encenação concebida por Farjalla utilizando as categorias intermidiáticas de Rajewsky (2012) em diálogo com a teoria de Elleström (2021):

**Figura 44: Diagrama intermidiático de *Álbum de Família*, na perspectiva de Farjalla**




Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Esse diagrama representado na Figura 44 ilustra alguns fluxos dos fenômenos intermidiáticos sublinhados em minha análise da montagem. O texto fonte – a dramaturgia de Rodrigues –, ao ser transposto e transmidiado para a cenografia e encenação utilizando os recursos de combinação de mídias e referências intermidiáticas – conforme a teoria de Rajewsky (2012) –, culmina no desdobramento de novos produtos de mídias – conforme foi teorizado por Elleström (2021) – configurados na materialidade do acontecimento teatral.

Trata-se de fenômenos que se manifestam na hibridização entre imagéticas estáticas do registro fotográfico e imagéticas moventes da ação cênica, procedimentos explorados em diversos momentos da tessitura cênica do espetáculo. A corporeidade e atuação dos *performers* – em arranjos dissonantes – se estabelece como midialidades fundantes da encenação. Os dispositivos cenográficos, os arranjos espaçovisuais e o *mise-en-scène* performam em intersecções midiáticas.

Essa cadeia intermidiática e transmidiática afeta também os perceptores que "veem, sentem e compreendem [...] à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*" (Rancière, 2014, p. 18).

A montagem une artistas jovens que estão iniciando na prática teatral com artistas que demonstram ampla bagagem de experiências e vivências do ofício. Essa opção por mesclar diferentes trajetórias e faixas etárias no elenco contrasta em alguns momentos da encenação. Mas o que poderia ser considerado como deficiência – me refiro aqui à falta de maturidade para transpor para a cena a complexidade do universo rodriguiano – termina por desembocar em uma culminância que acentua ainda mais o caráter performativo da encenação.

O encenador soube explorar essas diferenças e retirar dos *performers* a carga emocional que orquestrou em cena. As visualidades do *mise-en-scène* fluem nos entre-lugares da cenografia, encenação e fotografia. O espetáculo trafega entre o híbrido e destinerrante sem pertencer a apenas uma ou outra mídia. Ao contrário, a enunciação cênica evocada por Farjalla se ergue nos entre-lugares de diferentes midialidades e modos de transmidiação.

No próximo capítulo, tecerei algumas reflexões sobre novas configurações estéticas da cenografia e encenação que afetam os processos intermidiáticos que se intensificaram nas práticas teatrais das últimas décadas. Algumas práticas e processos criativos de arranjos intermidiáticos serão analisados em duas recentes montagens

baseadas na obra de Nelson Rodrigues, que foram realizadas pelo *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*, estreadas em 2025: *Senhora dos Afogados* e *Os sete gatinhos*.

# CAPÍTULO 4 – TERCEIRO ATO: TRANSMIDIAÇÕES NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

## 4.1 O teatro intermidiático de Nelson Rodrigues

A figura midiática de Nelson Rodrigues – construída pela imprensa escrita, radiofônica e televisiva com a anuência do próprio dramaturgo – é controversa, multifacetada, contraditória e polêmica. Ele foi tachado como anticomunista, depravado, machista e reacionário. Estes são apenas alguns dos adjetivos que lhe foram atribuídos. "Rodrigues foi um decidido partidário da Ditadura Militar brasileira e, de forma igualmente evidente, desprezava decididamente as classes superiores de seu país" (Magaldi, 1992, p. 183). Isso, de certa forma, o coloca em uma condição de figura pública e autor sem paradigma.

No capítulo inicial, relacionei a incidência de diferentes referências intermidiáticas e combinações entre mídias – subcategorias de intermidialidade definidas por Irina Rajewsky (2012) – utilizadas como ferramentas dramatúrgicas em diversos textos de Rodrigues em distintas fases de sua produção teatral. Os fenômenos intermediáticos estão presentes em textos que integram o ciclo de peças míticas, nas tragédias cariocas e também em textos categorizados por Magaldi (1992) como peças psicológicas.

Nesse último grupo, tomo como referência a peça *Valsa nº 6* – único monólogo de Rodrigues, escrito em 1951 – em que a música de Frédéric Chopin é o fio condutor das reminiscências de Sônia, uma adolescente, que tateia pelas suas memórias tentando desvelar os acontecimentos que antecederam a sua morte. Nesse texto, a mídia música ocupa a função de vértice central no poema dramático erguido sob os desvarios da protagonista.

> Existe uma verdadeira multiplicidade de vozes atravessando a fala de Sônia, ou seja, uma polifonia. Ninguém, nem mesmo o público sabe realmente quem fala, nem ela. Às vezes, ela afirma, erra, nega o que tinha dito antes, até pergunta ao público. E só no fim, o espectador consegue reconstruir uma semelhança e entender o que poderia ter acontecido no passado. [...] a única moldura é a fala de Sônia nos vários planos (presente, passado e alucinação) que estão misturados. Por isso, me parece que a moldura externa não existe de verdade. Tudo o que aconteceu foi antes do início: a estrutura dos acontecimentos é completamente invertida. (Soares, 2018, p. 130)

O dramaturgo imbrica musicalidade imagética e textual para estabelecer analogias com *Vestido de Noiva* (1943), em que Alaíde se mantém constantemente em estado de choque em uma mesa de cirurgia, dividida entre as dimensões da memória, alucinação e realidade. “Quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes. [...] Que teu perfil de morta passe por entre lírios cegos.” [...] Um defunto contamina tudo com a sua morte — a mesa e a dália.” (Rodrigues, 1951, pp. 14, 27, 32)

> O fato da personagem estar morta não parece ser um problema. O próprio Nelson disse que não é um problema. No entanto, Magaldi discordava da opinião de Nelson, dizendo que ela está viva. Durante todo o monólogo, se acredita que ela está viva e, só no fim o público fica sabendo que Sônia está morta, com essas palavras: “O defunto nem sabe que morreu!” [...] Por isso, Sônia nos parece ser uma personagem inconclusa. (Soares, 2018, p. 130)

Rodrigues orquestra uma construção dialógica lítero-musical no desvelamento de um feminicídio. O autor tensiona relações entre dramaturgia, música e reminiscências afetivas em uma trama intermidiática. A menina morta reconstrói seu passado entre desvarios e alucinações, tendo a música de Chopin como elemento fundamental de reconstituição dos fatos que interromperam a sua vida de maneira tão precoce.

A incidência recorrente de tais procedimentos e práticas intermidiais em sua obra suscita alguns questionamentos sobre o teatro produzido quando o autor ergue sua arquitetura dramática. Em qual contexto surge a dramaturgia intermidiática de Nelson Rodrigues? Qual era o cenário de produções dramatúrgicas que orbitavam a cena teatral brasileira durante o seu advento como autor? Quais as tendências estéticas e políticas se afirmam no teatro brasileiro nas décadas posteriores?

O centro da criação dramática no Brasil esteve durante muito tempo circunscrito ao Rio de Janeiro e, posteriormente, expandiu-se para São Paulo. Décio Almeida Prado (2009), ao discorrer sobre o amadurecimento do teatro profissional no país, chama a atenção para essa ampliação das práticas teatrais na capital paulista. O surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia-TBC, em 1948, consolida um polo da produção teatral que passa a exercer papel extremamente relevante na consolidação de um teatro profissional, deslocando a centralidade das ações, antes circunscritas ao Rio, para São Paulo. Além disso, criou-se um profícuo intercâmbio com encenadores, cenógrafos e outros profissionais das artes da cena estrangeiros.

> O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles, e Willian Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Stindberg, Ben Jonson e Anouilh. (Prado, 2009, p. 44)

O Teatro Brasileiro de Comédia-TBC, dirigido inicialmente, na sua primeira década de existência, por Franco Zampari[36], ao longo de seus 15 anos de existência, recebeu dezenas de encenadores, cenógrafos, como, por exemplo, Gianni Rato[37], um dos pioneiros na moderna cenografia brasileira, que atuaram como formadores de outros profissionais, impactando o trabalho de artistas brasileiros. O TBC foi uma porta de entrada para o desenvolvimento da encenação, o contato com outros autores e diferentes estilos, escolas e acepções estéticas:

> Autorizados pelo ecletismo do repertório, lançaram-se os nossos intérpretes em múltiplas direções, procurando reproduzir em cena um pouco de tudo: a sofisticação inglesa, a malicia do *boulevard* parisiense; o balbuciante realismo nacional; as modulações de voz, próximas do canto, do teatro grego; a intensidade física e emocional das peças americanas. Os resultados variavam do péssimo ao excelente, mas deixando sempre um saldo favorável, um alargamento dos meios expressivos. Este tateamento não se completava sem a pesquisa técnica, visto que se tornava necessário inventar, em língua portuguesa, com gestos e inflexões forçosamente nossos, soluções dramáticas que correspondessem aos modelos estrangeiros. Tratava-se, na verdade, de um experimentalismo, mas de tipo especial: a recriação em termos nacionais de práticas alheias. (Prado, 2009, p. 47, 48)

No contexto do pós-guerra, o teatro brasileiro vivencia um período de grande influência do internacionalismo. Segundo Prado (2009), duas vertentes orientam o que predomina nesse cenário. Uma vertente francesa inspirada no existencialismo e indeterminismo de Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Essa vertente, "por intermédio das peças de Sartre e Camus incitava-nos a trabalhar em torno de conceitos e abstrações num engajamento filosófico que prenunciava, talvez, os próximos engajamentos políticos" (Prado, 2009, p. 49). Outra vertente, norte-americana, era orientada pelo determinismo e influenciada por Tennessee Williams e Artur Miller, dentre outros. O autor considera que esta vertente era mais familiar:

---

[36] Franco Zampari (1989-1966) foi um engenheiro italiano que participou da fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) nos anos 1950, notabilizando-se como uma das mais sólidas companhias de teatro do país que teve relevante papel na modernização da arte teatral brasileira.

[37] Gianni Ratto (1916-2005) Cenógrafo italiano – também iluminador, figurinista, diretor, escritor e ator - radicado no Brasil. Foi um dos pioneiros da moderna cenografia brasileira. Escreveu diversas obras, dentre as quais, *Antitratado de Cenografia – Variações sobre om esmo tema*, publicado pela Editora Senac, em 1999.

> [...] mais concreta, mais perto de nós, inclusive por influência do cinema, conservava do naturalismo principalmente o interesse pelo indivíduo, a curiosidade em relação às raízes da personalidade humana, não as encontra, contudo, como fazia Zola, na herança biológica. [...] O determinismo permanecia como doutrina, ou como hipótese, mas sem a primitiva rigidez. Tentava-se, em síntese, menos negar que transcender o realismo, transfigurando em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais. [...] O internacionalismo, se estimulou certos setores, não deixou de inibir momentaneamente outros. Os candidatos a encenador – encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros não havia mesmo nenhum – ou se refugiavam à sombra dos europeus, como assistentes de direção, ou iam buscar na fonte, de preferência na França ou Estados Unidos, os conhecimentos que lhes abririam as portas do teatro. O momento era de aprender em silêncio, ninguém se arriscando a confrontos prematuros e desiguais. (Prado, 2009, p. 49, 50)

Ao traçar um panorama da cena que se ergue dentro de um teatro que dialogue com a renovação modernista no Brasil, Magaldi (1962) sublinha que Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri são os autores que até aquele momento haviam apresentado contribuições efetivas ao teatro nacional. O autor reconhece que, no ato de seu juízo estético, esses nomes estavam situados dentro de um critério de afinidades que nutria por tais dramaturgos.

> Alguns dos nomes que distinguimos, no presente, podem, por desencanto ou esgotamento, não cumprir a promessa que representam. Outros, de aprendizado laborioso, talvez ocupem amanhã os postos que se afiguram agora tão definidos. Por mais que nos pautemos por princípios de objetividade estética, tentando vislumbrar as linhas de um balizamento histórico, não duvidamos que a aplicação dos critérios imparciais se contamina inevitavelmente pelos estímulos subjetivos e pela maré sempre discutível da moda. Pensamos corrigir as possíveis injustiças a respeito da dramaturgia contemporânea com a lembrança de autores e obras que já se assinalaram nos últimos anos ou começam agora a afirmar-se. Tratando-se de visão panorâmica do teatro brasileiro, pudemos, quanto ao passado, isolar apenas os nomes mais representativos, sem receio de cometer injustiça, ao abolir aqueles que um reexame considerou secundários. (Magaldi, 1962, p. 238)

O crítico enfatiza a percepção de que a plateia almejava um teatro que tratasse do cotidiano brasileiro, que expusesse e evidenciasse a cultura de um país tão grande e pouco conhecido de sua sociedade. Havia uma espécie de ansiedade por parte dos autores e do público de se reconhecerem no palco. Ele afirma que:

> [...] mesmo as comédias que atualizam os temas da mitologia ou da antiguidade clássica procuram distinguir neles uma faceta da realidade brasileira. Desejam os autores, em sua linguagem própria, contribuir para que se explore um pouco melhor o país, ainda tão desconhecido, nas suas longínquas fronteiras (Magaldi, 1962, p. 239).

Ainda de acordo com Magaldi, outros aspectos interferiram na produção de literatura dramática no país, dentre eles a questão econômica. Nesse contexto, Medeiros (2010) sublinha que:

> [...] por um lado havia várias tentativas em alçar o teatro brasileiro ao patamar do moderno, por outro as peças que realmente chamavam a atenção do público eram as comedias ligeiras, privilegiadas pelas críticas jornalísticas, que a elas faziam reverências, principalmente por serem fiéis a padrões estéticos fechados e previamente determinados. (Medeiros, 2010, p. 29)

As complexidades envolvidas no processo de modernização do teatro brasileiro envolvem fatores culturais, políticos, econômicos e sociais – além de compreenderem mudanças de acepções teóricas e concepções estéticas, alterações e revisões de alguns conceitos que são pertinentes aos terrenos próprios e específicos dos domínios artísticos envolvidos. Prado (2009) sublinha que uma revolução cênica estava em curso em meados do final dos anos 1950 e 1960. Rodrigues ainda erguia as bases da sua construção dramática, embora já tivesse lançando os alicerces do seu "teatro desagradável" com suas peças míticas.

Nesse contexto, surgem peças como *A moratória*, de Jorge de Andrade (1955) e *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em 1956. Na sequência, em 1958, surge *Eles não usam Blakc-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha) escreve Chapetuba *Futebol Clube*. Em 1960, são lançadas *O pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, dentre outras obras, e isso permite vislumbrar o ambiente artístico teatral em que se ergue e consolida a arquitetura dramática rodriguiana.

Nesse cenário, ainda nas décadas de 1950 e 1960, é importante reconhecer que outras perspectivas estéticas se abrem com o advento do Teatro Arena de São Paulo, criado em 1953, comprometido com o engajamento político e social, a princípio, enxergado por alguns como "uma versão pobre e brasileira do TBC que era "italiano", americanófilo, etc." (Costa, 2016, p. 17). O Teatro Arena coloca a luta de classes e o cotidiano dos trabalhadores brasileiros em cena, com a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. A montagem obtém reconhecimento de público e crítica, permanecendo um ano em cartaz. Na Figura 45, é possível observar detalhes da fachada e parte interna do teatro.

**Figura 45: Justaposição da fachada externa e interior do Teatro de Arena**




Autor: Pereira - Fonte: Acervo do autor (2025).

O Teatro Arena rompe com a perspectiva frontal do palco italiano e estabelece uma mudança de paradigma na estética de concepção de espacialidade cênica. Em recente visita ao espaço, pude verificar o bom estado das poltronas – e outros dispositivos que ainda são originais. Atualmente, o teatro, que possui assento para um público de 99 pessoas, passa por uma reforma e está sendo administrado pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

O seu legado irá influenciar outros movimentos, como o teatro dos Centros Populares de Cultura-CPC da União Nacional dos Estudantes-UNE, que desempenhou um papel importante na formação de público para o teatro, ao criar o teatro dos Centros Populares de Cultura – CPC, em 1961, reunindo diversas manifestações artísticas. Nesse contexto, surgem as teorias e práticas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Esse conjunto de acontecimentos possibilita a afirmação de um movimento artístico nacional e popular de uma arte engajada nas questões políticas e sociais com importante atuação do Teatro Oficina, o Show Opinião, dentre outros grupos e artistas.

Nas décadas posteriores ao surgimento da obra de Rodrigues, não posso omitir a importância da montagem de *Macunaíma* (1978) realizada por Antunes Filho. Ela representa uma guinada na plasticidade da cena, uma ruptura com o textocentrismo e, de certa forma, prepara o terreno para a imersão do encenador na obra do autor de *Álbum de*

*Família*. Antunes Filho irá realizar importantes adaptações da obra de Rodrigues para o palco e TV.

Nesse cenário plural e diverso, em que se lançam as bases para um teatro preocupado com a cultura nacional, os problemas de ordem política, econômica e social, se desenvolvem outras etapas da dramaturgia nelsonrodriguiana. O autor resistia ao teatro engajado[38] e promovia um enfrentamento aos intelectuais de esquerda, assumindo publicamente o seu apoio à Ditadura Militar.

Entretanto, sua obra carrega nuanças disruptivas no que tange à forma e ao conteúdo, sendo amalgamada por perspectivas intermidiáticas. Isso, de certa forma, contribui com a evolução cênica e a profusão de experimentações estéticas que vieram nas décadas posteriores. Nelson, não obstante ao seu reacionarismo político, foi no teatro, um autor moderno, que de maneira visionária abriu caminhos para algumas transformações que se consolidaram no teatro contemporâneo.

Nesse fluxo de entendimento, Prado (2009) infere que, paralelamente ao seu trabalho jornalístico, Rodrigues, brincando com os gêneros teatrais, ia escrevendo as suas "tragédias cariocas" e "tragédias de costumes" (*A falecida*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto*, *Perdoa-me por me traíres*), ligadas mais de perto à paisagem social do Rio de Janeiro, além de esporádicas "divinas comédias" (*Os Sete Gatinhos*) e até mesmo algumas "farsas irresponsáveis" (*Dorotéia*, *Viúva porém*, *Honesta*), com o máximo de irresponsabilidade que o palco pode se permitir, posto que a farsa, por si mesma, já não costuma responder por nada do que faz em cena (Prado, 2009, p. 52, 53).

> As opções de Nelson Rodrigues não foram as que então se esperavam. Crítica e público desapontavam-se com o clima crescentemente mórbido de sua dramaturgia, com o acúmulo de situações anômalas e de pormenores desagradáveis, com as quebras cada vez mais frequentes da lógica e da verossimilhança. Ele parece ferir de propósito, pelo prazer de quebrar barreiras morais e estéticas, tanto o bom senso quanto o bom gosto. A classe teatral não o desamparou em suas lutas contra a censura, que interditou muitas de suas peças, porém mais por dever de ofício, por solidariedade artística, sem a certeza de que seria mesmo aquele o melhor caminho para o teatro brasileiro. Em última análise, ninguém sabia bem como julgá-lo – gênio ou talento superficial e sensacionalista, poeta maldito ou simples manipulador, embora hábil, de enredos melodramáticos? (Prado, 2009, p. 53)

[38] Para uma compreensão aprofundada sobre os movimentos teatrais engajados e a repressão ao teatro durante a Ditadura Militar, durante os anos 1960, 1970, sugiro a leitura da obra*: O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, de Yan Michalski, publicada em 1985, pela Editora Zahar e *A hora e a vez do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa, pulicado em 2016.

A essa indagação de Décio Almeida Prado, posso acrescentar outras que procurarei desvelar nos tópicos posteriores: de quais maneiras a sua dramaturgia contribuiu para as relações entre as mídias no teatro brasileiro? De quais modos essas interrelações entre mídias friccionadas em seus textos impactaram o adensamento de combinações midiáticas na cena contemporânea?

## 4.2 A presença das mídias nas insurgências estéticas do *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona* e seus liames com poéticas da cena do *Grupo Galpão*

> Nosso ritual diário de comunhão com o público ainda vai ser percebido como ouro, uma coisa rara e um luxo, pois o nosso teatro é apontado para o futuro, com ambição utópica de que a arte, como o futebol, seja o esporte das multidões. (José Celso Martinez Correia, no site do Teatro Oficina – s/p)

A opção por analisar o fenômeno intermidiático em encenações da obra rodriguiana sob a perspectiva do *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona* se deve, em parte, ao histórico de radicalidade das suas experimentações de ocupação cênico-performáticas – de investigação pragmática das relações entre espaço cênico, perceptores, dispositivos cenográficos, encenação e mídias – o seu engajamento nas relações entre a prática teatral e a transformação do espaço urbano, bem como a inserção das comunidades como potências de apropriação dos bens culturais e participação ativa no acontecimento teatral.

Entretanto, cabe salientar que trabalhos realizados por companhias como o *Grupo Oficcina Multimédia*-(GOM) – que recentemente estreou *Vestido de Noiva*, sob a direção de Ione de Medeiros – e o *Teatro Vertigem*, junto ao diretor Antônio Araújo, do qual pude assistir *"O livro de Jó"* no Hospital Humberto Primo, em São Paulo, em 1996, também forneceriam rico escopo para tratar de importantes questões que envolvem práticas intermidiáticas nos termos deste estudo.

Obviamente, tais práticas e procedimentos não são exclusivas desses exemplos que menciono e incluem diversas experiências, práticas e processos criativos de outros artistas e coletivos. Todavia, o *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* é um dos grupos de teatro mais longevos do país, tendo atravessado marcos históricos da nossa formação cultural com uma atuação marcante e decisiva para a transformação do teatro brasileiro e, por conseguinte, para a radicalização de experimentações intermidiáticas.

Há, entre o *Grupo Galpão* e o *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona*, alguns liames poéticos evocados pela trajetória da atriz Teuda Bara, conforme visto no Capítulo 1. Isso remonta aos tempos em que a atriz foi estudante de Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG e suas primeiras vivências teatrais com Eid Ribeiro, quando participou do espetáculo *Triptolemo 17*, contracenando com Adyr Assumpção e Antonio Grassi, em 1978.

Em diversos momentos de nossa convivência – da sombra dos pés de jaca da rua Gonery, no bairro Gameleira, à sombra da jabuticabeira de seu quintal na rua Carangola – Teuda se referia ao diretor do Teatro Oficina como uma das grandes referências para o seu fazer artístico. A importância do diretor na sua trajetória pode ser constatada em uma entrevista concedida para Luiza Gomes: "um dos nomes mais citados por Teuda durante nossa conversa é o de José Celso Martinez Corrêa. O contato com o diretor foi significativo para sua construção enquanto profissional" (Gomes, 2024, p. 34).

Em outro depoimento concedido para a web série "O espetáculo que me marcou", disponibilizado pela página do Instagram do *Grupo Galpão*, ela descreve seu encontro com o diretor José Celso no Diretório Acadêmico da Fafich, local visitado por artistas para divulgar os trabalhos que seriam apresentados na capital mineira e suas primeiras vivências com o Teatro Oficina.

> [...] O tempo é uma coisa que modifica a sua visão, modifica a sua expectativa, modifica tudo que você vê numa peça. Eu não fazia teatro. Eu estava na Fafich, fazia Ciências Sociais. Na cabeça ficava assim, [gesticula com as mãos] não dava certo. Eu comecei a fazer teatro jornal no D.A. e comecei a ver muito teatro. O D.A. era um lugar que todos os artistas que vinham em Belo Horizonte iam lá, para divulgar a peça, para falar da peça. [...] O Zé Celso foi lá, o irmão do Zé Celso foi lá. (pausa) O Zé Celso foi um cara que assim (pausa) essa transgressão dele mexeu comigo, sabe? E eu não conseguia me separar dos atores. O espetáculo era no Marilia. Os atores estavam lá e era numa época em que lá no teatro Marília, no subsolo lá, debaixo do palco [Teuda gesticula em movimento horizontal demonstrando com as mãos o espaço abaixo do palco] era dormitório para os artistas. [...] E eu ia pra lá. Ficava lá no meio deles e eles contando casos, falando, lendo texto de livro. Acabava o espetáculo, eu gostava tanto dos atores, aquela vida, aquilo me fascinava e que eu queria porque queria fazer aquilo. Eu vi que não tinha nada a ver com sociologia. Eu levava maconha pra eles, nós fumávamos juntos. Era uma época também de transgressão! A gente transgredia. Era uma forma da gente enfrentar a ditadura. (Audiovisual, 2025, documento não paginado – transcrição nossa)

Teuda denomina a estética do diretor como uma prática transgressora que chega a Belo Horizonte propondo fazer teatro na rua. A atriz integrava, nessa época anterior à fundação do Galpão, a trupe *Fulias Bananas*, quando o diretor paulista a convida para

uma encenação no espaço público da capital mineira. A atriz se identifica com esses elementos transgressores e disruptivos que o encenador imprime em seus trabalhos e descreve a importância desse encontro com experiências de encenação fora da caixa cênica do palco italiano.

> E o Zé Celso veio aqui já com um proposta de fazer teatro de rua. E foi lá no grupo que a gente estava, que eu fazia parte e chamou a gente pra fazer um espetáculo com ele na escadaria da Igreja São José. É claro que eu fui, né? E era maravilhoso. [...] E depois o Zé Celso chamou a gente pra ir na UFMG pra poder fazer um espetáculo lá, só que ele fez dentro da cozinha. As cozinheiras lá com aqueles panelões e a gente cantando e passando no meio das panelas e jogando confete. As cozinheiras até choraram. (Audiovisual, 2025, documento não paginado – transcrição nossa)

As reminiscências da atriz destacam o ato de cantar como uma experiência do fazer cênico coletivo dentro da cozinha do restaurante universitário – bandejão – da UFMG. A música já era um dos pilares do teatro de Zé Celso e mais tarde também viria a ser um dos elementos basilares do trabalho desenvolvido pelo *Grupo Galpão*. Inicialmente provocada por Eid Ribeiro em *Corra enquanto é tempo* e depois levada ao extremo com Gabriel Vilella em *Romeu e Julieta* e nos outros espetáculos que compõem a trilogia que Vilella dirigiu com o grupo.

Nesse depoimento, ao implicar a rua como espaço de expressão, é perceptível a influência estética e política de Zé Celso em sua formação artística. O diretor propunha que os atores se assumissem como corpos livres que podiam dançar, cantar e ocupar os espaços da cidade. O embrião das premissas estéticas e políticas que constituem o cerne da existência do Teatro Oficina desde suas origens mais remotas já se manifestava nessa atuação do diretor em visita a Belo Horizonte.

Após esse encontro com Zé Celso, a atriz se muda para São Paulo, onde permanece trabalhando com o diretor até descobrir sua segunda gravidez, abençoada por este dentro da sede do Oficina. Teuda retorna para Belo Horizonte quando irá participar, conforme visto antes, da fundação do *Grupo Galpão* em 1982, trazendo o acúmulo de suas vivências com José Celso e o Teatro Oficina.

A história do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* começa com a formação de um grupo de teatro amador organizado em 1958 na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Falar em Teatro Oficina – o nome do grupo foi alterado várias vezes – é falar de José Celso Martinez Correia (1937-2023), que, junto de outros alunos, participou da fundação do grupo.

> [...] a figura José Celso Martinez Corrêa parece difícil de ser capturada por definições apressadas, o mesmo acontece com a própria ideia de "grupo Oficina", difícil de ser classificado como tal. A denominação mesma permite flagrar a dificuldade de apreender o grupo; afinal, o rótulo "Teatro Oficina" serve tanto pra identificar o espaço físico do teatro da rua Jaceguai, quanto o grupo de artistas que lá atuam. Além disso, vale lembrar que o Oficina (grupo) teve cinco nomes distintos e se renovou tão completamente desde 1958: começou como *Teatro Oficina Amador* (1958-1961), depois se transformou em *Companhia Teatro Oficina* (1961-1973), daí *Oficina Samba* (1973-1979), depois *5º Tempo* (1979-1983) e desde 1984, é *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*. Mesmo assim ele continua sendo referido como "grupo" ou "Teatro Oficina", atado à imagem primeira projetada nos anos 60. (Silva, 2006, p. 5)

O multifacetado Zé Celso – como era referido em diversas frentes de trabalho – atuou como dramaturgo, compositor, ator, encenador e agitador cultural. Tomo a expressão "agitador cultural" do poeta e letrista Wally Salomão que teve intensa participação no Tropicalismo, movimento artístico e cultural do qual o diretor do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* também foi um grande expoente. Na Figura 46, temos uma fotografia de Zé Celso.

**Figura 46: Zé Celso Martinez Correia**



Fonte: Cobogó (2025)[39].

Um importante trabalho sobre os marcadores históricos que atravessam a existência do Teatro Oficina foi realizado por Silvia Fernandes (2020) com atenção

[39] Disponível em www.cobogo.com.br/jose-celso-martinez-correa.

especial ao papel do coro na trajetória do grupo – com foco na montagem de *A vida de Galileu*, de Bertold Brecht, encenada pela companhia em 1968, e no ciclo de encenações em torno de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que tem início em 2002, resultando em cinco espetáculos. A autora reconstrói vários percursos que permitem vislumbrar a dimensão do caráter político, a aproximação entre teatro e vida, bem como a importância das insurgências estéticas do trabalho desenvolvido pelo diretor e a companhia tendo como foco o processo de fuga da representação – caracterizado por alguns como "fase subterrânea" em decorrência do período que o grupo permaneceu ativo, mas sem encenar espetáculos entre 1979 e 1990 – e o mergulho na guinada performativa.

Ao tratar de *A vida de Galileu*, de Brecht, encenação realizada pelo grupo em 1968, Fernandes (2020) remete ao momento antológico da dramaturgia brechtiana em que o povo na rua defende as ideias revolucionárias de Galileu no Carnaval de Florença – festa que tem origem no século XV e converteu-se em uma celebração histórica com desfiles ornamentados por fantasias renascentistas e máscaras. Essa cena serve de mote para a encenação do Oficina. O espetáculo de Zé Celso lança mão do coro, trabalhando com jovens atores "remanescentes da montagem de *Roda Viva*[40], de Chico Buarque – também encenada em 1968 – para criar uma cena anárquica, violenta e sensual, em que o elenco avança sobre a plateia para incitá-la a juntar-se à revolta contra a ditadura" (Fernandes, 2020, p. 213). Uma cena da encenação de *Galileu* – onde prevalece a cor cinza em alusão à ausência de liberdade no país – pode ser vista na fotografia midiada pela Figura 47.

[40] Em 18 de julho de 1968, durante a temporada de *Roda Viva*, de Chico Buarque, o Comando de Caça Comunista (CCC) invade o teatro, prende e espanca os artistas. Após a instauração do Ato Institucional nº 5, Zé Celso Martinez Correia foi preso e torturado pela Ditadura Militar, partindo para o exílio onde permanece por vários anos e vivencia a Revolução dos Cravos em Portugal.

**Figura 47: Cena de A Vida de Galileu**



Fonte: Memorial da Democracia (2025)[41].

A montagem trouxe graves consequências políticas ao futuro do diretor, mas constituirá um traço marcante na estética subversiva das décadas seguintes. A censura proibiu que o elenco se dirigisse diretamente ao público contrariando uma premissa básica da estética brechtiana. E foi pulsando entre o distanciamento crítico de Bertold Brecht e a violência, a crueldade e sensorialidade ritualística de Antonin Artaud que o Teatro Oficina sobreviveu a todas as intempéries e perseguições do Regime Militar.

> Além da desobediência civil em pleno regime militar, que custará ao diretor do Oficina a tortura e muitos anos de exílio, a encenação confronta posturas estéticas e visões políticas ao opor atores "representativos" do teatro profissional, de sólida formação brechtiana e marxista, como Fernando Peixoto e Renato Borghi, ao coro da contracultura que sugere a "insuficiência artística" dos protagonistas. [...] O trabalho recupera a polêmica cena do Carnaval de Veneza para fazer a ligação simbólica entre o coro de Galileu e o coletivo teatral reativado para protagonizar as criações que se farão dali em diante (Lima; Arrabal, 1983, p. 168 apud Fernandes. 2020, p. 213, 217)

Por outro viés, a insurgência contra hegemônica de investigação estética realizada pelo *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* afeta de modo peculiar outras relações que perpassam o encontro entre a prática teatral, espaço urbano e a convivência em sociedade. Ou seja, a comunhão entre seu teatro e experiências cotidianas – do exercício de alteridades no encontro com o(s) outro(s) – afetava outras esferas da existência do grupo e o acúmulo

[41] Disponível em: https://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/teatro.

de vivências e experimentações em determinado processo criativo abria espaço para novas criações, além de impactar a *práxis* política e o exercício de cidadania.

Isso se manifesta de modo emblemático na luta pelo tombamento do Teatro Oficina, em um conflito que se arrastou durante anos e décadas em uma luta de resistência contra a especulação imobiliária do Grupo Empresarial Silvio Santos. O grupo de teatro, de modo visionário – se forem levadas em consideração as relações de convivência atuais nos grandes centros urbanos – iniciava um movimento de resistência contra a gentrificação e a segregação social na ocupação dos espaços coletivos[42].

Esse enfrentamento se deu na luta pela consolidação de direitos, de afirmação de pluralidades, de respeito às diferenças, de ampliação das possibilidades de subjetivação, de afirmação e celebração da vida em todas as suas diversidades. Tais aspectos, em alguma medida, servem de reflexão para o que Fernandes (2020) denomina como uma espécie de liame entre subjetividades do artista, suas relações com a obra artística, inovações estéticas, a afirmação das liberdades individuais e coletivas, sintetizado nas palavras da autora da seguinte maneira:

> A aproximação entre teatro e vida atravessa a prática do coro, formado por jovens egressos do Conservatório Nacional de Teatro do Rio de Janeiro e que participaram de Roda Viva sem ter nenhuma experiência profissional, mas atuaram em sintonia com tendências da contracultura. Mas é em Galileu que a tensão explode, com o coro defendendo posições vitais de pertencimento a comunidades, uso de drogas para a liberação sensorial e a ampliação perceptiva, com total desprezo por técnicas tradicionais de representação, substituídas por ações performativas que precipitariam o "trabalho novo" de *Gracias Señor*. (Fernandes. 2020, p. 213)

Segundo Fernandes, em 1971, o grupo, preocupado com a formação de uma nova plateia que destoasse do público de "classe média", empreende uma série de viagens pelo país buscando formar nova audiência e experimentar novas conformidades espaciais que pudessem subverter a divisão entre plateia e palco. A autora remete a um comentário de Armando Sérgio – sobre a guinada vital do Oficina – para acrescentar a isso que o grupo

[42] A luta pelo tombamento do Teatro Oficina pode ser compreendida em todas as suas etapas pela publicação que aponta seus marcos históricos e está disponível em: Os processos de tombamento junto ao Condephaat e ao Iphan. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 188.00, Vitruvius, jan. 2016 <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5905>.

almejava atingir novos espectadores para "instituir um jogo criativo interpessoal" (Silva, 1981, p. 202 *apud* Fernandes, 2020, p. 214).

No entendimento da autora, começava ali um processo de ruptura com os limites convencionais do teatro. Isso se deu em questionamentos estéticos orientados por "total desprezo por técnicas tradicionais de representação, substituídas por ações performativas" (Fernandes, 2020, p. 213). Nesse contexto, além da pesquisa e experimentação de novas concepções em torno do espaço cênico, das relações entre espetáculo e púbico e da experimentação de novas linguagens teatrais, o grupo empreendeu especificamente uma imersão pela prática do registro e realização audiovisual.

Isso, em certo sentido, favoreceria, ou no mínimo abriria caminhos para novas vertentes e estéticas que se afirmam na cena contemporânea. Aqui, me refiro às novas práticas de ocupação cênico-performáticas, a preparação do terreno para o surgimento de ideias, práticas e processos criativos que se aproximam do conceito de cenografia expandida e a profusão intermidiática da cena em novas práticas intermidiais que seguem em curso.

Sobretudo, essa abertura ao "novo" e essa sanha de experimentar novas linguagens, de romper com a acomodação e o tradicionalismo cultural, de inserir o uso de multimeios na composição da cena, alargar os horizontes das práticas e experimentações envolvendo o diálogo entre as mídias tem seu corolário no teatro construído por Zé Celso junto ao Teatro Oficina. Digo isso sem receio de desmerecer ou ser injusto com outras iniciativas e realizações que contribuíram com tais processos de transformações e muito menos simplificar as complexidades envolvidas nas relações entre artes e tecnologias que perpassam tais fenômenos no terreno do teatro.

Por outro prisma, o projeto arquitetural de Lina Bo Bardi e Edson Lito para a nova sede do Oficina, a experimentação do teatro como arena, a perspectiva do teatro como sambódromo, equipado com terreiro, passarelas de samba, galerias em uma evocação do teatro de estádio[43], situa o trabalho da companhia como um dos precursores na desconstrução do muro – da ilusão da quarta parede – entre plateia e palco. A importância de tal feito, de certa forma, prepara o terreno para ruptura com a frontalidade do palco italiano.

[43] Zé Celso idealizou o Teatro de Estádio – que era composto por passarela do samba, terreiro e estádio de futebol – inspirado pelo texto "Do teatro que é bom" de Oswald de Andrade (1971), em uma proposta de ocupação teatral que visava a descolonização e desconstrução da submissão à cultura europeia.

> No teatro brasileiro, começava ali o movimento de expansão da teatralidade para além dos limites convencionais, em direção à vida [...] De fato, a ênfase nas ações no presente, supostamente realizadas sem mediações, talvez possa sintetizar as muitas terminologias que pretendem dar conta dessa cena expandida e híbrida. Não por acaso, todas se manifestam com força na cena das últimas décadas do século XX, em que acontece a "guinada performativa" que transformou radicalmente o campo teatral. (Fernandes, 2020, p. 213)

O engendramento de tais processos sublinhados por Fernandes é denominado por Erika Fisther-Litche (2019) como Estética do Performativo. A autora infere que, após a virada performativa, ocorrida em meados dos anos 1960, a estética da produção e a estética da recepção precisam no mínimo serem reexaminadas. Fisther-Litche enfatiza que os domínios e áreas de tais discursos não estão mais aptos a abarcar a totalidade dos fenômenos implicados nas relações entre sujeito/objeto e materialidade/signo. Ela entende que, na Era Performativa, tornam-se necessários outros procedimentos de análise para tratar das relações entre o perceptor e a recepção do fenômeno cênico.

> [...] Tudo o que é perceptível acerca do material é definido e interpretado como um signo: a espessura das camadas de tinta e a tonalidade específica da cor numa pintura, bem como a sonoridade, a rima e a métrica num poema. Daí que cada elemento se torne um significante ao qual se podem atribuir significados. Nada na obra de arte fica além da relação significante-significado, podendo atribuir-se os mais diversos significados a um mesmo significante. (Fischer-Lichte, 2019, p. 23)

Tais aspectos salientados pela autora para tratar das transformações ocasionadas pelas novas configurações estéticas da era performativa apontam para a necessidade de reflexão sobre a(s) materialidade(s) envolvida(s) na composição da cena teatral. Nesse sentido, posso estender essa demanda de reflexão para o universo das práticas intermidiais e a investigação em torno das relações entre mídias na produção de sentidos que podem resultar dos arranjos intermidiáticos que se manifestam nas intersecções entre dramaturgia, cenografia e encenação.

O trabalho do *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona* se insere nessa linha estética de investigação e experimentação sintonizada com a guinada performativa que se consolidou nas últimas décadas. Nesse fluxo, posso referenciar algumas das suas recentes montagens, que são construídas mediante poéticas e proposições estéticas intermidiáticas e transmidiáticas, como, por exemplo, o espetáculo *Fausto*, baseado na obra de Christopher Marlowe, estreado em 2022, no Sesc Pinheiros em São Paulo, com direção de Zé Celso Martinez Correia, que pude assistir apenas em Belo Horizonte em espaço pouco adequado a uma montagem que carece de espaço cênico com outras dimensões.

Em estudo realizado por Isabela Oliveira da Silva (2006), é possível compreender que as experimentações do *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona* com o cinema e o audiovisual foram incluídas no processo de trabalho do grupo na chamada "fase subterrânea", quando o trabalho teatral é interrompido entre os anos 1970 e 1990. A autora assume a definição da produção audiovisual do grupo como um exercício de registro configurado em forma de "diário". De certa maneira, o que se convencionou como "caderno do diretor" – registros e anotações sobre processos criativos em torno da construção da cena e montagens teatrais – no Oficina se transmuta para o registro audiovisual.

Segundo Silva (2006), ainda nos anos 1960, Zé Celso utilizou a expressão "terreiro eletrônico" para se referir ao espaço do Teatro Oficina na região do bairro Bixiga em São Paulo. O diretor define como 'orgya' e/ou 'mestiçagem' as diferenças étnicas, sociais, de classe ou gênero, mas também elementos de diferentes linguagens artísticas tradicionais e modernas" (Silva, 2006, p. 10)

O grupo – inspirado e conduzido por Zé Celso – investe na produção de registros imagéticos, sonoros e na produção de documentários desde muito cedo. Assim, a hibridização de diversas linguagens e expressões artísticas introduzindo a utilização de diferentes mídias é algo que se transforma em fundamento das experimentações e realizações do coletivo. Esse processo – no meu entendimento – de relação histórica do grupo com as mídias audiovisuais suscita em mim a necessidade de uma liberdade poética na paráfrase de Glauber Rocha que externo com a expressão glauberiana "uma câmera na mão e muitas cenas na cabeça."

Não por acaso, o cineasta baiano – que era amigo de Zé Celso – é homenageado pelo Oficina no espetáculo "Mutação de Apoteose", dirigido por Camila Mota em 2023, após a morte de Zé Celso em decorrência de um incêndio em seu apartamento. O espetáculo discute e incorpora em cena elementos estéticos construídos sob a égide de conceitos como a estética da fome, friccionando relações entre arte e política para refletir sobre a necessidade de transformações sociais. O diretor posa para a fotógrafa Ana Branco, na Figura 48:

**Figura 48: Zé Celso**



Autor: Ana Branco – Fonte O Globo.

Durante o período que viveu exilado em Portugal, o diretor realizou dois documentários, um sobre a Revolução dos Cravos*: O parto;* e o outro sobre a independência de Moçambique: *Vinte e cinco.* Em seu retorno ao país em 1978, retoma o processo de reconstrução do Teatro Oficina, que é reinaugurado com a exibição de um dos documentários.

> No dia 21 de abril de 1979, um ano depois do retorno de Zé Celso ao Brasil, o Teatro Oficina é reaberto com a exibição do filme Vinte e cinco, dirigido pelo próprio diretor e por Celso Lucas, e com a apresentação do *Ensaio geral para o carnaval do povo.* (Fernandes, 2020, p. 217)

O grupo permanece por cerca de uma década sem encenar espetáculos. Mas, nesse interregno, desenvolve diversos projetos. Em 1991, Zé Celso retorna com o espetáculo *As Boas*, baseado em *A criadas* de Jean Genet. A participação do coro se consolidou na estética do Oficina. Essa estética – e também uma *poiésis* libertária na participação da plateia que se manifesta e participa da encenação – continua viva e ativa nos espetáculos da companhia. Na Figura 49, temos um registro emblemático do teatro, onde se observa o envolvimento da plateia distribuída pelas galerias e um cinegrafista registrando o acontecimento. No eixo esquerdo da imagem, essa presença do cinegrafista sobre a estrutura de ferro da galeria registrando o acontecimento evidencia as conexões entre o Oficina e a documentação e registro audiovisual de suas atuações.

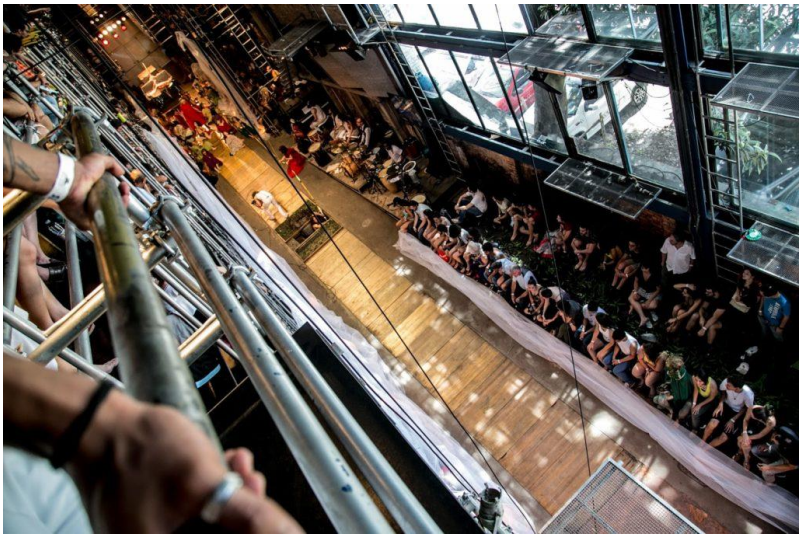
**Figura 49: o cinegrafista filma das galerias do Teatro Oficina**



Autor: Jennifer Glass - Fonte://bravo.abril.com.br/teatro/teatro-oficina-ze-celso-lina-bo-bardi-historia/

Na Figura 50, temos uma visão panorâmica do Teatro oficina onde é possível perceber as dimensões de profundidade das galerias e a altura do pé direito da edificação. No eixo direito da imagem, temos uma perspectiva de parte do janelão, essa é a maneira como os integrantes do grupo se referem a essa estrutura de vidro que pode ser observada do lado direito da imagem. Ela foi projetada pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), e atualmente, como veremos adiante, serve de tela para projeções. Essa configuração arquitetônica do teatro – depois de um incêndio sofrido em 1966 – foi inaugurada em 1993 e permanece até hoje.

**Figura 50: Perspectiva do alto do Teatro Oficina**



Autor: Jennifer Glass – Fonte: https://thetheatretimes.com/bacantes-bacchae-best-theatre-world/

Na Figura 51 temos outro plano do teatro, em uma angulação mais próxima da minha participação na plateia de *As Bacantes*, de Eurípides, em 1996.

**Figura 51: *As Bacantes*, de Eurípedes, no Teat(r)o Oficina**



Autor: Jennifer Glass – Fonte: https://thetheatretimes.com/bacantes-bacchae-best-theatre-world/

A minha sensação durante todo o acontecimento é a de que não estava em um espetáculo de teatro, mas sim em um ritual. Esse encontro com o teatro de Zé Celso e o Teatro Oficina foi uma quebra de paradigma em tudo aquilo que me inquietava em torno do pensar e fazer teatro. A liberdade dos atores em cena. O encadeamento de ações e a festa. O teatro de Zé Celso era uma celebração da vida, por isso não encontro outra definição que destoe da ideia de ter estado em uma grande festa. Saí dali sem uma elaboração sistematizada do que havia vivido, alimentando mais dúvidas do que aquelas que alimentava quando entrei no teatro.

Em sua releitura da obra, Zé Celso se apropria do espaço para conceber a sua encenação ritualística de Eurípedes. E, de certa forma, entre fabulação e midiação que parte do *performer* que concebe a encenação e endereça o afeto aos perceptores. Esses depoimentos evidenciam a proposição estética engendrada por processos de transmidiação entre textos fontes – perpassando os dispositivos cenográficos, a escrita cenográfica na composição dos enunciados cênicos – para finalmente se transformarem em valor cognitivo, conforme visto em Elleström, no texto cênico. O depoimento do diretor para a TV Cultura descreve seu engajamento com a estética e prática intermediáticas na urdidura cênica do espetáculo – encenado em dois momentos distintos

pelo grupo – e teve sua primeira encenação, a qual pude assistir, à qual o diretor se refere nesse depoimento, em 1996:

> Nós estamos em transmissão direta. As galerias estão repletas de gente. O público está em três galerias dos dois lados. Menos esse, menos o lado do jardim (aponta com as mãos para o jardim dos fundos do teatro) que é o jardim exatamente da mãe de *Dyonisius*, isto é, Nossa Senhora Aparecida. Aqui é a porta do hades. Vai haver um buraco do jardim onde exatamente você tem acesso a morte, portanto tem acesso a ressureição também. O jardim de Sêmele. Aqui do lado do jardim da Sêmele nós vamos ter o fogo de Zeus, a pira de Zeus. (Zé Celso vai indicando a localização exata do que descreve) Ali do lado a cachoeira de Tebas e os camarins dos coros. Os coros estarão lá como no futebol. Em ponto antagônico dos coros (o encenador continua apontando a direção) ficam os protagonistas, lá em cima. E logo abaixo fica a sala de espelhos. Da rua, dali do Minhocão em frente entra, por exemplo, o carro alegórico trazendo *Dyonisius*, o barco de *Dyonisius* com todo o coro de *Dyonisius*. Do outro lado, exatamente, entra o carro alegórico de Penteu, quer dizer, um palco italiano em um tanque de guerra. Tramas de monitores, três tramas de monitores para iluminar o espaço, para acompanhar os detalhes da ação e prá trazer o mundo de fora aqui dentro. Toda pista sonorizada. A pista toda é o palco. Isso tudo é o palco! (faz um gesto de extensão com as mãos) Um palco iluminado com luzes de aeroporto. Uma faixa de um metro e meio de terra. Luz por todo o espaço. Luzes de fora como luz de glória. Aqui em cima o teto móvel (olhando e apontado para cima) que hoje uma noite fria, uma noite em que não se vê nada. Lua preta. Hoje é lua preta exatamente. Mas tá aí (pequena pausa, olhando para cima) o teto móvel. Então você vai contracenar nessa noite com as pessoas que estão nos assistindo ali ao vivo, como vocês aqui ao vivo, com o público todo, com a tecnologia toda, com os computadores regulando o funcionamento da cachoeira, do fogo, do teto móvel. Enfim, bárbaros tecnizados vão estar aqui fazendo o segundo nascimento do teatro que é a história do *Dyonisius* renascido aqui no Bixiga. (Zé Celso em depoimento para a TV cultura, S/P – transcrição nossa)

O que seria o teatro senão uma prática ritualística? A partir daí uma espécie de comunhão estética e cumplicidade espiritual laica – dessas que permeiam o nosso ou apenas o meu "sincretinismo" religioso me autorizou a encurtar o nome do Zé Celso Martinez Correia para simplesmente Zé. Verdade seja dita, invariavelmente saia um Zé Celso, mas volta e meia retornava quando me referia a ele, como um mantra que externava como Zé. Sem sombra de dúvidas, *As Bacantes* foi a experiência mais radical que presenciei. Isso aconteceu comigo mesmo sabendo que anos mais tarde o Oficina havia chocado vários amigos experimentados em décadas de vivências no teatro profissional em "*Para acabar com o juízo de Deus*", adaptação de Zé Celso baseada na obra de Artaud.

Porém, a essa encenação não pude assistir. Durante anos, não tive contato com o grupo. De certa forma, eu me encontrava na minha "fase subterrânea" pessoal. Exceto em uma manhã no Rio de Janeiro quando fui brindado pelo Sol. Eu ia caminhando e, de repente, me deparo com Zé Celso e Marcelo Drummond estatelados nas areias de uma

praia. Um misto de surpresa, espanto e alegria tomou conta de mim pelo encontro inesperado.

E, como mineiro ressabiado, ao ver os dois ardendo em brasa, puxei apenas dois dedinhos de prosa – sobre aquele dia remoto de 1996, em que fui escolhido na plateia por *Dionyso* para dançar em volta do fogo. Os dois foram bastante receptivos e após esse assalto abrupto de reminiscências – me despedi e segui saltitante, dançando internamente. Quis o destino que *Poseidon* testemunhasse a minha ascensão dentro do coro, ainda que de modo efêmero, naquele instante na beira do mar, fui alçado à condição de corifeu. Hoje me recordo que aquele encontro funcionou como se eu tivesse retornado ao Bixiga, na rua Jaceguay, 520, e repetido a dança ritualística de Eurípedes.

Saí caminhando pela beira do mar sabendo que aquele ritual que me assombrara em 1996 era mais acessível do que havia efabulado antes. Em uma longa caminhada a beira mar fui relembrando do que já havia ouvido de Teuda sobre o Teatro Oficina. A atriz gostava de contar casos e possuía o hábito de recontar histórias interpretando e revivendo personagens, fatos, que eram entrecortados por sonoras gargalhadas. A oportunidade de ter a sua convivência foi para mim uma escola de teatro, de vivências e aprendizagens que marcaram minha adolescência e juventude. Foi por sua mediação que meu imaginário for preparado para se encontrar com o trabalho de Zé Celso.

Ao refletir sobre as inferências de Teuda que resgatei no início deste tópico sobre como o tempo modifica e altera nossas percepções sobre determinada peça, me lembro que, anos mais tarde, já mergulhado nesta pesquisa, me deparei com um depoimento de Zé Celso sobre a sua concepção de *As Bacantes*:

> Tentei fazer uma ópera brasileira de Carnaval. Recuperar a enorme riqueza do musical nacional, que vem da época de Arthur de Azevedo e que não é esta coisa mecânica, importada da Broadway. Mas que mistura a música brasileira, que tem uma ligação com o amor, a paixão, a religião, o rito, o Carnaval, com a coisa meio improvisada brasileira, suprida pela cena teatral feita ao vivo, sem dinheiro. Dionísio é o deus que se bebe, que se come. É o deus do vinho, das plantas, o deus da maconha, da ayahuasca. O deus de todos estes prazeres que são proibidos e temidos na sociedade global, aqueles prazeres que despertam a mente e o desejo. (Zé Celso, fragmentos de entrevista à Revista Isto é - 1996 s/p)

Esse depoimento acionou algumas reminiscências de minhas mídias primárias resgatando memórias de quando estive na sede do Oficina em 1996. Foi como reviver alguns afetos que experimentei durante a encenação. Por fim, ou pelo início, uma vez que o tempo linear para o Zé era uma espécie de convenção ocidental, em 2010, o teatro

Oficina realiza a primeira montagem da obra de Nelson Rodrigues encenando *Boca de Ouro*: o drama do drácula de Madureira chega ao Oficina. Estava consolidado o encontro do poeta orgíaco com o bardo dos subúrbios cariocas.

Aí nasce em Zé Celso a vontade de encenar *Senhora dos Afogados*. Esse desejo dormita acalentado durante anos no peito de Zé, até que subitamente, é interrompido por um incêndio ocorrido em 2023. Zé partiu sem montar o drama dos Drummond. Mas em abril de 2025, pelas mãos de sua amiga, a cineasta Monique Gardenberg, esse se materializou no palco do Sesc Pompeia e no dia da estreia eu pude estar presente na plateia. Então pude constatar in loco que um sentimento estranho, algo como uma erupção vulcânica, me tomou a alma. Era alguma coisa que eu havia experimentado em meu primeiro encontro com a insurgência vital do *Teatro Oficina Uzyna Uzona*. Senti que tudo aquilo aflorava novamente e a energia do Zé estava agora depositada na orgia nelsonrodriguiana e quis o destino que a gente se reencontrasse no mar. O mar rodriguiano que atrai as mulheres na tragédia dos Drummond.

Na verdade, a linguagem multimeios, o audiovisual – e toda a efervescência e hibridização de experimentações intermidiáticas e transmidiáticas – talvez, nunca tenham estado fora da história[44] do grupo e do seu repertório de montagens. Desde *Os Sertões* (2002) de Euclides da Cunha, passando por *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, encenado em (2023) até as recentes montagens baseadas na obra de Nelson Rodrigues, tais procedimentos podem ser verificados em amplo material disponibilizado por sites, blogs e pelas mídias sociais do grupo na internet.

Por sua vez, o *Grupo Galpão* – no contexto inicial de suas atividades – irá assumir na experimentação da encenação na rua, nos elementos circenses e na música o que denomino como liames poéticos com o Teatro Oficina. Tais características se afirmam como estéticas fundamentais na trajetória do grupo. Ou seja, a pesquisa de linguagens, o foco no trabalho corporal, a experimentação de novas formas de ocupação artística do espaço urbano. Isso torna a sua práxis política como um exercício subversivo das relações entre arte e a arquitetura das cidades.

[44] Os aspectos historiográficos em torno da produção audiovisual do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* – com foco na "fase subterrânea" do grupo, compreendida pelo período em que o teatro suspende suas atividades – podem ser verificados em detalhes no estudo realizado por Isabela Oliveira Pereira da Silva, que resultou na dissertação "Bárbaros tecnizados": Cinema no Teatro Oficina – São Paulo, 2006. Outros marcos históricos na trajetória do Teatro Oficina podem ser verificados no artigo *Notas sobre a história do Oficina*, de Silvia Fernandes, Revista Sala Preta, 2020.

No que tange à experimentação e uso de diferentes mídias, destaco a relação do grupo com a mídia musical executada ao vivo na composição da cena. Isso, de certa forma, tem início com o trabalho de direção conduzido por Eid Ribeiro na concepção de *Corra enquanto é tempo,* levando em conta que alguns integrantes do grupo já possuíam informação no campo da música e executavam alguns instrumentos. Na sequência, a música como ferramenta dramatúrgica foi levada ao extremo por Gabriel Vilella na adaptação do espetáculo *Romeu e Julieta* (1992) e outras encenações que foram concebidas sob sua direção.

Por outro ângulo, o Galpão estabeleceu diferentes relações com o audiovisual, desde sua relação como ferramenta de registro de ensaios e processos criativos, como diversas encenações que foram midiadas com a presença e registro de câmeras e se encontram disponíveis pela internet. Além disto, o grupo participou de dezenas de documentários e filmes, também experienciou outros processos criativos, como, por exemplo, a peça radiofônica *Quer ver Escuta* (2019), a peça-filme *Partida de vôlei à sombra do vulcão* (2021) e o documentário *Fogo fátuo* (2021).

Nesse processo de experimentação com a linguagem audiovisual, surgiu a parceria com o cineasta Eduardo Coutinho que resultou no documentário *Moscou* (2009), baseado na peça *As três irmãs* de Anton Tchekhov. O trabalho costura o registro fílmico amealhando ensaios, workshops e improvisações conduzidos pela direção de Enrique Diaz em torno de uma peça que não estrearia.

Em 1998, é inaugurado o centro cultural Galpão Cine Horto em uma antiga sala de cinema da cidade. O espaço que abriga espetáculos e ministra cursos de formação teatral também estabelece relação direta com o audiovisual mantendo uma sala de exibição de filmes e acervo de registros históricos em torno da memória do teatro. Desse modo, o Galpão reúne amplo acervo de publicações, promove a criação e manutenção de registros audiovisuais para acervos e pesquisa para gerações futuras.

Obviamente, o grupo mineiro constrói sua identidade estética em diálogos estabelecidos com diversas fontes e matrizes poéticas, amalgamando suas práticas e processos criativos com as perspectivas e trajetórias dos seus integrantes e colaboradores. Nesse sentido, qualquer juízo que ousasse mensurar a importância desta diversidade de referências estéticas seria temerário ou poderia incorrer em reducionismos. Ao longo de sua trajetória, o Galpão primou pelo exercício de troca e diálogo com diversos artistas e coletivos, como, por exemplo, Peter Brooke, Jerzy Grotowski e dezenas de diretores com os quais tem trabalhado ao longo de décadas.

Todavia, identifico nas experivivências de Teuda Bara uma das principais vias de conexões com o teatro desenvolvido por Zé Celso junto ao *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*. Digo isso, sem ignorar a complexidade de outras singularidades a serem consideradas, no que tange ao exercício dialógico com outras matrizes poéticas que influenciaram e, de algum modo, contribuíram para que o *Grupo Galpão* se tornasse essa companhia que alcançou reconhecimento do público e da crítica, consolidando sua trajetória no cenário artístico nacional e internacional.

### 4.3 Arranjos intermidiáticos entre performance, espaço-cênico e mídias no *Teat(r)ro Oficina Usyna Uzona*

O teatro contemporâneo tem experimentado diversas configurações intermidiáticas. Isso se dá nas experimentações estéticas elaboradas por diferentes meios expressivos que incorporam novas tecnologias e experimentam novas formas de entretecimentos midiáticos. Em algumas encenações, as incidências de práticas intermidiáticas alternam entre diferentes visualidades. Elas podem ocorrer com imagens previamente filmadas ou fotografadas, que no momento do espetáculo são projetadas na cena. De outro modo, utilizando projeções audiovisuais captadas ao vivo, em sincronicidade com o momento da encenação – ampliadas por telões e monitores que podem alterar a composição da imagética de cena simultaneamente à ação encenada.

Na cena atual, esses dois tipos de procedimentos – que envolvem sincronicidade e assincronicidade – podem ocorrer de maneiras alternadas em diferentes proposições estéticas. Sobretudo, tais dinâmicas intermidiáticas podem ser continuamente recriadas em novas configurações. Tais processos criativos – que utilizam recursos audiovisuais (e outras mídias) de modos síncronos ou assíncronos – podem ser constatados em trabalhos de encenadores como, por exemplo, Robert Wilson, Robert Lepage e várias companhias de teatro no Brasil. Isso tem contribuído com o adensamento de práticas intermidiáticas na composição e expansão da cena.

Gabriela Monteiro (2016) define o conceito de cena expandida como um conjunto de práticas teatrais que não se circunscrevem apenas às formas convencionadas pela tradição. A cena expandida articula e incorpora "conhecimentos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura e fotografia" (Monteiro, 2016, p. 40). Um dos elementos cruciais na afirmação da cena expandida encontra-se na aproximação do teatro com a performance.

Isso se dá porque o teatro – uma arte plurimidiática – afetado pela performance, que por sua vez, é estruturada na hibridização de múltiplas linguagens e criada a partir do entretecimento entre diferentes mídias e meios expressivos, se vê ainda mais permeado por práticas e processos criativos que emergem no borramento de fronteiras entre mídias. Nesse sentido, Antônio Araújo (2009), sublinha que "a encenação contemporânea vem estabelecendo uma forte relação com a performance, sendo contaminada e reconfigurada por ela" (Araújo, 2009, p. 253).

Os processos de desfronteirização entre teatro e performance vêm sendo construídos desde meados do século passado, de modo que as fricções entre a performance e o teatro foram intensificadas nas últimas décadas pelo uso de novas tecnologias e pelos novos sentidos atribuídos aos conceitos de performatividade e teatralidade.

Josette Féral (2013), ao discutir a imbricação do teatro com a performance – levando em conta a noção de *performance art* –, destaca que a performance se apoia nos aspectos autobiográficos do artista. Ela é construída pela ancoragem em uma ação física que se opõe ao ilusionismo do teatro tradicional e se investe da não-narratividade:

> [...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (Féral, 2008, p. 198)

A dificuldade em definir a *performance art* – em português performance[45] artística – para Féral (2013), está no seu caráter fluído, diversificado e movente. Para a autora, ela

[45] Rose Lee Goldberg realizou estudos pioneiros sobre a história da performance, tendo publicado a obra *Performance*, um trabalho seminal sobre o tema em 1979, que posteriormente foi revisado e ampliado em nova edição: *Performance Art: From Futurism to the Present*, lançada em 1981. A autora é referenciada pela maioria dos estudiosos deste campo. Cabe ressaltar que existem diversas abordagens e estudos em torno do conceito de performance. Richard Schechner (1985) estende sua análise do fenômeno performático ao campo dos *perfomance studies* – expandindo a abrangência do termo para inserir nesse debate as práticas sociais, como, por exemplo, os rituais cívicos, os esportes, o exercício político e outras esferas culturais. Marvin Carlson (2010) realiza um amplo estudo da performance – considerando os campos da antropologia, sociologia, psicologia e linguagem. O seu estudo pode ser verificado em detalhes na obra: *Performance – Uma introdução crítica*, Editora UFMG, 2010. Nesse estudo, o meu foco está na noção de *performance art*, que se atém a práticas da performance na área estética tendo como referência o pensamento de Josette Féral em diálogo com outros(as) autores(as). Ver, em detalhes, na obra: *Além dos limites*: teoria e prática do teatro, de Josette Ferál, Editora Perspectiva, 2013.

é uma arte que "rompe com os formalismos. Sem forma fixa, cada performance é assim para si mesma seu próprio gênero" (Féral, 2013, p. 160). Tais características deste gênero artístico tem afetado todas as esferas do teatro. "Cada artista lhe traz, conforme sua formação e seus desejos, nuanças que lhe são próprias" (Feral, 2013, p. 160), pois "ela recusa a forma, pois essa é imobilismo, e opta pelo descontínuo, o deslizamento" (Féral, 2013, p. 161). Desse modo, no seu entendimento, a performance pode ser compreendida como:

> [...] uma forma de arte no cruzamento de outras diferentes práticas significantes tão diversificadas como a dança, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura, a performance parece corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud invocava: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e de sua pulsão, teatro do deslocamento e da "disrupção", teatro não narrativo e não representacional. (Féral, 2013, p. 154)

Nessa visada, Marvin Carlson (2010) identifica conexões entre a performance artística e o teatro de vanguarda do início do século XX. O autor faz menção ao pensamento de Carol Stern e Bruce Henderson em *Performance: Texts and Contexts*, 1993, para elencar traços e características dos movimentos de vanguarda, como, por exemplo, o Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo que reincidem nas práticas criativas dos *happenings* e da performance.

Segundo Carlson, o trabalho empreendido por Stern e Henderson (1993) sobre os processos de criação em performance, mesmo reconhecendo que a diversidade de práticas artísticas em performance "variam amplamente", apontam que – "*todas* compartilham um certo número de características comuns" (Carlson, 2010, p. 93 - grifos do autor). Tal estudo corrobora a presença de diferentes mídias como um traço marcante nas práticas performáticas e elenca outros elementos que, de certa forma, coadunam com a compreensão de Féral (2013) sobre o fenômeno performativo. Dentre tais características comuns às práticas performáticas arroladas por Carlson, destaco:

> [...] textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de *performers*, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, filme, poesia, material autobiográfico, dança, arquitetura e música; interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; interesse em usar materiais "*in natura*" e também "manufaturados"; dependência das justaposições incomuns de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; indecisão sobre a forma. (Carlson, 2010, p. 93 apud Stern; Henderson, 1993, p. 382)

Féral (2013), com o objetivo de sublinhar as relações entre performance e teatro na cena contemporânea e levando em conta as complexidades e as múltiplas características imbricadas na diversidade de práticas e modos de performance, aponta três características que fundamentam esse novo gênero artístico e seus modos de funcionamento e práticas, sendo estes: o corpo, o espaço e as relações entre artista-*performer* e espectadores. No seu entendimento, esses três fatores podem caracterizar o funcionamento essencial de toda performance. Tais fundamentos tensionam nas relações entre o *performer*, a cena, o espectador e o conceito de teatralidade, conforme vimos anteriormente.

O corpo como elemento fundador do ato performativo – conforme postulado por Féral (2013) – é o agente que deflagra a performatividade no espaço cênico. Nesse sentido, o corpo é também a base primária do *Sistema Intermidiático Teatral*. Ou seja, no fenômeno cênico, o corpo que gesticula, fala, dança e pode quedar-se imóvel, é também o ente que constitui o espaço primário. Ele é o autor do gesto, da plasticidade e, portanto, conduz o ritmo dos movimentos. "A performance quer ser uma realização física, por isso o *performer* trabalha com seu corpo como o pintor com sua tela" (Féral, 2013, p. 155).

Nesse sentido, o corpo é um espaço por si, que precede e transcende até mesmo as espacialidades cênicas. Isso se dá porque o corpo do *performer* é um corpo histórico, social e poético[46]. Por isso, o artista, ao lidar com seu corpo: "o explora, o manipula, o pinta, o cobre, o descobre, o imobiliza, o desloca, o isola [...] Corpo camaleão, corpo estranho sobre o qual afloram os desejos e os recalques do sujeito" (Féral, 2013, p. 155). Alguns aspectos desse entendimento do papel, função e manipulação do corpo dentro do fenômeno cênico, com foco nas fricções entre mídias, performance e espaço-cênico, podem ser verificados em *Os sete gatinhos* (2004) e *Senhora dos Afogados* (1981), de Nelson Rodrigues, em recentes encenações de Joana Medeiros e Monique Gardenberg com o Teat(r)o Oficina Usyna Uzona, conforme veremos a seguir.

Na Figura 52, por outro prisma, é possível observar a *performer* Leona Cavalli, que atua como D. Eduarda em *Senhora dos Afogados*, sob a encenação de Monique Gardenberg. Ela tem o seu rosto recortado e ampliado em uma fusão entre teatro e audiovisual. Em ternos elleströnianos, aqui a hibridização de mídias é operada pela cisão entre mídias performativas, mídias técnicas de exposição internas e externas. Tais

[46] Jorge Dubatti, em sua Filosofia do Teatro (2007), trabalha com o conceito de corpo poético, geográfico, sígnico e social.

arranjos intermidiáticos são urdidos entre deslizamentos e fluidez de diferentes camadas visuais interseccionando a atuação da *performer* e a simultaneidade da projeção audiovisual de sua presença em cena.

**Figura 52: Leona Cavalli performa como D. Eduarda em Senhora dos Afogados**



Autor: Fernando Ocasione – Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

A matriarca da família Drummond está em cena diante dos perceptores e um fragmento de parte do seu corpo está recortado em outra escala na projeção audiovisual. Ela se desdobra e fricciona as relações entre espaço físico, espaço virtual e afeta a percepção de tempo. Em minha experiência na plateia, a imagem projetada dilata o espaço e deforma a percepção do tempo. Isso se dá porque, de certa forma, a atenção na encenação se desdobra. O meu foco como sujeito-perceptor-efabulador opera em deslocamentos e involuntariamente me divido entre espaços físicos e virtuais que são acionados pelo processo de transmidiação.

> Tais espaços físicos podem ser partes do próprio corpo do performer (ponto de pele, mão, cabeça etc.), aumentados ao infinito [...] É a *mise-en-scène* de um corpo parcelar, fragmentado e, no entanto, um corpo percebido e apresentado como lugar do desejo, lugar de deslocamento e de flutuações. (Ferál, 2015, p. 255)

Na Figura 53, alguns desses fenômenos, vistos anteriormente, podem ser observados em detalhes na atuação da *performer* Gii Lisboa em arranjos intermidiáticos concebidos por Joana Medeiros em *Os sete gatinhos.*

**Figura 53: *Os Sete gatinhos* encenado pelo Teat(r)o Oficina Usyna Uzona**



Autor: Pedro Martins - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

Na Figura 53, estão imbricados a presença do corpo da *performer*, as espacialidades primárias desse corpo situado dentro do espaço cênico e o espaço virtual das imagens construídas por *pixels* que são projetadas na cena. Lisboa utiliza suas mídias primárias – corpo e voz – para performar como o Doutor Bordalo na cenografia expandida do Teat(r)o Oficina. Ao fundo, uma imagem é projetada – no janelão concebido pela arquitetura de Lina Bo Bardi.

A composição da cena realizada por Medeiros cria tessituras intermidiáticas entre cena e audiovisual suscitando diferentes camadas de visualidades entretecidas pelo diálogo entre mídias e a encenação. Na Figura 53, apenas Gii Lisboa está fisicamente dentro do enquadramento registrado pelo fotógrafo de cena Pedro Martins. “Seu” Noronha participa da cena – ocupando outro lugar do espaço cenográfico que não está ao alcance das lentes do fotógrafo nesse enquadramento. Mas sua imagem está sendo

capturada pelo cinegrafista que atua na encenação operando um dispositivo tecnológico que serve de ferramenta tecnológica para registrar imagens de diferentes espacialidades.

O cinegrafista recortou parte da face de “Seu” Noronha em um plano detalhe e o fotógrafo realizou novo enquadramento – nova angulação – sobre o corpo da performer em uma perspectiva que me permite ver apenas parte de um dos janelões de Bo Bardi. Ele fragmenta ainda mais a parcela corporal de Noronha mostrada no telão, que nessa imagem é o resultado do plano, enquadramento e ângulo definidos pelo cinegrafista.

Assentado na plateia, eu podia observar de modo amplo a contracena entre Doutor Bordalo e “Seu” Noronha e a performance do cinegrafista operando parte de tal processo de transposição midiática. Nesse momento em que escrevo, assentado diante da tela do computador – revendo diferentes perspectivas junto de outras que armazenei em minha memória por ter experenciado tal acontecimento teatral como participante da plateia – redigindo este texto, posso me colocar no ponto de vista do fotógrafo e do cinegrafista para repensar a cena.

Por outra perspectiva, em uma fotografia de cena midiada na Figura 54, torna-se possível observar outros aspectos da referida cena. A fotógrafa Cassandra Mello enquadra outra parcela da cena e fragmenta o corpo da *performer*, diferenciando o enquadramento e ângulo pelas suas lentes. A cena não permaneceu estática entre o registro de um fotógrafo e outro. Ela seguiu seu fluxo de ação. Desse modo, os fotógrafos, ao recortarem espaços, de certa forma, recortam e dividem também o tempo em pequenos átimos de instantes em que o aparelho de fotografar foi acionado.

**Figura 54: Arranjo intermidiático entre Doutor Bordalo e "Seu" Noronha**



Autor: Cassandra Melo – Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

O enquadramento definido pela fotógrafa não permite vislumbrar apenas um fragmento imagético da contracenação entre "Seu" Noronha e Doutor Bordalo. Ele separa esse fragmento imagético de determinado espaço/tempo da totalidade espaçotemporal em que a cena transcorreu. Desse modo, a fotógrafa isola fragmentos espaciais e temporais da ação de Doutor Bordalo e "Seu" Noronha. Ambos têm os corpos recortados, fragmentados pelo olhar do cinegrafista – na sequência pela fotógrafa, depois por mim que redijo esse texto e agora por você que o lê.

Nessa rede de fricções espaçotemporais, a encenadora define uma composição, o cinegrafista define planos e enquadramentos que utilizará para filmar – obviamente, isso pode previamente ser planejado, mas o processo transcorre envolto em uma cadeia de afecções em que todos são vulneráveis – o(s) fotógrafo(s) (considerando que na plateia do Oficina todos podem fotografar) define e altera seus planos, ângulos e enquadramentos, e outros perceptores, mesmo em configurações remotas a esse

acontecimento poderão proceder com outros critérios de leitura visual e efabulação para tais arranjos intermidiáticos.

Ainda nessa imagem midiada pela Figura 54, o corpo da atriz – performando o Doutor Portela – delimita um espaço dentro de outras espacialidades da cena e do espetáculo, que, por sua vez, foi concebido para a totalidade espacial da arquitetura de Lina Bo Bardi e José Elito, projetada para o Teatro Oficina. Os corpos – todas as partes que os compõem – faces, mãos, pernas, braços ou pés – imprimem sentidos e afetam os perceptores em suas relações com a percepção da cena configurada neste espaço.

Desse modo, o sujeito-perceptor presente na plateia é simultaneamente afetado pela relação presencial com a cena – a ação de registro das imagens – e pelas imagens que são simultaneamente projetadas pelos recursos audiovisuais. Tais sujeitos-perceptores são acometidos por uma cadeia de afecções que resulta em uma espécie de mosaico imagético-sonoro que fragmenta as relações espaçotemporais – como veremos adiante na análise de outros aspectos dessa montagem – entre a atuação dos *performers*, a cenografia, encenação e transmidiação audiovisual.

Assim, na encenação de *Os sete gatinhos* concebida por Medeiros, corpos, recursos audiovisuais e espacialidades cênicas performam. Dessa maneira, o espaço deixa de ser um e se converte em vários. O espaço primário do corpo passa a coexistir e deslizar com outras espacialidades – o espaço da plateia e o espaço individual de cada um dos sujeitos-percipientes – que integram o espaço cênico, os espaços suscitados pelo próprio corpo fragmentado dos *performers* que deslizam pelas mídias. Isso suscita uma espécie de tessitura intermidiática entre corpo, escrita cenográfica, mídias audiovisuais e encenação.

> Daí o recurso às diferentes mídias (teleobjetiva, aparelho de foto, câmera tela, vídeo, televisão) como tantos outros microscópios destinados a aumentar o infinitamente pequeno e focalizar a atenção do público em espaços restritos arbitrariamente recortados pelo desejo do performador que os transforma em espaços imaginários, zona de passagem de seus fluxos e de seus fantasmas. (Féral, 2015, p. 255)

Segundo Feral (2013), o *performer*, ao cortar, separar parte(s) do corpo para a cena – dividir o corpo em partes – infligindo a este determinados lesionismos, desencadeia estéticas e poéticas fluídas. “Cortar o corpo não para negá-lo, mas para fazê-lo reviver em cada uma de suas partes, cada uma delas convertida em um todo” (Feral,

2015, p. 157). Isso pode ser observado no recorte do plano detalhe em que a lente foca nos olhos de "Seu" Noronha e os projetam em cena na Figura 54.

Esses olhos ampliados do "Seu" Noronha – e parte de sua face – em maior escala apelam ao restante do corpo e reivindica outras parcelas do espaço correlacionando o espaço que lhe é devido com o(s) espaço(s) do(s) outro(s). O enquadramento e o ângulo definido pela escolha do cinegrafista em determinado plano, na imagem filmada e projetada, implica na ausência do que foi deixado de fora deste plano. Por mais que isso soe como algo banal e extremamente óbvio, que na sociedade informada pela tecnocultura visual seja um procedimento corriqueiro, na transitividade – entre distintas camadas visuais – e efemeridade do espetáculo teatral, assume outras dimensões. Assim, essa gama de visualidades e sonoridades irá requerer da plateia profunda imersão na leitura do espetáculo. Isso, a princípio, me causou certa disruptividade na percepção e apreensão da cena.

Dessa maneira, o sujeito-perceptor-efabulador joga com as várias camadas de visualidades e é levado a perceber a estética da cena em uma profusão de disruptividades. Em alguns momentos da encenação, ele se divide entre o foco na ação física dos *performers* e em outros é desviado pelas imagens projetadas nos telões e monitores. Em outros, ele funde as várias camadas de textualidades sonoras, visuais e táteis. Isso inclui as variantes de ponto de vista e perspectivas em consonância com as espacialidades em que se encontram os perceptores.

Em outras palavras, o corpo, mesmo não estando "repartido ou lesionado" pela lente de câmeras fotográficas ou audiovisuais – ou qualquer outro dispositivo –, performa, mídia e transmidia pela sua espacialidade, sonoridade, visualidade e gestualidade. Dito de outra forma, o corpo perceptor/performador aciona relações de alteridade com diferentes camadas de visualidades – de textualidades, de valores cognitivos do enunciado cênico – que lhes são ofertadas pelos arranjos intermidiáticos do texto cênico.

Isso envolve complexidades sensórias, pois, ao separar e fragmentar – partes do(s) corpo(s), do(s) espaço(s) e da(s) cena(s) – tais procedimentos culminam na sedimentação de uma espécie de amálgama flutuante que se apresenta em tessituras que deslizam pela transitividade de sistemas sígnicos manifestos nas sonoridades e visualidades. Em outras palavras, nessa fricção entre cenografia, encenação e diálogo entre mídias, a poeticidade da cena pode brotar de disjunções e disruptividades.

Diante disto, se faz necessário retornar ao pensamento de Elleström (2021) em conexão com alguns conceitos da Filosofia do Teatro de Dubatti (2012) e o Teatro

Performativo de Féral (2013), para melhor compreensão de como o espaço do sujeito-performador é confrontado com o espaço do sujeito-perceptor. Ambos se afetam mutuamente, um pela produção de valor cognitivo no enunciado cênico, outro pela atitude percipiente na leitura da cena. Assim, ambos efabulam e performam.

Um executa o ato performativo produzindo sentidos no âmago do enunciado cênico e, dessa maneira, cria o produto de mídia em fazimento dentro da própria ação. Isso se dá porque é na sua corporeidade, na mobilização de suas mídias primárias de corpo e voz, é que desencadeia a ação. O outro participa como testemunha ativa, que, ao tomar parte no convívio do acontecimento teatral – também performa e interfere na produção de sentidos do enunciado cênico – pelas interações e afecções percepcionadas e trocadas com os *performers*.

O(s) espaço(s), ou seja, a percepção das espacialidades – friccionadas por essas dinâmicas e processos de transmidiações – se desloca(m), flutua(m) e desliza(m) no encontro entre os dois polos de produção. Dessa maneira, o acontecimento teatral deflagra um exercício de alteridades, um jogo que permuta a troca de papéis entre *performers*, perceptores e mídias que compartilham a performatividade de seus corpos – suas midialidades primárias – na cultura vivente do teatro.

> Seu corpo se tornou aí, ele mesmo, máquina de produzir, manipulando as mídias e deixando-se manipular por elas. Desse encontro, o corpo emerge como imagem e como ilusão, como fragmentos e superfície; sem espessura e sem risco. Metáfora do mundo em que vivemos, o performer perdeu seu corpo em proveito da máquina, de uma máquina que o persegue, o obseda e substitui a ele. A máquina tornou-se o seu duplo, uma máquina que lhe devolve sua imagem como estranheza. Nessa dissolução de si mesmo, ele encontrou, no entanto, o domínio de si. (Féral, 2013, p. 150)

Dito isso, nesses arranjos intermidiáticos, – que envolve interações com os dispositivos tecnológicos – os corpos performam psicofisicamente e performam virtualmente nos entre-lugares deslizantes das mídias. Ao utilizar dispositivos e ferramentas para fragmentar e ampliar fragmentos do corpo e regiões da cena, os *performers* conseguem alterar escalas e deformar dimensões. Em algumas circunstâncias podem ampliar tais parcelas fragmentadas dos corpos e "em vez de atrofiar, o corpo se enriquece e o sujeito aprende a descobrir a riqueza no seio da performance" (Féral, 2013, p. 157). Assim, o corpo do *performer* recortado pelo aparato tecnológico – nos termos de Féral, lesionado – pode delimitar diferentes circunscrições para seu corpo no espaço cênico e recriar o próprio espaço.

O *performer* pode fundir ou cingir partes recortadas do corpo a novas espacialidades. Ele também pode recortar e separar outras espacialidades da totalidade espaçovisual cenográfica e reinseri-las em novas composições visuais entre corpo, mídias e espaços. Além de contar com o recurso de previamente registar outras visualidades espaçotemporais captadas de maneira assíncronas – em locações externas ao espaço da encenação – e projetadas sobre a escrita cenográfica como parte fundante da encenação.

### 4.3.1 A trama intermidiática de Monique Gardenberg em *Senhora dos Afogados*

> O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante. (Fernandes, 2011, p. 11)

A tragédia rodriguiana *Senhora dos afogados* (1981c), escrita em três atos e seis quadros, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em junho de 1954, sob a direção de Bibi Ferreira e cenografia de Santa Rosa, após sua interdição em janeiro de 1948. A montagem foi realizada pela Companhia Dramática Nacional, que integrava o Serviço Nacional do Teatro. Cabe salientar que, pouco antes dessa estreia, o Teatro Brasileiro de Comédia chegou a ensaiar uma montagem para o texto durante cerca de três meses sob a direção de Ziembinski, que para o desgosto de Nelson foi interrompida e o projeto abandonado.

No capítulo 1, apontei algumas relações entre a obra de Nelson Rodrigues, mais especificamente, algumas das suas peças míticas, como, por exemplo: *Álbum de Família* e *Senhora dos Afogados* com a obra do dramaturgo Eugene O'Neill. Sábato Magaldi (2004) considera a dramaturgia de Rodrigues em *Senhora dos Afogados* uma paráfrase de *Electra* criada por O'Neill. Curiosamente, o crítico alega que se deu conta de tamanha aproximação entre as duas obras por súbitas mudanças de cenário recorrentes nos dois textos que, por acaso, lhe chamou a atenção ao reler as respectivas peças. Na trilogia de treze atos escrita por O'Neill, as cenas de quase totalidade da narrativa se passam no interior da mansão dos Mannon, enquanto apenas a culminância de um ato de vingança ocorre na popa de um navio.

Magaldi (2004) ressalta que, em Rodrigues, a trama se desenrola na residência dos Drummond ou em suas proximidades, defronte o mar, sendo que apenas em uma cena, de

ajuste de contas, a ação se dá no café do cais. “A quebra da unidade do cenário, para fins idênticos, sugeriu que se tratava de paráfrase”. O crítico avalia que “por honestidade intelectual, ao invés de repelir o parentesco apontado, ele preferiu assumi-lo, como elemento óbvio” (Magaldi, 2004, p. 68-69). O próprio Magaldi teve a oportunidade de comentar sobre tal fato pessoalmente com o dramaturgo, fato que ele descreve a seguinte maneira:

> Não me lembro em que circunstância, reli há muitos anos *Senhora dos Afogados* e, de repente, saltou para mim o seu vínculo com *Mourning becomes Electra (*ou *O luto assenta a Electra* ou *Electra e os fantasmas*, título do volume português ou ainda *Electra enlutada*, nome da tradução brasileira), a bela trilogia de Eugene O’Neill. Encontrei-me logo depois com Nelson Rodrigues e quis saber por que ele não revelara ter feito uma paráfrase da obra norte-americana. Nelson achou muita graça e disse do seu espanto ao passar despercebida a semelhança, quando das primeiras leituras dos amigos. [...] Observar tão proposital evidência, segundo o dramaturgo, era tarefa do crítico e não dele. (Magaldi, 2004, p. 70)

No texto, Rodrigues imbrica relações entre destino, traição, assassinatos, incestos e vingança. O autor realiza um exercício intertextual e, nos termos deste estudo, transmidiático – inspirado pelos mitos de *Electra*, e *Fedra* – que guarda conexões com a narrativa de *Álbum de Família*. O desejo de Glorinha por Jonas reincide em Moema por Misael. Guilherme e Paulo atribulados pelos sentimentos que nutrem pelas irmãs Glorinha e Moema – divididos entre o amor pelas irmãs e as mães, D. Senhorinha e D. Eduarda, respectivamente, encontram no suicídio a saída para seus dilemas existenciais. Misael e Jonas – o juiz prestes a ser nomeado ministro e o “varão de Plutarco”, aristocrata rural que se encontra em vias de se tornar senador – são adúlteros e assassinos.

Um feminicídio está no centro da trama atemporal da peça, que foi escrita por Nelson Rodrigues em 1947 e liberada pela censura somente em 1954. A ação se passa, conforme enunciado pelas rubricas do dramaturgo, próximo a uma praia selvagem, onde “um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz” (Rodrigues, 1981c, p. 259). Misael e Eduarda, os genitores da família Drummond, convivem com um “personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece sempre estar chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres.” (Rodrigues, 1981c, p. 259) O mar que engole as mulheres e para a sogra de Maria Eduarda, é responsável pelas mortes da família. Conforme se verifica nesse trecho da dramaturgia de Rodrigues:

> Avó – Minha neta Clarinha não se matou...Foi o mar ... Aquele ali... (indica na direção da plateia) Sempre ele ...

> Vizinhos (*espantados e em conjunto*) – O mar!
> Avó – Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (*num soro de voz*) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. (*recua diante do mar implacável*) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! (*violenta, acusadora*) Foi o mar que chamou Clarinha, (*meiga, sem transição*) chamou, chamou... (*possessa, de novo, e para os vizinhos que recuam*) Tirem esse mar, daí, depressa! (*estendendo as mãos para os vizinhos*) Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!
> Vizinhos (*em conjunto*) – Primeiro Dora, Depois Clarinha!
> Vizinho (*solista, para um e outro*) – Já duas afogadas na família!
> Avó – Depois as mulheres será a vez dos homens
> Vizinho (*solista*) – Acredito!
> Avó – E depois de não existir mais a família – a casa! (*olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto*) Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos! (*Num súbito, desespero, unido as mãos*.) – (Rodrigues, 1981, págs. 261, 262)

Zé Celso Martinez Correia alimentava o desejo de montar *Senhora dos Afogados* desde os anos 1980 e, após o seu falecimento, coube a Monique Gardenberg realizar seu intento. O mentor do Teat(r)o Oficina concebia a obra rodriguiana da seguinte maneira:

> Nelson precisa de muita leitura, interpretação, para não ser assassinado por quem projeta nele seu psicologismo de arrivista moralista. Nelson Rodrigues não tem personalidade, não precisa, como diz João Gilberto. É um artista dionisíaco q. trabalha com todas as máscaras sociais e estupra todas, no cosmos da "vida como ela é". Ele é um dos maiores artistas de teatro da história da trans-humanidade, indo além de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Equiparando-se a Shakespeare, Tennessee Williams, Oswald de Andrade...É artista que cria o teatro como Rimbaud. "Nelson é um outro", pra lá do bem e do mal. (Zé Celso Martinez Correia – extraído do programa da peça, por ocasião da sua estreia no Sesc Pompéia, em 2025)

A encenação concebida por Gardenberg junto ao *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* é ancorada por um processo de transmidiação construído pela própria estética da encenação. O cinegrafista é um corpo performador que integra a cena e extraí da sua proximidade com os *performers* os planos e enquadramentos que serão projetados em justaposição, composição simultânea e até mesmo sobre a cena.

Dessa maneira, a imagética de cena se desdobra em um duplo – não mimético e representacional – e muito menos a reverberação do conflito posto em jogo. Não se trata de teatro filmado. Antes de tudo, é um exercício de olhar que incorpora o dispositivo tecnológico e a ação do técnico em uma espécie de ser-acontecendo que se afirma na transitoriedade do fenômeno cênico.

A montagem estreou no Sesc Pompeia, no dia 25 de abril de 2025, em São Paulo. A encenação evoca a paisagem sonora do "mar próximo e profético, que parece sempre estar chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres" (Rodrigues, 1981c, p. 259).

A cenografia construída por Marília Piraju divide o espaço destinado aos perceptores pelo palco ao centro. A plateia – no desenho cenográfico concebido para o Sesc Pompeia – se divide frontalmente, tendo o palco como um divisor de perspectivas postado ao meio, conforme pode ser observado na Figura 55, em registro que fiz pelo meu celular, minutos antes da estreia:

**Figura 55: Teatro do Sesc Pompeia**



Autor: Pereira - Fonte: Acervo do autor (2025).

Na Figura 55, além da organização espacial da plateia, é possível observar um tecido branco que serve de rotunda e tela de projeção com imagens previamente produzidas e imagens que são captadas e projetadas ao vivo durante a própria encenação. Em uma combinação de mídias estruturada nas intersecções entre a atuação dos *performers*, música com recursos audiovisuais – que imbrica a performatividade dos técnicos dentro da ação –, as personagens são recortadas por planos imagéticos e simultaneamente projetadas às ações orquestradas por Gardenberg. As imagens projetadas ampliam a escala de visualidades e promovem uma aproximação das

gestualidades, dos adereços e objetos de cena. Isso permite a percepção de detalhes que são recortados pelo(s) cinegrafista(s) que participa(m) da cena.

A ação acontece no dia do aniversário de casamento de D. Eduarda e Misael. A projeção audiovisual também se encarrega de trazer o mar para a cena. As águas projetadas sobre o espaço cênico "transbordam" o limite do tecido da rotunda e formam ondas que "invadem" parte do palco. Esse efeito é produzido pelo direcionamento da projeção de imagens sobre a cenografia e o desenho de som da trilha sonora.

Segundo Magaldi (2004), em *Senhora dos Afogados*, o dramaturgo "reescreveu *Álbum de Família* com a contribuição de outros mitos e histórias" (Magaldi, 2004, p. 72). O coro da tragédia grega é transmutado no coro dos vizinhos que assumem a função de trazer ao conhecimento dos perceptores detalhes da trama. Na Figura 56, as mulheres do cais, que em alguns momentos da encenação atuam como o coro e podem ser compreendidas como as deusas da vingança apontam para a residência da família Drummond reivindicando justiça.

**Figura 56: As mulheres do cais do porto**

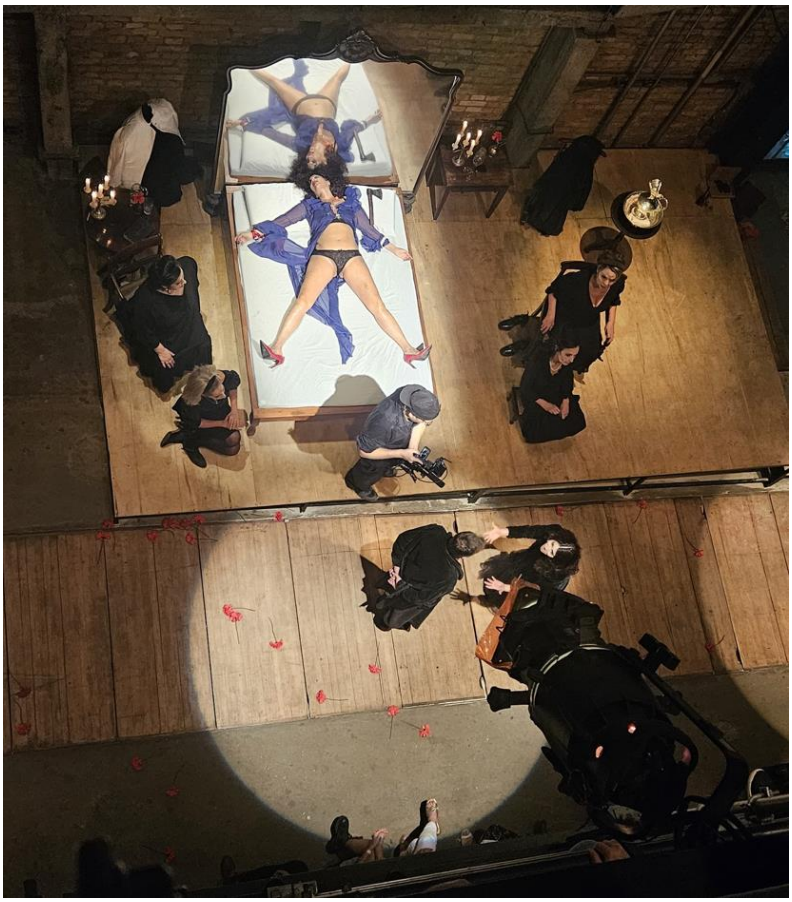


Autor: Sérgio Fernandes – Fonte: Infoteatro (2025)

Elas entoam seu lamento pela perda de uma amiga, a prostituta assassinada 19 anos atrás, no dia do casamento de Maria Eduarda e Misael. O patriarca da família vive

os infortúnios e as inquietações da culpa, dos maus presságios que o atormentam pelo assassinato da prostituta, ocorrido exatamente no dia de seu casamento. Na Figura 57, em fotografia de cena realizada pela perceptora Isis Lopes, é possível observar a prostituta morta sobre a cama do casal, ao lado do corpo, o machado utilizado pelo assassino para dar fim a sua vida e o espelho descrito por Rodrigues nas rubricas da peça. Há alguns membros do coro de vizinhos e, ao centro da cena, o cinegrafista, que extrai imagens ao vivo para a projeção simultânea.

**Figura 57: Sylvia Prado performando a prostituta assassinada**



Autor: Isys Lopes - Fonte Acervo do autor (2025).

Esses procedimentos de filmagem e projeção simultânea, conforme vimos anteriormente e que também pode ser observado na Figura 57, gera bifurcações imagéticas na cena. O perceptor é afetado simultaneamente por diferentes produtos de mídia, manifestos na encenação, nos dispositivos cenográficos e nas imagens de vídeo. O conceito de produto de mídia formulado por Elleström (2021), conforme vimos no

capítulo anterior, é retomado aqui para análise do entretecimento intermidiático engendrado por Gardenberg nessa encenação.

A utilização dos recursos audiovisuais é elaborada por Igor Marotti e Ciça Lucchesi em um processo de transmidiação que acontece durante toda a encenação. Trata-se de uma experimentação intermidiática que podemos qualificar – em termos da linguagem cinematográfica – como uma filmagem em plano sequência. Exceto, nas projeções que imprimem em cena a projeção do mar, todas as imagens projetadas são registradas ao vivo.

Trata-se de uma realização operada por uma espécie de *kinoteatro*[47] que hibridiza visualidades em dimensões da materialidade física da cena em diálogos com as tecno-imagens – também conceituadas por Vilém Flusser (2011) como imagens técnicas[48] – projetadas na cena ou sobre parte da cenografia. Em algumas experiências a totalidade do desenho cenográfico e da imagética da cena podem ser realizadas pelas tecno-imagens ou hibridizados por elas. Tais conceitos e procedimentos serão retomados adiante em *Os sete gatinhos* para a elucidação de outros aspectos da proposição que formulo nesta tese.

No capítulo anterior, assumindo a conceituação das mídias elaborada por Lars Elleström (2021), apresentei os fundamentos do que denomino como *Sistema Intermidiático Teatral* – considerando a noção das mídias convencionais – e expandindo as categorias e definições da teoria elleströniana para a corporeidade, a voz e gestualidade do *performer*, como mídias primárias do fenômeno cênico.

Essa noção expandida das mídias em Elleström (2021) também se aplica aos arranjos espaçovisuais da cenografia e aos dispositivos cenográficos como midialidades – que também podem configurar produtos de mídia. O autor, conforme vimos antes, estabelece distinção entre mídias técnicas de exposição internas e externas. Ambos os tipos de configuração midiática coexistem no acontecimento teatral. No terrento do teatro, as mídias de exposição internas estão relacionadas com as mídias pessoais e as mídias externas estão relacionadas com as materialidades dos dispositivos cenográficos

[47] Esse conceito foi elaborado em estudo e experimento realizado por Pedro Filipe Cunha de Melo Marques para investigar relações entre teatro e audiovisual a partir da realização de um objeto hibrido entre cena teatral e vídeo.

[48] Imagens técnicas é um conceito formulado pela filosofia de Vilém Flusser para tratar das imagens produzidas por aparelhos. Tais aparelhos, na perspectiva do filósofo, abarcam a câmera de fotografar e as imagens cinéticas, incluindo as imagens sintetizadas por computador. Ver em detalhes: O universo das imagens técnicas – Elogio da superficialidade. (2008).

Na minha perspectiva, pelo prisma de análise que construo tendo em mente o *Sistema Intermidiático Teatral* aqui proposto, é na articulação entre essas categorias de tipos de mídias – postuladas por Elleström e engendradas no acontecimento teatral – que os produtos de mídias são materializados na cenografia e na encenação. Desse modo, como afirmei antes, no fenômeno cênico, o corpo se estabelece como mídia primária, ele é a base da cadeia intermidiática, o agente produtor de sentidos e afetos.

A corporeidade e os dispositivos cenográficos pensados desse modo – em consonância com o pensamento de Elleström – reúnem midialidades internas e externas na produção de valor cognitivo. No espetáculo teatral, conforme explicitei no capítulo anterior, o valor cognitivo se manifesta na enunciação cênica por remediação e transmidiação operadas pelas mídias primárias em interação com as mídias externas que materializam a cenografia. Assim, pensar nas mídias pessoais – a gestualidade, a voz – como midialidades primárias implica considerar a corporeidade como estrutura fundante do *Sistema Intermidiático Teatral*.

Na Figura 58, em um registro realizado pelo meu celular no Sesc Pompéia, é possível observar – considerando as limitações da distância em que realizei o registro – em uma fotografia de plano geral, algumas relações entre espaço cênico, *performers*, dispositivos cenográficos, como a iluminação, adereços da cena e parte da imagem de uma projeção audiovisual na composição da cena concebida por Monique Gardenberg.

**Figura 58: *Senhora dos Afogados* no Teatro Sesc Pompeia**



Autor: Pereira - Fonte: Acervo do autor (2025).

Em *Senhora dos Afogados*, os processos de transmidiação se articulam nas intersecções entre a dramaturgia, a atuação dos *performers*, as poéticas da encenação, cenografia que incorpora os recursos audiovisuais como elemento fundante da escrita cenográfica. Tais procedimentos, se afirmam em sua plenitude tomando as cadeias de afecção do que é percepcionado pela plateia e as trocas percipientes entre perceptores e *performers*. Nesse sentido, tratamos de uma espécie de produto de mídia fluido, que desliza entre os enunciado cênicos e a efabulação dos perceptores. Isso envolve dialogismo e fricções afetivas mútuas.

Para tratar da participação dos perceptores, retorno a Dubatti (2012), que entende o teatro como um encontro convivial possibilitado por uma cultura vivente. Ou seja, por uma prática cultural que não se constrói sem o encontro com outro. No *Sistema Intermidiático Teatral* proposto neste estudo, em consonância com algumas premissas elaboradas pelo pensador argentino, os perceptores são compreendidos como co-criadores e participantes ativos de um exercício de troca de afetos.

Essa participação da plateia transcende a condição de meros receptores e, para corroborar tal acepção, conforme explicitei anteriormente, assumo também a definição

de “espectador emancipado” elaborada por Rancière (2014) para sustentar a tese do espectador como sujeito percipiente e efabulador. Ou seja, perceptores críticos que são participantes ativos do acontecimento teatral.

> O teatro é o espaço e o tempo compartilhados em uma mesma região de afetação, região única que se cria uma única vez e de forma diferente em cada apresentação. No teatro, o ator e o público se reúnem convivialmente no cruzamento territorial temporal do presente, por meio da presença de seus corpos. [...] Por isso, a expressão de Mauricio Kartun: o teatro é um corpo. (Dubatti, 2012, p. 22-23)

Nessa comunhão de corpos possibilitada pelo teatro, o sujeito percipiente efabulador é aquele que percepciona a cena teatral. É, portanto, um perceptor crítico que mobiliza seu repertório, sua mundivisão e subjetividades – suas midialidades pessoais – para participar ativamente do espetáculo. Em termos elleströnianos, ele participa da elaboração de valor cognitivo. Isso se dá pelas interrelações das mídias internas do corpo sígnico e poético do *performer*, bem como das mídias técnicas de exposição externas dos dispositivos cenográficos, dos arranjos espaçovisuais do desenho de cena, das visualidades e sonoridades desencadeadas pela mise-*en-scène* da encenação e a leitura percipiente por parte do perceptor.

Desse modo, o produto de mídia elaborado por Monique Gardenberg na encenação de *Senhora dos Afogados* engendra relações entre mídias primárias, – que também podem ser denominadas como mídias pessoais – e *mídias técnicas de exposição externas* definidas pela teoria elleströnianа como: “quaisquer materiais externos ao corpo do produtor, incluindo outros corpos, que possam ser empregados na midiação de produto de mídias” (Elleström, 2021, p. 158). Isso, no terreno teatral, compreende as materialidades do que constitui a cenografia e os dispositivos cenográficos. E compreende, sobretudo, a cadeia de afecções das mídias pessoais e os agenciamentos entre sujeitos performadores e sujeitos efabuladores.

Na Figura 59, é possível constatar esse jogo entre sujeitos performadores e sujeitos perceptores efabuladores em funcionamento pelo ponto de vista da plateia[49] em uma

[49] Nos anexos deste trabalho, organizo uma sequência de fotografias realizadas por fotógrafos e espectadores que participaram nas duas recentes encenações da obra de Nelson Rodrigues realizadas no *Teat(r)o Oficina Usyna Uzona*. Reúno imagens realizadas de diferentes ângulos e perspectivas do teatro com o objetivo de demonstrar a ampla participação do público nesses procedimentos de registros da cena.

fotografia realizada pela perceptora Isis Lopes. Na cena, o cinegrafista performa sua técnica e sensibilidade dentro da ação escancarando alguns procedimentos técnicos, como por exemplo, suas escolhas de planos, ângulos e enquadramento manifestas na manipulação de ferramentas tecnológicas. Desse modo, os arranjos intermidiáticos são construídos com a cumplicidade e participação ativa dos perceptores que vivenciam e efabulam como parte constitutiva da cadeia performativa deflagrada pelos enunciados cênicos da encenação.

**Figura 59: O cinegrafista performa na encenação**



Autor: Isys Lopes - Acervo do autor (2025).

O *performer* dentro do jogo teatral – considerando as práticas difundidas após a guinada performativa que desconstrói o representativo e o ilusionismo do teatro convencional – mobiliza para o fazer artístico o seu corpo sígnico, poético e social. O seu corpo – suas mídias primárias e performativas – atua como elemento primordial do produto de mídia materializado na transitoriedade e efemeridade do espaço tempo em que o espetáculo é encenado.

O papel do técnico se torna extremamente importante dentro desse processo de transmidiação porque ele envolve interrelações entre mídias técnicas de exposição,

mídias primárias e a operação de objetos técnicos. Nesse sentido, seus atos constituem elos de mediação entre ferramentas de produção e procedimentos estéticos sobre os quais o processo transmidiático entre encenação e vídeo é operado. A sua corporeidade – suas mídias primárias – estão empenhadas em operações de ferramentas utilizadas para a realização de produtos de mídia e sua atenção está igualmente centrada na cena. Tais gestualidades são imbuídas das técnicas necessárias para manipular os aparelhos[50] de filmar e projetar imagens. Isso envolve especificidades de saberes e tecnicidades[51] – tomando aqui um termo de Gilbert Simondon para tratar das maneiras como esses saberes mobilizados pelo técnico de teatro se relacionam com as ferramentas de produção, a captação de imagens e projeção simultânea das cenas filmadas. Ele manipula a câmera conectada a uma cadeia maior de aparelhos que projetam as imagens captadas em uma rede de telões e monitores durante o mesmo momento em que participa da cena.

Em *Senhora dos Afogados*, na encenação de Gardenberg, os técnicos também estão a performar. A(s) sua(s) corporeidade(s) delimitam espaços primários dentro das espacialidades cênicas e constituem a base dos arranjos espaçovisuais da cenografia. A corporeidade, que é a midialidade primária que deflagra afetos e integra a cadeia de afecções da encenação incluem o trabalho dos técnicos participando diretamente da cena.

No *Sistema Intermidiático Teatral* que sustento nesse estudo, são as mídias performativas – denominadas como mídias internas e primárias – que elaboram, sustentam e deflagram processos de transmidiação em interagências com as mídias técnicas de exposição[52] e ferramentas tecnológicas, articulando entre diferentes textos fontes e domínios artísticos o que irá compor os enunciados cênicos.

Dessa maneira, o texto fonte presente na dramaturgia rodriguiana – tomando como analogia um roteiro de ações de determinada performance, a partitura corporal de uma

[50] Vilém Flusser (2008) entende os aparelhos – da câmera fotográfica ao computador – como dispositivos técnicos que funcionam com "programas" inseridos em suas "caixas pretas" para produzir imagens técnicas.
[51] Tecnicidade – Conceito elaborado por Gilbert Simondon para abordar aspectos inerentes à existência e evolução dos objetos técnicos, que no seu entendimento são entidades que se desenvolvem em processos de individuação. Ver em detalhes em: *Simondon e o construtivismo: uma contribuição recursiva à teoria da concretização*, de Andrew Feenberg, 2015.
[52] O conceito de *mídia técnica de exposição* elaborado por Lars Elleström (2021) designa "todos e quaisquer objetos, fenômenos físicos ou corpos que realizam a midiação de configurações sensoriais em situação comunicativa, realizando ou expondo entidades ou processos perceptíveis" (Elleström, 2021, p. 158). Esse conceito é categorizado pelo autor em dois desdobramentos. Ele estabelece diferenciação entre as *mídias técnicas de exposição internas* e as *mídias técnicas de exposição externas*. Ambos os tipos coexistem no fenômeno cênico e performam no acontecimento teatral, especialmente em *Senhora dos Afogados.*

coreografia pensada para um espetáculo de dança – desencadeia a criação de novos produtos de mídia manifestos na cenografia e encenação.

Sublinho que minha percepção de *Senhora dos Afogados* foi um pouco prejudicada pela distância e posição do meu assento na plateia em relação ao espaço cênico e a cena no dia da estreia. Em que pese o fato da encenação se distribuir por todas as espacialidades do Teatro Sesc Pompéia, minha escolha de assento definida por uma compra realizada pela internet não me propiciou boa visibilidade. Posteriormente, não tive a oportunidade de ver o espetáculo na sede do grupo, onde pude comparecer em outra data para ver *Os sete gatinhos*, que analiso no próximo tópico.

### 4.3.2 Tessituras transmidiáticas de Joana Medeiros em *Os sete Gatinhos*

> Sabe por que essa família ainda não apodreceu no meio da rua? (*num soluço*) Porque havia uma virgem por nós! O senhor não entende, ninguém entende. Mas, Silene era virgem por nós, anjo por nós! Mas agora que Silene está no quarto – esperando o senhor! (*fala com Dr. Bordalo*) (*riso de desespero*) nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer...” (Rodrigues, 2004, p. 62)

*Os sete gatinhos* – texto escrito por Nelson Rodrigues em 1958 – na percepção de Sábato Magaldi (2004), é também um “novo álbum de família” forjado no subúrbio carioca. Para o crítico, os integrantes desse álbum suburbano são construídos “através de sínteses poéticas e não por meio de demoradas análises psicológicas” (Magaldi, 2004, p. 118). O autor reconhece que o dramaturgo não tinha a intenção de construir uma análise sociológica do contexto em que suas personagens estão situadas.

> Nelson pinta a família com objetividade realista. [...] Em rápidas pinceladas, todos ficam de pé no palco, sem o perigo de parecerem caricaturas. [...] A recusa da hipocrisia permite ao dramaturgo penetrar fundo a miséria humana. Tem-se vontade de concluir, por isso, que Nelson se torna grande ficcionista, não obstante o moralismo. Ou, por outra, o grande ficcionista que ele é rompe as comportas redutoras do moralismo, para oferecer uma imagem rica e reveladora da realidade. Nesse novo “álbum de família”, os traços menos desenvolvidos em cada um são reforçados pela concentração do problema, comum a todos. (Magaldi, 2004, p. 117-118)

A primeira encenação do texto aconteceu em 17 de outubro de 1958, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, sob a direção de Willy Keller e cenário de Bianco, com produção de Milton Rodrigues e coprodução de Leonardo Bloch. A peça também foi encenada por Álvaro Guimarães, com o Teatro Popular da Guanabara. A estreia foi em 14 de abril de 1967, no Teatro Miguel Lemos, tendo cenários e figurinos concebidos por

Roberto Franco. No ano seguinte, Jô Soares dirigiu o texto rodriguiano em São Paulo, sob o título *A última virgem*, no Teatro Ruth Escobar, com estreia em 30 de dezembro de 1968.

Na trama, a família de "Seu" Noronha, um funcionário público de função considerada por alguns como irrelevante, reside no bairro Grajaú, na zona norte do Rio de Janeiro. O patriarca vive às voltas com as humilhações de exercer a função de contínuo na câmara dos deputados. Suas filhas – Aurora, Arlete Debora e Hilda – idealizam um casamento de véu e grinalda para Silene, a irmã caçula. Ao descobrirem que a irmã perdeu a virgindade, aceitam assumir a prostituição em um bordel administrado pelo pai. Em certo sentido, Rodrigues se volta para a estratificação social e imprime no texto questões como traição, vingança, exploração sexual, criminalização dos corpos e a noção de destino tendo como substrato relações entre ética e capitalismo.

> Na elaboração das personagens, o dramaturgo apela para signos carismáticos, num clima de fatalidade que se assemelharia ao das antigas tragédias. Não é apenas Débora que se confessa fatalista. Bibelot tem esse apelido porque acham que ele dá sorte com mulher, e usa revólver porque lhe disseram que seria assassinado por uma prostituta (de fato, Aurora o denuncia para o pai, para matá-lo, sabendo que ele desvirginou Silene). Aurora afirma que, desde menina, tem o carma da prostituição (está no sangue), como as outras irmãs. A sessão espírita equivale na peça, em termos populares brasileiros, ao que representam na tragédia grega os presságios, os adivinhos, a ornitomancia. (Magaldi, 2004, p. 118)

Ainda que este não seja aqui o meu objeto de análise, essa aproximação do texto com a tragédia grega inferida por Magaldi suscita a necessidade de algumas reflexões em torno da noção de tragédia[53]. Ione de Medeiros (2010) sublinha que, ao denominar textos da dramaturgia rodriguiana como tragédias, é necessário considerar o sentido moderno do termo, tanto suas acepções "no sentido popular quanto em um sentido filosófico" (Medeiros, 2020, p. 101). A autora não ampara o seu estudo da obra de Rodrigues no modelo helênico. No seu entendimento, excetuando as peças do ciclo mítico como, por exemplo, *Senhora dos Afogados*, onde é "recorrente o uso de certos instrumentos significativos para a composição de uma tragédia esteticamente reconhecida" (Medeiros,

[53] Para uma compreensão aprofundada do tema, sugiro as obras: *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, Editora Cosac & Naify (2001); *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*, de Jean-Pierre Sarrazac, Editora Campo das Letras, 2002; *Tragédia moderna*, de Raymond Williams, Editora Cosac & Naify, 2002; e a *Concepção do trágico na obra de Nelson Rodrigues*, de Ione de Medeiros, Tese de Doutorado, UFMG, 2010.

2020, p. 101), torna-se menos evidente, em outros textos, a incidência da catarse, da falha trágica e da separação entre o humano e o divino.

Nesse sentido, levando em consideração as ponderações da autora, no meu entendimento, dentre as peças categorizadas por Magaldi (1992) como tragédias cariocas, *Os sete gatinhos* é o texto rodriguiano que – mesmo concebido em um contexto urbano – expressa maior aproximação com a tragédia clássica, ainda que a peça não apresente explicitamente conexões formais com elementos da tragédia aristotélica.

*Os sete gatinhos* realizado pelo *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* sob a direção de Joana Medeiros marcou o meu retorno à sede do grupo quase três décadas depois da encenação de *As Bacantes*, em 1996. A tragédia carioca de Rodrigues estreou no dia 10 de junho de 2025. No dia 26 de junho, consegui ir a São Paulo assistir e me surpreendi com a bateria-mirim da *Escola de Samba Vai Vai* na chegada ao teatro. Os músicos realizam a recepção da plateia e depois conduzem os perceptores em um cortejo que irrompe para o interior do teatro. Na Figura 60, o palco-pista do Oficina se converte em passarela do samba para preparar o início do espetáculo.

**Figura 60: O Teatro Oficina como passarela do samba**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

A encenação concebida por Medeiros radicaliza na experimentação audiovisual registrando a cena com duas câmeras que filmam e projetam simultaneamente a ação dos *performers* durante todo o espetáculo. Entretanto, isso que chamo de radicalidade empregada na utilização dos recursos audiovisuais, conforme vimos, constitui um traço

emblemático no trabalho desenvolvido por Zé Celso com o Oficina há várias décadas. Na sua volta do exílio, onde atua prioritariamente com cinema, o diretor amplia o diálogo entre zonas fronteiriças entre teatro audiovisual e outras expressões artísticas. Na verdade, a produção cinematográfica e audiovisual já havia sido trabalhada por Zé Celso antes de ele ser exilado, mas assume grande capilaridade no seu retorno ao Brasil em 1978.

> Apesar deste ser um período em que as experiências de palco estiveram limitadas pelo fechamento da casa de espetáculos e pelas obras de reconstrução do teatro, a produção audiovisual assume um papel fundamental nos trabalhos coordenados por Zé Celso. O vídeo é incorporado como elemento chave no processo de reconstrução do "Oficina". Tal reconstrução se dá tanto em termos de um processo de re-criação do "Oficina" enquanto coletivo de produção artística, quanto na re-criação do espaço físico do teatro em um ousado projeto arquitetônico. [...] Ocorre neste momento a construção de um discurso de Zé Celso sobre o grupo "Oficina" e sobre um projeto de atuação desse coletivo. (Silva, 2006, p. 90)

Esse período em que o Teatro Oficina permanece sem encenar espetáculos, apontado por Silva (2006), é compreendido por Fernandes (2020) como um processo de "hibernação criativa e gestação de futuros trabalhos, em que Zé Celso expande o teatro para além das práticas tradicionais" (Fernandes, 2020, p. 218-219). Para a autora, se trata de uma fase preparatória do que estava por vir na reformulação estética do grupo e reconstrução da sua sede:

> Mesmo sem encenar espetáculos, o coletivo do Oficina elaborava projetos, estudava, pesquisava, planejava estratégias de abordagem do poder público, de quem exigia apoio para a manutenção do espaço e, mais importante, modificava propostas e concepções a partir da análise cotidiana do contexto, revelando o que seria uma das marcas mais fortes dos espetáculos dos anos 1990, a capacidade de captar, filtrar e criticar em cena a conjuntura social e política do país. (Fernandes, 2020, p. 218-219)

Nessa fase preparatória, o projeto de atuação concebido por Zé Celso herdava o acúmulo de ações desenvolvidas em meados de 1970 e ampliava os procedimentos intermidiáticos, a desdefinição de limites entre teatro, artes visuais, música, arquitetura e audiovisual. Isso se afirma de maneira extremamente singular e potente na encenação de Joana Medeiros. A atriz e diretora – com atuação em vários espetáculos do Oficina e ampla bagagem de vivências no cotidiano do grupo – traz para a sua orquestração cênica o diálogo entre mídias como contextura basilar da sua imagética de cena.

Medeiros se apropria da arquitetura do teatro amalgamando a sua experivivência do espaço e seu acúmulo em outros processos criativos gestados dentro do próprio Oficina para expandir a cena. Os arranjos espaçovisuais concebidos pela encenadora são urdidos

entre a composição intermidiática da cena e a cenografia expandida do Oficina. Logo de início, uma imagem é projetada nos telões do teatro, aqui midiada pela Figura 61, ela informa ao público que a peça será gravada durante a encenação.

**Figura 61: Lettering inicial de Os Sete gatinhos**




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

A informação é imperativa e categórica. Os perceptores são informados de que o acontecimento teatral será registrado por dispositivos audiovisuais. Essa informação assegura de modo veemente que a filmagem faz parte do processo estético que será experienciado. Na Figura 62, o cinegrafista Lufe Bollini registra a ação de Silene que não aparece no enquadramento da fotografia que fiz com meu celular, mas pode ser vista no monitor menor, ao alto da imagem no canto direito.

**Figura 62: A cena filmada e projetada sobre a ação.**



Autor: Pereira - Fonte: Acervo do autor (2025).

Ainda na Figura 62, é possível observar, no monitor maior que está à esquerda, no canto superior da imagem, “Seu” Noronha assentado em uma cadeira dialogando com Doutor Bordalo. No monitor menor, à direita da fotografia, é possível observar parte do rosto de Silene. Abaixo dos monitores, ao fundo da cena, Arlete, Hilda, Débora e Aurora observam apreensivas o diálogo entre o pai e o médico.

A produção do espetáculo permite o registro por parte da plateia – no formato de fotografia ou vídeo – e vários perceptores utilizam os celulares para gravar ou fotografar as cenas. Em certo sentido, a encenação de *Os sete gatinhos* de Medeiros coloca em prática o teatro como “jogo social de todos para todos. Um jogo em que todos participam – participantes e espectadores” (Fischer-Lichte, 2019, p. 58-59). Assim, por um lado, a plateia é filmada e, simultaneamente, projetada sobre a encenação em distintos momentos do espetáculo. Isso varia de acordo com os enquadramentos e ângulos operados pelos cinegrafistas.

Por outro lado, os perceptores registram a encenação em uma clara deflagração do gesto informacional, traço cultural característico da sociedade na era do dispositivo tecnológico e de afirmação da tecnocultura. Gestos que os sujeitos desenvolvem com os

hábitos de fotografar ou filmar o universo circundante. Isso, que poderia ser apenas uma atitude deletéria de não engajamento ou imersão em um acontecimento presencial, por outro prisma, pode ser considerado, nesse acontecimento, como gestos de registros da experivivência teatral.

O início do espetáculo é marcado pela exibição de vários *letterings* que transmitem informações, desde a localização dos banheiros até certos cuidados necessários com as propriedades do espaço físico do Teatro Oficina. Essa forma de comunicação me remeteu a um dos recursos utilizados pelo teatro épico[54] de Bertold Brecht em uma roupagem pós-moderna. Na Figura 63, outra mensagem tratando das imagens dos perceptores é exibida:

**Figura 63: Justaposição de *letterings***




Fonte: Teat(r)o Oficina Uzyna (2025)

A plateia, nesse contexto do Teatro Oficina, se transforma no coro de cidadãos que participa das arquibancadas – na minha experiência de audiência no espetáculo no dia 26 de julho de 2025 – e entoou sonoramente a afirmação em alto e bom tom, em um uníssono: SIM! Na sequência, os telões exibem outros *letterings* midiados aqui na Figura 64:

**Figura 64: Avisos técnicos de precaução**

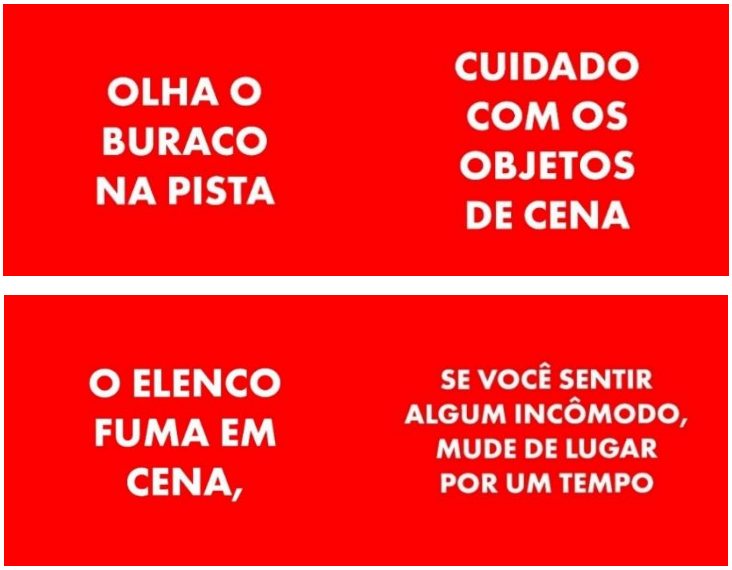
[54] Um dos recursos utilizados pelo Teatro Épico é a introdução de cartazes, a inserção de frases e informações escritas durante ou na transição entre as cenas. Elas possuem a função de situar o espectador sobre o desenvolvimento do conflito, além de colaborar com o efeito de distanciamento e promover uma quebra na "quarta parede". Isso, na perspectiva de Brecht, potencializava a percepção crítica da plateia, contribuindo com a desconstrução do ilusionismo e alienação no fenômeno teatral.




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025).

Como se observa na Figura 64, a inserção de informações pelos *letterings* é realizada em apropriações extremamente irônicas de recurso do teatro épico, que é acionado com muita irreverência. As mensagens projetadas alertam sobre condições técnicas do teatro, informam e conduzem o andamento da encenação, conforme se observa a seguir, na Figura 65:

**Figura 65: Justaposições de *letterings* de abertura de *Os Sete gatinhos***




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025).

Após transmitidas todas as orientações iniciais, tudo está pronto para o início do espetáculo e tem início a contagem regressiva. No dia em que participei do espetáculo, a plateia atuava como o coro espontaneamente, interagia com as informações, pronunciando, em uma leitura de alto e bom tom, a contagem regressiva para início da encenação. Subitamente uma mudança de cores nos letterings. Tal mudança coincide com um *blackout* total na iluminação que direciona ainda mais a atenção dos expectadores

para a projeção. A mudança na luz e o som da campainha prenunciam que o espetáculo está para começar. Ouve-se o terceiro sinal em sincronia com projeção da imagem midiada pela Figura 66:

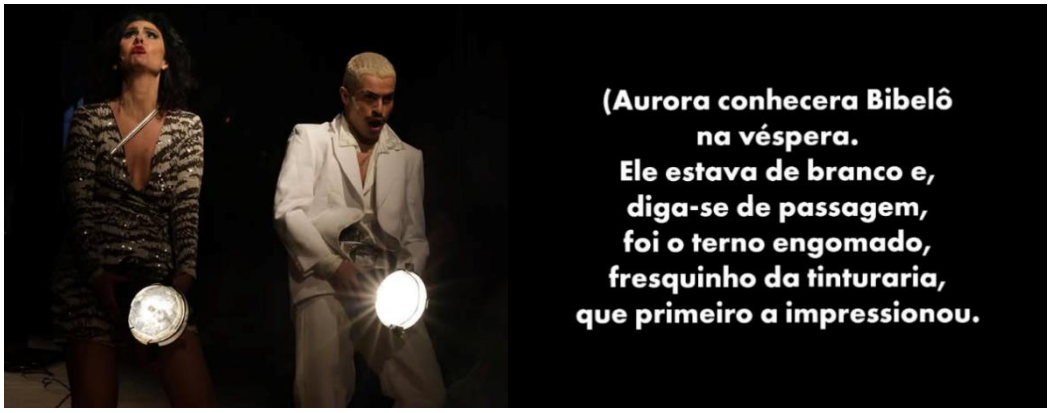
**Figura 66: *Lettering* anuncia o primeiro ato da peça**




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

Na sequência relaciono algumas justaposições de *letterings*, iniciando pela Figura 67, com fragmentos das rubricas do autor intercaladas com fotografias de cena, que explicitam a riqueza de detalhes indicados pelo dramaturgo no desenrolar da trama. A encenação tem início.

**Figura 67: Justaposição entre *lettering* com rubricas do autor e cena de Aurora e Bibelot**

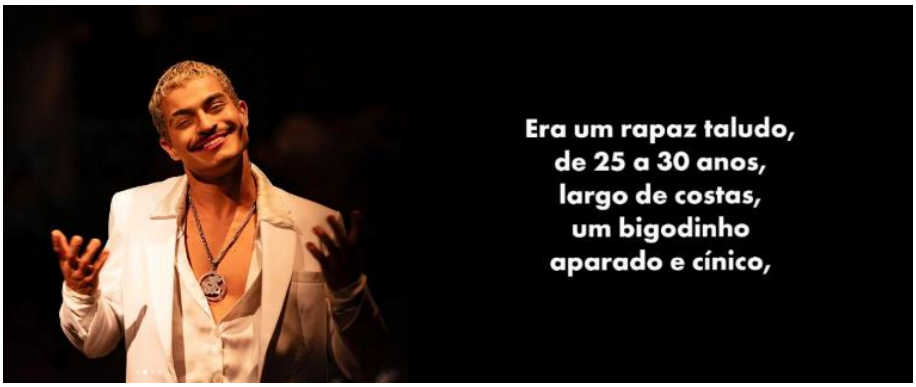



Autor: Pedro Martins – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna* Uzona (2025).

Logo no primeiro encontro, Aurora, a filha mais velha de D. Aracy e "Seu" Noronha, aceita uma proposta de passeio feita por Bibelot. Os dois iniciam um romance. Rodrigues imprime algo mítico na figura de Bibelot. Ele é reconhecido pelas personagens do núcleo familiar como o "homem que chora por um olho só", o qual, na percepção de "Seu" Noronha, seria responsável pela ruína da família. As rubricas do autor são

parcimoniosas. Elas prosseguem na justaposição da Figura 68, onde detalhes do figurino de Bibelot podem ser observados:

**Figura 68: Justaposição de *Bibelo*t e *lettering***




Autor: Pedro Martins - Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025).

> ...Uns lábios bem desenhados para o beijo e os olhos de um azul inesperado e violento. Usava camisa fina, transparente e entreaberta na altura do primeiro botão, vendo-se a medalhinha de um santo qualquer. Durante a ação, Bibelot beija constantemente a medalhinha. (Rodrigues, 2004, p. 9)

As primeiras rubricas são sucedidas pela síntese telegráfica do diálogo inicial:

> BIBELOT (baixo e caricioso) – Linda!
> AURORA – Acha?
> BIBELOT – Você fica um estouro de azul!
> AURORA (numa alegre mesura) – *Merci*!
> BIBELOT – Qual é o programa?
> AURORA – Fila de ônibus
> BIBELOT – Queres um palpite?
> AURORA – Qual?
> BIBELOT – É o seguinte: em vez de ônibus ou lotação, podia-se ir de bonde.
> AURORA – (tentada) De Bonde?
> BIBELOT – Assim a gente ia sentada, batia-se um papo e outros bichos!
> AURORA (com frêmito delicioso) – Topo!
> BIBELOT – Então, vamos embora!
> AURORA – Antes que eu me esqueça, uma coisa que estou para te perguntar, desde ontem: porque o pessoal te chama de Bibelot?
> BIBELOT (achando graça) – Bem, é porque...
> AURORA (sem saber explicar) – Acho um apelido não sei como!
> BIBELOT – Me chamam de Bibelot pelo seguinte: tem uns caras que acham que eu dou sorte com mulher.
> AURORA (deleitada) – Gosto do teu cinismo! (Rodrigues, 2004, p. 9-10)

As ações, conforme dito anteriormente, são esmiuçadas de perto pelas lentes de dois cinegrafistas que recortam as cenas em enquadramentos que costumam variar entre planos médios e planos detalhe. Os modos de alternância entre duas câmeras, no processo de captação e projeção utilizado na encenação, em alguma medida, são operados mediante

a utilização do recurso cinematográfico conceituado como campo e contra/campo[55]. Isso torna a transposição intermidiática de *Os setes gatinhos* um processo que se diferencia dos arranjos intermidiáticos utilizados na encenação de *Senhora dos Afogados,* onde apenas uma câmera é colocada em ação, se aproximando, em termos cinematográficos, da noção de plano sequência.

O fato de existirem duas câmeras – sendo operadas dentro da arquitetura do Oficina, onde os técnicos possuem amplo domínio do espaço – amplia as perspectivas. Na Figura 69, uma fotografia de cena elaborada em uma angulação de plano zenital (procedimento técnico que também pode ser referido como *plongée* absoluto, por situar a câmera sobre o objeto fotografado em um ângulo de 90º), faz alusão a algumas formas de enquadramentos que são experimentadas em alguns momentos da encenação. Os cinegrafistas exploram diferentes níveis e planos das galerias para ampliar o leque de captações de imagens sobre a cena.

**Figura 69: Marina Wisnik performa como Aurora e Murilo Rosa performa como Bibelot**



Autor: Cassandra Melo – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

Na teia transmidiática concebida para *Os sete gatinhos,* as imagens são distribuídas em projeções operadas por Diego Arvate, o editor de imagens que, durante o

[55] Campo e contra/campo é um recurso da linguagem cinematográfica bastante utilizado em processos de montagem do cinema clássico-narrativo. Tal recurso permite alternar entre diferentes eixos da locação estabelecendo continuidade visual entre os planos de diferentes interlocutores em determinada cena. Aqui menciono tal recurso, porque a utilização de duas câmeras, da maneira como estão configuradas na projeção de imagens durante a encenação de *Os sete gatinhos*, permite essa associação.

espetáculo, manipula uma mesa de corte equipada com quatro canais para distribuir as imagens pelos monitores e projetores do teatro. O editor utiliza o *software Arena Resolume*, no qual ele programa um desenho de vídeo e define previamente um fluxo de circulação de imagens.

Tais procedimentos – que envolvem os dispositivos tecnológicos, as experivivências do editor, dos cinegrafistas, dos *performers* que aprendem a performar em uma simbiose com tais dispositivos e o coro de cidadãos na plateia – são construídos entre *performers* e técnicos durante a realização dos ensaios. Os processos criativos elaborados para concepção de desenho de vídeo também exploram a cenografia expandida do espaço físico do teatro e a *mise-en-scène* proposta pela encenadora, conforme se pode observar na Figura 70.

**Figura 70: As filhas Hilda, Arlete e Débora**



Autor: Cassandra Melo - Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

Dessa maneira, o editor de imagens manipula os quatro canais de saída de sua mesa de corte: um que projeta as imagens para o janelão, outro para o telão central, um terceiro que projeta imagens para o os fundos do Oficina. Por fim, um canal que projeta simultaneamente as imagens das tevês e da entrada do teatro. Isso forma uma espécie de rede intermidiática e transmidiática – que imiscui cenografia e encenação entretecendo relações entre dispositivos sonoros, instrumentos musicais da trilha sonora executada ao vivo, trilha sonora incidental, adereços de cena, figurinos e maquiagens – entre a cena

teatral e diferentes tessituras de sons e imagens compostas por mosaicos audiovisuais que expandem a cena e suscitam camadas de visualidades e sonoridades fluídas e deslizantes.

Desse modo, a encenação transcorre com os dois cinegrafistas operando as câmeras de dentro da cena e o editor em sua mesa de corte definindo ao vivo como distribuir as imagens captadas pelos telões e projetá-las por todo o espaço arquitetônico do teatro. Nesse sentido, o editor, por trabalhar com imagens captadas por duas câmeras, realiza um trabalho que, em termos da linguagem cinematográfica, pode ser compreendido como um processo de montagem que amealha imagens das duas câmeras durante a efemeridade do espetáculo. Na imagem midiada pela Figura 71, é possível ver em detalhes o processo de captação de imagens durante a atuação do elenco em uma justaposição de duas cenas.

**Figura 71: O cinegrafista Luffe Bollini participa da cena.**



Autor: Pereira - Fonte: Acervo do autor (2025).

Na imagem à esquerda, o cinegrafista Luffe Bollini realiza um enquadramento do Doutor Bordalo e ao fundo as filhas contracenam no alçapão do teatro. Isso também é construído pela proximidade entre cinegrafista e *performers*, conforme pode ser observado na imagem midiada no canto direito da justaposição. O cinegrafista também performa na cena. A sua performatividade constitui um híbrido entre corporeidade e dispositivo tecnológico. As suas ações perpassam pelos enquadramentos, a definição de

planos sobre a ação que se desenrola na cena. Isso se dá em um jogo de olhares entre a perspectiva do técnico, dos atores que performam e, portanto, acompanham o processo de registro, sob o olhar dos perceptores. Isso é perceptível na imagem midiada pela Figura 72, onde se observa "Seu" Noronha, rodeado por algumas das filhas, o ato de registro imagético do cinegrafista e no canto direito superior da imagem também é possível observar a presença dos perceptores que participam do espetáculo.

**Figura 72: "Seu" Noronha rodeado pelas filhas.**



Autor: Cassandra Mello – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

Na encenação de *Os sete gatinhos*, as ações dos técnicos são orientadas pelos conceitos e recursos da linguagem cinematográfica, conforme mencionei anteriormente, definidos como campo e contra/campo. O fato de trabalharem com duas câmeras favorece a expansão da cena e amplia a visibilidade dos perceptores – diversifica as perspectivas projetadas pelos telões e monitores – em todas as galerias e pavimentos do teatro.

Tais procedimentos ampliam as relações estéticas entre a encenação e as características físicas do espaço arquitetônico da cenografia expandida do Oficina. Se, conforme vimos no capítulo anterior, a "cenografia é um modo de pensar e de fazer", poucos teatros afirmam, em sua própria concepção arquitetônica, a impossibilidade de separação entre encenar e cenografar como o faz a arquitetura do Oficina, em pujança do entendimento de cenografia expandida e o diálogo com novas acepções em torno do pensar e fazer cenográfico. Isso, de certa maneira, atinge o cerne do *Sistema Intermidiático Teatral* que defendo. Nesse sentido, cenografar e encenar constituem também gestos de midiar e transmidiar.

É importante sublinhar que, os processos de captação e projeção de imagens não se cristalizam em um desenho de vídeo fechado. Eles são permeados de porosidades ao momento da encenação e o cinegrafista pode em dadas circunstâncias alterar o enquadramento e ângulo de captação, como o editor pode optar pela variação das composições imagéticas, tendo como referência o desenho de vídeo programado junto da encenadora ao longo do período de ensaios. Isso leva em conta a atmosfera da encenação. Tais procedimentos suscitam partituras imagéticas fluídas, gestadas no deslizamento entre diferentes processos criativos que deságuam no "aqui e agora" do enunciado cênico de cada encenação.

O editor de imagens distribui as cenas pelo circuito audiovisual do teatro – auxiliado pela caça[56] dos cinegrafistas. Os técnicos – editor e cinegrafistas – agem como artistas impressionistas que pintam em pinceladas rápidas. Porém, em outro regime de compreensão da luz e sua reflexão sobre os objetos. Eles utilizam os *pixels* para "pintar" sobre a cenografia expandida. A "tinta" que utilizam é composta de pontos *pixelizados* e os traços de suas composições visuais moventes e paisagens sonoras são engendrados por algoritmos e tecno-imagens do audiovisual.

Essa metáfora da pintura impressionista no contexto dos algoritmos serve também para evocar o caráter coletivo do fazer teatral. Os técnicos/*performers* não teriam matéria prima para pintar sem as mídias primárias dos *performers* – sem as paisagens sonoras de seus movimentos e ritmos, as suas gestualidades – e presenças corporais no espaço cênico.

Desse modo, a composição da imagética da cena é urdida por visualidades que entretecem imagens midiadas pela materialidade cenográfica – os arranjos espaçovisuais

[56] Vilém Flusser utiliza a alegoria do caçador para fundamentar o seu conceito de *gestos fotográficos*, que pode ser verificado em detalhes na obra: *O universo das imagens técnicas: ou elogia da superficialidade*, Editora Annablume, 2011.

e o *mise-en-scène* da encenação, que são urdidas pelas interações entre visualidades das mídias primárias estruturadas pelo corpo[57] – e imagens midiadas por aparelhos[58]. O que se dá a perceber na cena intersecciona visualidades híbridas gestadas na composição entre ação física da cena teatral e projeção audiovisual.

A encenação escancara a visibilidade dos processos de captação de imagens inserindo na contracenação, a presença e a performatividade dos técnicos de audiovisual que operam os processos de transmidiação. Eles manipulam os dispositivos usados na elaboração do produto mídia audiovisual se colocando dentro do ato performativo, conforme visto também em *Senhora dos Afogados*. No desenrolar da trama, a divisão de atos continua a ser assinalada pelos *letterings*:

**Figura 73: *Lettering* anuncia o segundo ato da peça**




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

> (Mesmo ambiente: casa do "seu" Noronha.)
> DÉBORA (correndo) – Chegou!
> D. ARACY – Ih!
> (Há correrias, atropelos. Todos se arremessam para a porta. Só o "seu" Noronha fica, por um momento, no meio da sala, de olhos fechados, a mão espalmada no peito.)
> "SEU" NORONHA (numa espécie de prece, baixo) – Oh, Silene!
> (Súbito, em meio ao alarido da mão e das irmãs, entra Silene, de roldão, com as outras. É uma menina bonitinha, mas um tanto enjoativa, que aparenta seus

[57] Cabe ressaltar que as pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner formularam a Teoria Corpomídia (2015) com foco na área da dança e expressão corporal. As autoras, mediante o estudo do corpo a partir de diferentes disciplinas e campos do saber, realizaram um estudo que sustenta o corpo como mídia de si mesmo. Nesse sentido, a compreensão dos corpos não os reduz a simples canais de informações. O corpo, em suas complexidades, compreende um universo perceptivo e um processo de cognição que articula sensibilidade e racionalidade, produzindo e externando mundividência em movimentos, expressões para cada contexto em que está inserido. Verificar em detalhes: *Arte & Cognição*: corpomídia, comunicação, política. Editora Annablume, São Paulo, 2015.

[58] Aparelho é um conceito formulado pela filosofia de Vilém Flusser (2011) para tratar do que o filósofo denomina como instrumento de produção de imagens técnicas. Em seu entendimento, o aparelho é um brinquedo que simula um tipo de pensamento e, mais especificamente, o aparelho fotográfico é um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias. Entretanto, a sua noção de aparelho se expande para outros dispositivos e inclui os sistemas de algoritmos presentes na linguagem computacional.

> 15 ou 16 anos. Veste uniforme de colégio. De uma fragilidade de convalescente, fala com a afetação da pequena muito mimada. Atrás, de bengala e chapéu, um senhor alvo, grave, solene. D. Aracy acompanha-o.)
> SILENE – Papai!
> "SEU" NORONHA – Meu amorzinho!
> (Abraço de pai e filha. D Aracy vem guiando o visitante.)
> D. ARACY –Tenha a bondade, dr. Portela!
> DR. PORTELA (pigarreando) – Com licença.
> D. ARACY (para Arlete) – Uma cadeira pra dr. Portela! (Rodrigues, 2004, p. 38)

Eudinyr Fraga (1998) sublinha que o melodrama em Rodrigues sempre esconde outras camadas de significação que escapam ao estilo romanesco que o autor costuma imprimir em suas peças. O autor considera que uma leitura da obra rodriguiana com foco restrito aos aspectos melodramáticos reduz as possibilidades de percepção daquilo que o texto esconde em suas entrelinhas e pode limitar a apreensão da obra apenas à superfície dos fatos e seus aspectos exteriores. Fraga sublinha que, para além de todos os elementos folhetinescos estampados no comportamento da família Noronha, em outras camadas, esconde-se um substrato de pobreza e miserabilidade que transcende os aspectos materiais:

> Por trás, aflora o vazio existencial, o horizonte medíocre, a ignorância dessa fauna que, aparentemente, além de preocupar-se com os problemas de sobrevivência, agarra-se a valores distorcidos, sem capacidade de refletir e autoconscientizar a própria desgraça. Verdade que esses "valores distorcidos" eram aqueles avalizados pela organização social da época. Casamento como símbolo de *status* social (e, por extensão, moral), virgindade, esta nupcial, a inaceitação de profissões humildes (contínuo) são sinais externos denunciadores de sucesso e realização, ou fracasso e vergonha para a sociedade urbana brasileira. Alguns desses sinais, com a mudança de códigos morais, desapareceram (até certo ponto, eu diria); outros, novos, se impuseram, tais como o automóvel, os eletrodomésticos inúteis, o vídeo, o celular etc. (Fraga, 1998, p. 148)

Na encenação de Medeiros essas camadas ocultas do texto rodriguiano apontadas por Fraga, aquilo que não se dá a perceber na superfície do texto, são escrutinadas pelo que a encenadora consegue retirar das mídias primárias – o corpo e a voz – dos *performers*. Medeiros performa na encenação como "Seu" Noronha. Um momento de sua atuação pode ser observado na Figura 74:

**Figura 74: Joana Medeiros performa como "Seu" Noronha**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

Em uma atuação pautada pela entrega no trabalho de expressão corporal e no profundo acuro de utilização das mídias primárias configuradas na voz e no corpo, a encenadora consegue transmidiar com absoluto domínio das técnicas vocais e corporais as interjeições, as pausas e as incidências de silêncio que estão implícitos no subtexto da dramaturgia rodriguiana. Além disso, ela concebe o *design* cênico da performance – ou seja, orquestra os arranjos espaçovisuais da escrita cenográfica e entretece as perspectivas transmidiáticas do espetáculo.

A sua condução do elenco fica evidente na concepção da performatividade de Silene. A filha caçula é um dos vértices centrais na trama. A princípio, ela simboliza a castidade, a pureza e a redenção dos dilemas familiares. Entretanto, no desenrolar da trama, a sua insurgência irá implodir a hipocrisia do universo familiar instaurado pelo pai, quando vier à tona que ela assassinou uma gata prenha na escola e quando os familiares tomarem ciência de que ela não é mais virgem.

Somado a isso, o ápice do conflito se escala na disputa das duas irmãs pelo amor do mesmo homem. Esse detalhe – envolvendo a disputa por Bibelot – é desconhecido

pelas duas durante os dois primeiros atos da peça. Ambas desconhecem se tratar da mesma pessoa. A certa altura é que a irmã mais velha, Aurora, se dará conta do imbróglio, passando a ter participação ativa no planejamento da morte do "homem que chora por um olho só" (Rodrigues, 2004, p. 68).

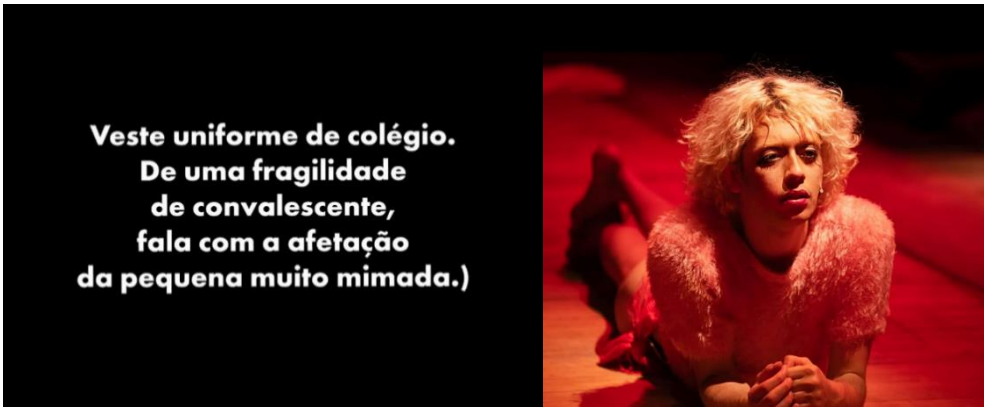
**Figura 75: Yndio do Brasil performa como Silene**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

Essa fotografia de cena, na Figura 75, traduz algumas nuances da sutileza do trabalho de expressão corporal construído pela *performer* Yndio do Brasil como Silene. A artista elabora um processo de performatividade que explicita as subjetividades da personagem centradas a partir da corporeidade. O seu trabalho de expressão corporal é construído por um exercício transmidiático entre teatro e dança. A plasticidade de seus movimentos esculpe gestualidades que aludem a um corpo que dança. Isso se manifesta na candura e leveza da adolescente em cena. Na Figura 76, temos a midiação da sequência de *letterings* utilizados na transposição de rubricas presentes no texto-fonte do dramaturgo para descrever a personagem em justaposição com outra imagem de Silene:

**Figura 76: A performatividade construída por Yndio do Brasil para Silene**




Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

Na imagem midiada pela Figura 76, também, é possível observar outras nuances da composição performativa de Silene, como a aparente ingenuidade demonstrada em sua postura corporal em contraposição a sua violência contra a gata prenha. Isso também se manifesta em alternâncias bruscas de humor e comportamento. Ora sua compleição física se queda na simulação de um copo etéreo, ora no olhar perdido que busca transparecer infantilidade diante das outras irmãs.

Silene – na concepção performativa de Yndio do Brasil e Medeiros – externaliza em seu corpo as percepções da dimensão da ruína existencial da família. A adolescente é acometida pelas verminoses esculpe através de suas mídias primárias a "decadência cada vez mais evidente, a perda da autoestima, a abjeção e a vergonha, não só da prostituição em si, mas da existência, que ela intui ser desprovida de sentido maior" (Fraga, 1998, p. 149). A repugnância que ela alimenta pela gatinha grávida estabelece conexões profundas com o universo familiar. Na verdade, "o ódio que sente pela gata é forma de projeção do ódio que sente por si mesma, eliminá-la é uma tentativa de eliminar o lado *sujo* da sua personalidade" (Fraga, 198, p. 151 – grifo do autor).

> Silene matou a pauladas a gata prenha, pelo nojo que lhe inspirava o ato sexual. A golfada de vida dos sete gatinhos nascidos da gata morta, é uma resposta irônica à punição da sexualidade. [...] A angústia existencial exprime-se num sentimento de culpabilidade, que reclama a todo instante a autopunição. (Magaldi, 2004, p. 118, 119)

Tais nuances, transparecidas nas mídias primárias corpo e voz, se estende ao trabalho dos outros *performers* em outras cenas. Isso, na minha percepção da cena, caracteriza práticas e processos criativos gestados por operações transmidiáticas entre

dramaturgia, dança, música e cenografia. Tais procedimentos transmidiáticos são urdidos e entrelaçados por Medeiros na encenação.

Werner Wolf (2024) define a transmidialidade como “uma qualidade de fenômenos que aparecem em mais de uma mídia sem serem específicos destas, ou vistos como tal, ou tendo como origem qualquer mídia” (Wolf, 2024, p. 184). Em minha percepção da cena, a definição de Wolf pensada para o conceito de transmidialidade se aplica a tais processos de expressão corporal/vocal urdidos entre dramaturgia, trilha sonora, dança e outras textualidades utilizadas na composição do enunciado cênico de Medeiros. Isso se estende a outras cenas e *performers*. As gestualidades das irmãs de Silene também aproximam as suas atuações performativas da dança. Isso pode ser verificado na Figura 77:

**Figura 77: As filhas de D. Aracy e “Seu” Noronha**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

Nas partituras corporais regidas por Medeiros, as filhas Arlete, Aurora, Hilda, Débora elaboram uma composição hibrida de dança-teatro. Esse teatro dança do elenco é embalado por uma trilha sonora envolvida pela performatividade da voz de Jup do Bairro e o som dos atabaques. O trabalho extraído das mídias primárias – o mise em scene composto pela expressão corporal e vocal – estabelece estreitas conexões com a trilha sonora do espetáculo, executada ao vivo pela banda composta por Adriano Salhab, André Santana, Danilo Alves e Fefê Camilo.

Isso – acrescido dos outros arranjos intermidiáticos entre dramaturgia, cenografia e audiovisual, conforme vimos antes – faz prevalecer na encenação um embaralhamento e diluição das zonas fronteiriças entre música, teatro, vídeo e dança. A polifonia

imagética, sonora e gestual – das mídias primárias, das mídias técnicas de exposição internas e externas – é costurada por uma espécie de tecno-macumba afro-brasileira. Os tambores ditam os ritmos dos movimentos. Na fotografia de cena midiada pela Figura 78, essa hibridização entre trilha sonora e dança-teatro pode ser observada em uma imagem que traduz a plasticidade de movimentos das *performers*:

**Figura 78: Teatro-dança das filhas de D. Aracy e "Seu" Noronha**



Fonte: Instagram Teat(r)o Oficina (2025)

Há um varal de roupas da família que flutua do alto da arquitetura do teatro até o plano inferior nesse balé sincrético dos atabaques, que acentuam a percepção do que denomino neste espetáculo como manifestação ritualística. Essa cena construída em ritmo frenético realiza uma espécie de transição entre o segundo e terceiro ato. Ela também prepara a atmosfera da encenação para a culminância da trama.

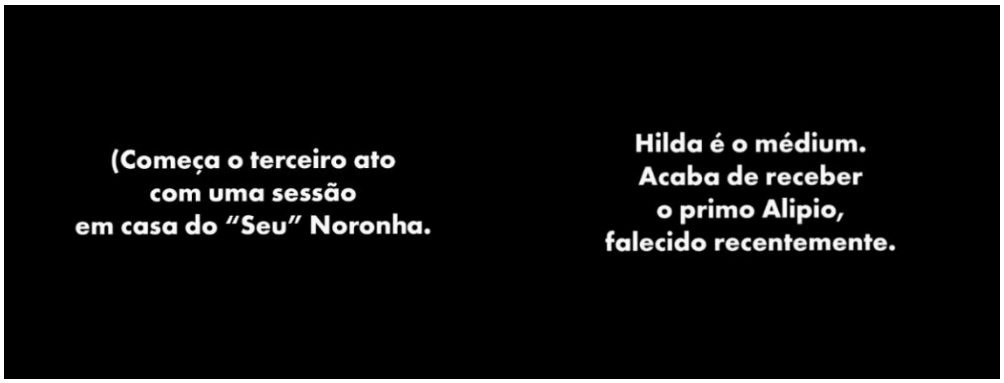
**Figura 79: Lettering anuncia o terceiro ato da peça**




Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina

Há, no desenrolar do conflito, uma espécie de manifestação de sincretismo religioso. Hilda incorpora o primo Alípio que autoriza o assassinato de "Seu" Noronha. Na orquestração de Medeiros, a iluminação, o som dos atabaques e a fotografia intermidiática da projeção audiovisual na imagética de cena evocam uma atmosfera ritualística que remontam a nossas ancestralidades e trazem à tona elementos da nossa multiculturalidade religiosa. Uma sessão espírita é prenunciada pelas rubricas do dramaturgo no texto-fonte e transmidiada pelos *letterings* midiados pela Figura 80:

**Figura 80: Rubricas do dramaturgo no texto-fonte**




Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina

> (Começa o terceiro ato com uma sessão em casa do "seu" Noronha. Presentes: o velho, D. Aracy, as filhas, menos Silene que está encerrada em seu quarto. Hilda é o médium. Acaba de receber o primo Alípio, falecido recentemente. Hilda anda pelo palco em largas e viris passadas; arqueja e funga; dá gritos medonhos; voz masculina.)
>
> D. Aracy – Pergunta se o homem vem aqui e quando?
> "Seu" Noronha (baixo, para a mulher) – O diabo é que foi receber logo o primo Alípio, que não se dava comigo… (novo tom, humilde) Irmão, ele vem aqui?
> (Hilda dá pulos tremendos.)
> Hilda – Velho safado! Você quer matar um homem!
> Arlete – O primo não quer nada com a gente!
> "Seu" Noronha (para Arlete) – Não se meta!
> (De vez em quando, nos seus arrancos de espírito ainda não evoluído, Hilda tem de ser subjugada.)
> D. Aracy (a um arranco maior) –- Segura! Segura!
> (Hilda, dominada, esperneia em vão.)
> Hilda (com voz masculina e ofegante) – Velho assassino!
> "Seu" Noronha (na sua humildade) – Irmão, esse homem ofendeu minha moral! Desgraçou minhas filhas!
> Hilda – Tuas filhas são umas sem-vergonhas! Vivem pegando homem!
> "Seu" Noronha (sôfrego) – Mas o homem chora por um olho só!
> Hilda – Você está marcado!
> "Seu" Noronha – O homem tem uma lágrima só?
> Hilda – Olha que você pode morrer! (Rodrigues, 2004, p. 67-68)

Nesse excerto do terceiro ato da peça, Rodrigues externa um dilema carregado por Noronha em torno da figura mítica do homem que não derrama lágrimas pelos dois olhos, que na sua intuição será o responsável pela ruína familiar e, somente ao final da trama, depois de Bibelot ser assassinado, é que por fim, Noronha descobrirá ser ele mesmo esse homem de uma lágrima só, a causa de todos os males para sua família.

Na Figura 81, uma fotografia de cena realizada pelo fotógrafo Pedro Martins evoca a composição multifacetada do trabalho de expressão corporal elaborado pela *performer* Viviane Clara como D. Aracy. Esse registro permite entrever, na composição construída pelo fotógrafo, a performatividade impressa pela artista na atuação que elaborou para a matriarca da família Noronha. Nessa cena, a sua performance remete a uma mãe de santo. A Gorda, como é chamada por "Seu" Noronha, está presente na sessão espírita em que a filha Hilda incorpora o primo Alípio, com quem o patriarca nunca se deu bem.

**Figura 81: Viviane Clara, performa D. Aracy, a Gorda**



Autor: Pedro Martins – Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina (2025)

A atuação de Viviane Clara mescla elementos da dança-afro, com matizes do samba e ginga da capoeira, sincretizando diversos elementos de nossas matrizes culturais africanas. Outros aspectos, além do que pontuo em seu trabalho executado a partir das mídias primárias na expressão corporal, também podem ser observados na composição da fotografia de cena realizada pela fotógrafa Jennifer Glass que aqui é midiada pela Figura 82:

**Figura 82: Viviane Clara performa como D. Aracy**



Autor: Jennifer Glass - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina (2025)

Na Figura 83, é possível verificar D. Aracy contracenando com a filha Hilda explorando uma escada que liga o piso inferior com as galerias superiores do teatro. Acima, no canto esquerdo da imagem, é possível avistar parte do varal da casa e o vaso – dispositivo cenográfico que estabelece conexão direta com a dramaturgia rodriguiana ainda nas primeiras cenas da peça. Pois, “Seu” Noronha – em função de sua religiosidade, um aspecto de humor inserido na trama por Rodrigues – não admite papel higiênico em casa. Também é no banheiro que D. Aracy anota palavrões. Talvez, faça isso para estancar a frieza e o descaso do marido.

**Figura 83: Contracena de D. Aracy e Hilda**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina (2025)

Tais composições entretecidas por imagéticas híbridas na encenação de Medeiros, em algumas cenas, imprimem poéticas peculiares. Em alguns momentos do espetáculo, ela inverte a "ordem natural" da imagem produzida por aparelhos ser a duplicação de uma imagem concreta construída pela presença psicofísica dos *performer*s. Isso é facilmente perceptível na primeira participação de Jup do Bairro, quando a *performer* surge inicialmente em cena pela sonoridade da sua mídia voz. Mas, na sequência, tem sua presença introduzida na cena pela sua imagem projetada sobre a cena. Na Figura 84, a presença de Jup do Bairro se bifurca em uma composição que hibridiza a corporeidade da sua atuação com a projeção audiovisual no janelão do teatro.

**Figura 84: Jup do Bairro**



Autor: Pedro Martins – Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina (2025)

Nesse sentido, a corporeidade da artista se estabelece como mídia primária, depois se desdobra em imagens técnicas produzidas por aparelhos para finalmente se tornar um advento físico na *mise-en-scène* elaborada por Medeiros. Desse modo, o ato performativo de Jup do Bairro é fundamentalmente estruturado em gradações inter e transmidiáticas. Ele é sorvido inicialmente pelos perceptores pelas afecções sonoras, depois adentra a dimensão dos estímulos visuais propiciados pelas tecno-imagens projetadas na cena. A culminância é atingida na fusão de todas as camadas de visualidades e sonoridades diante do coro, com a presença física da *performer* finalmente em cena.

Tais fenômenos, que envolvem o embaralhamento entre diferentes camadas de visualidades, se estendem em outras gradações – em distintos entrecruzamentos de mídias e arranjos espaços visuais da cenografia expandida – para outras cenas, como por exemplo, na consulta de Silene com o Doutor Bordalo, médico especialista em virgindade, que pode ser observada pela fotografia midiada pela Figura 85.

**Figura 85: Consulta de Silene com o Doutor Bordalo**

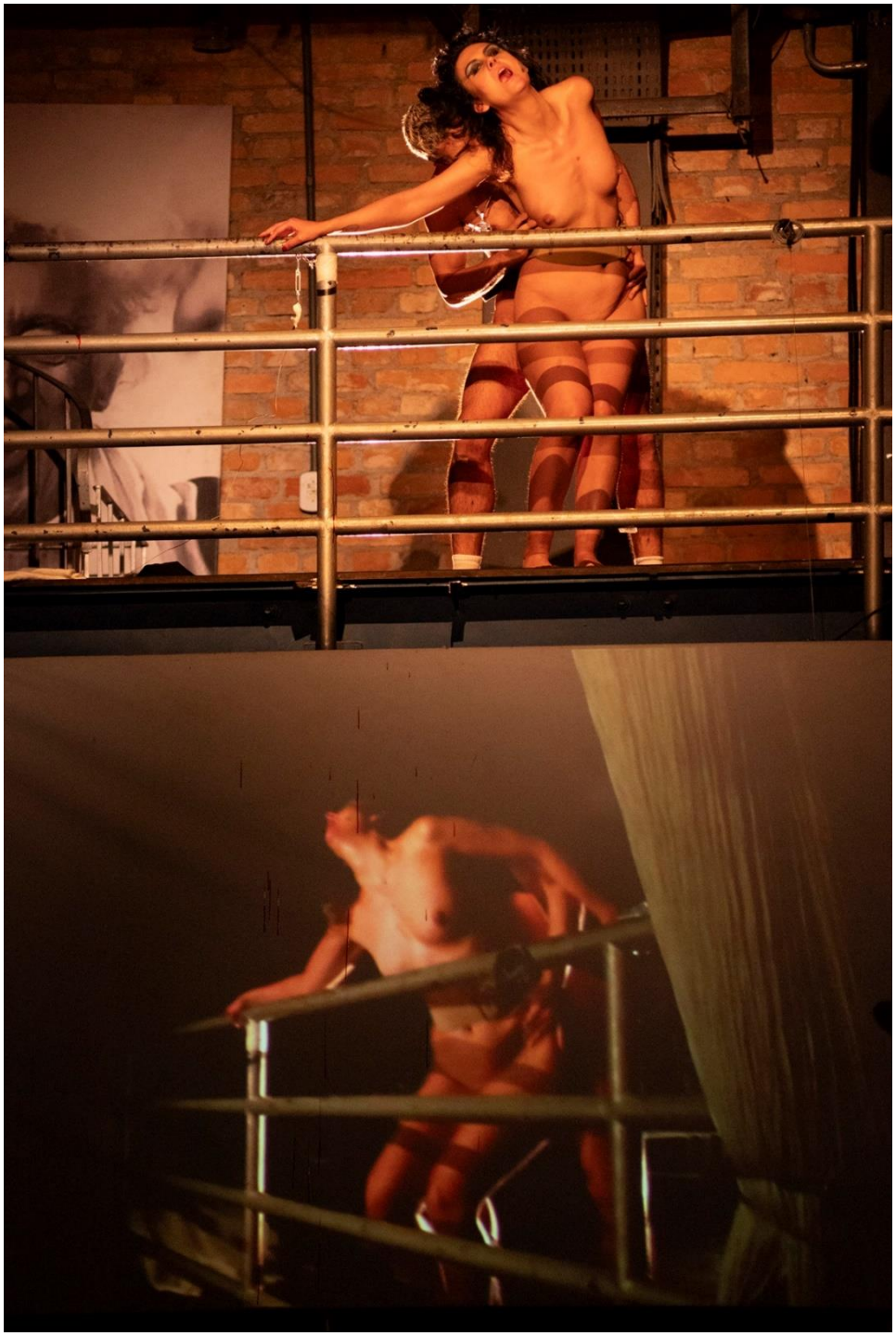


Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

Essa composição presente na Figura 85 expõe uma configuração espaçovisual do ponto de vista de quem observa a cena do fundo do teatro. A ação em torno da consulta do Doutor Bordalo a Silene imbrica uma cadeia de afecções. Ressalto a plasticidade do tecido atando os dois níveis de ação. Ele liga o piso inferior com o piso superior e estabelece um elo entre o médico e a paciente. Do meu ponto de vista, no dia da encenação em que participei, era possível mirar o janelão em perspectiva frontal. Eu me encontrava assentado do lado esquerdo da plateia, próximo ao lugar onde se encontra o Doutor Bordalo nessa imagem midiada pela Figura 85. Assim, eu ainda era afetado pelos detalhes das imagens técnicas transmidiadas pelos aparelhos audiovisuais sobre o janelão, e outros telões, que, nesse enquadramento e ângulo, ficam fora de visibilidade.

Por outro prisma, considerando alguns elementos do estatuto da fotografia, esses deslizamentos intermidiáticos de visualidades na imagética da cena de Medeiros podem ser analisados pelas próprias escolhas de enquadramento e ângulos definidos por Giovana Pasqualini durante o encontro de Bibelot com Aurora para uma noite de amor proibida em Copacabana. Nessa composição, midiada pela Figura 86, uma justaposição é feita pelas próprias opções estéticas elaboradas pela fotógrafa. Em termos flusserianos, ela joga com o aparelho de fotografar e as categorias que estão inseridas em seu programa de funcionamento.

**Figura 86: O encontro de Aurora e Bibelot em Copacabana**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

A fotógrafa emprega em seus gestos fotográficos, conceito elaborado por Flusser (2011), suas escolhas de angulações, planos e enquadramentos para o registro – associado ao enquadramento e plano realizados pelo cinegrafista – para amealhar detalhes do processo de hibridização entre cena, fotografia e audiovisual no encontro entre Aurora e

Bibelot. Em outras palavras, ela dialoga com o arranjo espaçovisual e a cadeia intermidiática presente na encenação de Medeiros e o seu aparelho de fotografar. Ela captura em um átimo de instante a sutileza de intersecções imbricadas entre a dramaturgia de Rodrigues, a cenografia expandida da arquitetura do Teatro Oficina com o *design* da performance esculpido pela encenadora. Dito ainda de outra maneira, a fotógrafa também performa no templo-mor das artes idealizado por Zé Celso.

Dessa maneira, utilizando o aporte da transitividade em diversas mídias, esculpindo visualidades em tecidos emaranhados por diferentes processos criativos que podem se reinventar em seu próprio fazer, Medeiros dilata tempo e espaço em configurações fluídas. Ela constrói a composição da cena saltando do texto-fonte de Rodrigues para as dimensões cenográficas e audiovisuais. A encenadora esculpe o tempo imprimindo deslocamentos espaço/temporais entre o primeiro encontro e a ida do casal até um lugar reservado em Copacabana. No alto da imagem é possível observar as pernas dos *performers* e abaixo, em outra escala ampliada, a parte superior dos corpos em outra escala. A sequência da ação pode ser vista com outros detalhes, por outra composição intermidiática:

**Figura 87: O encontro de Aurora e Bibelot por outro ângulo**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

Tais fenômenos e procedimentos não se esgotam nesses exemplos. Eles reincidem de outras maneiras na urdidura intermidiática tecida por Medeiros para a atuação de

Yndio do Brasil, quando a artista performa Silene na solidão do seu quarto. A composição dessa cena, em intersecções com a cenografia expandida do Oficina, explora diferentes perspectivas sobre o projeto arquitetônico do teatro e seu exterior. Esse quarto concebido na grande janela, ou melhor dizendo, o "janelão" – esse é o modo como os integrantes do grupo se referem a esse elemento da arquitetura de Lina Bo Bardi e José Elito – carrega em si nuanças peculiares das relações entre combinação de mídias na encenação.

Para elucidar alguns aspectos dessas configurações intermidiáticas, convém relatar os procedimentos técnicos aplicados a essa estrutura do teatro. Os vidros do janelão receberam a aplicação de uma película que permite ao vidro permanecer transparente durante o dia. Porém, com a ausência de luz externa, a estrutura de vidro se torna opaca e branca. Isso é acentuado quando anoitece, favorecendo a projeção, conforme pode ser observado nesse registro que fiz utilizando o próprio celular nesta cena midiada pela Figura 88:

**Figura 88: O isolamento de Silene em seu quarto**

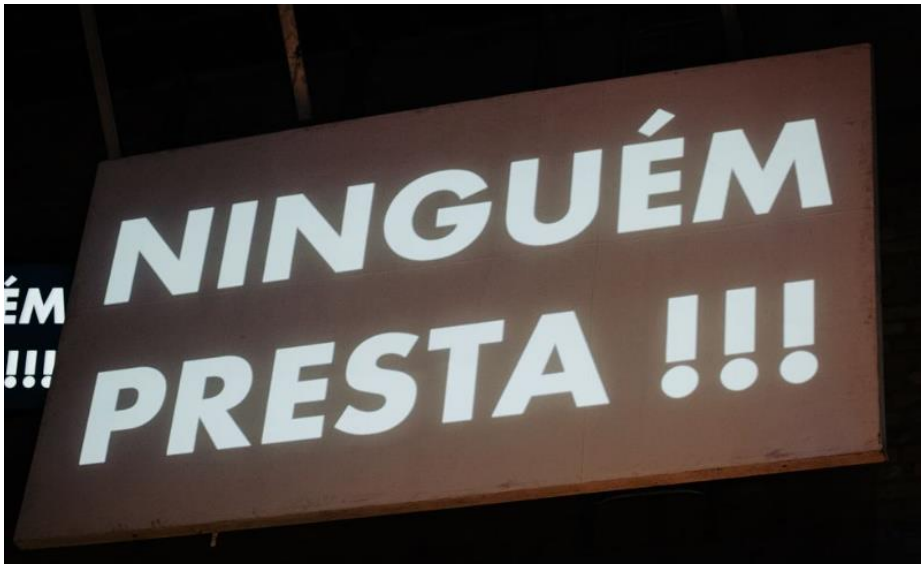


Autor: Pereira - Fonte: Acervo do autor. (2025)

É possível observar, no canto direito superior, a presença da *performer* em ação. A sua imagem projetada sobre o janelão se funde a alguns elementos do espaço externo do teatro. Isso cria uma espécie de fusão entre a ação de Silene, a sua imagem captada pela câmera e simultaneamente projetada em outra escala sobre a própria ação. Isso duplica e amplia as camadas de visualidades expandindo a cena de modo que ela transpasse a dimensão espacial do teatro, criando um amálgama com a reflexão de imagens da própria cidade nesta estrutura de vidro.

O olhar dos perceptores pode se dividir entre diferentes camadas de visualidades e até mesmo se perder na fricção entre corporeidade e virtualidade, entre espaço ficcional e o espectro movente e cinético da cidade refletida pelos vidros da janela, "avança" pelas dimensões do teatro. Ao imbricar esferas internas e externas ao espaço, a cena promove ambiguidades que culminam na aproximação de diferentes espacialidades e territórios. A cena transborda pelas frestas transparentes de Lina Bo Bardi e também é contaminada pela vida externa. A cena se expande e transborda o espaço das mídias primárias manifestas na corporeidade dos *performers*, as espacialidades cênicas do teatro, o espaço do coro na plateia e atinge os espaços da cidade. Desse modo, pluralidade de territórios passa a comungar afetos. Nessa cadeia de manifestações afetivas, D. Aracy sentencia:

**Figura 89: *Lettering* anuncia o final da peça**




Autor: Cassandra Melo - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

Assim, quem participa do coro pode se deter sobre a cena, como também pode passear com os olhos sobre as imagens projetadas, as ações dos *performers* e do processo

de registro destas ações. O olhar libertado para performar e participar do enunciado cênico implode por vez a tradição do ilusionismo. Ao escancarar o processo de fazimento da ação durante seu próprio fazer, o perceptor pode se entregar ao distanciamento e reflexão sobre o que é percepcionado. Ainda que, a princípio se sinta invadido por uma cadeia de afecções muito intensa, na minha experiência como perceptor, isso vai se transformando ao longo da encenação.

A princípio, na minha experiência como perceptor – e membro do coro de cidadãos que se apropria, em alguma medida, do território cênico e existencial do Teatro Oficina –, admito que a profusão de imagens projetadas em simultaneidade ao processo de encenação me pareceu um emaranhado de visualidades que me colocavam em um fluxo de percepções disruptivas que em alguns momentos me deixou confuso.

Entretanto, aos poucos, aquela fragmentação difusa foi se dissipando e as diversas camadas de visualidades começaram a criar certa contextura. O meu olhar foi aprendendo a lidar com um processo de enunciação cênica composto de diversos modos de combinação de mídias – e distintos entretecimentos intermidiáticos – para me entregar a um processo de imersão na cena. Desse modo, como um membro do coro, um sujeito-perceptor-efabulador e performador emancipado, assumo a condição de distanciamento e reflexão crítica no ato performativo.

### 4.3.3 O *terreiro-antropo-tecno-fágico* do Teatro Oficina Uzyna Uzona

A poética da encenação de Medeiros configura uma teia transmidiática movente que vai sendo tecida com a cumplicidade e participação dos perceptores que se convertem no coro. O olhar – a corporeidade e presença – dessa "coralidade" interfere na performatividade dos cinegrafistas e na atuação dos *performers*. A equipe técnica também é contaminada e isso inclui o editor de imagens e a produção. Esse processo coletivo de contaminação estética impacta a manipulação dos dispositivos tecnológicos e o coro não se safa da contaminação. O acontecimento teatral, orientado por essa fricção entre arranjos intermidiáticos – transmidiações entre texto-fonte dramatúrgico, cenografia e cena expandidas – passa a performar enunciados cênicos compostos por midialidades polifônicas e plurais. Tais fenômenos podem ser verificados na Figura 90:

**Figura: 90 Jup do Bairro performa com suas mídias primárias e mídias técnicas de exposição**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

Na Figura 90, Jup Do Bairro atua com a performatividade das suas mídias primárias, as suas midialidades do corpo, da voz, as mídias técnicas de exposição do figurino, dos adereços, da maquiagem, dos dispositivos cenográficos presentes na iluminação, no sistema de sonorização, no aparato tecnológico de captação e projeção audiovisual. Em termos elleströnianos, nesse sentido, o *produto de mídia* manifesto na encenação e na cenografia resultam de agenciamentos entre *valores cognitivos* produzidos pela *performer* no *mise-en-scène* que se dá a perceber no enunciado cênico pelo perceptor.

Diante da complexidade de tais procedimentos de transmidiação utilizada no engendramento desse conjunto de ações e dispositivos operados em *Os sete gatinhos*, posso inferir que o Teat(r)o Oficina se transforma em uma espécie de caleidoscópio sonoro-imagético – que coloca em cena assimetrias, deformidades de escalas e perspectivas – entretecido por mosaicos intermidiáticos que alternam camadas de

visualidades das cenas com música e dança-teatro. Tais visualidades deslizam e flutuam pela arquitetura do espaço, suscitando territórios transicionais que instigam a efabulação do coro.

No âmago desses procedimentos, as convergências e diálogos entre mídias passam a performar como agentes de produção de sentidos nos enunciados cênicos. Os dispositivos cenográficos assumem a condição de agentes de produção de sentidos que impactam as configurações estéticas da cena, alterando radicalmente o jogo teatral. Desse modo, os arranjos espaçovisuais, suas intersecções com os dispositivos cenográficos e o *mise-en-scène* da encenação passam a ser afetados pela intensificação de práticas intermidiáticas e transmidiáticas. Desse modo:

> [...] a relação do artista com sua própria performance não é mais a do ator com seu papel, ainda que esse último fosse o seu próprio, como pretendia o *Living*. Recusando-se a ser protagonista, o performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é antes fonte de produção, de deslocamento. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar as redes. Esses gestos que ele executa não desembocam em nada a não ser nos fluxos de desejo que os põem em ação. Isso é prova mais uma vez de que uma performance não quer dizer nada, que ela não visa nenhum sentido preciso e único, mas que ela procura antes revelar lugares de passagem, de ritmos, diria Foreman (trajetória do gesto, do corpo, da câmera, do olhar etc.) e, assim fazendo, despertar o corpo, o do *performer* assim como o do espectador, da anestesia ameaçadora que os persegue. (Feral, 2013, p. 160)

A plateia convertida no coro desperta e uma vez acordada, amplia as possibilidades de interações e experivivências. O coro cidadão incorpora o tecnovívio[59] em um banquete de bárbaros tecnizados – assumindo aqui terminologias de Dubatti (2012) e Silva (2006) – que elevam a consolidação da performatividade intermidiática como característica fundamental da cena teatral contemporânea.

Nesse sentido, Renato Cohen (2013) realiza uma cartografia sobre os impactos das transformações tecnológicas que afetam a cena atual. A sua análise da imbricação

[59] Tecnovívio – Jorge Dubatti, em sua Filosofia do Teatro sublinha que o acontecimento teatral constitui um ato singular de comunhão, de encontro de corpos em determinado espaço sem a mediação de tecnologias como a internet. Ou seja, a mediação é estabelecida face a face entre *performers* e espectadores. O Teatro Oficina, em certo sentido, subverte essa noção de tecnovívio porque constrói a vivência no fenômeno cênico utilizando diferentes combinações de mídias. Obviamente, a utilização dos dispositivos móveis – *smartphones* e celulares – são configurados para o "modo avião" evitando assim interferências externas durante a encenação, mas eles estão presentes e são amplamente utilizados pelos espectadores com a anuência da produção. Dessa maneira, trata-se de uma experivivência teatral que inclui os dispositivos tecnológicos na mediação, sem retirar desta a presença e interagência dos corpos no mesmo espaço.

desses fenômenos encontra ressonância em minha percepção dos processos intermidiáticos urdidos nas práticas e processos criativos do Oficina.

> A cena contemporânea já supera os impasses da Pós-Modernidade, e se sustenta nas intensidades, nas linhas de subjetivação que incorporam a multiplicidade, nas várias vozes envolvidas nas ações e, também, como linguagem, na legitimação do fragmentário, do informe, do assimétrico. Há, sobretudo, uma busca de experimentação e de vivificação que é parelha dos novos estatutos da ciência, da relatividade, da visão de corpos e campos dinâmicos, que se estabelecem criando novos contornos para o real. Essa cena demarca as passagens contemporâneas do texto ao hipertexto, da interpretação à performance, do corpo físico, em presença, às suas virtualidades, das hibridizações e desdobramentos textuais, pressupondo polimorfismo de conteúdos e de qualidades cênicas, das ambiguidades, polissemias de prismas e de recepções. (Cohen, 2013, p. 106)

Portanto, do cortejo carnavalesco realizado pela bateria mirim da Escola de Samba Vai Vai que recebe o público na porta do Teatro Oficina, na rua Jaceguai, 520, passando pela corporeidade e sonoridade de Jup do Bairro ao som dos atabaques que irrompem as galerias, Joana Medeiros orquestrou a galáxia rodriguiana criando a singularidade de uma sinfonia cênica inter e transmidiática.

A encenadora compõe partituras imbuídas de desconstrução e destinerrância – tomando emprestado termos de Jacques Derrida. As suas destinerrâncias efabulam imagéticas do texto rodriguiano em mosaicos híbridos embaralhados pelas estéticas do audiovisual, da música, da dança e da cenografia expandida. A aura de Zé Celso continua a pairar no ambiente e o seu legado reflete na encenação ritualística de Medeiros. Talvez, isso tenha levado o crítico Marcio Tito (2025) a elaborar tal leitura sobre a sua condução do elenco:

> Assim é o ritmo do espetáculo: Joana cria o alfabeto simbólico ao redor dos textos e, daí pra frente, tudo passa a fluir com sofisticada simplicidade. [...] O elenco, de modo geral, entre coadjuvantes, coro e protagonistas, apresenta-se acima do suficiente e amplia o jogo da encenação e do profundo sentido das relações e conflitos armados pela trama. Por apresentar um novo e mais acertado sistema para a poética rodrigueana, o espetáculo triunfa como uma das mais importantes montagens de todo o nosso teatro recente e inclui Joana Medeiros junto aos mais destacados nomes da direção brasileira neste início de século. (Tito, 2025, s/p)

Nesse sentido, o corpo poético evocado pela Filosofia do Teatro de Jorge Dubatti (2007) e o corpo lesionado inferido pelo Teatro Performativo de Féral (2013) convergem no corpo intermidializado e transmidializado do *Sistema Intermidiático Teatral*. Ou seja, corpo que se desdobra, que se multiplica, se fragmenta e se expande. Assim, corpo que se esparrama em tentáculos – que imbrica tecnologias com experivivências – como uma

espécie de corpo ciborgue operado pela hibridização entre o orgânico e o mecânico. Corpo que mistura tecnologias e organismos para esculpir e imprimir midialidades na composição do fenômeno cênico.

Assim, teatralizar e performar implica midiar – assumindo a perspectiva elleströniana das mídias –, transpor entre mídias e, desse modo, transmidiar. Tais opções intermidiáticas foram abraçadas pelo *Teat(r)o Oficina*, onde a linguagem cinematográfica e o audiovisual, no interior das proposições estéticas de atuação do grupo, podem ser entendidas como elementos que interagem e se reconfiguram. As diferentes expressões artísticas estabelecem conexões entre variadas linguagens, distintas camadas de visualidades e sonoridades que vão sendo entretecidas nessa "teia transmidiática" que foi construída ao longo de sua trajetória e repertório.

Nesse sentido, o processo de transmidiação – conforme visto no capítulo 2, envolve mídias internas e externas – se estende à materialidade dos figurinos, adereços e maquiagem. A materialidade de alguns desses dispositivos cenográficos pode ser observada na cena midiada pela Figura 91.

**Figura 91: A família Noronha recebe o Doutor Portela**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

A base dessa "teia transmidiática" do Oficina está costurada pelas mídias primárias configuradas na atuação dos *performers*. Na Figura 91, Doutor Portela é

recebido pela família Noronha – Arlete lhe dá as boas-vindas – na inauguração do bordel familiar. Dessa maneira, corpos, gestos e ações deflagram a fricção entre a corporeidade e a(s) materialidade(s) dos arranjos espaços visuais e da escrita cenográfica que estruturam as midialidades dos enunciados cênicos.

Na Figura 92, parte do circuito de projeção de imagens que integra um amplo circuito de transmidiação audiovisual que denominei como um caleidoscópio imagético também pode ser observado em detalhes em cena de *Senhora dos Afogados*:

**Figura 92: Circuito de transmidiação audiovisual**




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

No primeiro tópico desse capítulo, formulei algumas questões indagando sobre como os modos com que Nelson Rodrigues friccionou as mídias em sua dramaturgia poderia contribuir e impactar o diálogo entre mídias e os processos de adensamento intermidiático na cena atual. Nesse sentido, uma característica apontada por Ione de Medeiros (2010) na obra rodriguiana é extremamente relevante para refletirmos sobre

alguns dilemas da pós-modernidade. A autora aponta o isolamento como um traço marcante na obra do autor

> Em uma perspectiva mais ampla, quase genérica para sua obra, é possível vislumbrar um fator bastante significativo que ajuda a compor não apenas o sentimento trágico imanente à sua dramaturgia, mas também certa referência à tragédia moderna: o isolamento. [...] grande parte das personagens de Nelson Rodrigues vive em isolamento, seja ele um isolamento individual ou a dois. Porque, para o dramaturgo, a vida a dois é um tipo de vida solitária e triste. (Medeiros, 2010, p. 101)

A pós-modernidade, os avanços tecno-científicos, as novas tecnologias da era da inteligência artificial nos trouxeram junto o agravamento da solidão, do isolamento e, contraditoriamente, da incomunicabilidade. O mundo intermidializado e transmidializado é um mundo de excesso superabundante de informação, de inflação imagética e sonora. Em Nelson Rodrigues, esse isolamento – essa solidão e incomunicabilidade – atinge as famílias de Senhorinha e Jonas, de Misael e Eduarda e também chega aos familiares de Noronha.

Desse modo, as três famílias da obra rodriguiana analisadas neste estudo são marcadas – considerando as especificidades de cada contexto – por certo isolamento. A família de Senhorinha e Jonas vivencia uma condição de isolamento na aristocracia rural. Na Figura 93, é possível observar Beto Franco e Wanda Fernandes performando como os genitores da família na encenação galponiana.

**Figura 93: O isolamento de Jonas e Senhorinha**




Autor: Guto Muniz - Fonte: www.focoincena.com.br/album-de-familia (1991)

Nessa perspectiva, Adriana Facina (2004) chama a atenção para um aspecto recorrente no cotidiano das famílias de Rodrigues: a desagregação. A autora sublinha que isso se revela em pequenos detalhes das famílias criadas pelo dramaturgo, como, por exemplo, o fato de nenhuma destas famílias comerem juntas. “As pessoas das famílias rodriguianas praticamente não fazem nada em conjunto, nenhuma atividade cotidiana, a não ser despejar amor e ódio entre si” (Facina, 2004, p. 116). Na Figura 94, Mariana Barioni e Júlio Galindo performam um embate como Senhorinha e Jonas na encenação de Jorge Farjalla.

**Figura 94: O universo ilhado de *Álbum de Família* na perspectiva de Jorge Farjalla**



Autor: Cecilia Gidali – Fonte: Acervo do autor

Em *Senhora dos Afogados*, o dramaturgo mantém, na quase totalidade da ação da peça, outra família em isolamento, conforme visto anteriormente, esse texto também integra o ciclo de peças míticas. As ações nas peças míticas se dão em “ambientes asfixiantes, claustrofóbicos, de famílias envolvidas por laços de atração e repulsão. O lar é o lugar propiciatório e executório onde seus membros se procuram e se agridem” (Fraga, 1998, p. 118, 119). Na Figura 95, Leona Cavalli e Marcelo Drummond – os genitores da família Drummond, integrantes da aristocracia urbana – performam como Eduarda e Misael na encenação de Monique Gardenberg.

**Figura 95: O alheamento da família Drummond em *Senhora dos Afogados***



Autor: Sérgio Fernandes – Fonte: Infoteatro - https://infoteatro.com.br/monique-gardenberg-recria-as-imagens-de-senhora-dos-afogados-para-honrar-heranca-de-ze-celso/

Esse fenômeno do isolamento, de certa forma, também incide sobre alguns textos do ciclo de peças das tragédias cariocas. Em *Os sete gatinhos*, esse isolamento vem acompanhado da criminalização dos corpos, do preconceito e da hipocrisia social em uma família suburbana de classe média baixa. Na Figura 96, temos uma justaposição de imagens com os genitores da família Noronha concebida por Joana Medeiros.

**Figura 96: A distância e alheamento entre Aracy e "Seu" Noronha**



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina. 2025

Se posso pensar em mídia como "um conjunto constituído por uma tecnologia mais as práticas sociais de produção e de apropriação desta tecnologia" – definição de mídia elaborada por Eliséo Véron (1994) e evocada por Jorgen Bruhn (2024) –, posso tomar tal referência para refletirmos sobre um depoimento em torno do trabalho realizado pela figurinista – professora e pesquisadora – Arianne Vitale Cardoso em *Os sete gatinhos*. A artista cria o figurino reciclando peças de um acervo que mantém, articulando ao acervo do *Teat(r)o Oficina*, incorporando peças e elementos que constituíram sua própria história, da história de seus familiares e amigos.

O trabalho da pesquisadora serve de referência para pensarmos no sentido ampliado de mídia levando em consideração o produto de mídia configurado pelo dispositivo cenográfico figurino. Ela apresenta detalhes de seu processo criativo associando a narrativa a fotografias das personagens com seus respectivos figurinos em uma postagem no Instagram do *Teat(r)o Oficina* em colaboração com seu perfil pessoal. Ela descreve como incorporou elementos – tecidos, peças de vestuários e adereços que participaram de sua história, – sua trajetória familiar, suas relações afetivas com amigos e concebeu a composição dos figurinos das personagens:

> Bibelô que veste casaco que usei na minha festa de casamento há 20 anos. Bibelô e Aurora, ele de terno branco doado [...] e ela, um estouro, de vestido de paetê. Noronha veste herança: calça e colete do meu avô. A camisa, com gola generosa e cauda longa, costurei de um tecido guardado no ateliê da minha mãe Iva Vitale em Pouso Alegre, onde criei os figurinos dos personagens masculinos. A camisa de Seu Saul feita de um lençol antigo, com fronhas que embalaram muitas noites. Ele é aquele tio que todos conhecem, chavequeiro. [...] Silene linda em três momentos - a blusa da escola foi da minha mãe. [...] As irmãs vestiram o enxoval, toalhinhas guardadas e as camisolinhas antigas, presenteadas por minha irmã e recortadas no corpo das atrizes. A maravilhosa Jup do Bairro chegou para trans-formar e vestiu tudo [...] Peles guardadas a décadas e a capa assemblagem de toalhas de mesa, enxovais do passado vestiram a gata prenha, mulher do fim do mundo! O varal que traz peças de muitas eras da minha história, desde roupas que criei em 1998 com o Brechó mambembe até muitas peças do @extraordináriasacervo – estendidas nesse varal teatro. (Cardoso, 2025 – S/P)

A figurinista empresta seu afeto ao que compõe e cria para a cena. O seu trabalho funde materialidades e afetividades distintas – de várias pessoas que integram seu cotidiano – naquilo que elabora e constrói. Vitale Cardoso urde a tecnologia dos objetos a uma cadeia de afecções que tem nascedouro naquilo que percebe na dramaturgia rodriguiana. A figurinista – nesse depoimento – reconstrói percursos afetivos em relação aos elementos do figurino que foram doados, reaproveitados até aqueles que foram ressignificados em consonância com a estética formulada por Medeiros e as rubricas e subtextos do autor.

A artista se apropria da materialidade dos objetos cotidianos que passam a performar como dispositivos cenográficos. Assim, lança mão de afetividades, tecnologias e tecnicidades para conceber, criar e compor os figurinos. Em seu processo criativo, transmidia afetos e territórios de sua própria trajetória – suas reminiscências afetivas e subjetivações – para evocar o universo rodriguiano.

Dessa maneira, ela participa da contextura cênica de Joana Medeiros com suas subjetivações, suas reminiscências afetivas e seus territórios. Ela revisita memórias da infância, do próprio casamento e das relações familiares, para tecer o figurino da família Noronha. Isso serve de referência para pensarmos sobre a cadeia de afecções que podem emergir nas relações entre mídias primárias dos *performers* e perceptores em processos de transmidiação entre textos fontes e textos cênicos.

Desse modo, as poéticas intermidiáticas/transmidiáticas nas recentes encenações da obra rodriguiana realizadas pelo *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*, de alguma maneira, me remeteram ao pensamento de Antônio Araújo (2009), quando este, ao tratar da fricção entre teatro e performance, lança mão do termo *performise*, estabelecendo uma junção

dos conceitos de performance e *mise-en-scène* evocados por Bernard Dort (2013) para refletir sobre a contaminação do teatro pela performance.

A perspectiva dortiana – de contaminação do teatro pela performance – sustenta que tal processo contaminatório teria levado o teatro a uma condição de devir permanente. Acrescento a essa ideia e provocação evocada por Araújo ao formular o termo *performise*, para refletir sobre as deslimitações de fronteiras entre mídias na virada intermidiática que avança e se adensa nas práticas e processos criativos no terreno do teatro. Isso também vai ao encontro do pensamento artaudiano. Artaud vislumbrava um teatro articulado com a vida em todos os sentidos possíveis, inclusive em suas dissonâncias.

> [...] em intensidades de cores, de luzes ou de sons, que utilizam a vibração, a trepidação, a repetição quer de um ritmo musical, quer de uma frase falada, que fazem intervir a tonalidade ou o envolvimento comunicativo de uma iluminação, só podem ter seu pleno efeito através da utilização das dissonâncias. Mas essas dissonâncias, em vez de se limitarem ao domínio de um único sentido, nós as faremos cavalgar de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons, etc. O espetáculo, assim composto, assim construído, se estenderá, por supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas através de leves passarelas, envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos. (Artaud, 1964, p. 147)

Ao término do acontecimento teatral, quando “cai o pano” e as mídias primárias – bem como as mídias técnicas de exposição – cessam de transmidiar, no momento em que o “público virou as costas e somente baratas circulam no farelo” (Andrade, 2012, p. 33), o transitório e o efêmero passam a ser operados pela memória, pelas reminiscências dos *performers* e perceptores que participaram da comunhão no produto de mídia manifesto no espetáculo.

Ambos, perceptores e *performers*, podem ressignificar e subverter os espaços, ampliar e construir novos territórios, romper com as espacialidades cristalizadas e suscitar espaços projetivos onde o ser desejante flutua "para configurar diferentes posturas do desejo" (Féral, 2013, p. 163) e, consequentemente, utilizar as mídias pessoais e performativas para transmidiar válvulas de escape, rotas de fuga e, nesse fluxo, estabelecer novas possibilidades de agenciamentos e subjetivações.

Tais processos e dinâmicas, conforme vimos no capítulo 3, são deflagrados pelos diálogos e interagências entre as mídias primárias – corporeidade e gestualidade dos *performers* – e as mídias técnicas de exposição configuradas nas midialidades dos dispositivos cenográficos e a materialidade perceptível nas imagéticas do texto cênico.

Na minha compreensão, a noção de materialidade discutida por Erika Fischer-Lichte na *Estética do Performativo* (2019) pensada nesse contexto também se constitui pelas midialidades que sustentam – e orientam – a composição do espaço cênico transmidializado – na imagética da cena transmidiática composta pela totalidade dos dispositivos cenográficos. Dito de outra forma, isso pode ser descrito como o que Chiel Kattembelt (2012), na sua elaboração do conceito de teatro como uma hipermídia, denominou como uma contextura cênica hipermidiática.

Desse modo, o "terreiro eletrônico" idealizado por Zé Celso, que permanece nas práticas do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* – presente em dezenas de montagens realizadas pelo grupo e várias delas podem ser acessadas pela internet – como por exemplo, em *Senhora dos Afogados* e *Os sete gatinhos* transmuta-se em uma espécie de *cyber-terreiro* organizado em rituais *antropo-tecno-fágicos* – assumindo aqui ideias evocadas por Zé Celso.

Essas transmutações intermidiáticas e transmidiáticas de “terreiro eletrônico” em *cyberterreiro-antropo-tecno-fágico* que devora, deglute, regurgita e devolve o valor cognitivo deglutido em elaboração de enunciados cênicos – e contribui com o exercício de criticidade em torno da conjuntura social e política suscitando novos produto(s) de mídia(s) – se fazem nos diálogos entre múltiplas territorialidades e subjetividades que incluem os pontos de vista – as perspectivas construídas pelo coro de cidadãos.

Na Figura 97, é possível observar a presença da plateia em parte dessa conformidade espacial – em que os perceptores se dividem em dois corredores frontais, que é peculiar ao *Oficina* – e a presença do público é afetada pelo exercício de olhar entre os dois corredores. Vejo a cena e vejo os outros perceptores, que, assentados defronte à minha perspectiva, também observam o meu exercício de olhar. Assim, como testemunha participante do acontecimento teatral o meu corpo e minhas mídias primárias performam. Isso me permite estar integrado ao texto cênico e passo a me constituir uma parte nesse todo da teia intermidiática que se manifesta no fenômeno cênico.

**Figura 97: D. Aracy corre diante do coro de perceptores**



Autor: Cassandra Mello - Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

Assentado na plateia, utilizo minhas mídias primárias para perceber e efabular a partir do texto cênico engendrado pela em encenação. Vejo e sou visto. Sou filmado e posso filmar, fotografar, gravar as paisagens sonoras. Me torno parte do midializável e posso midializar. Sobretudo, como sujeito-perceptor-efabulador – na arena do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* – posso inferir midialidades e participar na definição do que será midiado.

Repensar o teatro em uma nova ágora, com a participação de uma coralidade cidadã, é repensar no exercício da cidadania. Isso implica a necessidade de se considerar o sujeito e o exercício de alteridades. O sujeito performador se afirma no encontro com o sujeito efabulador. Eles podem alternar esses papéis durante o acontecimento teatral. Ambos, sujeitos em processo, fluem em diferentes permutações. Ambos carregam a potencialidade de performar e efabular. É nesse exercício de alteridades que o *Sistema Intermidiático Teatral* se estabelece.

Desse modo, tal sistema é operado pela efemeridade do "aqui e agora" do espetáculo de teatro, entre a performatividade, a teatralidade e efabulação das mídias primárias dos artistas-*performers* e, simultaneamente, pela performatividade das mídias técnicas de exposição, bem como, das mídias primárias dos sujeitos-perceptores-

efabuladores. Ou seja, dos arranjos intermediáticos manifestos durante o fenômeno cênico do acontecimento teatral.

# EPÍLOGO

> O patético de nossa época é que o passado se insinua no presente e repito: – a toda hora e em toda a parte, a vida injeta o passado no presente. Olhem em torno e vejam. É terrível. O passado irrompe numa gravata, num gesto, num sapato ou num colarinho. Estamos usando os bigodões dos nossos avós. Há sujeitos que se vestem e calçam como os nostálgicos defuntos familiares. (Rodrigues, 1993, p. 104)

Procurei, ao longo deste estudo, relacionar minhas experiências estéticas como pesquisador e como perceptor de teatro para refletir sobre a obra de Nelson Rodrigues. Sob a luz dos Estudos de Intermidialidade, debrucei-me sobre alguns textos do seu ciclo de peças míticas – sem desconsiderar outras fases de sua produção dramatúrgica como as tragédias cariocas, as peças psicológicas e algumas crônicas e contos – para analisar relações entre mídias na sua dramaturgia e seus desdobramentos para encenações e cenografias concebidas para montagens de algumas peças da lavra do autor.

Ao término desta etapa de trabalho, que espero se desdobrar em outras frentes de ações e projetos, relaciono aqui as constatações deste estudo. Tenho ciência de que a gama de complexidades envolvidas em processos criativos e práticas intermidiáticas na cena teatral contemporânea requerem amplos esforços em novas pesquisas. Em nenhum momento, tive a pretensão de tangenciar a totalidade de questões imbricadas em tais fenômenos.

Pelo contrário, elegi uma estratégia de abordagem e delimitei um recorte específico dentro desse amplo espectro de fenômenos intermidiáticos que tivesse com ele filiação afetiva, proximidade artística, vivência profissional e embasamento teórico. Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa busquei contribuir com a reflexão e o debate sobre a incidência das mídias em práticas teatrais a partir do universo rodriguiano e espero, com isso, contribuir com a construção de conhecimentos nesta galáxia de construtos artísticos e práticas intermidiais que orbitam no entorno das artes da cena.

## I Poéticas intermidiáticas de Nelson Rodrigues

> Entendo que as modas passem, como passou o *charleston*, como passou Benjamin Costallat. Mas somos um povo canicular, desde a Primeira Missa. Eis o que pergunto: – e por que o leque está entre os usos fenecidos do Brasil? No programa do Chacrinha fazia mais calor do que em Canudos. Pois, enquanto o auditório boiava no próprio suor, eu só via um único e escasso leque. (Dirá alguém que a bailarina espanhola ainda usa leque. Usa. Mas o que

> interessa não é a higiênica ventilação e sim o frêmito plástico do gesto.) (Rodrigues, 1993, p. 105)

Ao refletir sobre as poéticas intermidiáticas que se manifestam na obra de Nelson Rodrigues e me deter sobre as relações entre mídias e dispositivos cenográficos na cena contemporânea a partir dos diálogos entre mídias que se manifestam em sua dramaturgia, compreendo que o autor, por um prisma, coloca em cena as ferramentas de mídia que fizeram parte de sua trajetória profissional. O dramaturgo, em grande parte de suas peças, lança mão de mídias com as quais trabalhou ou estiveram conectadas ao seu cotidiano – fazendo alusão ou estabelecendo o uso direto e incisivo de tais mídias em suas tramas – como ferramentas dramatúrgicas e motes de ação em seus textos.

Por outro ângulo, o autor exercita práticas intermidiais em seus diversos modos de narratividade, conforme visto em Radaelli (2016) – tipos de narradores distintos, híbridos e multifacetados, – amealhando em suas elaborações intertextuais dinâmicas intermidiáticas e transmidiáticas. As temáticas de suas mídias elaboradas em forma de contos, por vezes, migram para as mídias romances e acabam sendo transmidiadas em suas peças, ou seja, nas mídias dramatúrgicas. Desse modo, a escrita rodriguiana instaura e deflagra processos intermidiáticos e transmidiáticos no terreno do teatro. Isso se irradia – a partir de suas mídias fontes – para produtos de mídia manifestos na cenografia e encenação.

Os vários tipos de narradores que coexistem em Rodrigues favorecem e acentuam as deslimitações entre o trágico e o cômico, a farsa e o melodrama. Dessa maneira, a dramaturgia rodriguiana, que inicialmente denominei como dramaturgia do dissenso, "junta o que previamente despedaçou, e no mesmo instante, despedaça o que acaba de unir" pois, no universo nelsonrodriguiano permanece vivo, aceso e vigilante "o demônio do efêmero e da fragmentação, que é, talvez, o próprio espírito do teatro" (Sarrazac, 2002, p. 4, 11). Essa espécie de "dramaturgia de cortes" composta por Nelson, assim assinalada por Niúxa Drago (2012), estreita, de maneira nunca praticada antes na dramaturgia brasileira, uma aproximação entre mídia dramatúrgica e mídia cinematográfica.

Por outra perspectiva, na obra do autor, o confinamento e a fragmentação das personagens, que em algumas circunstâncias – em distintas gradações a depender do contexto de seus contos, aqui me referindo mais especificamente a série de contos *A vida como ela é,* que serve de temática e substrato para algumas de suas peças – aludem,

evocam ou remetem a formas rapsódicas[60], que desconstroem a estrutura convencionada pelo teatro dramático e estabelecem *per se* os fundamentos do seu teatro intermidiático.

Tais práticas rapsódicas e o exercício disruptivo de formas narrativas – considerando também, conforme visto antes, o que Radaelli (2016) denominou como escrita performática e ensaística – em Rodrigues podem ainda assumir outras formas poéticas de midiar ou transmidiar, como, por exemplo, o poema dramático, que ele esculpe de modo singular em *Valsa nº 6.* Alguns procedimentos intermidiais que exacerbam a polifonia de vozes na personagem Sônia, bem como a orquestração tripartida de Alaíde em *Vestido de Noiva*, se desdobram em diferentes gradações e nuanças em outros textos, nos quais o autor imbrica diferentes perspectivas e deslocamentos espaçotemporais para amealhar os conflitos.

As dinâmicas utilizadas em sua produção dramatúrgica afetaram sobremaneira os processos criativos de encenadores, equipes técnicas, ou seja, os coletivos de *performers* que atuaram na concepção das encenações que foram analisadas nesta pesquisa. A performatividade que brota da escrita rodriguiana desembocou nas obras analisadas em diferentes estéticas e poéticas manifestas pelas mídias primárias das corporeidades dos *performers* em diálogos com as midialidades dos dispositivos cenográficos, dos arranjos espaçovisuais e os processos de escrita cenográfica urdidos em arranjos intermidiáticos que favoreceram as disruptividades da obra do autor.

As combinações de mídias e os distintos modos de midialidades que constituem as várias camadas de textualidades dos enunciados cênicos amalgamados pelos espetáculos analisados neste estudo, permitem entrever a corporeidade e a gestualidade como elementos – dentre as várias complexidades e particularidades estéticas de cada encenação – que servem de liame e paradigma de reflexão para traçar um paralelo de análise entre diferentes poéticas de cenografar e encenar.

Em minha participação na plateia desses espetáculos, pude verificar na encenação galponiana de *Álbum de Família* concebida por Eid Ribeiro, os corpos marionetizados em desvarios, a abstratização cenográfica de Rômulo Bruzzi em processo de ruptura com o Figurativismo. Tal imbricação entre corporeidade dos *performers* e cenografia era potencializada pela iluminação de Jorginho de Carvalho. De modo que, a concepção do

[60] O termo rapsódico é utilizado aqui em conformidade com o conceito de Teatro Rapsódico elaborado por Jean-Pierre Sarrazac na obra *O futuro do drama*, Editora Campo das Letras, Porto/Portugal, 2002.

espaço cênico, a escrita cenográfica – a luminotécnica insurgente que dialogizava com poéticas simbolistas – a adaptação dramatúrgica e encenação concebida por Ribeiro, naquele contexto do teatro mineiro realizado em meados do final dos anos 1980, caminhava em direção a estéticas inspiradas pelo que mais tarde seria designado como "guinada performativa" e "guinada intermidiática".

Obviamente, outros coletivos de artistas já trafegavam nessa direção e evocavam tais poéticas. Entretanto, a acepção ribeiriana de *Álbum de Família* flutua entre cinema e teatro de modo singular. O encenador imiscui estéticas das duas naturezas de linguagem de modos e maneiras bastantes sutis. Ribeiro navega entre o onírico de Federico Fellini e o pessimismo de Samuel Beckett suscitando um teatro de marionetes em que a regência temporal dos corpos perdeu a conexão com as convenções do mundo real. O *Álbum* ribeiriano atesta a falência do tempo.

No universo que Ribeiro orquestra para o drama de Rodrigues, o tempo não flui como uma alavanca que nossa percepção cotidiana, em grande parte das vezes, teima em perceber como uma espécie de movimento linear. No espetáculo galponiano, é como se o tempo passasse a girar em uma espécie de ponto morto e a claustrofobia do sofrimento cíclico impedisse sua elucidação ou desvelamento.

De certa maneira, no teatro-filme suscitado por Ribeiro, o tempo silencia sua passagem. "Não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar" (Beckett 2009, pág. 185). Em minha perspectiva como perceptor da cena, não posso – ou não consigo – delimitar o início e nem mesmo o fim. Isso, de certa maneira, me impede de perceber o meio da jornada e travessia. Consequentemente, com a noção da passagem do tempo silenciada, posso perder a referência de onde estou ou posso me encontrar.

Na tragédia de Rodrigues, Nonô nem sempre sabe onde está. Ele – e toda a família – apenas habitam um lugar isolado. Desse modo, se arrasta entre as folhagens no entorno da casa ou foge para o mato. Tia Rute não sabe onde se encontra. Ora pertence ao núcleo familiar, ora é apenas uma agregada que pode ser expulsa e enxotada da casa como se fosse um inseto. Dona Senhorinha se divide entre o interior e o exterior da casa sem pertencer de fato, a nenhum dos dois ambientes. O seu drama se afirma na presença do vazio constante de um não-lugar.

Guilherme, Edmundo e Glorinha, cada um fugindo da claustrofobia familiar em suas particularidades, seja no convento, no colégio interno ou no casamento não consumado se escondem fugidios da presença castradora, despótica e sedutora do pai.

Jonas, o varão de Plutarco, quase senador, é ubíquo e universal. Os tentáculos de poder da sua corporeidade preenchem todos os espaços da fazenda e asfixia todos os milímetros da casa. O pai é corporificado como quem dá a vida e pode tirar.

Assim, Ribeiro estabelece o jogo de seu texto cênico: a caixa cênica do palco italiano se converte em moldura para a grande tela. O encenador exacerba o claro-escuro e o reverbera de maneira grandiloquente nas sombras expressionistas dos volumes geometrizados por Bruzzi e a luminotécnica de Carvalho. Em minha experiência de efabulação na plateia, percebi estar diante de uma forma de midiar que flutuava no deslizamento entre o que é próprio do teatro e pode ser estendido ao cinema.

Por outra perspectiva, vi os corpos suspensos e flutuantes entre imagéticas estáticas e cinéticas do teatro e da fotografia impressos na cenografia expandida de *Álbum de Família* concebida por Jorge Farjalla. O liame construído pelo encenador entre o instantâneo fotográfico e o efêmero da ação tensiona as relações entre passado e presente da família de Senhorinha e Jonas.

Farjalla, sem dicotomizar, pinta e esculpe hibridizando a imagética rodriguiana em pinceladas rápidas como um artista do impressionismo que busca captar o reflexo da luz nos movimentos dos *performers* e, simultaneamente, carrega matizes do mimetismo renascentista nas composições cênicas fotográficas. O encenador opõe a esse gesto de impressão escultórica da fotografia, a plasticidade performativa do elenco em superfícies cinéticas próprias da linguagem da encenação. A sua poética, ao confrontar a plasticidade da cena com a imagética fotográfica, culmina por estender e dilatar a percepção do tempo evocando a distensão temporal para imiscuir os dois regimes de visualidade.

Por outro viés, percebi os corpos etéreos e míticos que deslizam sobre as ondas do mar em *Senhora dos Afogados* de Monique Gardenberg. Corpos oníricos que oscilam entre vida e morte. Corpos inertes, quase sem vida aparente que teimam em assombrar o mundo dos vivos por discordarem da vileza e apatia humanas. Ao contrário da estética ribeiriana em *Álbum de Família*, Gardenberg em *Senhora dos Afogados*, parte do cinema para o teatro. A diretora rasga a tela da sétima arte para que o mar jorre sobre o palco e as suas ondas estabeleçam o ritmo do naufrágio rodriguiano. Sons, gestos, palavras, sonhos, o ar. Enfim, tudo. O mar, a tudo devora.

Por outro ângulo, me detive sobre a insurgência e subversão da dança teatro disruptiva dos corpos criminalizados que se manifestam em *Os sete gatinhos*, na concepção de Joana Medeiros, como, por exemplo, o corpo trans de Zizi Yndio do Brasil performando como Silene e o corpo da própria Medeiros atuando como Seu Noronha.

Neste sentido, Medeiros irrompe em uma teia transmidiática sem paradigmas. A encenadora não parte de lugar definido que não seja a própria territorialidade ambígua e multifacetada das midialidades primárias dos corpos.

Em alguns momentos, efabulei durante minha experiência na plateia estar diante de um espetáculo inspirado pelo teatro-dança. Noutros momentos, o caleidoscópio imagético-sonoro de Medeiros chegou a me conduzir para dentro de uma ópera. Porém, reconheço tratar-se de uma espécie de mergulho profundo na transitoriedade do insabido e no estranhamento daquilo que teima em permanecer como inominável.

Em outras palavras, *Os sete gatinhos* concebidos por Medeiros pode ser compreendido como uma espécie de midiar e transmidiar que confunde, separa e embaralha a ordem de percepção das coisas triturando a previsibilidade de sentidos. É como estar diante de uma espécie de midialidade que se implode no seu próprio fazimento. Essa experiência do insabido e inominável me remete novamente a Dubatti, pois me senti diante de uma forma de midiar que morre em seu próprio ato de nascer.

Por fim, em Nelson, ninguém – dos *performers* aos perceptores – escapa ileso, seja para odiá-lo ou amá-lo. Talvez, seja melhor denominar a sua escrita teatral, que no início deste percurso investigativo descrevi como uma dramaturgia do dissenso, como a dramaturgia dos afetos. Uma dramaturgia que carrega a potencialidade de despertar os afetos subterrâneos que permanecem adormecidos ou foram silenciados.

## II Intersecções entre cenografia e encenação no *Sistema Intermediático Teatral*

Uma das questões formuladas no capítulo introdutório desta tese buscava refletir sobre a conceituação de cenografia. Duas perspectivas sobre cenografia que foram relacionadas pelo levantamento realizado por Pamela Howard na obra *Como definir Cenografia?* (2009), me servem de reflexão para tratar da conceituação de cenografia pensada no contexto do *Sistema intermidiático Teatral*, conceito que elaborei como vértice central deste estudo para repensarmos alguns dos fenômenos intermidiáticos que se manifestam no terreno do teatro.

A cenógrafa brasileira Lídia Kosovski, conforme visto antes, defende a ideia de que a cenografia é "uma matéria que amplia a poesia inscrita no gesto do ator" (Howard, 2009, p. 19). Essa acepção apontada pela autora estabelece uma relação direta com a noção de mídia primária que defendo como base do *Sistema intermidiático Teatral* – ou mídia performativa, designação utilizada por outros (as) pesquisadores (as) – que se

configura e se materializa na corporeidade, nas gestualidades dos *performers*. Kosovski imbrica em sua conceituação as noções de corpo e materialidade gestual como ferramentas poéticas.

Por outro viés, a definição da cenógrafa finlandesa Reija Hirvikoski compreende a cenografia como "o mundo audiovisual das artes cênicas" (Howard, 2009 p. 20). A sua compreensão do pensar e fazer cenográfico evoca a conexão da cenografia com a linguagem do vídeo e os dispositivos tecnológicos da imagem e do som. Hirvikoski aproxima sua acepção e concepção da cenografia aos recursos das mídias audiovisuais. Desse modo, ela põe em diálogo cenografia e linguagem audiovisual, ampliando o entendimento do fazer cenográfico como uma prática catalisadora das mídias técnicas de exposição – as mídias internas e externas, assim definidas pelo modelo comunicacional de Elleström (2021) – e dispositivos tecnológicos de produção e midiação de tecno-imagens.

Isso me permite inferir que a escrita cenográfica estabelece e suscita perceptos flutuantes que emergem nos deslizamentos e transitividades de atributos próprios e particulares de diferentes mídias incluindo as midialidades de novas tecnologias. Tais perceptos decorrentes do adensamento de novos arranjos intermidiáticos imbricam sensações evocadas por apelos estéticos que extrapolam a esfera da visualidade – e se situam em dinâmicas transicionais que se expandem para outros sentidos, como, por exemplo, os sentidos táteis e sonoros –, imiscuindo-se em dinâmicas cinestésicas de percepção.

Em outras palavras, a presença das mídias – considerando a gama de arranjos intermidiáticos, as novas formas de ocupações espaço-performáticas da cenografia expandida e o amplo leque de experimentações que surgem no próprio palco italiano – podem evocar sensorialidades fluídas e movediças capazes de evocar novos modos de imersão no acontecimento teatral. A cenografia, ainda que, construída sob materialidades rígidas ou qualquer tipo de conexão concreta e estática, se afirma na relacionalidade – quando é colocada em jogo com novas midialidades e processos de transmidiação, levando em conta a efabulação de *performers* e perceptores – durante a encenação.

Dessa maneira, o texto cênico se complexifica, ele passa a incorporar novos elementos estéticos que decorrem dessa ampla gama de novos arranjos intermidiáticos, das novas formas de ocupação espaçovisual e experimentações em cenografia no modo expandido. Tais fenômenos desencadeiam enunciados cênicos disruptivos e multimodais que possibilitam novas possibilidades de participação e imersão na cena.

Ao participar do acontecimento teatral manifesto no espetáculo *Álbum de Família* encenado pelo *Grupo Galpão*, me encontro diante da cena teatral e, simultaneamente, viajo por telas de cinema, pelo teatro de visualidade e pela estética das marionetes que carrego em minhas reminiscências. Minhas percepções saltam entre diferentes regimes de visualidades que ocupam minhas memórias. Ou seja, minhas efabulações são tomadas por disruptividades que trafegam em diferentes camadas de leitura e percepção.

Dito de outra forma, minhas mídias primárias podem ser acionadas por novos modos de percepção e novas formas de imersão no acontecimento teatral. Diante disto, posso estabelecer novas maneiras de perceber e participar do texto cênico que vivencio no "aqui e agora" do fenômeno único de cada encenação. Eu, como sujeito-perceptor-efabulador, passo a performar interagindo em diálogos intermidiais com as mídias técnicas de exposição da escrita cenográfica, dos dispositivos cenográficos, as mídias primárias dos artistas-*performers* e, dessa maneira, posso ampliar meu engajamento enquanto sujeito percipiente atuante da cadeia intermidiática urdida pelo texto cênico do qual participo.

Nessa visada, a cenografia – levando em conta as subjetividades e efabulações de *performers* e perceptores – se afirma como processo cognitivo intermidiático e transmidiático de produção de sentidos entre polos efabuladores que participam do acontecimento teatral. Nesse jogo, a escrita cenográfica, – atravessada pela relacionalidade entre arranjos intermidiáticos, teatralidade e performatividade envolvendo sujeitos-*performers*-efabuladores e sujeitos-perceptores-efabuladores, – cria pontes, suscita elos entre diferentes perceptos, agenciamentos e subjetivações. Tais dinâmicas da escrita cenográfica constituem os fundamentos basilares do *Sistema Intermidiático Teatral*.

Assim, ao término desta etapa de estudo, compreendo o pensar e fazer cenográficos como um devir que transita continuamente em deslocamentos fluídos e se reconfigura a cada instante que o julgo como algo que possa ser decifrado. Em síntese, defino a cenografia como um processo intermidiático e transmidiático de afecções que flutuam em "devir permanente"[61].

[61] A expressão "devir permanente" trata daquilo que se encontra em mudança constante, pode "tonar-se a ser", "vir a ser". Aqui a utilizo em consonância com o pensamento de Heráclito, um dos filósofos pré-socráticos que postulou a ideia "tudo flui" – no grego: *Panta rhei*. O pensamento heraclitiano sustenta a ideia de que ninguém pode mergulhar duas vezes no mesmo rio. Para o filósofo, tudo no universo está em constante mudança e nada permanece estático.

Nesse contexto, o teatro deixa de se ater apenas aos paradigmas convencionados e hierarquizados pela tradição do sistema linguístico verbal e a perspectiva da frontalidade do palco italiano como suas matrizes estéticas preferenciais. A linguagem da encenação se consolida como acontecimento cênico – experienciado pelo borramento de fronteiras entre diferentes domínios artísticos e formas de midialidades – lançando mão de um número cada vez maior de experimentações e inovações estéticas que envolvem as inter-relações entre arquitetura, espaço cênico, cenografia e novas combinações de mídias.

Dessa maneira, as experimentações em torno de novas concepções de espacialidades cênicas e novas práticas de ocupação cênico performáticas se converteram em terreno fértil para a elaboração de inovações estéticas. Soma-se a isso o advento das tecnologias digitais e novas formas de processamento de imagens como a inteligência artificial. Para além da "guinada performativa" iniciada em meados dos anos 1960, como mencionei antes a partir de Fisther-Litche (2019), posteriormente, adentramos na esfera do que Werner Wolf (2024) definiu como "virada intermidiática".

Assim, a linguagem cenográfica – levando em conta as noções de "guinada performativa", "virada intermidiática" – além de conceber o espaço cênico e suas intersecções entre dispositivos cenográficos e arranjos espaçovisuais, passa a lidar com práticas e processos criativos que se estruturam e se intensificam em torno de novas formas de configurações e combinações midiáticas. Isso se reflete na composição da cena – nos enunciados cênicos híbridos – que passa a ser cada vez mais afetada pela criação de novos arranjos intermidiáticos e inovações estéticas imersivas que alteram e ampliam os modos se apelar aos sentidos dos perceptores.

No bojo de tais transformações – da "guinada performativa" e "virada intermidiática" –, os enunciados cênicos imbuídos do uso de novas mídias, novos arranjos intermidiáticos passam a intensificar o diálogo com novos sentidos atribuídos aos conceitos de teatralidade e performatividade, conforme visto em Féral (2013), e também são afetados pelos novos sentidos atribuídos ao (s) conceito (s) de mídia (s). As práticas da encenação e cenografia passam a ser profundamente impactadas pelo adensamento de estéticas intermidiáticas.

Nesse fluxo, o espaço cênico, na perspectiva do *Sistema Intermediático Teatral*, atua como midialidade fundante do fenômeno cênico, que compreende as mídias primárias configuradas na corporeidade dos *performers* que participam da criação do espetáculo – englobam as espacialidades cênicas concebidas pelo encenador na composição da cena e o desenho de cena orquestrado pela escritura cenográfica. Ou seja,

o espaço cênico compreende a totalidade da cenografia, os arranjos espaçovisuais, as interrelações entre dispositivos cenográficos, como também o espaço destinado aos perceptores que participam do espetáculo teatral. Tais espacialidades imbricam as diversas camadas de textualidades e fenômenos que se dão a perceber na efemeridade da encenação.

Diante disso, a obra teatral pode ser compreendida como uma espécie de objeto efêmero que imbrica conhecimentos polissêmicos, pois resulta das relações de afecções intermidiáticas entre a totalidade do texto cênico e perceptores que participam do espetáculo. Dito de outra forma, a obra teatral se afirma como manifestação artística que pode ser desvelada pela afecção e percepção sensorial experimentadas por fricções de midialidades que ocorrem durante a efemeridade da encenação. Isso se dá pela interação dos agentes envolvidos na elaboração e produção do acontecimento teatral – as variadas formas de midialidades e transmidiação manifestas pelos *performers* e dispositivos cenográficos – que culmina na efabulação dos perceptores.

Aqui reside o âmago do que denomino como *cadeia de afecções* entre sujeitos-performadores – que criam e deflagram o ato performativo mediante elaboração dos enunciados cênicos –, sujeitos-perceptores-efabuladores e o texto cênico. Tal sujeito-perceptor-efabulador participa da encenação dissecando seus enunciados cênicos e, dessa maneira, é afetado pelo valor cognitivo criado pelo coletivo de artistas da cena, os *performers*. Ele também, enquanto sujeito percipiente que participa do espetáculo, gera valor cognitivo utilizando as sensorialidades de suas mídias primárias – suas mídias pessoais e performativas – para observar, interpretar e perceber fenômenos que se manifestam no texto cênico.

Nessas condições, o sujeito/*performer*/efabulador também é perceptor da minha audiência, ele me percebe em meu ato performativo percipiente – ambos agimos sobre território(s) vivenciado(s) nessa(s) cadeia(s) de fricção de afetos. Ou seja, isso se dá no(s) encontro(s) intersubjetivo(s) do sujeito-perceptor-efabulador com o sujeito/*performer*/efabulador. Tais cadeias de fricção de afetos se dão em decorrência da multiplicidade de relações afetivas entre *performers*, perceptores e arranjos intermidiáticos. Assim, todos os envolvidos no espetáculo constroem suas próprias percipiências na experivivência do acontecimento teatral.

Desse modo, novas práticas e processos criativos ancorados em uma gama de arranjos-intermidiáticos que suscitam novas maneiras de se apelar aos sentidos dos perceptores se adensam e se intensificam. Tais dinâmicas e processos afetam e impactam

os arranjos espaçovisuais da cenografia e a totalidade dos dispositivos cenográficos, incluindo diferentes camadas de textualidades intermidiáticas nos enunciados cênicos. Por sua vez, nesse fluxo de mudanças, o texto cênico se intermidializa incorporando novas tecnologias. A cena expande suas poéticas urdidas pelos diálogos entre mídias a patamares nunca antes experimentados.

Diante do exposto, cenografia e encenação – levando em conta o borramento de fronteiras entre diversos domínios artísticos – e todas as camadas de textualidades da cena formam o texto cênico intermidializado. Esse texto cênico – considerando as poéticas e estéticas entretecidas em sua construção – constitui e deflagra o engendramento do *Sistema Intermidiático Teatral*, imerso em processos de transformações e inovações que seguem em curso na efervescência intermidiática do teatro contemporâneo.

Portanto, o que denomino como *Sistema Intermidiático Teatral* transcende a noção do teatro como linguagem, produção e transmissão de sistemas sígnicos. Dessa maneira, práticas e gestos de criação presentes nos processos criativos em diferentes etapas do pensar e fazer teatral, da concepção dramatúrgica, passando pela cenografia até o encontro com os perceptores na encenação, são constituídos por atos de construção de midialidades. Em outras palavras, escrever, performar, cenografar e encenar – além de todas as complexidades que carregam em si – são também modos de midiar, transmidiar e transpor sentidos entre mídias.

REFERÊNCIAS

*Álbum de Família*. Direção: Eid Ribeiro. Belo Horizonte: Acervo do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT), 1990. 1 vídeo (62 min). [Registro audiovisual de encenação do *Grupo Galpão*.]

ÁLBUM de Família, com Newton Moreno e Eid Ribeiro. [*S. l.*: *s. n.*], 27 jul. 2012. 1 vídeo (105 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: https://youtu.be/9qxTeNrlo-Q. Acesso em: 29 jan. 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Declaração em Juízo In: **As impurezas do branco**. Editora Companhia das Letras – 2012

ANDRADE, Eduardo Santos. O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13249. Acesso em: 25 mar. 2023.

ANDRADE, O. Do teatro que é bom. In: ANDRADE, O. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 85-93.

ARTAUD, Antonin. *Le Theatré et son Double*. Paris: Gallimard, 1964.

ARAÚJO, Antônio. A Encenação Performativa. *Revista Sala Preta*. 2009. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375

AUGUSTO, Sérgio. Nelson Rodrigues: o eterno retorno do anjo pornográfico. Folha de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARA, Teuda. O espetáculo que me marcou. Arquivo audiovisual – Documento não paginado – 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DQIFJ4_kTIr/ Acesso em 28/11/2025

BECKETT, Samuel. O inominável. São Paulo: Ed. Globo, 2009.

BORNHEIM, Gerd. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. *A mentira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. *Introdução a Bohn*. In: MÜLLER; RUPPERT (org.). Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin: Sigma Bohn, 1988. p. 7-27.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão*: Uma história de risco e rito. 2ª ed. Belo Horizonte, 2002.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão*: Uma História de Risco e Rito. 2ª Edição. Belo Horizonte/MG – 2002, Croqui de cenário, p. 86.

BRUZZI, Rômulo. Esboço de projeto cenográfico de *Álbum de Família*. Figura 4, Acervo de André Bruzzi.

BRUHN, Jorgen. Para uma teoria intermidiática da ação midiática: ambientando as mídias. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta P. de (orgs.). *Intermidialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade)*, Montes Claros: Unimontes, 2024.2024, p. 222-239.

CARDOSO, Arianne Vitale. Depoimento sobre a criação dos figurinos de Os sete gatinhos, extraído do Instagram da figurinista e do *Teatro Oficina Uzina Uzona* – 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DM8zxkryyHk/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=NGtydmI3dXZ1Y2Vk Acesso em 03/09/2025

CARLSON, Marvin. *Performance*. Uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz. Editora UFMG, 2010.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CLÜVER, Claus. *Intermidialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CLÜVER, Claus. "Entre textos, entre artes, entre mídias". In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; FIGUEIREDO, Camila A. P. de (orgs.). *Entre textos, entre artes, entre mídias: ensaios de Claus Clüver*. São Paulo: Paço Editorial, 2024.

CLÜVER, Claus Clüver, "Intermidialidade e Estudos Interartes". In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; FIGUEIREDO, Camila A. P. de (orgs.). *Entre textos, entre artes, entre mídias: ensaios de Claus Clüver*. São Paulo: Paço Editorial, 2024, p. 109.

COHEN, R. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Revista Sala Preta*. São Paulo: ECA/ USP, n.1, 2001. p. 105-112.

COELHO, Caco. *Dossiê Nelson Rodrigues* – A Genealogia (1900-1934). Editora Companhia das Letras, 2002.

CORREIA, Zé Celso Martinez, Depoimento de Zé Celso para a TV Cultura citado na introdução: https://www.instagram.com/reel/DO-31AojS8D/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=ZXUwdTRta3JxM2lq Acesso em 24/09/2025.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. *Expressão Popular*, São Paulo, 2016.

COUTINHO, Ângela Maria da Costa e Silva. Moderna dramaturgia brasileira rodriguiana: recepção e semiose. In: VÁZQUEZ, Raquel Bello; SAMARTIM, Roberto; TORRES, Elias J. Feijó; BRITO-SEMEDO, Manuel (eds.). *Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL) em Literatura, História e Cultura Brasileiras.* 2015.

COSTA, Maria Thereza. *Teatro Arena*: política e estética. São Paulo: Perspectiva, 2026.

DELFINO, Delano; GUIMARAENS, Cêça; SCHIMITI, Weber. Sensorialidade no espaço cênico: Vestido de Noiva / Roda Viva / Trate-me Leão. *Revista Urdimento Florianópolis*, v.3, nº 45, p. 1-26, dez. 2022.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.* V. 1; tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIAFÉRIA, Lourenço. Nelson Rodrigues disse à Folha como a morte do seu irmão influenciou seu teatro. Entrevista de Nelson Rodrigues para a Folha de São Paulo https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2020/08/nelson-rodrigues-disse-a-folha-como-assassinato-do-irmao-influenciou-seu-teatro.shtml. Reedição da entrevista concedida originalmente em 05/08/1979 - 9. set. 2020 às 23h15 - Acesso em 29 mar. 2025.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermidialidade e Estudos Interartes:* Desafios da Arte Contemporânea 2. Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Rona Editora e FALE/ UFMG, 2012.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Transmidiando arte em tragédia. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; LIMA, Cecília Nazaré de; REIS, Eliana Lourenço de Lima; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (orgs.). *Escrita, som, imagem: a natureza em foco.* Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2022.

DORT, Bernard; UHIARA, Renato. A representação emancipada. *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564. Acesso em: 18 out. 2025.

DRAGO, Niuxa Dias. O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos. *O percevejo online.* v. 4, n. 1, janeiro-julho 2012, p. 1-20.

DRAGO, Niuxa Dias. Santa Rosa e a modernidade brasileira. VI Congresso e pesquisa e pós-graduação em artes cênicas – 2010 Disponível em: http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Niuxa%20Drago%20-%20Santa%20Rosa%20e%20a%20Modernidade%20Brasileira.pdf. Acesso em 17 jul. 2023.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I*: Convívio, Experiencia, Subjetividad. ATUEL, Buenos Aires, 2007.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: CARREIRA, André; NETTO, José da Costa; BIÃO, Armindo (orgs.). *Da cena contemporânea.* VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

DUBATTI, Jorge. O Teatro como acontecimento e Perspectivas da Pesquisa nas Artes Cênicas num viés filosófico, com Jorge Dubatti. Palestra em audiovisual – 108ª aPós Explorações – Encontros para a cena: Ciclo Permanente de Discussões do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, 2022 – Disponível em: https://www.youtube.com/live/HpvE_y1gmcA?si=n0YJDtICjIn-bsIG Acesso em: 13/04/2025

ELLESTRÖM, Lars. *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade*: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade**.** Organização Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Mello. Editora EDIPUCRS, Porto Alegre, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais*. Tradução Beatriz Alves Cerqueira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Editora EDIPUCRS, Porto Alegre, 2021.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*: arquétipos e repetição. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.

FEENBERG, Andrew. Simondon e o construtivismo: uma contribuição recursiva à teoria da concretização. *Scientiæ zudia*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 263-81, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *Zé Celso e o Oficina*: reinvenções da cena brasileira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

FERNANDES. Silvia. Marcadores históricos do Teatro Oficina. *Revista Sala Preta*, 2020.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*: Teoria e prática do teatro. Editora Perspectiva, São Paulo, 2013.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*. São Paulo, v. 8, 2008, p. 197-210. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352. Acesso em 14 jul. 2023.

FÉRAL, Josette. *Theatracality*: the specificity of theater language. vol. 31, n. 2/3, 2002, Edição 98/99: Edição Especial: Teatralidade, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Tradução Manuela Gomes – Orfeu Negro – Lisboa, 2019

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta* - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. AnnaBlume, São Paulo, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas* - Elogio da superficialidade. São Paulo, AnnaBlume, 2008

FRAGA, Eudinyr. *O expressionismo no teatro de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Annablume, 1998.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista***.** São Paulo: Atelier Editorial, 1998.

GAUDREAULT, André; MAARION, Philippe. Uma mídia sempre nasce duas vezes. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta P. de (orgs.). *Intermidialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade).* Montes Claros: Unimontes, 2024.

GOMES, Valderez Cardoso. Programa da montagem Nelson Rodrigues Eterno Retorno. Direção Antunes Filho - Grupo de Teatro Macunaíma. Centro Teatral de Pesquisas/CTP – São Paulo/SP – Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/programa_nelson_rodrigues_o_eterno_retorno Acesso em 13/01/2025

GONTIJO, João Marcos Machado. Grupo Galpão: A arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GOMES, Luiza. Teuda Bara, uma eterna atriz em formação. Revista Praça, número 1, Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da PUC Minas, julho de 2024. Disponível em: https://lourdes.pucminas.br/revistapraca/wp-content/uploads/2024/07/REVISTA-PRACA-final-10_07_compressed-1.pdf

GOLDBERG, Rose Lee, *Performance Art: From Futurism to the Present,* 2011.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* Edições SESC, 2009.

KATTENBELT, Chiel. O teatro como arte do performer e palco da intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea 2.* Belo Horizonte: Editora Rona – FALE/UFMG, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento. Travessia. *Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis, n. 28, p. 67–87, 1994. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16898/15464. Acesso em: 12 set. 2021.

LOTKER, S., Introduction. In: *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011.

LUIZ, Macksen. Poética desagradável. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 27 abr. 1991, p. 9. Caderno B.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Difusão Europeia do Livro-DIFEL, São Paulo, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*: dramaturgia e crítica. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. *O século do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão*: Nelson Rodrigues. Global Editora, São Paulo, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*: Dramaturgia e Encenações São Paulo, Editora Perspectiva 1992.

MARQUES, Pedro Filipe Cunha de Melo. A hipótese do *Kinoteatro*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2013.

MEDEIROS, Elen de. A Concepção do trágico na obra de Nelson Rodrigues. Tese de Doutorado - Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP, 2010.

MONTEIRO, G. L. G. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. ARJ**.** *Art Research Journal*: Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 37–49, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427. Acesso em: 25 set. 2024.

MOREIRA Eduardo. In: *Teatro*. Coleção Eid Ribeiro – Livro 1. Editora Javali – Belo Horizonte/MG - 2016

MOSKOVICS, Carlos. CEDOC/FUNARTE. 1943. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-11-Nelson-Rodrigues-Santa-Rosa-e-Zbigniew-Ziembinski-examinando-o-cenario-de_fig3_343350673. Acesso em: 14 jul. 2023.

MOSKOVICS, Carlos. DRAGO. 2010. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva. Acesso em: 14 jul. 2023.

MUNIZ, Guto. Fotografias da peça *Álbum de Família*. *Foco In Cena*, [Belo Horizonte], 1991. 14 fotografias. Disponível em: http://www.focoincena.com.br/album-de-familia. Acesso em: 23 fev. 2021.

O ESTADO DE MINAS. Álbum de família estreia hoje. Belo Horizonte, 19 dez. 1990. Segunda Seção, p. 1.

OLIVEIRA, Diego Viana de**.** A técnica como modo de existência em Gilbert Simondon: tecnicidade, alienação e cultura. *Revista Dois Pontos*, 2015, p. 83-98.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea*: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Performance e do Teatro Contemporâneo*. Editora Perspectiva. 2017.

PEREIRA, Sérgio Ribeiro; COELHO, Olga Valeska Soares. Visualidades intermidiáticas em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. *Paralelo 31*, v. 2, n. 23, p. 94, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.15210/p31.v2i23.27733.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932. V. II: Elements of Logic.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RABELO, Adriano de Paula. Como falam as personagens de Nelson Rodrigues. *Diadorim*, 2019. p. 184-200

RABELO, Adriano de Paula. Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.

RADAELLI, Patrícia Barth. *A escrita performática de Nelson Rodrigues*. Curitiba: UFPR, 2016.

ROSA, Seleste Michels da. *Álbum de Família*: uma tragédia moderna. Revista Odisseia, PPGEL/UFRN, n. 4, 2009.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": um panorama de conceitos. In: CLÜVER, C.; HANSEN-LÖVE, A.; RAJEWSKY, I. (org.). *Intermidialidade e mediações culturais*. Berlim: De Gruyter, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality revisited.* Berlin: De Gruyter, 2024.

RAJEWSKY, Irina. A Fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermidialidade e Estudos Interartes*: Desafios da Arte Contemporânea 2. Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Rona Editora e FALE/ UFMG, 2012.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. *Revista Letras*

*Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020. Disponível em: file:///D:/Downloads/Intermidialidadeereferenciasintermidiaticas-umaintroducao.pdf Acesso em 09 set. 2024.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermidialidade*: uma introdução. São Paulo: Editora Contexto, 2022.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1951.

RODRIGUES, Nelson. Entrevistas à Folha de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1979. Republicadas em 2020.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de Família. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Volume 2 Peças Míticas - Organização e Introdução Sábato Magaldi - 4ª Edição - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981a. p. 108 -167

RODRIGUES, Nelson. Doroteia. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Volume 2 Peças Míticas - Organização e Introdução Sábato Magaldi - 4ª Edição - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981b. p. 193 - 253

RODRIGUES, Nelson. Senhora dos afogados. *Teatro completo de Nelson Rodrigue*s. Volume 2 Peças Míticas - Organização e Introdução Sábato Magaldi - 4ª Edição - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. p. 254 -332

RODRIGUES, Nelson. Os Sete Gatinhos**.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira., 2004.

RODRIGUES, Nelson. Beijo no asfalto. *Teatro Completo* – Organização e Prefácio de Sábato Magaldi - Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994. p. 941-989

RODRIGUES, Nelson. Boca de ouro. *Teatro Completo* – Organização e Prefácio de Sábato Magaldi - Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994. p. 879-939.

RODRIGUES, Nelson. Teatro Desagradável. *Revista Dionysos*, nº 1, Serviço Nacional do Teatro, Ministério da Educação e Cultura. 1949. (pp. 16 a 21)

RODRIGUES, Nelson. O óbvio ululante: Primeiras confissões. Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

RODRIGUES, Roberto. Ilustração: Rapaz adormece na árvore Imagens de ilustração de Roberto Rodrigues disponíveis em: https://artsandculture.google.com/story/zgXBT756ihZeKQ?hl=pt-BR

RODRIGUES, Roberto. Ilustração: *"A moça que pecou": Ilustração para a Revista Para Todos [edição 529], 02 de fevereiro de 1929, p.26*, Roberto Rodrigues, 1929, as ilustrações integram a coleção do Museu Nacional de Belas Artes

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Editora Campo das Letras, 2002.

SILVA, Renato Cohen da. *Teatro Oficina e o audiovisual*: história e reconstrução. São Paulo: Annablume, 2006.

SOARES, Ana. *Valsa nº 6*: entre a música e o drama. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SODRÉ, Celina. A presença e a herança viva de Grotowiski na cena brasileira. *Performatus*. 6ª Ed., n. 6, Set. 2013. Disponível em: https://performatus.com.br/estudos/grotowski-cena-brasileira/ - Acesso em 08 set. de 2023

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. "Bárbaros tecnizados": Cinema no Teatro Oficina. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

VERON, Eliséo. *De L'image sémiologique aux discursivités*. Hermès. Paris: Éditions du CNRS, n. 13-14, p. 51, 1994.

WOLF, Werner. O conceito de transmidialidade In: DINIZ, Thais Flores Nogueira, RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. FIGUEIREDO, Camila Augusta P. De. (Organizadoras) *Intermidialidade: Cinema e adaptação - Palavra e imagem – Transmidia(lidade).* Editora Unimontes, Montes Claros, 2024.

WEISS, Ana. *Pesquisador desmascara a mentira em Nelson Rodrigues* – Publicado na Folha de São Paulo / Ilustrada 16 de maio de 2002 – Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1605200206.htm.

XAVIER, Ismail. *Campo e contracampo:* Nelson Rodrigues no meio de campo- mostra Nelson Rodrigues e o cinema: tradução traições. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, 2004.

XAVIER, Ismail. *Cinema*: Revelação e Engano. Arte Pensamento, 1988. Disponível em: https://navi.paginas.ufsc.br/files/2021/01/Cinema_-revela%C3%A7%C3%A3o-e-engano-Artepensamento.pdf. Acesso em 18 out. 2024.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Nelson. *Folha de São Paulo*, 5/9/2004.

ZEITEL, Hugo. *Morte e renascimento*: o ciclo trágico na dramaturgia moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

**Fotografias de cena**

BRANCO, Ana. 1 Fotografia – Fonte O Globo.

FERNANDES, Sérgio. 2 Fotografia de *Senhora dos Afogados* – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

MUNIZ, Guto. 15 Fotografias do de *Álbum de Família* encenado por Grupo Galpão Fonte: site Foco In Cena

GUTIERREZ, Ronaldo – 3 Fotografias de *Álbum de Família* encenado por Jorge Farjalla - Fonte Acervo do Autor, 2024

GIDALI, Cecilia – 5 Fotografias de *Álbum de Família* encenado por Jorge Farjalla - Fonte: Acervo do Autor, 2024

GLASS, Jennifer. 4 Fotografias

MARTINS, Pedro. 5 Fotografias de *Os sete gatinhos* – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

MELLO, Cassandra. 6 Fotografias de *Os sete gatinhos* – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

OCASIONE, Fernando – 1 Fotografia - Fonte: Acervo do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2025)

PASQUALINI, Giovana – 12 Fotografias de *Os sete gatinhos* – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* (2025)

LOPES, Isis – 2 Fotografias - Fonte: Acervo do Autor

**ANEXOS**

*Corra enquanto é tempo* encenado pelo *Grupo Galpão* em 1988.




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/corra-enquanto-e-tempo/12705

*Ó pro cê vê na ponta do pé* encenado pelo *Grupo Galpão em* 1984.



Fonte: https://archivoartea.uclm.es/obras/o-pro-ce-ve-na-ponta-do-pe/

Wanda Fernandes se maquia para performar na primeira montagem de Romeu e Julieta:




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/romeu-e-julieta-1a-montagem/4804

Wanda Fernandes performa em primeiro plano como Julieta:




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/romeu-e-julieta-1a-montagem/4804

Wanda Fernandes performa em primeiro como Julieta e Teuda Bara atua como a ama




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/romeu-e-julieta-1a-montagem/4804

Beto Franco auxilia Teuda Bara para a encenação de *Um Molière imaginário*




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/um-moliere-imaginario/18736

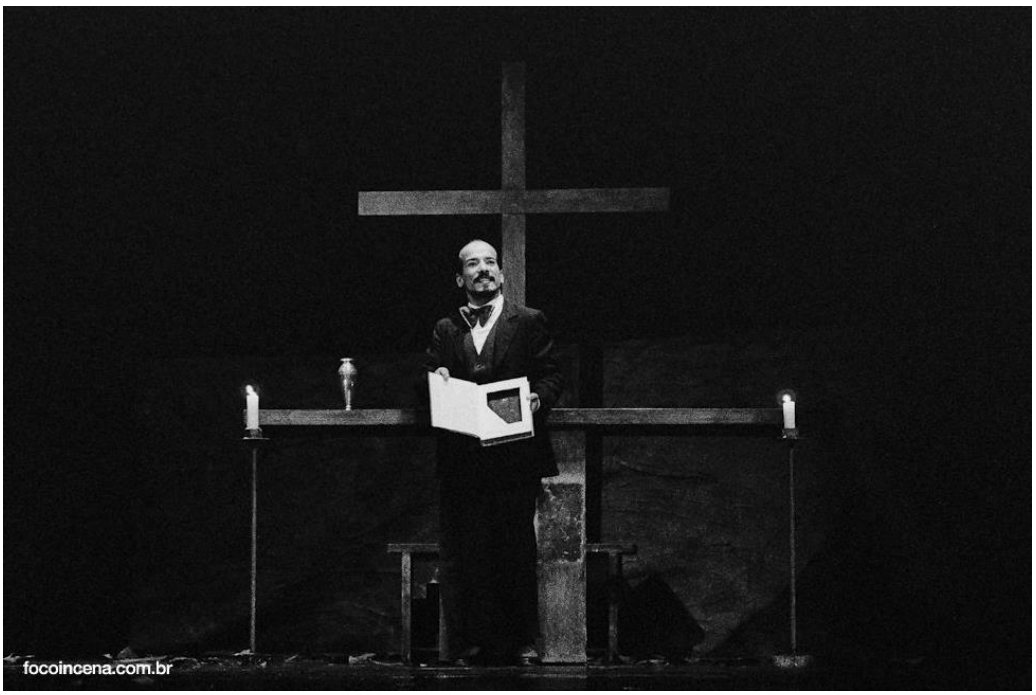
***Álbum de Família* encenado pelo *Grupo Galpão* em 1990.**

Capa do programa da peça



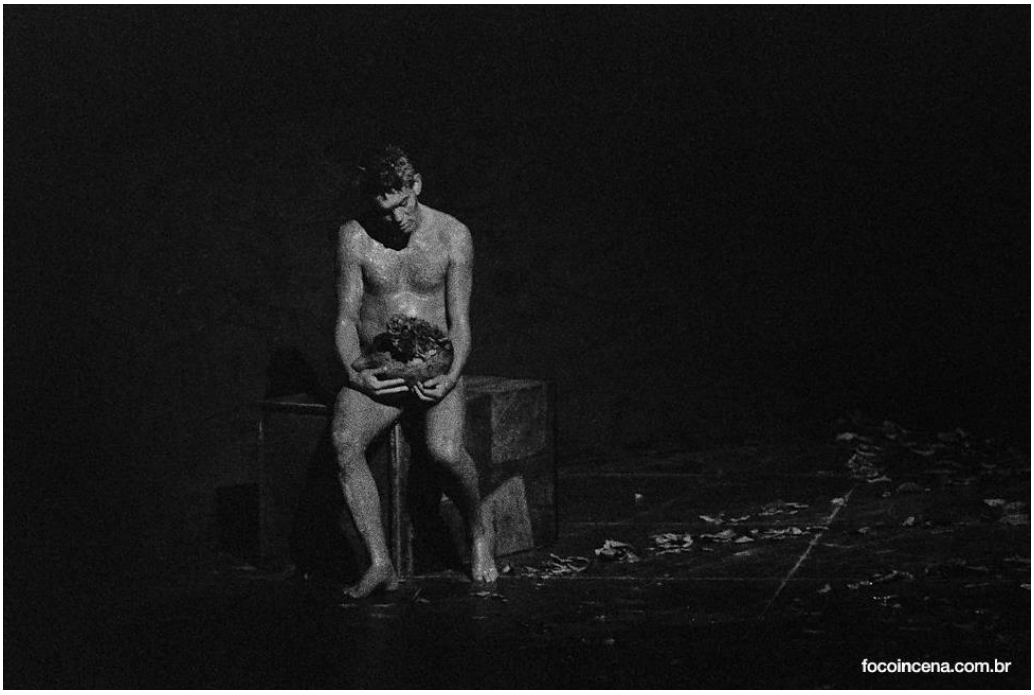

Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa e Memória Teatral – CPMT do Grupo Galpão

Antônio Edson performa como Sobrenatural de Souza, o *Speaker*




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/album-de-familia

Chico Pelúcio performa como Nonô



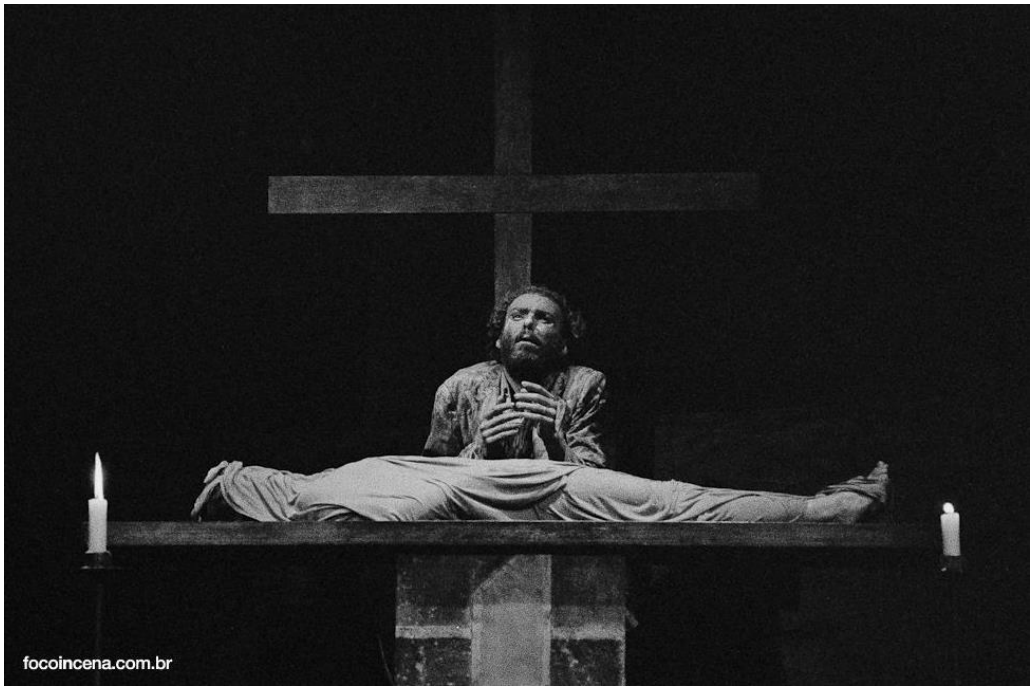

Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/album-de-familia

Rodolfo Vaz performa como Edmundo e Wanda Fernandes como Senhorinha



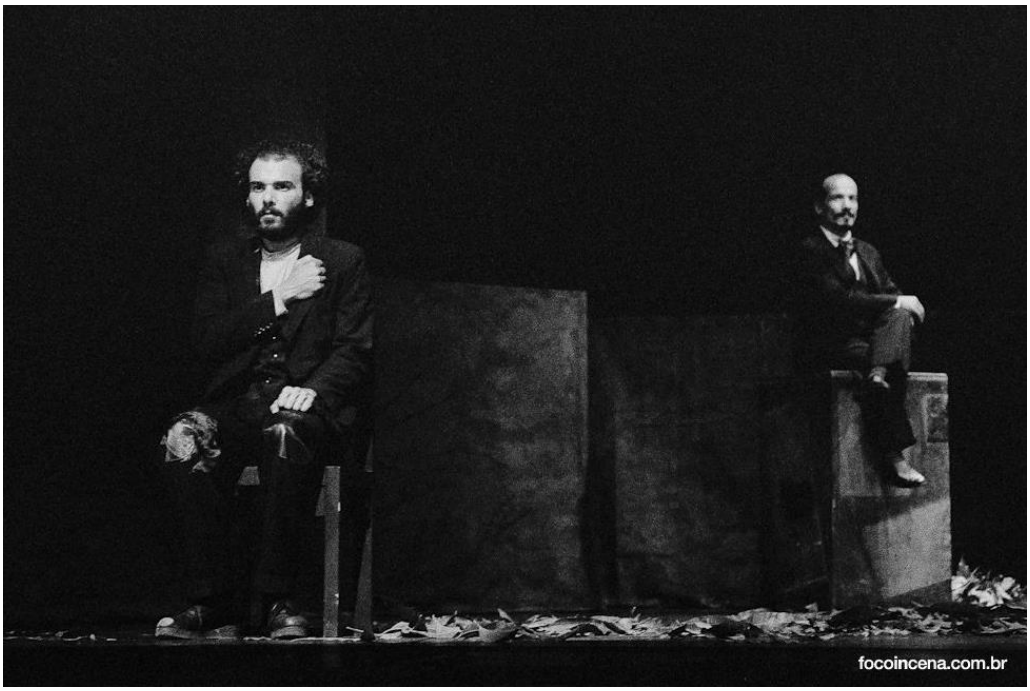

Autor: Guto Muniz - Fonte https://www.focoincena.com.br/album-de-familia

Beto Franco performa como Jonas e Maria Gastelois como Glorinha




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/album-de-familia

Beto Franco performa como Jonas e Antonio Edson Sobrenatural de Souza, o *Speaker*




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/album-de-familia

Teuda Bara e Antonio Edson performam como Tia Rute e Speaker




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/album-de-familia

Em cena: Júlio Cézar Maciel, Beto Franco, Teuda Bara e Eliane Carneiro




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/album-de-familia

Teuda Bara contracena com Simone Ordones




Autor: Guto Muniz - Fonte: https://www.focoincena.com.br/um-moliere-imaginario/18736

Teuda Bara – em uma de suas entrevistas – falece antes de ter este estudo em mãos.



Autor: Paulo Filgueiras – Fonte: https://www.em.com.br/cultura/2026/01/7323862-a-despedida-de-teuda-bara-nossa-pasionaria-da-liberdade-e-da-anarquia.html

***Álbum de Família* encenado por Jorge Farjalla no Teatro Estúdio em 2024.**

A família de Senhorinha e Jonas na perspectiva de Jorge Farjalla



Autor: Ronaldo Gutierrez - – Fonte: Acervo do autor (2024)

O núcleo familiar



Autor: Ronaldo Gutierrez - – Fonte: Acervo do autor (2024)

Mariana Barioni performa como D. Senhorinha



Autor: Cecília Gidali – Fonte: Acervo do autor (2024)

D. Senhorinha e Edmundo auxiliam Totinha



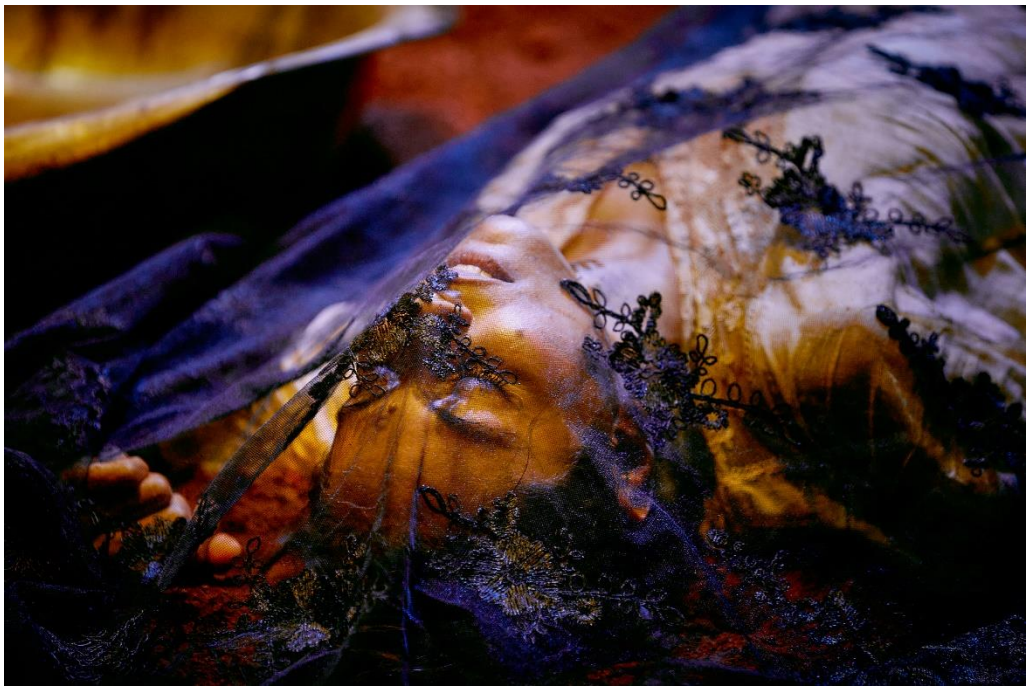
Autor: Cecília Gidali – Fonte: Acervo do autor (2024)

Júlio Galindo performa como Jonas e parte da família em imagética fotográfica



Autor: Cecília Gidali – Fonte: Acervo do autor (2024)

Totinha morta na perspectiva de Farjalla



Autor: Cecília Gidali – Fonte: Acervo do autor (2024)

Em primeiro plano Glorinha e Guilherme, ao fundo o avô de Totinha e agregados



Autor: Cecília Gidali – Fonte: Acervo do autor (2024)

***Senhora dos Afogados* encenada pelo *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona em 2025.***

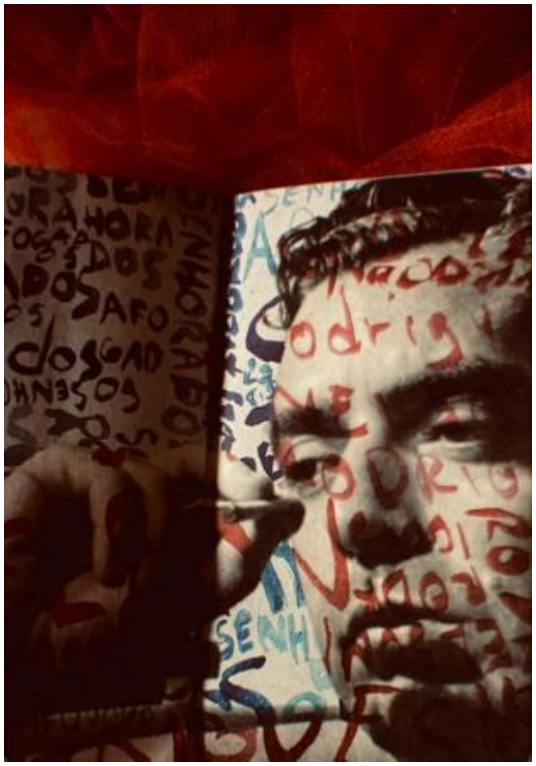


Imagem de Nelson Rodrigues extraída do Programa de *Senhora dos Afogados* (2025)

O coro em *Senhora dos Afogados*



Autor: Guilherme Gnipper – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Leona Cavalli e Laura Tremouroux contracenam em *Senhora dos Afogados*



Autor: Igor Marotti – Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Leona Cavalli performa como D. Eduarda



Autor: Guilherme Gnipper – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Dona Marianinha e Moema rodeadas pelas vizinhas



Autor: Sérgio Fernandes – Fonte: Infoteatro - https://infoteatro.com.br/monique-gardenberg-recria-as-imagens-de-senhora-dos-afogados-para-honrar-heranca-de-ze-celso/

Marcelo Drummond e Regina Braga performam como Misael e Dona Marianinha



Autor: Sérgio Fernandes – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Marcelo Drummond contracena com Laura Tremouroux



Autor: Sérgio Fernandes – Fonte: Infoteatro - https://infoteatro.com.br/monique-gardenberg-recria-as-imagens-de-senhora-dos-afogados-para-honrar-heranca-de-ze-celso/

Sylvia Prado performa como a morta do cais



Autor: Sérgio Fernandes – Fonte: https://infoteatro.com.br/monique-gardenberg-recria-as-imagens-de-senhora-dos-afogados-para-honrar-heranca-de-ze-celso/

Sylvia Prado atua como a morta do cais que retorna para pedir justiça



Autor: Antonio Simas Barbosa – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Kael Studart e Leona Cavalli performam como mãe e filho



Autor: Antonio Simas Barbosa – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

As vizinhas da família Drummond em *Senhora dos Afogados*




Autor: Antonio Simas Barbosa – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Zé Celso projetado no janelão de Lina Bo Bardi ao final de *Senhora dos Afogados*



Autor: Guilherme Gnipper – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

***Os sete gatinhos* encenado pelo *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* em 2025.**

*Os sete gatinhos* concebido por Joana Medeiros



Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

O samba na abertura do teatro



Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Marina Wisnik como Aurora e Murilo Rosa como Bibelot



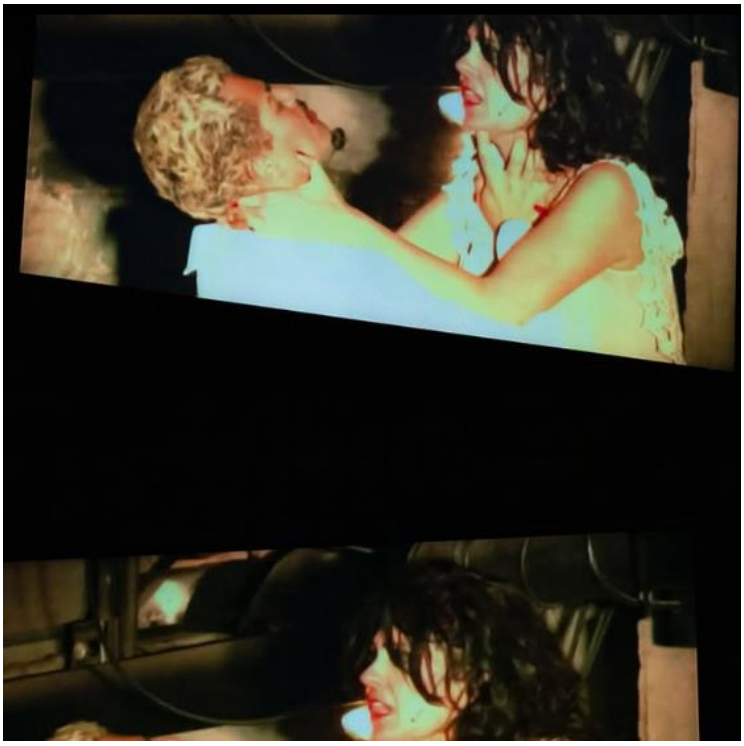
Autor: Pedro Martins – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Marina Wisnik como Aurora e Murilo Rosa como Bibelot



Autor: Giovana Pasqualini - Fonte Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Marina Wisnik como Aurora e Murilo Rosa como Bibelot



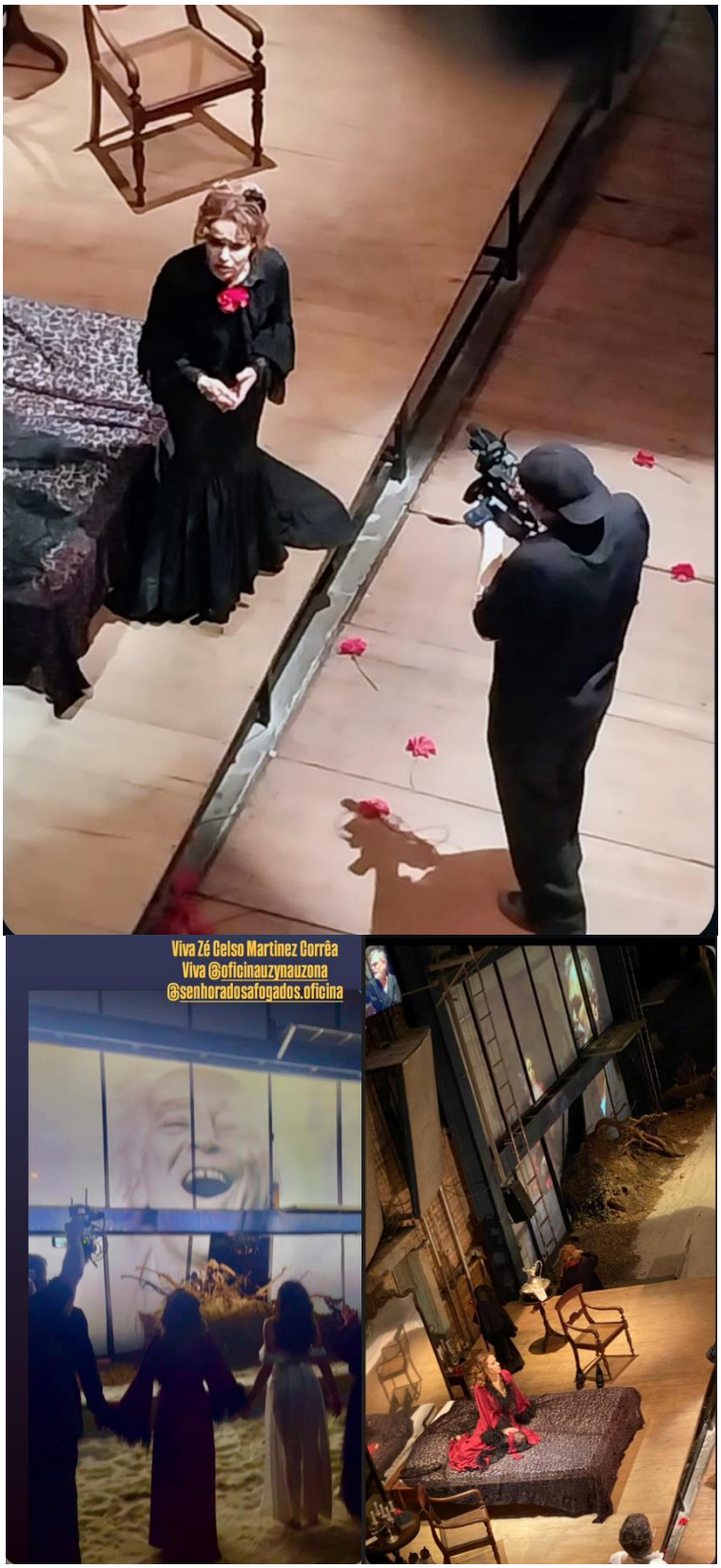
Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

Jup do Bairro



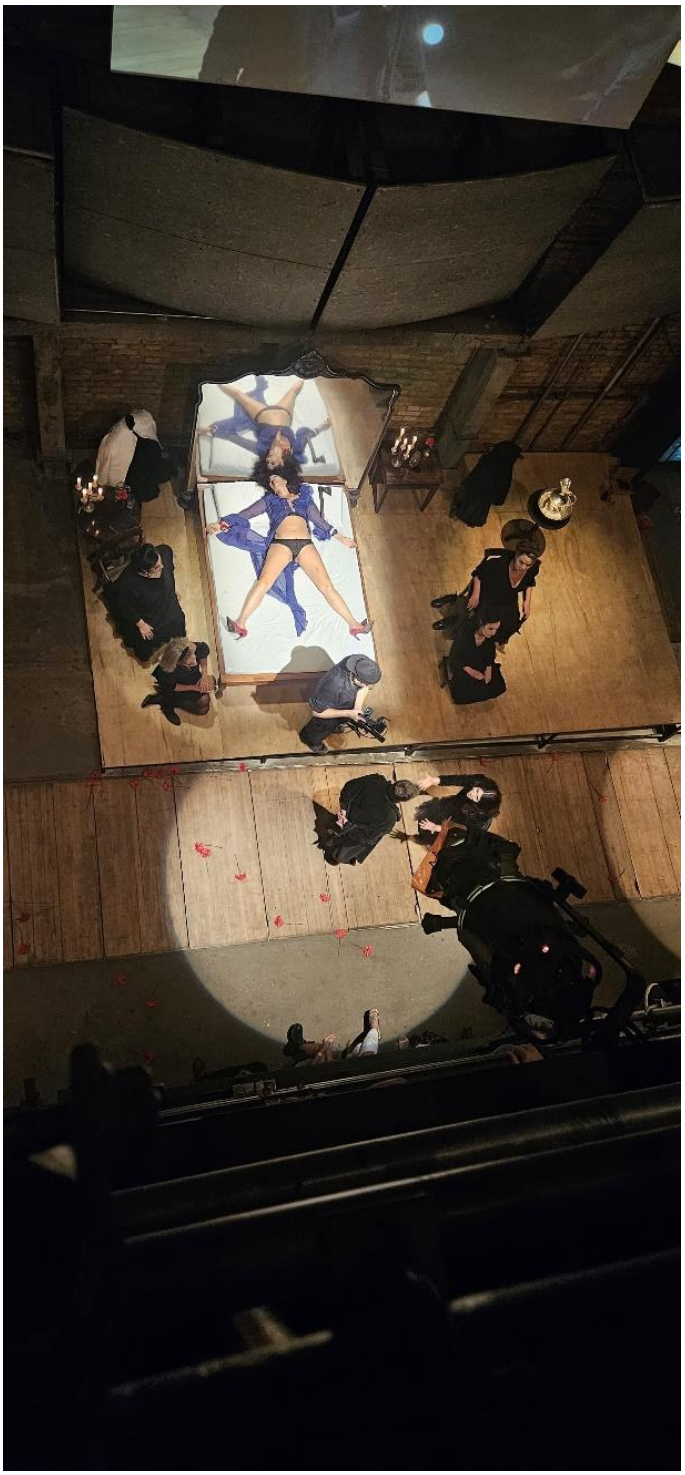
Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

**O ponto de vista dos perceptores no *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025).**




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

*Senhora dos Afogados*



Autor: Isys Lopes – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

*Senhora dos Afogados*




Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

*Senhora dos Afogados*



Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)

*Senhora dos Afogados*



Autor: Isys Lopes – Fonte: Acervo do *Teat(r)o Oficina Uzina Uzona* (2025)