



A LUZ EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas


E-ISSN 2764.4669

Cemitério de Ossos de Ferro: Ossos do Ofício

Daniel Marcos Pereira Mendes - Ducato

Para citar este artigo:

MENDES, Daniel Marcos Pereira (Ducato). Cemitério de Ossos de Ferro: Ossos do Ofício. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.3, n.6, dez. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669030620230701>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



Cemitério de Ossos de Ferro: Ossos do Ofício¹

Daniel Marcos Pereira Mendes - Ducato²

Resumo

Os ferros-velhos são lugares de memória e esquecimento abarrotados de objetos e materiais que um dia perderam a serventia. É através da investigação cênica que eles podem se transformar em lugares de renovação. É justamente nos garimpos realizados nesses cemitérios de *ossos de ferro* que está uma das pistas para o entendimento acerca das *Estruturas Fenotípicas* que podem fazer parte de uma Composição Cenográfica. Aqui, teceremos nossas reflexões a partir de memórias sobre a minha infância e de uma breve mirada sobre um espetáculo teatral em que trabalhei enquanto cenógrafo e caracterizador cênico.

Palavras-chave: Composição Cenográfica. Estruturas Fenotípicas. Ferro-velho.

Cemetery of Iron Bones: The bare bones of the junkyards

Abstract

Junkyards are places of memory and oblivion which are full of objects and materials that once have lost their purpose. It is through scenic investigation that they can become places of renewal. It is precisely from the mining carried out in these cemeteries of iron bones that we can find some of the clues for understanding the *Phenotypic Structures* that form a Scenographic Composition. Here we will weave our reflections from memories of my childhood and a brief look at a theatrical play in which I worked as a scenographer, makeup and hair designer.

Keywords: Scenographic Composition. Phenotypic Structures. Junkyard.

¹ Revisão ortográfica e gramatical realizada por Diogo da Costa Rufatto, Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens no Cefet - MG.

² Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Atualmente trabalha enquanto Técnico de Laboratório em Iluminação e Cenotécnica no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes UFMG. É Artista Visual e Cênico.



Cemeterio de Huesos de Hierro: Gajes del oficio

Resumen

Las chatarrerías son lugares de memoria y olvido que están llenos de objetos y materiales que un día perdieron su utilidad. Es a través de la investigación escénica que pueden convertirse en lugares de renovación. Es precisamente en la minería que se realiza en estos cementerios de huesos de hierro donde se encuentra una de las pistas para comprender las *Estructuras Fenotípicas* que pueden formar parte de una Composición Escenográfica. Aquí tejeremos nuestras reflexiones a partir de recuerdos de mi niñez y una breve mirada hacia un espectáculo teatral en el que he trabajado como escenógrafo y caracterizador escénico.

Palabras clave: Composición Escenográfica. Estructuras Fenotípicas. Chatarrería.



Figura 1 - Ferro-velho, Bairro João Pinheiro. Belo Horizonte - MG



Fonte: acervo pessoal Daniel Ducato

I. Tudo começa na infância

Sou um acumulador! Busco tratar desse transtorno, mas confesso: sou um acumulador! E percebo que esse estado de acumular coisas foi um dos vetores principais que regeram o meu pensamento enquanto artista visual e cênico: ver as coisas e pensar que elas vão ter serventia para alguma coisa. Um dia, você acorda e não tem espaço físico nem espaço mental para mover as montanhas de quinquilharias acumuladas. Ainda assim, perambulando pelas ruas, sempre vai ter um chamado misterioso vindo de uma caçamba que vai te apresentar uma nova coisa, ainda que velha. Nova coisa velha que entra na sua vida. Você percebe aquele objeto, inaugura um punhado de possíveis usos na sua cabeça e o leva para casa, para se juntar aos inúmeros baús, caixas e sacos com outros tantos objetos garimpados outrora, com a esperança de que as ideias saiam da cabeça e se transformem. Aliás, outro vetor que sempre regeu meu pensamento e meu trabalho artístico foi a transformação dessas coisas, através da reutilização, da reciclagem e da ressignificação.



De uns tempos para cá, a partir desse baú de fundo fundo, venho tecendo reflexões que me ajudam a pensar a Composição Cenográfica Teatral. Aqui, escreverei um pouco sobre parte dos processos criativos e técnicos que me acompanham.

Nasci e fui criado na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Vivi durante anos na casa dos meus pais – professores da rede de ensino público vindos do interior –, uma casa com um quintal grande, com três grandes mangueiras. Fui um menino que subia no tronco dessas árvores aos oito anos de idade, a fim de podá-las com facão. O quintal não era desses com planejamento de jardinagem. Era um quintal extremamente vigoroso que às vezes quase engolia a casa, tamanha variedade de outras plantas que se empoleiravam nas mangueiras e cresciam sem lei. Em cada período sazonal, surgia uma leva de novas plantas. Das ramas de erva-de-são-caetano até a erva-de-são-joão, que até hoje compõem um vasto matarêu sobre o muro da fachada.

Nesse quintal eu vi, durante anos, inúmeros objetos abandonados, que iam aos poucos, com a ação do sol, da chuva, da ferrugem, etc., ganhando novas películas, trocando a pele nova por uma camada suja, enferrujada, envelhecida. Ali, esquecidos, esses objetos camuflavam-se através das folhas e da cor da terra. Dependurados no pé de manga, eles perdiam as suas funções primárias (as funções reais desses objetos), as secundárias (as de brinquedo de criança) e todas as demais funções que os objetos existentes ganham ao longo da vida, até mesmo a função decorativa. Minha irmã tinha um ferro de passar roupa, desses de brinquedo, mas feito de metal. A visão que eu tinha desse ferrinho de passar roupa, que foi esquecido ao pé da árvore por anos, era de ferro-velho abandonado. Os objetos perdiam suas funções originais, mas ganhavam maturidade.

Passado o tempo, as árvores ficaram muito grandes e colocaram a nossa e a casa dos vizinhos em risco. Daí foram cortadas. Deram lugar para três jabuticabeiras e para a lembrança das sensações que tive ao vivenciar aquele universo. Ainda hoje o matagal reina desordenadamente e é possível encontrar outros objetos e coisas lá, maturando novas estações.

Nesse quintal também aconteciam alguns experimentos pirotécnicos. Quando voltava da escola, com meus pais ainda em horário de trabalho, eu literalmente colocava fogo no parquinho. A minha coleção de bonecos dos Comandos em Ação, do Playmobil e do Rambo que o diga. Tudo começava com palitos de fósforo acesos indo em direção aos bonecos, como se fossem flechas com fogo nas pontas. Depois vinham os riozinhos incandescentes. Eram caminhos de álcool que



se deslocavam no terreiro para uma imensa poça inflamável. Ali estavam os homenzinhos de plástico em cima de um caminhão de ferro que eu tinha. Em dez minutos, só sobrava o caminhãozinho chamuscado de preto e algumas mãozinhas e botas dos bonecos. Até hoje tenho uma sacola repleta de objetos com o resultado deste divertimento.

Figura 2 - Objetos de infância – Coleção particular do Artista



Fonte: acervo pessoal Daniel Ducato

Outro momento importante dessa infância foi uma situação fabulosa que vivenciei na escola, em 1986 (eu tinha seis anos). Eu não sabia o que era jogo teatral. Nem sabia o que era Teatro. Nunca tinha ido a um Teatro. Na verdade, só me lembro da turma reunida no pátio e da aparição súbita de um animal enorme, desengonçado, que parecia uma girafa. Girafa eu conhecia, pois já tinha ido ao zoológico. E me lembro de ver essa girafa saindo de cena, indo para trás do pano de fundo. Eu fui atrás. Daí vi dois caras saindo dela. Havia dois caras com pernas de madeira sob uma roupa de girafa! Ver essa ação nos bastidores ou rememorar os experimentos que eu fazia ao derreter os bonecos de plástico me fez perceber a possibilidade de transformar algo em outra coisa, o que hoje entendo ser um princípio extremamente importante sobre a teatralidade.



II. Da memória da infância às pistas das memórias dos novos acontecimentos

Agora posso começar a tecer relações entre o que eu vivenciava na infância e o que vivencio diariamente no meu ofício enquanto Escultor de Cena, na concepção e confecção de cenografias, adereços cênicos, figurinos, bonecos e máscaras cênicas. Aquele mesmo costume de encontrar objetos já inservíveis, alguns bastante deteriorados, e perceber suas aparências e as possibilidades latentes de suas transformações foi um aspecto que permaneceu no meu trabalho, tanto pela possibilidade de imitar suas texturas e cores, através de técnicas específicas de pintura, por exemplo, quanto pela possibilidade de já usá-los da maneira como foram encontrados. Reinventar seus significados. Levá-los para o jogo cênico e tecer outras grafias para a cena.

Nesse ponto, mais categórico, indago: onde permanece a inquietude e o verdadeiro propósito de eleger objetos do cotidiano, gastos e deteriorados pelo tempo e, através da composição espacial, fabricar arte? Quais os modos de realização desta composição que se dá a partir de elementos diversos, encontrados e envoltos de suas memórias, agora destinados a novas serventias dadas pela cena? É possível identificar tais modos? Como é lidar com a estrutura e a aparência destes materiais e objetos que serão pesquisados enquanto elementos cênicos? Será preciso transformar, reinventar, rerepresentar esses elementos, ou basta mantê-los em cena como foram encontrados?

Nas reflexões aqui apresentadas, existem pistas para o entendimento acerca de alguns processos que estiveram presentes num espetáculo teatral em que atuei enquanto Artesão de Cena, longe de avançar para a sua análise completa.



Imagens de objetos garimpados em um ferro-velho na região da Pampulha para o espetáculo *Fim de Partida* - Belo Horizonte - MG

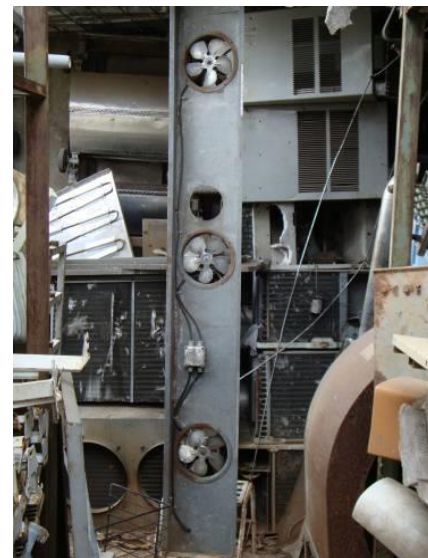
Figura 3 - lustre de metal



Figura 4 - fôrmas de metal para assar pães



Figura 5 - ventoinhas advindas de exaustores de um restaurante



Fonte: acervo pessoal Daniel Ducato

III. *Fim de Partida*

Fim de Partida, com texto escrito em 1957 por Samuel Beckett, foi encenado pelo grupo Teatro Diadokai, com os processos cênicos iniciados no Laboratório Intercultural de Atuação da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, liderado pelo prof. Dr. Ricardo Gomes, que também assinou a direção do espetáculo. Posteriormente, recebeu o Prêmio Fundação Clóvis Salgado de Estímulo às Artes Cênicas, que permitiu a sua circulação.

Em um cenário pós Segunda Guerra, Hamm, Clov, Nagg e Nell vivem uma rotina monótona, cíclica e sem significado. Isolados dentro de casa, eles se sentem os últimos sobreviventes da humanidade e se relacionam abusando um do outro, dentro do jogo de poder estabelecido silenciosamente entre eles. Cego, Hamm vive em uma cadeira com rodas, e trata Clov como seu mordomo. Insatisfeito com a situação, Clov ameaça constantemente partir, mesmo não tendo para onde ir. Enquanto isso, Nagg e Nell, pais de Hamm, vivem em um latão de lixo após terem perdido as pernas em um acidente de bicicleta (Release do espetáculo *Fim de Partida*³).

³ Release do espetáculo, extraído do site <https://www.bheventos.com.br/evento/06-10-2016-espetaculo-fim-de-partida-teatro-diadokai>. Acesso em: 8 de Agosto de 2023.



Para este espetáculo, fui convidado a fazer a concepção e fabricação da caracterização cênica, com ênfase na Composição Cenográfica e na maquiagem das atrizes e do ator⁴, e tive a honra de compartilhar a ambientação cênica com as composições originais das paisagens sonoras de Rufo Herrera, os figurinos de Priscila Duarte e a iluminação concebida por Berilo Luigi Nosella, Jesús Lataliza e Rodrigo Marçal. A ideia era fabricar uma atmosfera decadente, com ar de abandono e deterioração, a fim de contar a história escrita por Beckett.

O ponto que aqui nos interessa é o fato de que a composição da cenografia se deu principalmente através da reutilização e ressignificação de diversas Estruturas Fenotípicas garimpadas em ferros-velhos.

IV. Estruturas Fenotípicas

Na Biologia, os genes estão dentro das células e formam o genótipo. Ele é o responsável por enviar a codificação que cria a aparência externa de cada ser. Ao longo do processo, o fenótipo aparece como a realização visível tanto da informação genética, quanto da influência do ambiente.

Na nossa pesquisa de Mestrado Acadêmico, concluída na Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, que apresenta o estudo da composição cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional, existe uma reflexão sobre as *Estruturas Fenotípicas* (MENDES, 2016). Na analogia que propomos aos estudos das Artes da Cena, cunhamos essa terminologia para ajudar na compreensão acerca das próprias estruturas arquiteturais, dos elementos e dos objetos encontrados em *espaços de uso não convencional*,⁵ com a notoriedade de possuírem determinadas aparências externas surgidas através dos fluxos, da espacialização e das situações vivenciadas durante o período de seus usos. Em suma, as

⁴ Em cena estavam Adriana Maciel, Ana Lúcia Durante, Daniela Fontana e Ricelli Piva.

⁵ Antônio Carlos de Araújo Silva, diretor do Grupo Teatro da Vertigem, em entrevista a Rogério Santos de Oliveira (OLIVEIRA, 2005), para finalidade de pesquisa acadêmica, nos ilumina sobre a compreensão dos termos que buscam identificar os espaços que são utilizados contemporaneamente pela arte teatral. Ao refletir sobre as questões espaciais, Antônio Araújo elucida que “não é o espaço que é não convencional, é um uso não convencional do espaço” que ocorre. Pode ser visto em ANEXOS (OLIVEIRA, 2005, p. 18). Utilizamos em nossa pesquisa a expressão *espaços de uso não convencional* como síntese desta reflexão, a fim de elucidarmos os espaços que são utilizados para a prática teatral contemporânea, que a princípio não possuem nem a finalidade, nem a funcionalidade enquanto edifícios teatrais. Estudos mais aprofundados sobre esta temática, com ênfase na encenação e na dramaturgia, podem ser visitados na publicação *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*, por Evill Rebolças (2009).



Estruturas Fenotípicas são as próprias estruturas, objetos e materiais encontrados num determinado lugar, imbuídos de suas particularidades de gênese, somado o fato do desgaste sofrido pelos seus usos e pela ação do tempo. Neste pensamento, existe a investigação espacial para a prática teatral, em que são encontradas inúmeras estruturas e objetos repletos de rastros, de indícios e de vestígios, que revelam diversas camadas (físicas e metafísicas), tanto sobre os lugares de gênese, como também sobre as demais reconfigurações espaciais que porventura incidiram sobre aquele lugar. Ao encontrar estes espaços (GARROCHO, 2010),⁶ alinhados na maioria das vezes aos propósitos cênicos dos encenadores e das equipes criativa e técnica, as particularidades de cada estrutura e dos objetos que ali habitam ganham um novo propósito.

Esse processo é bastante similar ao ato de uma equipe artística adentrar o quintal de uma casa e acionar inúmeros processos artísticos de investigação espacial. Encontrar ali uma frondosa mangueira e um ferrinho de passar roupa abandonado sobre sua base e eleger aquele lugar e o objeto enquanto elementos que vão dinamizar a encenação teatral. Ou seja, num primeiro momento, as próprias *Estruturas Fenotípicas* daquele lugar são utilizadas para a Composição Cenográfica. Em outros momentos da investigação, dadas as necessidades de compor o lugar, poderão ser anexadas outras estruturas, como também ocorrer a reformulação de outras configurações espaciais, dentre a assimilação de inúmeros procedimentos técnicos e criativos que venham a surgir.

De um modo geral, o processo se dá através do manuseio (propriamente dito) e pelas assimilações, transformações e reconfigurações estruturais. De outro modo, numa aproximação do discurso de Michael de Certeau que fazemos com os nossos estudos teatrais, entendemos que a utilização dessas *Estruturas Fenotípicas* também pode acontecer de modo estático, quando estas permanecem imóveis em seus lugares de origem, mas ainda assim criando novas significações para a encenação, gerando novos sentidos para o experimento cênico em questão, através de um “despertar dos objetos inertes” (CERTEAU, 2014).

⁶ Luiz Carlos Garrocho é artista, filósofo e professor. Para o autor, “no ‘espaço encontrado’ ocorrem algumas diferenciações em seu uso, devido à ausência de interferências sobre os elementos que determinam o lugar. Nesta lógica, para a apresentação de alguns processos cênicos em um ‘espaço encontrado’, existe um corpo espacial base, que será explorado para a criação de uma cena e/ou o todo que será apresentado, sem a existência de artifícios construtivos de representação para a concepção cênica” (MENDES, 2016, p. 26). Partindo de aspectos análogos aos apresentados, Lídia Kosovski (KOSOVSKI, 2000, p. 88) nos fala acerca do *lugar encontrado* (*found place*), noção elaborada por Richard Schechner, onde se “celebram as contribuições que as características do lugar podem proporcionar à cena”. Segundo a autora, “O *lugar encontrado* tem por princípio básico a percepção e a negociação com os seus elementos físicos, a sua arquitetura, as suas qualidades de textura, a sua topografia, a sua luz, e a sua socialidade – para os explorar” (KOSOVSKI, 2000, p. 89).



Por meio desses e de outros processos artísticos, existe a fabricação de um *Lugar Teatral* (OLIVEIRA, 2009; MENDES, 2016), que possivelmente perpassará em seu ciclo de existência pela noção da espacialização da cena teatral fundada na ideia de praticar cenicamente um lugar (KOSOVSKI, 2000).⁷

Na continuidade de reflexões sobre esses usos, percebemos que pode existir a confluência de um tempo passado participando ativamente da Composição Cenográfica que é apresentada no tempo presente, atual. Essa lógica, voltada ao estudo da prática cênica, equivaleria ao que Milton Santos (2012) nos diz, em seus estudos acerca das ciências sociais, sobre a transformação da natureza de um objeto pela coexistência das formas, num jogo que se dá através da simultaneidade de sucessão dos eventos. Assim, existe a mudança de significação dos objetos por uma relação direta com o tempo, em que reside a possibilidade de um objeto que advém de um tempo histórico passado coexistir simultaneamente aos novos fluxos que são instaurados presentemente num determinado espaço. Dessa forma, pela particularidade de cada evento, a natureza de um objeto pode ser ressignificada (SANTOS, 2012). À vista disso, voltando às encenações, há uma simultaneidade de existências, de conexões e de novas significações dos objetos que foram deslocados de um contexto (com seus significados específicos) e inseridos em outro contexto, provocado pela fabricação desse *Lugar Teatral*.

Nesse balaio de possibilidades laborais, com a finalidade de tecer a composição da cenografia, surgem questões: como percebemos a Composição Cenográfica em espetáculos teatrais que se utilizam de *Estruturas Fenotípicas* em seus arranjos, mas são projetados para a prática dentro das caixas cênicas? De que maneira se dá o processo de garimpo e de deslocamento de *Estruturas Fenotípicas* de seus lugares de origem, ou de pátios de sucata, para a composição de uma cena teatral articulada para um palco? É possível dinamizar uma encenação a partir do uso de objetos que estavam obsoletos e em desuso ao trazê-los para uma Composição Cenográfica?⁸

⁷ Importante levar em consideração que os estudos de Lídia Kosovski (2000) partem da teoria encontrada em Richard Schechner (1988) sobre a espacialização do lugar através das ações que ali são praticadas e similarmente em Michel de Certeau (2014), no que tange às noções de espaço enquanto lugar praticado.

⁸ Para essas questões, cabe mencionar que nossos estudos sobre as *Estruturas Fenotípicas*, realizados em nossa pesquisa de Mestrado Acadêmico (MENDES, 2016), foram exclusivamente delineados pelas questões relacionadas diretamente aos espaços de uso não convencional, em detrimento da abordagem em encenações praticadas em palcos convencionais, como o *palco à italiana*, por exemplo. O processo dessa atual investigação das *Estruturas Fenotípicas* direcionadas a montagens cênicas *Indoor* se iniciou no ano de 2019, através de duas disciplinas da rede curricular do Programa de Pós-Graduação em



V. Fabricadores de ilusões

Quase sempre todo artesão de cena utiliza técnicas de pintura e acabamento durante a confecção de elementos da encenação, seja uma cenografia ou objeto cênico, seja um figurino, no intuito de alcançar determinada aparência. Essa capacidade de transformar a aparência de materiais e de objetos é própria da natureza do ofício. Somos mimetizadores das ruínas, do que é deteriorado, velho, sujo, apodrecido. Às vezes, fazemos o inverso. Pegamos um objeto extremamente deteriorado, envelhecido e enferrujado e o deixamos com cara de novo.

Na construção dos elementos de cena do espetáculo *Fim de Partida*, por exemplo, as duas atrizes (Daniela Fontana e Ana Lídia) interpretavam duas personagens idosas (Nell e Nagg), que estão acondicionadas dentro de latões. O texto de Samuel Beckett e o contexto no qual estão inseridas as personagens sugerem ruínas, abandono, decadência. Decido procurar latões de metal já envelhecidos.

Na cidade de Belo Horizonte, conheço três ferros-velhos. Logo no primeiro que visito, encontro um latão completamente enferrujado, com lascas de metal aparentes e por dentro bastante detonado e malcheiroso. A aparência do objeto é maravilhosa para a cena, mas as condições evidenciadas por suas *Estruturas Fenotípicas* sugerem risco e desconforto para a pessoa que permaneceria todo o espetáculo dentro dele. Além do mais, durante a encenação, as atrizes atuavam segurando as bordas e poderiam se cortar nas lascas de metal que, mesmo sendo lixadas, ainda continuariam eminentes. Outro problema: precisaríamos de dois latões, com mais ou menos as mesmas condições (um para cada atriz), mas, a princípio, não foram encontrados esses elementos nos ferros-velhos visitados.

Como solucionar? Foram comprados dois barris de metal novos para que eu pudesse trabalhar uma pintura que evidenciasse a cara de deteriorado e enferrujado. De posse dos dois barris, instalei dobradiças nas duas tampas (a fim de facilitar a ação de abrir e fechar durante as cenas), trabalhei alguns procedimentos de pintura e cheguei a um acabamento que sugerisse a ação do tempo sobre os dois objetos. Deixei de usar um objeto envelhecido naturalmente com a

Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, cursadas de forma virtual e síncrona. Sou grato às professoras Alba Vieira, Jenny Gonzales e ao professor Marcelo Rocco, pela abertura das miradas naquele momento. A continuidade da pesquisa se estende atualmente, em 2024, principalmente a partir da minha participação com uma comunicação na plataforma *Flash Talks*, na Quadrienal de Praga (República Tcheca), em que novas reflexões desejaram florescer, e aqui buscamos dar vazão às suas ramificações.



ação do tempo, para fabricar um objeto com cara de deteriorado.⁹ É inegável essa possibilidade de transformação. É Teatro, oras! Tudo é de mentirinha, ainda que inúmeras vezes criemos em cena a ilusão de algo real.

Figura 6 - Em cena, da esquerda para a direita, Daniela Fontana interpreta Nell e Ana Lúcia interpreta Nagg. Teatro João Ceschiatti, Palácio das Artes, Belo Horizonte – MG, 2016



Fonte: Eduardo Moreira

Pensem comigo: em um espetáculo teatral que acontece num *palco à italiana*,¹⁰ vale mais a pena construir uma cenografia que representa um muro com placas reais de metal enferrujadas, garimpadas num ferro-velho, ou construir essa mesma parede com placas de

⁹ – Um *Desrestaurador!* – Conforme fala bem-humorada, elaborada pelo professor Sávio Araújo sobre o possível ofício, ao contribuir com questões intrínsecas às pesquisas inscritas no Seminário de Pedagogias e Poéticas Cenográficas, durante a 11ª Edição do evento A Luz em Cena – Encontro das Artes Cenográficas, na UDESC, em Florianópolis – SC, no mês de agosto de 2023.

¹⁰ Conhecido como palco italiano ou “o espaço mimético, como espaço de espelhamento da realidade, criado progressivamente durante o decorrer do século XVIII para chegar ao seu coroamento no século XIX, na própria medida em que a burguesia constrói o lugar concreto de suas próprias coisas” (KOSOVSKI, 2000, p. 73). O termo também é entendido neste trabalho de acordo com Kosovski (2000, p. 7), quando existem “as configurações que ‘enquadram a cena’ em visão privilegiadamente frontal, mesmo àquelas cuja plateia se organiza em forma de ferradura”.



compensado de madeira (mais leves) e realizar uma pintura que imite o metal enferrujado? É necessário, de fato, construir uma parede para compor a cenografia desse espetáculo?

Um possível pensamento: tudo sempre vai depender das demandas da encenação em diálogo direto com os construtores cênicos e as equipes artísticas e técnicas, pois, nos nossos ofícios, sabiamente, pensamos questões que perpassam pela ordem da criação de sentidos, mas também de logística direta, como transporte, montagem, desmontagem, peso, estabilidade etc. Então, sim, para o caso da necessidade de construir paredes, às vezes é melhor construir uma cenografia de madeira e dar a ela a aparência de metal, do que de fato usar *Estruturas Fenotípicas* nos arranjos cenográficos. Paradoxalmente, às vezes, mesmo sendo pesada, uma *Estrutura Fenotípica* já está repleta de possibilidades estéticas e visuais, incrustada de memória e de realidade, e ela mesma será eleita para compor uma cenografia. Mas espera, não entendi. Toda *Estrutura Fenotípica* diz sobre algo ligado ao que é real? Ouso responder que sim, pois o próprio *design* de um objeto diz respeito a um contexto histórico (ou uma época), e a própria ação do tempo sobre esse elemento possui mais pistas sobre as particularidades da realidade do que a sugestão feita através da pintura cênica.

Nas práticas teatrais, é comum pegar um objeto real e colocá-lo em cena. Isso o naturalismo fez incessantemente desde a sua insurgência na segunda metade do século XIX. O deslocamento da realidade para dentro do *palco à italiana*, ou melhor, a ideia de ilusão cênica para fazer do palco a própria realidade foi durante muito tempo o motor que impulsionou a *máquina de ilusões*.

Esse foi justamente o pensamento criticado por encenadores e autores de vanguarda, como Lorca, Claudel, Schehadé, T. Wilder, Beckett, Ionesco, Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud, entre outros, que viram no século XX a necessidade de *redescoberta* dos modelos com visão não aristotélica,¹¹ como o teatro oriental, os mistérios medievais, o teatro elisabetano e Shakespeare. “Lutar por um teatro teatral é lutar por algo que aceita o teatro por aquilo que ele é: teatro” (BORNHEIM, 2007, p. 16). Acompanhando esse pensamento, na hora

¹¹ Gerd Bornheim cita, em *O Sentido e a Máscara*, as principais características da estética aristotélica, sendo elas: 1) unidade da ação; 2) coerência dos caracteres; 3) o princípio da imitação e a ideia de que a ação dramática deve ter início, meio e fim; 4) a importância da intriga, da peripécia e do reconhecimento; 5) a compreensão do herói trágico; 6) o favorecimento da catarse, ou seja, o espectador como mero fruidor do espetáculo teatral sem a dimensão pedagógica; 7) a ideia de que a comédia representa *homens inferiores* (ao contrário da tragédia); 8) independência do texto em relação ao espetáculo; 9) tensão dramática, conflito e progressão regular da ação. Os itens sinalizados podem ser revistos na totalidade de seus apontamentos em Bornheim (2007, p. 26, grifos do autor).



me vêm à mente os caras da minha infância que não imitavam, mas tornavam pública a convenção de que aquilo que foi posto em cena era uma girafa, ou seja, atuavam numa esfera plena de teatralidade.

Levamos em consideração as críticas, vimos o quão foram revolucionários os pensamentos desses encenadores e entendemos que o teatro realizado contemporaneamente ainda carrega consigo alguns princípios da estética aristotélica, como a imitação, por exemplo. Nessa esteira, Anne Ubersfeld (2005) nos aponta as características próprias do *lugar cênico*, que tem relação direta com as especificidades presentes através da mimetização de algo que já existe no mundo. Essa codificação é efetivada através da materialização das indicações presentes em um texto teatral (ou literário) e também pela relação de codificação de uma imagem.

Nesse vórtice, ficam pontuadas algumas das diversas possibilidades de arranjos cenográficos, que perpassam pela escolha por mimetizar a aparência de um objeto ou por dar vazões (inclusive simbólicas) a uma *Estrutura Fenotípica* em cena.

Praticamente todo Artesão de Cena é um caracterizador e propositor de fenótipos diversos. Adquirimos destreza técnica para imitar a realidade. Somos simbolistas e também somos fabricantes de ilusões.

VI. Os ferros-velhos enquanto lugares de memória, de esquecimento e de renovação

Conforme já mencionei, nas regiões onde eu normalmente andava em Belo Horizonte havia três grandes ferros-velhos, desses repletos de *Estruturas Fenotípicas*. Um ferro-velho na região da Pampulha, outro ferro-velho no bairro João Pinheiro e um terceiro próximo de Santa Luzia, região limítrofe da capital. Desses três enormes terreiros, foram trazidos elementos importantes que nos revelam algumas pistas acerca da Composição Cenográfica.

É latente a memória presente na aparência de um objeto que ao longo de sua existência cumpriu com sua função. Dá para imaginar a quantidade de vezes que uma determinada estrutura foi utilizada num hospital, como uma cadeira de metal destinada a amparar pessoas enfermas durante os momentos das suas necessidades fisiológicas, por exemplo. A partir do momento em que esse objeto é descartado e levado para um ferro-velho, seja através de venda, seja de doação, ele permanece lá, esquecido, com a ação do tempo atuando sobre suas



estruturas. Normalmente, só sai de lá como material para ser vendido para grandes indústrias de reciclagem. Assim, outro momento de vida das *Estruturas Fenotípicas*, literalmente, se inicia quando elas são despejadas em pátios de sucata e permanecem ali, ganhando novas camadas com o passar do tempo. As camadas de poeira, de ferrugem, de oxidação que cobrem os corpos de objetos e materiais que se encontram ao relento em um ferro-velho dizem muito sobre a ação do tempo.

É dentro desses ferros-velhos, durante a visita realizada por um artesão de cena, um cenógrafo, um diretor de arte e outros profissionais das artes, que reside a possibilidade de encontrar diversos objetos e perceber neles um potencial enorme para serem reutilizados em cena.

Figura 7 - Imagens de cadeira com rodas garimpada em um ferro-velho na região da Pampulha para o espetáculo Fim de Partida Belo Horizonte – MG



Fonte: acervo pessoal Daniel Ducato

Na maioria das vezes, esses objetos são eleitos movidos pelo pensamento do que venha a ser o experimento cênico em questão, se ele parte de um texto teatral, de um texto literário adaptado à cena, de um rascunho, ou mesmo de um desenho livre de cena, algo que está aberto e surgirá através da intuição, da espontaneidade e do improviso. Em outros momentos, são os próprios objetos encontrados que sugerem novos sentidos à dramaturgia que está sendo tecida e induzem seus deslocamentos dos pátios de sucata até uma sala de ensaio. É como se alguma vibração diferente emanasse desses elementos e o artista fosse capaz de percebê-la e captá-la.



De posse desses elementos, surge a possibilidade de renovação, ou seja, eles terão mais uma vez a oportunidade de serem restaurados, reconicionados, reestruturados e também ressignificados através de uma encenação teatral.

Obviamente, existe a presença do olhar especializado de quem conduz a arte da cenografia, para saber lidar com o material e analisar se haverá risco iminente para os corpos atuantes. Portanto, é desejável um olhar clínico sobre as condições do material encontrado, a fim de evitar quaisquer danos às pessoas que vão encenar.

Dentre os vários processos que vivencio durante a fabricação cenográfica, em que são reutilizadas *Estruturas Fenotípicas* oriundas de um ferro-velho, deslocadas para espetáculos praticados em *palco à italiana*, quase sempre existem princípios guiados por algo semelhante aos procedimentos utilizados na composição linguística, ou seja, em alguns momentos existe a justaposição dos elementos e materiais, quando são colocados diretamente sobre os *Lugares Teatrais* concebidos, sem sofrerem cortes ou perdas de suas estruturas. Em outros momentos, existe uma aglutinação, portanto, uma fusão de diversos elementos com a potencialidade de alcançar outros tipos de arranjos e rearranjos, sendo que nesses casos são utilizados fragmentos dos elementos.

Para a Composição Cenográfica do espetáculo *Fim de Partida*, foram utilizadas inúmeras *Estruturas Fenotípicas* garimpadas nos três ferros-velhos que visitei, tais como o lustre de metal, as paredes compostas por telhas de zinco, as fôrmas de metal para assar pães e as ventoinhas de um antigo exaustor de um restaurante, além da cadeira azul de metal (com rodas) para amparar os enfermos, elementos que criaram novos sentidos ao serem redinamizados através da encenação teatral.



Figura 8 - Em cena, a atriz Ana Lúcia Durante interpreta Nagg, a atriz Adriana Maciel interpreta Hamm e o ator Ricelli Piva interpreta Clov. Teatro João Ceschiatti, Palácio das Artes, Belo Horizonte – MG, 2016



Fonte: Eduardo Moreira

VII. Considerações finais

A memória da infância privilegiada e completamente analógica que tive permitiu o aguçar do olhar, a percepção sobre a transformação dos materiais e os principais fundamentos sobre a arte teatral. As vivências daquela época me fizeram imaginar de que modo, hoje, um *nativo digital*, em sua própria infância (muitos também reafirmarão que seu tempo foi bom), brinca de teatro a partir de seus tablets e celulares. Intuitivamente, ousou dizer que nas próximas décadas perceberemos algumas revoluções (incluindo as de palco) baseadas nessas experiências com as tecnologias contemporâneas disponíveis.

Gostaria de continuar a presenciar e participar de hibridismos cênicos que permitam misturar tudo quanto há de procedimentos estéticos, técnicos e conceituais, da mesma forma



como já fazemos contemporaneamente, com o ator e a atriz vivos em cena, trabalhando de maneira simultânea com robôs, com imagens holográficas, com painéis de tecido pintados à mão, com dispositivos cenográficos feitos de materiais oriundos de ferros-velhos. Um Teatro vivo!

Aqui foram compartilhados alguns processos de realização plástica e técnica da cena, levando em consideração o uso das *Estruturas Fenotípicas* em espetáculos teatrais que acontecem *indoor*, dentro das caixas cênicas, com codificações específicas.

Mencionamos que os ferros-velhos são lugares de memória e de esquecimento que funcionam enquanto cemitérios abarrotados de *ossos de ferro*, que um dia perderam a serventia para as pessoas. A partir do garimpo e da coleta desses objetos e materiais realizados por artesãos de cena, cenógrafos e diretores de arte, surge a possibilidade de transformação e de renovação através da encenação. As *Estruturas Fenotípicas* ali encontradas são verdadeiras matérias-primas que podem ser restauradas, recondicionadas, reestruturadas e ressignificadas através da Composição Cenográfica.

Por fim, cabe ressaltar que os ferros-velhos também são repletos de *ossos de madeira*, *ossos de plásticos*, *ossos de espuma*, *ossos de isopor... ossos do ofício!*

Referências

BORNHEIM, Gerd Alberto. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GARROCHO, Luiz Carlos. **MedeiazonAMORta**: dos corpos, dos planos e do todo aberto. In: GRUPO TEATRO INVERTIDO. *Cena Invertida*: dramaturgias em processo. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.

KOSOVSKI, Lídia. **Comunicação e Espaço Cênico**. Do cubo Teatral à cidade escavada. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

MENDES, Daniel Marcos Pereira. **Estudos de processos de Composição Cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional durante a Ocupação Cênica e a Coabitação Teatral**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto, 2016.



OLIVEIRA, Rogério Santos de. **O Espaço-Tempo da Vertigem**: Grupo Teatro da Vertigem. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

_____. **El Proceso Creativo Teatral**: Conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars. 2009. Tesis Doctoral – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá, 2009.

REBOLÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

SCHECHNER, Richard. **El Teatro Ambientalista**. México: Árbol Editorial, 1988.

Recebido em: 29/09/2023

Aprovado em: 30/12/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br