



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Olhar de IntenCidade: memórias e imagens na trajetória de André Carreira

Entrevista com André Carreira

Concedida a Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira

Para citar este artigo:

CARREIRA, André. Olhar de IntenCidade: memórias e imagens na trajetória de André Carreira. [Entrevista concedida a Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira]. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.56, p.1-28, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0502



A Urdimento está licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](#) – (CC BY 4.0)



Olhar de IntenCidade¹: memórias e imagens na trajetória de André Carreira²

Entrevista com André Carreira³

Concedida a Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira⁴

Resumo

Esta entrevista aborda a trajetória do diretor e professor André Carreira (1960), criador do Laboratório de Atuação ÁHQIS (2007), em 2025, na cidade de Florianópolis, Santa Catarina. Neste encontro, o diretor falou sobre sua infância, seus estudos iniciais, bem como os começos de sua vida no teatro, revelando suas influências artísticas, particularmente da obra do diretor polonês Tadeusz Kantor. Nesta entrevista, Carreira refletiu sobre possíveis relações entre os campos do Teatro e da Direção de Arte, tomando como referência as experiências realizadas no Laboratório de Atuação ÁHQIS.

Palavras-chave: ÁHQIS. André Carreira. Encenação. Direção de Arte. Imagem.

Gaze of IntenCity: memories and images in André Carreira's trajectory

Abstract

This interview addresses the trajectory of director and professor André Carreira (1960), creator of the ÁHQIS Acting Laboratory (2007). It took place in 2025, in the city of Florianópolis, Santa Catarina. In this meeting, the director spoke about his childhood, his early studies, as well as the beginnings of his life in theater, revealing his artistic influences, particularly the work of the Polish director Tadeusz Kantor. In this interview, Carreira reflected on possible connections between the fields of Theater and Art Direction, taking as reference the experiences carried out at the ÁHQIS Acting Laboratory.

Keywords: ÁHQIS. André Carreira. Staging. Art Direction. Image.

Mirada de IntenCiudad: memorias e imágenes en la trayectoria de André Carreira

Resumen

Esta entrevista aborda la trayectoria del director y profesor André Carreira (1960), creador del Laboratorio de Actuación ÁHQIS (2007), y tuvo lugar en 2025, en la ciudad de Florianópolis, Santa Catarina. En este encuentro, el director habló sobre su infancia, sus primeros estudios, así como los inicios de su vida en el teatro, revelando sus influencias artísticas, particularmente el trabajo del director polaco Tadeusz Kantor. En esta entrevista, Carreira reflexionó sobre las posibles relaciones entre los campos del Teatro y la Dirección de Arte, tomando como referencia las experiencias llevadas a cabo en el Laboratorio de Actuación de ÁHQIS.

Palabras-Clave: ÁHQIS. André Carreira. Puesta en escena. Dirección artística. Imagen.

1 A transcrição da entrevista foi feito por Otair Flôr da Silva Júnior e Larissy Helena Sousa Silva.

2 André Carreira revisou a transcrição bruta do material antes dessa publicação.

3 Pós-doutorado pela Universidade de Évora (EU), Portugal. Pós-doutorado pelo Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) – Espanha. Pós-doutorado pela New York University (NYU) – Estados Unidos. Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (UBA) – Argentina. Graduação – Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília (UnB). Prof. Titular no Dept. de Artes Cênicas, na graduação e pós-graduação (Mestrado e Doutorado) na Universidade do Estado de Santa Catarina. Prof. do Mestrado Profissional em Artes (Rede). andre.carreira@udesc.br http://lattes.cnpq.br/4224540229202107 https://orcid.org/0000-0003-1846-4551

4 Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestrado em Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral pela UnB. Profa. efetiva da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), atuando nos cursos de graduação ‘Teatro’ e ‘Direção de Arte’ e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC). Coordena, conjuntamente com outros docentes, o Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTe/ Emac), o Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa/ Emac), Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (Lapiac/ FEFED/ Emac). Integra há 10 anos, como professora pesquisadora, o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Infância e seus Diferentes Contextos (Nepiec/ FE/ UFG). natassiagarcia@ufg.br http://lattes.cnpq.br/2673206479757870 https://orcid.org/0000-0003-1744-2035



Apresentação

Durante três encontros, todos eles com um café na residência do professor André Carreira, docente da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), pesquisador do CNPq, encenador e diretor, durante meu estágio pós-doutoral realizado em Florianópolis com Bolsa FAPESC⁵, conversamos sobre algumas questões relevantes não só para minha pesquisa sobre direção de arte, mas para pessoas do teatro interessadas em direção e atuação.

Natássia - Durante o tempo em que nós nos conhecemos, pude perceber que você é um artista e um intelectual orgânico, como definiria a ideia de Antonio Gramsci. Sua prática e a sua teoria estão amalgamadas. E, obviamente, sua história de vida se mescla com essa práxis. A sua biografia se entrelaça com sua vida profissional, porque você é um contador de histórias no seu cotidiano e, é um diretor de teatro. Na realidade você é um acumulador de histórias. E essa convivência entre você e os estudantes, os pesquisadores, define bem o seu trabalho profissional. Então, no roteiro que fiz para essa entrevista busca relacionar estes elementos. A primeira coisa que eu achei fantástica foi conhecer um pouco mais sobre a sua infância, sobre o menino André e, especialmente, a sua relação com seu pai e a profissão dele. Você se importaria de falar um pouco para nós sobre essas lembranças pessoais e como elas determinaram ou, de alguma forma, contribuíram para a formação do seu olhar sobre a vida e a arte?

André Carreira - Tive a experiência da infância mais ou menos igual a de qualquer pessoa que teve pais trabalhadores. No meu caso particular, eu acho que eu tenho duas linhas de influências muito preciosas que também dizem respeito a minha profissão, porque o meu pai, e o pai dele, meu avô José, trabalhavam com a madeira. Meu avô era um operário marceneiro. Então, eu passei muitos verões em Juiz de Fora (MG), dentro da oficina de madeira do meu avô. Além disso, meu avô, que era uma pessoa muito séria, também contava muitas histórias. Ele deixava a gente aprender com as ferramentas, sempre reclamando um pouco dos netos. Mas, eu gostava muito de estar na oficina dele. E relaciono isso com ele contando histórias e essa foi uma das coisas que mais marcou minha infância. Ele contava histórias de medo, causos, mas o curioso é que ele não ria quase nunca. Ele ria muito pouco. Então, ele dava uma carga interpretativa para as histórias que

⁵ Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Santa Catarina.



pareciam que sempre eram verdadeiras. Entendi essa influência muito depois e, de certo modo, relaciono isso com meu gosto pela atuação. Como meu avô, meu pai tinha muita habilidade para fazer coisas com madeira e, desde criança, ajudei muito a ele fazer coisas em casa, por questões econômicas. Papai construiu a maioria dos móveis da nossa primeira casa em Brasília. Esse foi o treinamento que eu tive e aprendi a usar ferramentas, o que fez bem para minha atividade no teatro. Eu sempre fui capaz de fazer elementos para cenografias. Então, quando estou trabalhando em um projeto eu faço parte da artesania necessária. O que para mim é um prazer e é muito útil para minha prática no teatro. Subo escada, bato prego, dou nós nas cortinas, ponho roldanas... Ontem, na montagem do cenário de *Uma Mulher que se afoga*, você viu como participei da armação do espaço. Eu sempre que fiz no teatro, fiz e faço coisas assim, físicas. Então, trago algo da minha infância, que é o prazer de fazer coisas manuais. Eu construo coisas e isso também tem algo a ver com meu pai, porque ele estudou arquitetura, ainda que tardivamente. Então, quando eu era criança, por volta dos meus oito ou nove anos, via meu pai fazendo maquetes na universidade. Muitas vezes ele levou meu irmão e eu com ele para o Departamento de Desenho na UnB [Universidade de Brasília] (DF) e passávamos o dia lá. Coincidemente, eu me formei no mesmo prédio que meu pai em 1984. Estudei num edifício que eu conhecia muito de criança, porque já frequentava o Desenho. Então, eu vivi esse mundo da construção das coisas. E como me formei em uma Licenciatura em Artes Visuais quando eu comecei a dirigir teatro, para mim foi uma coisa natural para fazer objetos de cena e elementos de cenografia e de imaginar o universo visual. E essa habilidade marcou também o modo como me relaciono com a ideia de ter um cenógrafo ou uma cenógrafa que se encarregue disso nos meus projetos. Mas, antes da Licenciatura, eu estudei no Centro de Criatividade que existia na 508 Sul de Brasília. Era um espaço muito ativo. Ali tive aulas de gravura com professores como o Luiz da Rocha Miranda e Fayga Ostrower. Vi Regina Miranda dando oficinas de dança. Muita gente, artistas locais e nacionais. Eu estudei lá. E um tempo depois eu virei monitor das aulas de iniciação de desenho.

Essa convivência nos espaços do Centro de Criatividade, do Galpão e do Galpãozinho foi importante na sua formação. Foi ali que você começou a se formar e também viu montagens interessantes; e algumas figuras foram



marcantes e decisivas para você também começar a fazer teatro, não é?

Eu cresci em Brasília, apesar de ser mineiro. No final dos anos 70 [1977/78], inicialmente o Centro de Criatividade era um projeto da UNESCO⁶. Creio que depois o governo do DF assumiu a gestão dos espaços. Nestes três galpões havia um espaço de aulas de artes visuais, um teatro e um cinema; espaços com uma vida muito intensa com a qual aprendi muito. Antes de entrar na UnB, minha referência de formação foi o tempo que passei ali no Centro de Criatividade entre 1976 e 1979. Como eu era monitor dos cursos tinha acesso aos espetáculos que eram apresentados no Teatro Galpão, que foi um espaço fundamental da cena candanga naqueles tempos duros da Ditadura. Ali pude ver, por exemplo, o Grande Otelo; e montagens de artistas de Brasília como Murilo Eckarth (*A Invasão*), Hugo Rodas (*Os Saltimbancos*), um espetáculo que eu assisti muitas vezes, Chico Expedito (*Eles Não Usam Black-Tie*), que também foi uma montagem que eu vi umas vinte vezes. Eu ia todas as noites e foi esse tipo de conexão com o espetáculo que me levou a trabalhar com o Chico Expedito em uma importante montagem na cidade: *Galileu Galilei*. Foi então que eu comecei a fazer teatro. Eu não tinha nenhuma formação técnica. Minha única formação era ver teatro quase todos os fins de semana, duas ou três vezes a mesma peça. E também frequentava o Teatro da Escola Parque que tinha um palco mais tradicional, porque o Galpão era um espaço em formato arena. Ali vi Marcos Nanini em *Filhos de Kennedy* e *Trate-me leão* do Asdrúbal [Trouxe o Trombone]. Aquela quadra [508 Sul] era o meu ambiente antes de eu entrar na universidade em 1979 com o projeto de ser artista visual. Naquela época eu me dedicava a desenhar histórias em quadrinhos e fazia charges de humor; e publicava uma tirinha infantil de HQ – que chamava *O engraxate* – no suplemento infantil do Jornal de Brasília. Meu mundo era o mundo das artes visuais. E fiz teatro na UnB, porque um colega – Fernando Vilar, que depois veio a ser professor da UnB – reuniu um grupo de estudos do Departamento de Desenho e montou dois espetáculos de teatro. Isso era companhia Teatro dos Artistas Plásticos; e fizemos dois espetáculos que foram importantes naquele contexto, em Brasília, *Caneta Azul* e *Vidas Erradas*, [ambas]

⁶ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura é uma agência especializada das Nações Unidas (ONU).

nos anos 1980. Esse era um teatro com pouca técnica, mas com muito empenho e desejo de fazer algo potente. Uma coisa que caracterizou aquela geração que estava ávida de liberdade. Não existia escola de teatro em Brasília, só tínhamos oficinas muito eventuais, mesmo assim as pessoas faziam teatro porque estavam decididas a fazer. Acho que esse era o caso de Fernando Villar, Fernanda Mee, Iara Pietricovski, Otani di Carli, Chico Expedito. É o meu caso. Muita gente com quem compartilhei um tempo muito intenso, porque era plena ditadura, mas era também o começo das greves estudantis, as greves do ABC paulista, e logo viria a campanha das Diretas Já.

Figura 1 - *Caneta Azul*. Acervo: André Carreira.



Por que *Caneta Azul* e *Vidas Erradas* foram espetáculos tão marcantes para aquela geração?

Primeiro, porque a *Caneta Azul* começa com uma ideia muito interessante do Fernando Villar, algo que hoje nós chamaríamos de uma performance breve. Fizemos algo para apoiar uma greve estudantil, uma greve muito grande na UnB. Fernando articulou um trabalho de teatro no contexto de um curso que não era de teatro, com uma boa recepção no momento da greve. Daí, a partir daquela estrutura pequena, o Fernando escreveu um roteiro dinâmico e autorreferencial; e nossa montagem estava centrada na experiência com os autoritarismos em nossas trajetórias escolares desde o primário até a universidade. Esse espetáculo



teve uma excelente recepção, primeiro dentro da universidade e logo [depois] em uma sala da cidade. Éramos nós falando de nós mesmos com nossas palavras. Posso dizer que era uma forma de trabalhar algo diferente da geração anterior que tomava, por exemplo, um texto Bertolt Brecht, ou Dias Gomes para falar dos problemas políticos do momento. *Caneta Azul* era um texto sobre a ditadura, no meio da ditadura, pela juventude que cresceu dentro da ditadura. Meu pai tinha sido preso quando a polícia invadiu o campus em 1968; e foi neste mesmo edifício que a gente apresentou *Caneta Azul*. Fernando Vilar – e todo nosso grupo – foi muito lúcido ao tratar esse tema da forma como fizemos em *Caneta Azul*. Mas, é importante dizer que isso foi parte de um fenômeno nacional, porque mais ou menos neste mesmo momento Julio Conte e o grupo ‘Do Jeito que Dá’ em Porto Alegre, montou *Bailei na Curva* que também falava da nossa geração e dos problemas onde as pessoas viviam com uma estrutura dramatúrgica muito semelhante. Havia uma sincronia que associo ao momento político; e ao aparecimento de jovens que estavam cansados de viver com medo das batidas policiais. Mas, esse movimento também teve muita influência da turnê nacional do grupo carioca ‘Asdrúbal Trouxe o Trombone’. Vimos os espetáculos do Asdrúbal e, impactados com aquela vitalidade, fomos escrever roteiros, ensaiar e apresentar nossas próprias histórias. Nos dois trabalhos que fiz com direção de Fernando Vilar havia uma variedade de pessoas, uma diversidade muito grande em cena. Eram elencos muito grandes e com muito impulso e vontade de atuar. Obviamente, quase todos com muita pouca técnica no que se refere à dramaturgia, direção e atuação. Todo mundo fazia alguma coisa, mas a gente improvisava muito. Essas montagens foram uma escola incrível. Eu acho que todo mundo que passou por ali aprendeu bastante. *Vidas Erradas* foi um espetáculo muito importante no contexto cultural de Brasília, porque teve uma resposta de público tão boa que ficou um ano em cartaz. Muitas vezes a gente lotou a Sala Martins Pena do Teatro Nacional de Brasília. Durante aquela temporada tive experiências muito curiosas como, por exemplo, com pessoas me reconhecendo na rua porque eu tinha uma cena que eu fazia um Jesus Cristo que era fuzilado sob o som de um rock pesado. Mas, a minha continuidade na atividade teatral depois destes dois espetáculos não foi no Brasil, porque me mudei para Buenos Aires, depois da minha formatura eu fui embora do Brasil em 1984.

Figura 2 - André Carreira no papel de Jesusinho em *Vidas Erradas* (1983).
Acervo: André Carreira



Você falou sobre a sua participação no movimento político de Brasília, tanto no estudantil quanto no partido. E, parece-me que isso tem relação inclusive com seu trabalho que foca as ocupações do espaço público. Como você vê isso, na forma de trabalhar com as pessoas, na busca de autonomia e liberdade no seu processo criativo. De alguma maneira essa experiência política interfere no seu trabalho?

Agora em 2025, já com 64 anos, parece bem fácil entender as relações entre minha experiência política e o olhar que fui desenvolvendo sobre o espaço público. Mas, evidentemente, isso não se deu de uma forma simples; e me tomou muito tempo organizar ideias e ver como elas repercutem no meu trabalho artístico e de pesquisa. Eu fiz uma tese de doutorado sobre o teatro na cidade. E quando comecei esse trabalho eu ainda chamava esse teatro de “teatro de rua”; e só via essa modalidade teatral como uma forma de teatro de ação política direta. Um



teatro muito centrado nos seus aspectos temáticos. Mas, logo fui me situando em uma posição que me permitiu ver o trabalho na cidade de um modo mais complexo. Isso me permitiu posteriormente realizar espetáculos de rua, e publicar textos que discutem muito o próprio conceito de teatro no espaço urbano. Mas, vou tentar retomar um elemento da sua pergunta para dar uma referência mais concreta. Eu acho que minha história de militância não repercutiu diretamente no meu interesse pela rua, ainda que haja conexões, sobretudo, de caráter ideológico. Eu militei na Convergência Socialista e tive uma formação política de esquerda trotskista. Militei na criação do PT⁷ e, por um período muito breve, eu fui inclusive membro do diretório do PT do Distrito Federal, junto com o presidente do diretório eleito no ano em que fui embora do Brasil (Vladimir Palmeira, antigo líder estudantil). Mas, logo depois eu fui embora para Buenos Aires, onde militei no Movimiento al Socialismo (MAS). Vivi lá por 11 anos, onde defendi minha tese de teatro. Estudei direção teatral na Escuela Municipal de Arte Dramática (EMAD)⁸, mas não terminei o curso. Antes de ir embora do Brasil eu tinha feito um curso com Augusto Boal, na sua volta do exílio, ainda em Brasília. Neste curso tive o primeiro contato com a ideia de um teatro na rua, mas eu nunca fiz teatro de rua no Brasil. Nem me lembro de que houvesse uma companhia de teatro de rua em Brasília, ainda que houvesse pessoas que faziam alguns espetáculos ao ar livre como Ari Pararrayos. No que se refere ao trabalho na cidade tive um rápido contato com a experiência artística do ‘Viajou sem Passaporte’ em São Paulo, cujas ideias foram importantes para eu começar a entender de forma mais complexa o espaço público e as possibilidades do teatro na cidade.

E sobre seu pai e a influência da arquitetura?

Meu pai, Getúlio Ivan Carreira, estudou com muitos nomes importantes dos anos [19]50 e [19]60. Ele falava muito de urbanismo e era fascinado pelo projeto de Brasília, porque foi um arquiteto formado no pensamento moderno da arquitetura brasileira e com uma base solidamente humanista. Ele afirmava que a cidade devia ser para as pessoas. Como eu agora, meu pai andava na rua

7 Partido dos Trabalhadores.

8 Atualmente, esta escola se chama Escuela Metropolitana de Arte Dramático.



reclamando de tudo que os governos fazem de ruim para os cidadãos, sempre dizendo: por que não tem um caminho aqui? Por que tem essa cerca cortando o caminho? Por que o governo não faz uma praça neste local? Então, eu passei minha infância vendo o meu pai reclamar da gestão pública de Brasília, da falta de respeito ao patrimônio e ao projeto original. Assim, cresci com a ideia de que a cidade deve pertencer às pessoas. Eu não precisei ler sobre isso, aprendi em casa, ouvindo meu pai. Isso, evidentemente, me marcou profundamente. Desde a infância soube que a cidade é um lugar público, e deveria privilegiar as pessoas e não os carros. Mas, meu pai nunca conseguiu me explicar como. Se essa era a ideia de cidade, por que o Lúcio Costa e todas as pessoas que idealizaram Brasília, não deixaram preparada a infraestrutura básica para a posterior implantação do metrô na cidade? Por que eles não fizeram os buracos e deixaram isso para o momento que houvesse recursos? Essa foi uma polêmica persistente que eu levei com o meu pai. Porque de fato, se pode constatar que o projeto original de Brasília pensou numa cidade para se andar de carro. Essa contradição a gente não pôde resolver nunca. Minha experiência militante também me ajudou a formar um ponto de vista sobre a ideia da coisa pública e da reivindicação do coletivo. Isso também me influenciou muito a pensar criticamente com relação às formas burguesas de administrar a cidade em benefício do capital. Porque esse é, de fato, o grande problema da cidade. Meu contato com urbanismo me forneceu elementos que influenciaram meu olhar sobre o teatro de rua, mas não de um modo mais convencional, o da apresentação no formato estático do círculo. Eu estava mais interessado na ideia e fluxo, de ruptura da ordem do espaço. Apesar da minha militância e do curso que fiz com Boal, tão pouco me interessava uma ideia de que se ia para rua para oferecer arte às pessoas que não tinham acesso ao teatro. Sempre pensei que são modalidades muito distintas e que uma não substituiria a outra experiência estética. De fato, todo mundo deveria ter acesso ao teatro de sala

Você também é um observador na cidade. Eu percebi isso com a gente caminhando aqui por Florianópolis. Você vai contando a história da cidade, a história dos lugares e, ao mesmo tempo, os lugares vão te chamando de alguma forma a criar. O seu olhar, bem específico, percebe como os espaços te convidam a criar dramaturgias, ou a levar seus trabalhos para lá, dialogando com aqueles espaços?



Você diz que sou um contador de história, mas na verdade, creio que sou mais um “reclamador”. Eu ando na cidade reclamando das coisas, eu acho que as administrações desrespeitam muito as pessoas comuns, aquelas que habitam os espaços públicos. Então, quandouento essas histórias da cidade, quase sempre estou criticando o uso que o *establishment* faz da cidade em todos os lados. Mas você tem razão, artisticamente eu penso como você falou: sinto que os espaços me convocam. Isto é, eu não penso que a cidade é como um espaço cenográfico para onde levo as minhas peças. Para mim, a cidade é um texto que me faz fazer, é um texto que eu leio para minha prática criativa no espaço urbano. A partir desta ideia que é importante no meu trabalho, trato de não ver a cidade como espaço cenográfico, mas sim como dramaturgia. Então, isso implica tratar de entender quais são os usos do espaço público, como isso se relaciona com as construções, as coisas que dão forma ao espaço urbano e, principalmente, me deixar mobilizar pelas pessoas e seus comportamentos na cidade. Ao mesmo tempo, trato de compreender o público e seu comportamento como texto, porque é isso o que molda o repertório de usos da cidade. Eu tenho muito interesse na cidade como espaço vivo, habitado, feito pelas pessoas; elas olham o espetáculo e são olhadas ao mesmo tempo. Gosto de pensar que minha educação informal me fez ver a cidade como algo que está falando comigo.

E você vive a cidade, não é?

Sim, eu tenho uma relação permanente com isso. E quando eu trabalho criando na cidade, trato de propor aos elencos um olhar que veja a cidade como construção, mas também como prática. Ainda que isso vá variando, porque eu também vou mudando de ideias. Mas, via de regra, nos processos na cidade trato de que o elenco olhe para a cidade não como simples espaço cenográfico, onde vamos colocar um trabalho pronto. Espero que atores e atrizes possam ver como é que a cidade demanda um tipo de prática, um tipo de experiência, um tipo de construção específico que se relaciona com algo que está em permanente movimento. Faço isso para que seja possível explorar ao máximo as possibilidades que a cidade e a rua, com sua multiplicidade de elementos, nos oferecem para a criação. Simultaneamente, proponho que se entenda as pessoas que andam pela cidade, não apenas como público e muito menos como um público cativo. Meu



teatro é muito diferente de um teatro que faz em uma meia lua estática, que busca que as pessoas se sentem aqui na cena como uma plateia fixa; ou que usa uma escadaria e coloca um palco na frente para oferecer a melhor recepção possível, quase emulando um teatro de sala. Nessas condições se pode fazer um teatro que pode ser legal de assistir, pode ser muito interessante, mas, pessoalmente, me parece que este teatro se separa da cidade como problema, como vida, como dinâmica. É um teatro que oferece outra coisa às pessoas. Não digo isso como se fosse um problema, só proponho uma diferenciação. Não estou dizendo que o meu teatro seria melhor. Só digo que me interessam as formas que pensam a cidade, principalmente, considerando práticas que invadem o espaço do outro, penetrem o espaço daquela pessoa que circula pela cidade como um desafio. Quando se está na rua, sempre estamos invadindo o espaço de alguém, porque quando não há ninguém na rua, eu posso ir em uma linha reta, mas se tem alguém, eu tenho que desviar meu caminho. Se não há carros circulando, eu posso atravessar a rua por onde eu quiser, mas se tem carro, tenho que correr ou atravessar no sinal. Então, os carros também invadem meu espaço, não é verdade? O uso do espaço se dá como negociação, e eu acho que o teatro mais vivo na cidade é aquele que negocia com essas tensões e com todas as contradições do espaço público. Por isso, penso que fazer teatro na cidade não passa pelo desejo de controlar, mas sim de negociar. O teatro no espaço urbano às vezes empurra e, às vezes, é empurrado.

Você também trabalha com ocupações de prédios como, por exemplo, na montagem que você está apresentando no Museu da Escola Catarinense da UDESC, *Razões do Bosque*, da autora argentina Patrícia Zangaro.

Sim, Patrícia Zangaro, uma autora muito importante que foi responsável pela criação do movimento argentino chamado ‘Teatro por la Memória’, que é um movimento de criadores de teatro que produzem textos e eventos teatrais em apoio à luta da associação das *Abuelas de Plaza de Mayo*⁹, que é uma organização de direitos humanos dedicada a buscar seus netos que foram apropriados pelos repressores que deram ou apoiaram o golpe militar de 1976. Os netos e netas são

⁹ Abuelas foi fundada em 1977, um ano depois do golpe de estado de Videla, responsável pelo desaparecimento forçado de 30.000 pessoas.

filhos de pessoas desaparecidas durante a ditadura encabeçada por Jorge Videla.

Figura 3 e 4 - Espetáculo *As Razões do Bosque*, com Andre Francisco, Lara Matos, Rod Bratti e Suelen Grimes. Acervo: André Carreira





Você é uma figura do teatro brasileiro que traz muita dramaturgia argentina para os palcos nacionais. Já contou sobre sua mudança para Buenos Aires, na Argentina, ainda jovem; e disse como isso foi importante e fundamental para sua formação. Você mencionou alguns encenadores com os quais teve contato lá na Argentina e que mudaram o seu olhar sobre a cena. Em Buenos Aires, você pode ver espetáculos como de Tadeusz Kantor, que nunca esteve no Brasil. Creio que toda essa experiência tem relação com essas ocupações prediais e a proposta de um outro teatro que pensa o espaço. Quando estávamos no ensaio do espetáculo *Razões do Bosque* na sala do MESC, que reproduz uma sala de aula no início do século XX, pensei como isso evoca uma espacialidade a qual permite uma referência a Kantor. Gostaria de falar um pouco sobre isso?

Eu me mudei para Buenos Aires em 1984, assim que eu me formei e vivi lá até 1995, quando vim viver em Florianópolis. Fui para Buenos Aires por razões pessoais e também motivado por um desejo de fazer uma experiência *fora do país*. O Brasil era um país que, naquele momento, não me oferecia nenhum atrativo. Acho que é uma história muito pessoal, mas que talvez tenha sentido comentar. Fazia pouco tempo que eu tinha sofrido um assalto muito violento em Brasília e logo também tive uma decepção política muito grande com a questão da campanha das Diretas, onde eu fui muito ativo. Mas, minha decepção não foi com a derrota da votação da [Emenda] Dante de Oliveira no Congresso. O que me decepcionou foi a passividade da população frente ao resultado da votação. As manifestações gigantescas que a gente tinha feito pelo Brasil foram incríveis e colocaram, de fato, a ditadura no chão. Então, eu me perguntava por que as pessoas achavam que a gente tinha sido derrotado? Eu estava seguro que o que deveríamos ter feito era ter seguido na rua e derrotado o Congresso. Mas, as pessoas se deixaram convencer pelo PMDB¹⁰ e PT, e outras forças políticas, que deveriam aceitar esse voto como uma fatalidade. Então, o ânimo das ‘Diretas Já’ se perdeu e eu falei “tá bom” e fui embora. Em Buenos Aires se vivia uma primavera democrática muito diferente do ambiente do Brasil, algo que a gente não tinha experimentado aqui. Nem no processo da Constituição, depois da ditadura, houve [no Brasil] uma crítica e condenação aos militares como eu vi na Argentina. Naquele momento era impossível ver um militar andando na rua uniformizado. A polícia tinha um comportamento em Buenos Aires muito assustado, porque as

¹⁰ Partido do Movimento Democrático Brasileiro.



manifestações democráticas botaram tudo no limite. Tanto é assim que nós estamos aqui, a duras penas, lutando para condenar as pessoas que fizeram o 8 de Janeiro¹¹. E na Argentina tem muitos militares condenados à prisão perpétua. Os militares que atuaram na Ditadura estão presos ou morreram na prisão. E a gente foi incapaz não só de condenar os torturadores dos anos [19]60, como estamos vacilando para prender as pessoas que destruíram o Senado, o Congresso, o Supremo Tribunal Federal, e os que planejaram o golpe. Esse país que não mudou muito, é um país reacionário. Com isso, não quer dizer que a Argentina seja um país melhor, só que nesse aspecto político eu vivi um período muito intenso lá nos anos [19]80. Os artistas estavam muito ativos recuperando os espaços democráticos, trabalhando muito. Havia um movimento muito interessante com o qual eu me associei, um movimento ao redor das atividades das *Madres de la Plaza de Mayo*, das *Abuelas*. Eu participei de ações junto ao coletivo *Taller de la Puerta Roja*. Várias dessas ações aconteciam na rua e isso foi me permitindo uma relação mais intensa com uma ideia de arte na rua. Logo eu abandonei a expressão “Teatro de Rua”. Essa é uma terminologia que eu não uso mais, quer dizer, eventualmente eu uso porque é como muitas pessoas a utilizam, mas eu acho que o nome apropriado para isso é Teatro na Cidade. Relaciono isso com algo da tua pergunta, pois para mim, estar em uma rua ou estar pendurado em uma fachada, ou atuar dentro de um banheiro público, implica estar na cidade. Tudo aquilo que não é uma sala teatral fechada com acesso restrito é espaço de fluxo urbano, é cidade. A montagem de *Razões do Bosque* ocorre em uma réplica de uma sala de aula histórica em um museu, é um teatro de sala. O espaço é algo estranho, mas não tem fluxo livre de público, então, não situo como teatro na cidade. Também trabalhei na fachada desse mesmo prédio com o espetáculo *Ofélia e a Fantasma – Série Teatral*, mas aí já era um teatro na cidade. Voltando à montagem do *Bosque*, o princípio de trabalho foi experimentar naquela sala que me remetia ao espetáculo *A Classe Morta*, de Tadeusz Kantor, diretor cuja obra conheci em Buenos Aires e mudou completamente a minha forma de entender o teatro. Eu assisti *Que reviente los artistas* e *Wielopole Wielopole* no Teatro San Martin de Buenos Aires. Essa primavera democrática atraiu a Buenos Aires artistas

¹¹ Essa entrevista ocorreu antes do histórico julgamento do golpista Jair Bolsonaro e seus comparsas, condenados pelo Supremo Tribunal Federal (STF).



muito importantes da cena contemporânea, alguns que nunca vieram ao Brasil ou vieram pouco. A primeira vez que vi Kantor, saí da sala com a certeza que o teatro era outra coisa totalmente diferente daquilo que eu acreditava antes. Foi uma experiência muito importante, porque eu estudava direção teatral na escola que mencionei antes, a EMAD. E eu fui ver o espetáculo com um par de colegas da minha turma; e nenhum de nós tinha a menor ideia de quem era esse diretor polonês. Foi um espetáculo comovedor e toda plateia estava muito tocada. Saí do teatro com a sensação que não havia nada novo que se fazer no teatro depois de Kantor. Primeiro pensei que eu tinha vivido uma experiência bem pessoal, mas depois, conversando com outras pessoas do teatro daquele momento, fui descobrindo que tinha sido algo coletivo. Um autor e diretor muito importante na cena argentina, Daniel Veronese, me disse: “O espetáculo passou por mim como uma máquina”. Muitos de nós que vimos Kantor fomos influenciados por seus espetáculos. Antes, minha ideia de encenação era: pego um texto, entendo ele, então elaboro a encenação fiel ao texto porque tenho coisas que quero falar com esse texto. Só isso. Sei que era um pensamento muito básico, mas era o que aprendíamos na escola de teatro. Obviamente, muita gente faz teatro assim e faz coisas interessantes. Mas, depois de Kantor passar por mim comecei a pensar de outra maneira. E tinha uma coisa que me aproximava de Kantor: ele era originalmente artista plástico e ele foi fazer teatro depois. Sabendo isso, aceitei algo em mim com o que eu tinha um pouco de conflito na escola, porque para mim as ideias surgiam primeiro em forma de imagens, bem antes de pensar em um texto para montar. Depois, percebi que penso nos espetáculos a partir de imagens e não a partir da dramaturgia. Mas, na escola os meus professores me ensinaram: você lê o texto, faz a análise do texto, faz uma decupagem, depois disso conversa com o cenógrafo, com o figurinista, tudo em função de uma encenação que está centrada nos sentidos do texto. Mas, eu não conseguia fazer isso e era um fracasso tentando trabalhar com esse modelo. Faz tempo que trabalho de outra maneira muito distinta. Eu trabalho sempre com textos (e com textos memorizados por atores e atrizes) mas penso os projetos e os textos a partir de imagens prévias. Não trato de conceber uma imagem completa da encenação com antecipação. Chego nos textos por imagens que passam por mim. Proponho imagens para os atores e atrizes, produzo imagens para mim mesmo; e



vou deixando que as imagens que circulam nos ensaios me ofereçam uma leitura dos materiais sobre os quais estamos trabalhando. É a partir disso que vou tentando interpretar o texto, mas já com o texto vivendo na voz das atrizes e atores. Um texto que vai sendo experimentado nos corpos, mas atravessados pelas imagens que circulam. Isso faz uma diferença. Aqui, vou fazer um parêntesis, porque eu penso que como trabalho assim, eu me divirto muito quando uso textos do autor russo Anton Tchekhov. Porque, como ele fala sempre de teatro em suas peças, as imagens que me ocorrem, acabam voltando ao universo do teatro e nesta permanente luta por produzir algo que me afete enquanto afeta os outros também. Ver atrizes e atores tomarem minhas imagens como material de criação é comovedor. Compartilho isso com o diretor argentino Guillermo Cacace¹². Em uma conversa recente nos perguntamos: “por que a gente gosta do Tchekhov?”, rimos e nos respondemos “porque na realidade gostamos de ver as atuações”. No meu caso os materiais dramatúrgicos que me interessam são aqueles que permitem que as atrizes e os atores façam aquilo que é mais bonito, intenso e importante no teatro: atuar de modo a atravessar as pessoas que estão na cena e na plateia. Voltando ao tema da relação entre texto e encenação vale à pena falar da experiência que fiz com você em Goiânia, a montagem *Antígona* na rua. Trabalhamos com um texto sem priorizar a discussão de como deveria ser a encenação do texto, nosso processo passou pela experiência de atuação com o texto. Posso dizer que na montagem de - *As razões do Bosque*, o mais divertido foi o jogo do elenco com o texto, mas não tanto focado nos sentidos e significado, mas na materialidade do texto. Eu não penso esses processos só do ponto de vista técnico. Trato de fazer com que os processos de criação sejam permeáveis às ansiedades, necessidades e demandas em relação ao mundo das pessoas que estão em cena. Por isso, penso que a experiência de atuar deve estar conectada com todas as inquietações vividas pelos elencos, de modo que nos atravessemos pelas questões da realidade perturbadora na qual estamos imersos. Isso deve habitar a sala de ensaio, mas não somente do ponto de vista da temática do texto.

Eu queria discutir um pouco mais a questão da imagem nos seus processos. Tem um espetáculo, o primeiro que eu assisti dirigido por você, que se

12 Cacace havia estado pouco tempo no Festival de Curitiba com sua montagem de A Gaivota, de Tchekhov.

passava em uma lona de circo: *O Gran Circo Máximo*. Assisti no Sesc de Campinas, em São Paulo.

Sim, foi no jardim do Sesc Campinas que a gente armou a lona.

Figura 5 - *O Gran Circo Máximo*. Acervo de André Carreira



Eu fiquei muito curiosa e achei muito interessante porque era como um movimento de experiência mesmo. A gente chegava e, de fato, tinha bilheteria...

Tentávamos confundir o público: “você veio ver circo ou teatro?” Tinha um trailer com as personagens assistindo novela antes da função, venda de maçã do amor...

A gente, de fato, entrava num circo. Mas, o que acontecia não era necessariamente o espetáculo circense. Não sei se foi a partir disso que começamos uma conversa sobre os seus processos com as imagens, como você constrói seus espetáculos a partir das imagens. Então, eu queria que você falasse um pouco mais sobre a ideia de “criar por imagens”.



O Gran Circo Máximo foi um trabalho muito bonito que eu fiz com a Melissa dos Santos e Alice Possani, duas atrizes muito delicadas. O *Circo* surgiu de uma imagem muito simples: eu desci de um avião aqui em Florianópolis e, ali perto do aeroporto, vi uma lona de circo muito pequena com umas poucas luzes e um cartaz pequeno na entrada anunciando o espetáculo da noite. Era uma lona muito pequena, eu parei o carro e fui ver o que era aquilo, porque me deu uma sensação de melancolia atroz, mas tinha uma beleza. Comprei a entrada, custava muito pouco, não me lembro quanto agora, mas era muito barato. Entrei. Na plateia tinha umas oito crianças, eu e um senhor. A melancolia foi se aprofundando. O espetáculo era feito por um casal e duas crianças, acho que pai, mãe e os filhos. E esse era todo o elenco. O circo era, era isso. A família fazia tudo, eles vendiam pipoca, vendiam maçã do amor no intervalo. Faziam todos os números. A menina fez o número da lira tremendo muito; e também tinha número de mágica, equilíbrismo. Aquele circo muito pequeno, muito melancólico, e, ao mesmo tempo, muito heroico. Essa família ali, batalhando, comprometida. Não senti um clima do tipo “ajudem a gente”. Mas, era de certo modo triste. No final, quando fui embora cheio de sensações e imagens, me lembrei de um desenho de uma lona de circo que eu tinha feito muito antes. Um desenho em um dos meus cadernos, que finalmente aparece no programa do espetáculo. Eu faço muitos desenhos, como um hábito, desde a infância. Desenho muitos espaços e alguns deles se transformam em algo concreto nos meus trabalhos. A maioria é só divertimento. Mas, juntando a sensação de melancolia e aquele desenho da lona, eu me disse “tem um espetáculo aqui”. Fiquei com essa ideia do espetáculo dando voltas na minha cabeça. E isso acabou encontrando o desejo de Alice e Melissa pois elas queriam montar alguma coisa comigo. Eu apresentei o roteiro que tinha na minha cabeça “é um circo que tá ali”, mas como eram duas, aí eu já pensei em duas irmãs. Então, montei o roteiro. Geralmente, o que eu faço? Eu tenho muitos desenhos e eu imagino espetáculos. Eu trabalho muito com a ideia de imaginar espetáculos, desenho espaços e cenários para os meus espetáculos. Eu imagino espetáculos com imagens, De vez em quando, tomo um desses desenhos e digo “conheço um texto que encaixa com esse desenho”. E isso dispara uma encenação. Essa é uma prática que faço muito. Leo um texto e penso que seria legal montar esse material, mas aí volto aos meus cadernos para ver se tenho



alguma imagem que me alimenta para trabalhar com o texto. Então, busco aproximações com os textos que tenham algo de imagem como referência. É importante dizer que prefiro trabalhar com textos e começando com o texto memorizado pelas atrizes e atores. Além disso, eu não trabalho com improvisação de situações nos ensaios. Proponho que os atores e atrizes saibam de memória os textos para poderem ter máxima liberdade criativa nos ensaios. Prefiro começar projetos procurando textos para as imagens que eu tenho, mas isso pode variar. Por exemplo, em Goiânia eu montei *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote dala Mancha e seu Fiel Escudeiro Sancho Pança: um capítulo que poderia ter sido* com o Teatro que Roda na sua formação inicial, vivi uns dias de dificuldade porque o grupo me chamou para fazer um espetáculo a partir do livro de Cervantes. Eles tinham isso como projeto. Eu tive que me adaptar, mas, falei “vamos fazer o seguinte: vamos para o centro de Goiânia, para a avenida Anhanguera com a avenida Goiás, vamos, vamos fazer experiências no centro, esquecendo o Quixote por enquanto. Vamos fazer essas práticas para ver que imagens nos aparecem”. Comecei perguntando para as pessoas do grupo o que elas gostariam de fazer em cena, que fosse arriscado e parecesse um desafio. Isso tinha o objetivo de gerar imagens para dar uma estrutura ao projeto na cidade. O ator Dionísio Bombinha, uma das pessoas mais incríveis com quem eu já trabalhei, disse “eu queria me pendurar em um lugar alto”. Foi isso que nos fez pensar na possibilidade de usar um edifício, creio que se chama Acrópolis, para que ele pudesse experimentar com esse desejo. Como ele queria se pendurar em um rapel, foi esse desejo e sua imagem pendurado que me deu a ideia: “então, Quixote é um advogado que desiste da sua vida corriqueira e está no alto de um edifício e escapa pela janela em busca de sua Dulcinéia, chega no chão e encontra uma pessoa que mora na rua e a transforma em Sancho Pança”. Assim funcionou o impulso da imagem no Quixote. Logo, a atriz Liz Eliodoraz fez o morador de rua e o mecanismo do espetáculo começou a andar. E o ponto de partida foram imagens que não tinham nada a ver com o romance de Dom Quixote. Nós não fomos procurar ideias no texto para montar o Quixote na rua. Fizemos práticas e deixamos que as imagens nos oferecessem a possibilidade de compreender o texto a partir da experiência na rua. A montagem de *Macunaíma na Terra de Pindorama*, também com o ‘Teatro que Roda’ surgiu de uma imagem que o grupo propôs, pois eles queriam montar

um espetáculo no qual atores e atrizes ficassem nus na rua. Partimos desse desejo para a escolha do texto de Mário de Andrade, porque ele nos permitia inventar a cena da transformação dos indígenas em migrantes; e isso nos ofereceu o momento no qual as pessoas ficavam nuas.

Figura 6 - Projeto do espetáculo *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de la Mancha e seu Fiel Escudeiro Sancho Pança*: um capítulo que poderia ter sido. Acervo: André Carreira



Figura 7 - *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de la Mancha e seu Fiel Escudeiro Sancho Pança*: um capítulo que poderia ter sido. Na foto a atriz Yeda Marçal. Acervo: André Carreira.

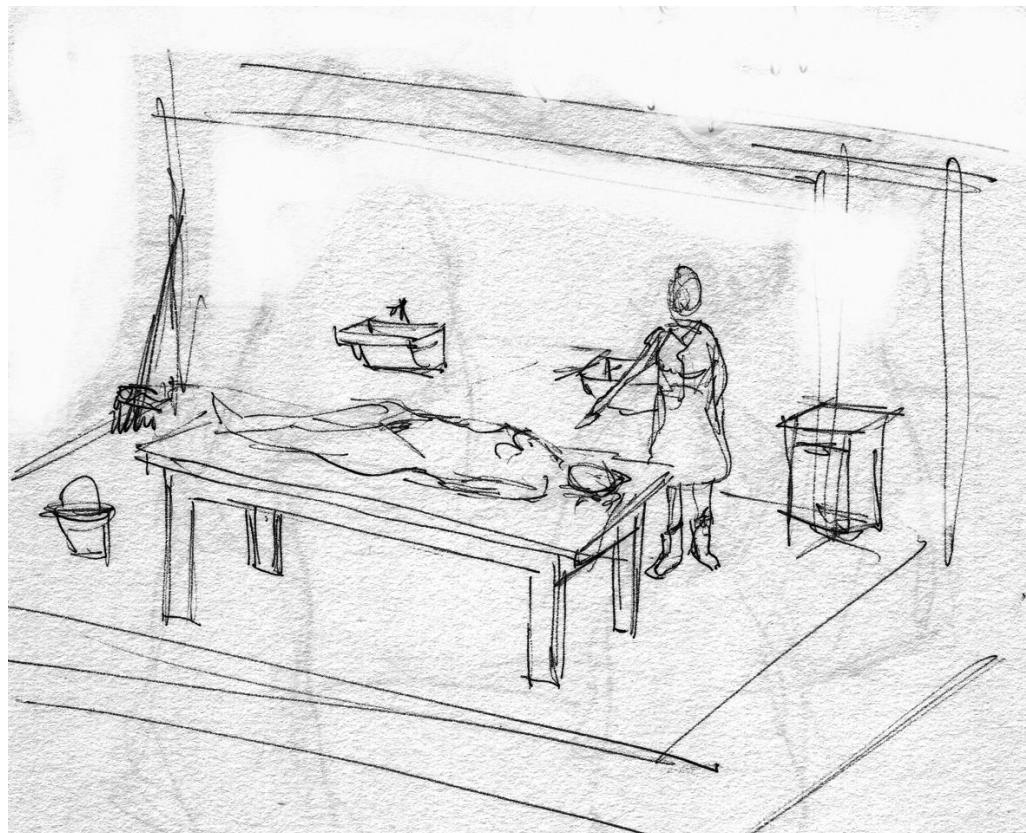


No caso de outros trabalhos, às vezes, você começa pelos textos? Por exemplo, quando você usa os textos de Daniel Veronese, como em *Women's*, esse espetáculo tão marcante do ponto de vista da imagem, a ideia surgiu a partir do texto?

Não, quase sempre da imagem. Chego nos textos do Veronese, mas em todas as montagens que fiz tive uma imagem que me fez escolher este ou aquele material. A encenação de *Women's* nasceu de uma crise de grupo e de uma urgência em montar algum espetáculo para superar a crise. No início dos anos 2000 nosso grupo em Florianópolis, o Experiência Subterrânea, entrou em crise de repente porque uma pessoa decidiu ir embora da cidade no meio de um processo de criação. Sobramos eu e as duas atrizes que, então, em uma semana decidimos

fazer algo rápido para superar a crise séria. Passei um fim de semana pensando e me lembrei de um desenho em um dos meus cadernos; e tinha um muito simples que lembrava um necrotério. Na segunda feira falei para as atrizes (Vanessa Damasco e Jaqueline Valdívia)¹³: “vamos fazer uma peça no cenário que é um necrotério?”. Eu tinha essa imagem. Mas, o texto é um monólogo que faz parte de uma trilogia e não tem nada que ver com um necrotério. Logo propus um roteiro de ações que também nasce numa imagem, a de um corpo que espera uma autópsia. O texto acabou sendo dito por uma personagem de uma faxineira que está limpando o necrotério e se relaciona com o corpo nu que está na mesa. Essa foi a ideia básica. Eu não sabia se o corpo ia falar ou não, se ia voltar à vida. Mas, essas imagens foram nos dando as formas de criar o espetáculo. Assim, também ocorreu com a montagem de *Guarda Chuva*, um espetáculo de rua feito a partir de desenhos e imagens...

Figura 8 – Projeto de cenário de *Women's*. Acervo: André Carreira



13 A montagem *Women's* ficou em cartaz em 2001; e no ano de 2002 fizemos uma segunda montagem com Luana Raitter e Lara Matos. Mas, posteriormente, com Lara Matos e Ana Luiza Fortes ficamos em cartaz por 15 anos com diferentes turnês pelo Brasil e América Latina, entre elas pelo Palco Giratório do SESC.

Figura 9 - *Women's*, com as atrizes Ana Luíza Fortes e Lara Matos.
Acervo: André Carreira



Figura 10 - Desenho panorâmico de *Guardachuva*. Acervo: André Carreira



Figura 11 - Encenação de *Guardachuva*, com as atrizes Ana Luíza Fortes e Lara Matos.
Acervo: André Carreira



Quando a gente falou sobre essa criação a partir das imagens, queria completar porque eu achei interessante ver o caderno que você mostrou. As produções imagéticas não são só desenhos que você faz, têm também apontamentos com relação às imagens...

Falo muito dos desenhos porque eu desenho o tempo todo, em toda reunião que eu estou, eu desenho. Também faço quadros como os que estão aqui nas paredes da minha casa e, de vez em quando, faço história em quadrinhos. Mas, como você diz, muitas destas imagens que estão na minha cabeça, não se transformam em desenhos porque são mais variadas. Às vezes a imagem tem a ver com imaginar um ator fazendo um determinado movimento, então eu anoto para pensar depois. Quando fiz o projeto de *Alice no País das Ambulâncias*, que foi um espetáculo que eu dirigi para o Festival de Loja, no Equador, a imagem persistente na minha cabeça era uma ambulância no centro de uma cidade, com uma sirene ligada e uma noiva saindo de dentro da ambulância. Uma imagem como essa eu não preciso desenhar; e foi isso o que me deu a ideia dramatúrgica

de Alice. Esse projeto comecei fazendo com Liz Eliodoraz, de Goiânia, era para o Teatro que Roda, mas por muitos motivos não avançou. Alguns dos meus espetáculos têm a figura de uma noiva, justamente porque é uma imagem poderosa e sugestiva e que também é estranha. A noiva é Dulcinéia no *Dom Quixote*, aparece em *Ofélia e a Fantasma – Série Teatral* do ÁHQIS¹⁴ (2025). Então, as imagens aparecem e eu jogo no trabalho porque sei que podem produzir coisas interessantes, mesmo que eu não saiba bem o quê. Relaciono isso com a influência dos espetáculos do Kantor, que foram tão importantes para mim; e depois eu fiz uma viagem longa só para ver *A Classe Morta*, em Madri. Tomo de Kantor o trabalho com as imagens como alimento da criação.

Figura 12 - André Carreira e Patrícia Barrufi em ensaio do Laboratório ÁHQIS.
Acervo: André Carreira



Sobre a questão do trabalho com as visualidades no seu grupo de pesquisa, o ÁHQIS. Eu percebi que no ÁHQIS vocês não trabalham especificamente com a ideia ou o termo de direção de arte. Mas sinto que, de alguma maneira, isso faz parte do seu fazer artístico; e vocês colocam em prática com todo mundo mesmo sem um responsável específico pela concepção e produção dos

14 Instagram do Laboratório ÁHQIS:
<https://www.instagram.com/laboratorioahqis?igsh=MXY4a28wN2pzbHB3YQ==>.



elementos da encenação teatral. Me refiro aos figurinos, à maquiagem, à cenografia e à sonoplastia. Como se tem se dado esse trabalho no processo do ÁHQIS ao longo dos anos?

Hoje em dia, depois de quase 20 anos de trabalho no Laboratório de Atuação ÁHQIS, a gente pode falar sobre isso de maneira mais clara. O processo de gestão das visualidades dos nossos espetáculos-laboratório¹⁵, um elemento central de nossa prática no Laboratório, começou muito concentrado em mim, porque eu sou artista plástico de formação; e naturalmente ia propondo alternativas técnicas. Mas, quanto mais foquei no processo de direção da atuação, que é o foco do Laboratório, outras pessoas foram assumindo as decisões sobre roupas, luz e espaços. Assim, vejo que nossas escolhas também se relacionam com o fato de que quando estamos criando os materiais já fazem parte desde o início do processo de criação. Então, sempre somos muitas pessoas propondo ideias e isso está em cada sessão do Laboratório. Assim, vamos deformando os espaços, buscando texturas, experimentando tipos de roupas e quem tem mais interesse vai ocupando mais espaços. No final tudo passa por uma conversa bem aberta. É com esse tipo de processo de experimentação do Laboratório de Atuação ÁHQIS que os atores e as atrizes propõem materiais relacionados com a visualidade. Mas, caracteriza nossos processos o fato de que uma das primeiras coisas que são incorporadas na criação são roupas (figurinos) para ensaiar, para dar materialidades no corpo. Discutimos as sugestões de roupas, a partir de imagens e desejos dos atores e atrizes, porque consideramos a roupa como um elemento compositivo do trabalho da atuação. E ainda que isso tenha a ver com o que a gente chamaria a “esfera” da direção de arte, priorizamos a experiência corporal de quem atua. No Laboratório, o trabalho com a imagem, com a visualidade do espetáculo, não está prioritariamente a serviço representação de um referente ou de um sentido central do texto, está mais a serviço da experiência da atuação. Isso porque nossa lógica é a do espetáculo-laboratório. Nossa pergunta não é: “que tipo de imagens dão substância para a atuação”? Mas sim, que tipo de roupa serve às pesquisas das atrizes e atores? Então, se eu tivesse que usar o termo direção de arte, eu diria que a direção de arte no Laboratório de Atuação do ÁHQIS está

¹⁵ O ÁHQIS define suas produções como espetáculos-laboratório porque a premissa é a criação para que atores e atrizes possam pesquisar procedimentos de atuação, como é o foco do Laboratório de Atuação.



disseminada através do olhar de cada pessoa que está trabalhando no processo. Isso não exclui que alguma pessoa concentre, eventualmente, a tarefa de propor um caminho específico; e que não nos interesse ter uma abordagem que unifica os impulsos que surgem no coletivo. Mas, acho importante reiterar que se há algum elemento ou ação que conformaria aquilo que é da substância da direção de arte, isso apareceu com certeza lá no início do próprio processo de atuação. É assim que eu entendo o trabalho de criar o mundo visual, a maquiagem, a roupa, como aquilo que interfere no espetáculo do ponto de vista do trabalho da atuação. A criação dos atores e atrizes é nosso referente, e se uma peça transcorre, por exemplo, em determinada época, nossos ensaios iniciais vão marcar a forma como vamos compor nossa direção de arte, isso vai nascer no ensaio mais que em uma reunião técnica com todas em uma mesa e o texto na mão. A gente vai primeiro escolher roupas para experimentar e ver onde elas nos levam do ponto de vista da atuação. Assim, fizemos no processo de *-Uma mulher que se afoga* (2023-2025). A peça se situa no final do século XIX, e usamos referências de época, mas nos interessou primeiro ver como as atrizes desfrutavam do trabalho com um figurino de época; e como isso produzia estímulos para nossa pesquisa de uma atuação por estados. Usamos muitos figurinos de ensaio (parecidos com os definitivos) nos exercícios. Em síntese, no nosso Laboratório, a direção de arte deve primeiro produzir elementos que afetem atrizes e atores, deve importar para o processo de ensaio, e por isso não é pensada prioritariamente do ponto de vista do efeito junto ao público. Como as decisões de visualidade chegarão ao público será o resultado da experiência do elenco.

Referencias

ÁHQIS. Disponível em: <https://www.udesc.br/ceart/laboratorioatuacaoahqis>. Acesso em: 09 set.2025.

Recebido em: 14/09/25

Aprovado em: 17/10/25