



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PORTO NACIONAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO ACADÊMICO EM  
LETRAS

**FERNANDA MOREIRA RODRIGUES**

**O ESPAÇO NA OBRA *A COMUNIDADE DO ARCO-ÍRIS*, DE  
CAIO FERNANDO ABREU: DO TEXTO À CENA**

Porto Nacional/TO  
2023

FERNANDA MOREIRA RODRIGUES

**O ESPAÇO NA OBRA *A COMUNIDADE DO ARCO-ÍRIS*, DE  
CAIO FERNANDO ABREU: DO TEXTO À CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins. Foi avaliada para obtenção do título de Mestra em Letras e aprovada em sua forma final pelos orientadores e pela Banca Examinadora.

Orientadora: Dra. Roseli Bodnar  
Coorientador: Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Nacional/TO  
2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

- R696e    Rodrigues, Fernanda Moreira.  
        O espaço na obra A comunidade do arco-íris, de Caio Fernando Abreu:  
        do texto à cena. / Fernanda Moreira Rodrigues. – Porto Nacional, TO, 2023.  
        119 f.
- Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins  
        – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação  
        (Mestrado) em Letras, 2023.  
        Orientadora : Roseli Bodnar  
        Coorientador: Paulo Ricardo Kralik Angelini
1. A Comunidade do Arco-Íris. 2. Dramaturgia para crianças. 3. Espaço  
        literário. 4. Espaço teatral. I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

# FOLHA DE APROVAÇÃO

FERNANDA MOREIRA RODRIGUES

## O ESPAÇO NA OBRA *A COMUNIDADE DO ARCO-ÍRIS*, DE CAIO FERNANDO ABREU: DO TEXTO À CENA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins. Foi avaliada para obtenção do título de Mestra em Letras e aprovada em sua forma final pelos orientadores e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 31 / 03 / 2023

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Roseli Bodnar, UFT  
(Orientadora e Presidente da Banca)

---

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini, PUCRS  
(Coorientador)

---

Profa. Dra. Juliana Santana de Almeida, UFT  
(Avaliadora – Membro interna, PPGL/UFT)

---

Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão de Aguiar  
(Avaliadora – Membro externa, PUCRS)

*Aos meus pais Júlio Rodrigues de Almeida e  
Terezinha de Jesus Moreira Rodrigues pelo  
incentivo e apoio incondicional e por  
acreditar que a educação seria capaz de  
mudar nossa história.  
Ao meu avô Clemente Eugênio Rodrigues  
Moreira (in memoriam), um incentivador da  
leitura e amante da literatura brasileira.*

*“E, na leitura assimilada à vida, toda  
passividade desaparece quando tentamos  
tomar consciência dos atos criadores do poeta  
que expressa o mundo, um mundo que se abre  
aos nossos devaneios”  
(Gaston Bachelard)*

## **AGRADECIMENTOS**

Um agradecimento especial à minha família, por ser a base de apoio que sempre pude contar e à minha companheira Raquel Etges, pelo incentivo e companheirismo de sempre e por ser essa ouvinte paciente, disposta a escutar os desabafos, partilhas de pesquisa e as inevitáveis reclamações.

À minha orientadora querida Profa. Dra. Roseli Bodnar e meu coorientador Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini, pelos apontamentos assertivos e cuidadosos para a construção da dissertação.

À Universidade Federal do Tocantins – UFT, campus de Porto Nacional. Aos professores do PPGL, pela partilha e troca de conhecimentos e à coordenação do programa, pelo atendimento sempre solícito.

À UFT – campus de Palmas, por conceder meu afastamento para a conclusão do curso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Ao amigo querido Carlos Alberto F. Fernandes Gomes, pela disponibilidade em ler e trocar apontamentos nas produções dos artigos produzidos nas disciplinas.

## RESUMO

Este trabalho dissertativo tem como objeto de estudo o espaço na obra *A Comunidade do Arco-Íris*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. A proposta traz como objetivo a investigação do elemento *espaço* dentro do texto dramático, com o intuito de refletir sobre as possibilidades de materializá-lo em uma futura montagem, um trabalho que exige não apenas técnicas, mas uma percepção sensível que abarca o processo criativo. A partir do cruzamento e fundamentos teóricos dos conceitos voltados para teoria literária, o teatro e a cenografia, o estudo do espaço se constitui como um importante orientador no processo de criação e desenvolvimento do espaço visual da cena. Por se tratar de uma pesquisa que trabalha com experimentação e criatividade, o método utilizado foi o indutivo, de natureza aplicada, já que a análise da peça se deu com base nos estudos prévios dos conceitos e teorias relativas ao espaço. Para investigar o elemento espaço em um texto dramático foi preciso levar em consideração as distinções que envolvem o texto e o momento da representação, evidenciando que espaço dramático e espaço cênico são diferentes e também complementares. Uma análise minuciosa e sensível do texto possibilita a construção do espaço dramático por parte do leitor cenógrafo, proporcionando uma leitura espacial mais eficaz para se pensar na criação do espaço cênico materializado e visível no palco. Escrita na década de 1970, momento em que as produções para crianças se fortalecem no país, *A Comunidade do Arco-Íris* traz temas que se mostram atemporais, como a preservação do meio ambiente, questões sobre democracia, machismo e trabalho coletivo. A representação do espaço na obra evidencia a relação conflituosa que as personagens carregam pela cidade grande em contraponto ao sentimento de realização e felicidade construído no espaço natural do recanto. A análise do espaço não está apenas nas indicações fornecidas pelo autor, mas nas entrelinhas de cada fala, de cada personagem. A leitura e construção espacial do texto surge a partir dessa análise aliada a um processo criativo individual e experimental que pode ser utilizado para iniciar um projeto cenográfico, cujo texto é o ponto de partida para a encenação.

**Palavras-chaves:** A Comunidade do Arco-Íris. Dramaturgia para crianças. Espaço literário. Espaço teatral. Cenografia.

## ABSTRACT

The object of this dissertation is the space in the work *A Comunidade do Arco-Íris*, by Caio Fernando Abreu. The proposal aims to investigate the element of *space* within the dramatic text, in order to reflect on the possibilities of materializing it in a future staging, a work that requires not only techniques, but a sensitive perception that encompasses the creative process. From the crossing and theoretical foundations of concepts focused on literary theory, theatre and scenography, the study of space is constituted as an important guide in the process of creation and development of the visual space of the scene. Because it is a research that works with experimentation and creativity, the method used was inductive, of applied nature, since the analysis of the play was based on previous studies of concepts and theories relating to space. To investigate the space element in a dramatic text it was necessary to take into consideration the distinctions involving the text and the moment of representation, evidencing that dramatic space and scenic space are different and also complementary. A careful and sensitive analysis of the text makes possible the construction of the dramatic space by the scenographer reader, providing a more effective spatial reading to think about the creation of the scenic space materialized and visible on stage. Written in the 1970s, a time when productions for children were becoming stronger in the country, *A Comunidade do Arco-Íris* brings timeless themes, such as the preservation of the environment, questions about democracy, machismo and collective work. The representation of space in the work shows the conflicting relationship that the characters have with the big city in contrast to the sense of fulfilment and happiness built in the natural space of the corner. The analysis of the space is not only in the indications provided by the author, but between the lines of each speech, of each character. The reading and spatial construction of the text arises from this analysis allied to an individual and experimental creative process that can be used to start a scenographic project, whose text is the starting point for the staging.

**Keywords:** The Rainbow Community. Dramaturgy for children. Literary space. Theatrical space. Scenography.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Capa do livro .....	18
Figura 2 – Apresentação das personagens .....	19
Figura 3 – Macacos causando confusão .....	37
Figura 4 – A peça inicia com o despertar de Sereia .....	38
Figura 5 – O passado das personagens (antes de mudarem para o recanto).....	41
Figura 6 – Bruxa desmascarando os espiões .....	43
Figura 7 – Capas dos livros de Lispector e Abreu.....	50
Figura 8 – Estudo do texto: decupagem .....	90
Figura 9 – Estudo do texto: decupagem .....	91
Figura 10 – Estudo do texto: decupagem .....	91
Figura 11 – Sereia.....	96
Figura 12 – Bruxa de Pano .....	97
Figura 13 – Bailarina .....	98
Figura 14 – Mágico .....	99
Figura 15 – Soldadinho .....	100
Figura 16 – Roque .....	101
Figura 17 – Visitantes.....	102
Figura 18 – Praça dos Girassóis e Parque Cesamar.....	104
Figura 19 – Palcos dos Teatros Sesc e Fernanda Montenegro em Palmas -TO .....	105
Figura 20 – Esboçando ideias.....	106
Figura 21 – Estudo Cenário .....	107
Figura 22 – Estudo Cenário .....	107

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
HIV	Vírus da Imunodeficiência Humana
IFTO	Instituto Federal do Tocantins
IPA	Instituto de Porto Alegre
MEET	Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers
RS	Rio Grande do Sul
SNT	Sistema Nacional de Teatro
TESP	Teatro Escola de São Paulo
TIPIE	Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação de Porto Alegre
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFT	Universidade Federal do Tocantins
TO	Tocantins

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 CAIO FERNANDO ABREU E A COMUNIDADE DO ARCO-ÍRIS.....</b>	<b>26</b>
2.1 O Teatro para criança no Brasil: do início do século XX ao <i>boom</i> da década de 1970.....	27
2.2 A <i>Comunidade do Arco-Íris</i> : conhecendo a obra.....	36
2.3 Caio Fernando Abreu e a representação do espaço urbano na <i>Comunidade do Arco-Íris</i> .....	46
<b>3 ESPAÇO .....</b>	<b>54</b>
3.1 Espaço literário: o espaço sob a perspectiva da experiência do sujeito ficcional .....	54
3.2 Entre as linhas de força da significação e da percepção: ampliando as possibilidades de ler e refletir o espaço .....	65
3.3 O espaço no teatro: texto e representação.....	72
3.4 Espaço teatral: um lugar cênico a ser construído.....	78
<b>4 CONSTRUINDO UMA PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: REGISTROS DE UM PROCESSO INACABADO .....</b>	<b>84</b>
4.1 Em busca de um processo de criação.....	84
4.2 Povoando a peça: um estudo sobre as personagens .....	93
4.2.1 Conhecendo as personagens: construindo arquivos .....	95
4.3 Esboçando ideias, explorando possibilidades: olhares para o recanto .....	102
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>115</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos em espaço nos vem à mente aparentemente um leque infinito de informações. As possibilidades de pensá-lo e refletir sobre suas nuances e conceitos são inúmeras e complexas. Quando se trata da conceitualização do espaço, nota-se uma polaridade nos modos de classificá-lo e caracterizá-lo. Temos o que o autor Luís Alberto Brandão (2013), em sua pesquisa sobre as teorias do espaço literário, chama de *espaço natural*, que podem abranger os aspectos físico, geográfico e cosmológico e o *espaço construído*, produzido e decorrente da ação humana, seja no âmbito do concreto ou do simbólico.

O espaço natural se vincula, comumente, à ideia de percepção e pertence à esfera do sensível, e nesse sentido ele costuma vir associado à *corpo* e, portanto, espaço e corpo são pensados de maneira inseparável. Por outro lado, o espaço construído é subsumido em modelos, seja de ordem social ou psicológica. A construção do espaço é resultado das atividades sociais, mediada por interesses de âmbito econômico, cultural e outros. Compreender o espaço é, portanto, compreender também o próprio ser humano e as suas estruturas sociais. Através do espaço é possível observar aspectos sociais, históricos e culturais de uma sociedade ou comunidade, além do próprio sujeito em suas particularidades.

O espaço é objeto de interesse e possui relevância teórica em diversas áreas de conhecimento e pode se relacionar ou estar interligado a outros elementos ou perspectivas como o tempo, lugar, corpos, cultura, cidade, visualidades, etc. Na prática, diversas são as formas de se experimentar o espaço, do imaginário ao concreto, do desenho no papel ou digital à sua materialização, seja na área da construção civil, da cenografia ou da decoração, pensamos e modificamos, concedendo um novo e mutável sentido ao espaço.

Na literatura o espaço se caracteriza, de maneira geral, como um dos elementos que compõem uma narrativa. A partir dos estudos literários do século XX, mais especificamente os estudos realizados no ocidente, Brandão sintetiza quatro modos de abordagens diferentes do espaço na literatura, que não limitam outras possibilidades, mas que representam as tendências genéricas mais importantes no âmbito da produção teórica. “São eles: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem” (BRANDÃO, 2013, p. 58).

Oziris Borges Filho, em *Espaço e Literatura: introdução à Topoanálise*, ao tratar do espaço, refere-se tanto aos objetos e suas relações como também à localização em que eles se encontram. Mas enfatiza que, para além disso, temos o sujeito observador. Portanto, “ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos

esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador” (BORGES FILHO, 2020, p. 11). Diante disso, o autor conclui: “Em resumo, a noção de espaço é dada pela inter-relação entre entidade situada, entidade de referência e um observador” (BORGES FILHO, 2020, p. 11).

O espaço é, dessa forma, mediado pelos significados e valores que o sujeito dispõe sobre ele a partir das experiências vivenciadas. A experiência do sujeito no espaço apreendida, a partir das considerações de Yi-Fu-Tuan, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, está implicada pela capacidade que ele possui de aprender a partir da própria vivência. Diz respeito às diferentes maneiras pelas quais o sujeito conhece e constrói a realidade. É a partir da perspectiva da experiência que o autor propõe a diferenciação entre os conceitos de espaço e lugar. “O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (TUAN, 2015, p. 147). Apesar de espaço possuir um sentido mais abstrato que o de lugar, o teórico alerta que, “as ideias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa” (TUAN, 2015, p. 11). A partir dessa afirmação é possível considerar que as personagens da *Comunidade do Arco-Íris* reconhecem o recanto enquanto lugar afetivo e acolhedor porque se contrapõe às características do espaço urbano, com o qual tiveram experiências negativas e decepcionantes.

Luís Alberto Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira (2019), fazem uso dos verbos *ser* e *estar* para exemplificar a ideia de espaço na literatura, que ao conceber um ente – humano ou não – também cria uma série de referências com as quais esse ente possa se relacionar e, como forma de situá-lo, produz-se um *espaço* para o ser. “O espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações [...] [e no qual] atribuímos ao *ser* um certo *estar*” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 67). Sendo o espaço o elemento criado para situar a personagem, a interpretação do espaço passa inevitavelmente pela interpretação da personagem, quem ela é e como ela se relaciona e percebe o espaço a sua volta.

[...] se criamos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la relativamente a outros elementos de nosso texto. Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 67-68).

O espaço físico e concreto é moldado pelas relações que se estabelecem e os significados que a personagem dispõe sobre ele. Os espaços apontados por Brandão e Oliveira podem

aparecer intrinsecamente interligados em uma narrativa literária. As personagens são situadas fisicamente e temporalmente no espaço, espaço e tempo se relacionam, da mesma forma que podem ainda se relacionar com o espaço social e psicológico. “O ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 68).

O espaço dentro da estrutura do texto teatral também está estritamente ligado a outros elementos que constituem uma dramaturgia e é indispensável à sua compreensão. Segundo Anne Ubersfeld, a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos e a segunda, inseparável da primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional. “O texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens” (UBERSFELD, 2010, p. 91).

Para Ubersfeld, o texto teatral é o único texto literário que não se pode absolutamente ler na sequência diacrônica, ou seja, através da evolução do tempo e que só se enuncia numa densidade de signos sincrônicos, isto é, num momento específico, disposto no espaço, especializado. E seja qual for o trabalho de espacialização que todo texto literário produza, qualquer que seja a leitura “espacializante” que o leitor faça do texto, será constatado que o espaço do livro não deixa de ser, até materialmente, um espaço plano, ou seja, um espaço bidimensional. Nesse sentido, a autora considera que:

o texto de teatro é ainda mais plano do que qualquer outro (no nível textual, bem entendido). Nele, a espacialidade não é descrita; as descrições de lugares são sempre precárias e, salvo exceções dignas de nota, localizadas em pontos bem precisos do texto. Trata-se, aliás, de descrições funcionais, raramente poéticas, orientadas não para uma construção imaginária, mas para a prática da representação, isto é, da instauração no espaço (UBERSFELD, 2010, p. 92).

As descrições funcionais de espaço quando presentes no texto vêm descritas, normalmente, nas indicações cênicas deixadas pelo autor, também chamadas de rubricas ou didascálias, que apesar de ser um termo ultrapassado, ainda pode ser encontrado em algumas leituras sobre o tema. Como as indicações cênicas costumam ser pouco poéticas e mais direcionadas a uma orientação funcional acerca da representação, é comum que as interpretações lançadas a elas sejam mais objetivas e práticas. Enquanto uma análise mais voltada para o restante do texto, como um estudo do diálogo, uma reflexão sobre as personagens e suas relações com as outras personagens ou com seu entorno, são baseadas em interpretações mais subjetivas. Contudo, essa leitura não se estabelece como via de regra, tanto a análise das

indicações cênicas quanto a do diálogo e personagens podem vir carregadas de significação, assim como podem ser construídas através do campo do imaginário, do sensível, especulativa e experimental.

O leitor, enquanto sujeito que interpreta, é livre para construir o espaço a partir da sua própria compreensão da obra. Aí reside uma das principais características do texto literário, em oposição a textos puramente informativos, que segundo Brandão e Oliveira, é “provocar a capacidade associativa de leitor, é propor ao leitor enigmas para os quais não são dadas soluções, é estimular o leitor a exercer sua liberdade de escolhas interpretativas, é convidá-lo a escrever, através da leitura, seu próprio livro” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 71).

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa o estudo do espaço como sendo um dos elementos que compõe o texto literário. Propõe-se uma reflexão da categoria no âmbito da teoria literária de um modo mais amplo, considerando as especificidades do texto dramático no contexto da teoria teatral, compreendendo esse estudo como um importante orientador para a construção do espaço da cena. O *corpus* da pesquisa é a obra *A Comunidade do Arco-Íris*, do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu. O estudo do espaço oferece um considerável repertório teórico para ser utilizado em uma análise e construção espacial do texto à cena.

Diante da proposta na qual se configura a pesquisa, que diz respeito a uma análise do espaço na obra, considerando a passagem da escritura dramática para a escritura cênica, surgiram algumas questões norteadoras que podem direcionar o seu desenvolvimento: Em que aspectos um estudo das teorias que permeiam o espaço literário pode contribuir para análise espacial de um texto dramático? Quais as potencialidades e possibilidades que a obra *A Comunidade do Arco-Íris* apresenta para conduzir uma discussão sobre a representação do espaço? Como direcionar uma leitura espacial do texto dramático que permita a construção do espaço da cena? O estudo do espaço dentro da teoria literária e teatral podem ser relevantes para o profissional que trabalha com as visualidades da cena?

Um estudo que permeia a representação do espaço na literatura possui diversos caminhos e possibilidades de abordagens, provindas não apenas da teoria literária, mas vinculadas também a outras áreas de conhecimento, portanto, as escolhas podem ser direcionadas de acordo com as especificidades do gênero e da obra analisada. Ainda que o texto dramático possua particularidades em relação a outros gêneros, diversas abordagens podem servir para direcionar uma leitura espacial da obra.

*A Comunidade do Arco-Íris* apesar de ser um texto curto, com poucas indicações cênicas, apresenta personagens com potencialidades profícuas para uma discussão sobre a

representação do espaço. Dessa forma, a análise do espaço pode se valer também da interpretação das personagens.

O texto dramático possui particularidades que precisam ser consideradas em qualquer proposta de análise. Apesar de se tratar de um texto construído para ser encenado, a leitura espacial deve levar em consideração não apenas as indicações cênicas deixadas pelo autor, mas uma interpretação que circunda todo o texto.

O profissional que trabalha com o processo de criação dentro das visualidades da cena, lida diretamente com conceitos e estudos que permeiam o espaço, desde o texto até a sua materialização. Dessa forma, aprofundar em abordagens que possibilitam explorar a representação do espaço no texto pode contribuir para um direcionamento no processo de criação cenográfica.

Nesse sentido, foi necessário dialogar com os estudos próprios da cenografia teatral, pois se trata do campo, dentro de uma produção teatral, responsável pela instauração do espaço cênico<sup>1</sup>. Tendo em vista que a cenografia abarca diversos outros aspectos necessários à produção cênica, na qual o diálogo com outras linguagens e técnicas são indispensáveis quando se pretende criar um projeto cenográfico, a presente pesquisa não tem o intuito de deixar como produto final um projeto a ser executado, até porque um projeto só seria possível e justificado se uma montagem da peça estivesse sendo produzida de fato. O que se pretende neste trabalho é deixar um estudo do espaço da peça em questão que possa servir como ponto de partida a um futuro processo de criação. A proposta traz uma reflexão ampla do espaço, da temática da peça e das possibilidades que abrangem os primeiros passos para a criação do espaço cênico. O estudo traz rascunhos, desenhos, ideias especulativas e esboços registrados no último capítulo da pesquisa.

Reconhecido como um dos ficcionistas mais admirados da literatura brasileira contemporânea, Caio Fernando Abreu deixou um importante legado de obras que transitam nos mais diversos gêneros da literatura. Mais conhecido por seus contos, gênero que predomina na obra deixada pelo escritor, foi também autor de crônicas, romances, poemas e dramaturgias. A obra dramaturgica de Abreu representa uma parte significativa da sua escrita, bastante estimada

---

<sup>1</sup> Não necessariamente é um trabalho que deva ser realizado por um profissional. Em muitas produções, a concepção do espaço cênico é concebida através de um processo colaborativo entre atores, diretor, equipe de apoio, cenotécnicos, devido ao baixo orçamento, falta de profissional capacitado ou por uma escolha de condução do trabalho. Ainda que a produção tenha um cenógrafo coordenando o processo de criação do espaço cênico, as produções vêm cada vez mais adotando um trabalho colaborativo, em que toda a equipe possui voz dentro do processo.

e revisitada, e recebe montagens e trabalhos não só no meio acadêmico, mas na produção teatral de um modo geral<sup>2</sup>.

A peça *A Comunidade do Arco-Íris* foi escrita na década de 1970 e estreou nos palcos em 1979, na cidade de Porto Alegre – RS, com direção da encenadora Suzana Saldanha. Seu texto foi publicado pela primeira vez em 1997, no livro *Teatro Completo*, que reúne toda a obra dramática do escritor. E em 2013, ganhou uma edição voltada para crianças, com ilustrações do artista visual Victor Tavares. Essa é a versão que a presente pesquisa estará utilizando.

**Figura 1 – Capa do livro**



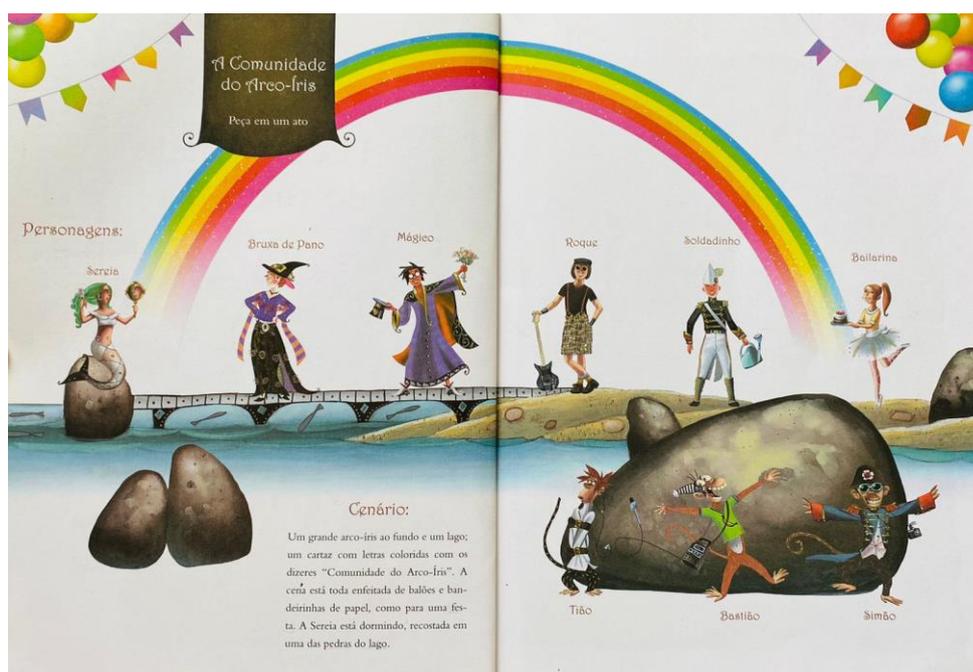
Fonte: Caio Fernando Abreu. Edição ilustrada por Victor Tavares, 2013.

O enredo da peça traz o dia em que os moradores da *Comunidade do Arco-Íris*: Sereia, Bruxa de Pano, Mágico, Roque, Soldadinho e Bailarina comemoram um ano da chegada ao recanto, um lugar pacato, em meio à natureza, com matas e rios preservados, cheio de harmonia

<sup>2</sup> No ano de 2022, por exemplo, alguns grupos e cursos de teatro estiveram em cartaz com peças do escritor, com textos na íntegra ou com adaptações. A Escola de Teatro “Cobogó das Artes”, de Recife esteve em cartaz com o espetáculo *Pode ser que seja só um leiteiro lá fora*. O espetáculo está disponível no canal do grupo no YouTube, através do endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=kYklk6swTX8>. A “Companhia de Solos & Bem Acompanhados” (RS) circulou com a montagem *Caio do Céu*. A produção traz para a cena o próprio artista, transpondo para o palco o universo do escritor através de crônicas, cartas, contos, poemas, textos teatrais, depoimentos, música ao vivo e projeções. A montagem é dirigida pelo diretor e amigo pessoal de Abreu, Luís Artur Nunes. Mais informações sobre o espetáculo podem ser conferidas na página do grupo: <https://deborahfinocchiaro.com/caio-do-ceu/>. O curso de Licenciatura em Teatro, da UFT/Palmas, apresentou o espetáculo *A Maldição do Vale Negro*, peça escrita por Caio Fernando Abreu em parceria com Luís Artur Nunes. A Montagem foi dirigida pela Professora Renata Ferreira e a cenografia e cenotécnica conduzida por mim. Mais informações podem ser conferidas através do link: <https://ww2.uft.edu.br/index.php/ultimas-noticias/31902-formandos-do-curso-de-teatro-da-uft-estreiam-espetaculo-de-formatura-no-dia-01-de-dezembro>.

e bem distante do “Reino dos homens”, onde as fábricas e indústrias poluem os rios, as pessoas são apressadas, vivem empilhadas em apartamentos, brigam, fazem guerra. A paz na comunidade é ameaçada quando seus moradores recebem a visita surpresa dos macacos Tião, Simão e Bastião, três figuras bastante folgadas e bagunceiras. O que ninguém sabia era que os visitantes na verdade eram homens intrusos disfarçados de macacos, enviados do “Reino dos homens” para destruir a comunidade, a missão era causar a discórdia no grupo e desestabilizar a harmonia que existe entre eles. O conflito da peça gira em torno do sumiço dos objetos pelos quais os moradores possuem uma forte relação afetiva. E para além da afetividade, esses objetos exprimem características da personalidade das personagens ou da sua ligação com o passado vivido no espaço urbano. O roubo foi tramado pelos novos visitantes, que conseguem, em primeiro momento, culpar a personagem Bruxa de Pano. O mistério só é resolvido pela ousadia e perspicácia de Bruxa, que consegue desmascará-los com a ajuda das amigas, Sereia e Bailarina.

**Figura 2 – Apresentação das personagens**



Fonte: Caio Fernando Abreu. Edição ilustrada por Victor Tavares, 2013.

Uma peça encantadora que Caio Fernando Abreu escreveu para que as crianças assistissem no teatro e que ganhou diversas montagens ao longo dos anos. Apesar de parecer uma história singela e inocente, traz questões muito relevantes para a sociedade; os conflitos enfrentados pela vida urbana moderna, a poluição, a guerra, a democracia, são alguns dos temas que podemos encontrar na escrita de Abreu, através de uma linguagem simples, que combina fantasia e realidade de forma divertida e bem-humorada.

A proposta da pesquisa considera o texto dramático como metodologia para a identificação do espaço, como ponto de partida para a criação da cenografia. Porém, é importante ressaltar que o fenômeno teatral pode surgir a partir de diversos outros dispositivos, através de uma música, de textos literários não dramáticos, de repertórios pessoais, etc. No teatro moderno e contemporâneo, o texto perdeu o protagonismo dominante possibilitando, de certa forma, uma maior liberdade de criação ao artista, seja o ator, o encenador ou a equipe técnica de modo geral. Nesse sentido, a cenografia, segundo Patrice Pavis (2015) encontra no teatro contemporâneo um novo lugar, mais provocador, particularmente em sua relação com o texto: não se trata mais de ilustrar ou explicar, mas sim de produzir um imaginário visual, meio real, meio fantasmal, que se transplanta igualmente para os elementos sonoros e abstratos.

Sendo o texto dramático o material suporte para a criação da cenografia, é necessário levar em consideração na análise e estudo da obra a relação do espaço com os outros elementos que interagem no texto. A análise do texto, do espaço e do corpo do ator/personagem são fontes preliminares para a concretização do espaço cênico. Para a cenógrafa e pesquisadora Pamela Howard (2015, p. 62) “O texto é território inexplorado e que ainda está para ser mapeado”.

Quando se trata de pensar o espaço do texto como mediador ou como ponto de partida para o espaço da representação, Ubersfeld (2010) destaca três pontos importantes com os quais o espaço teatral pode estar relacionado e aos quais ele pode ter uma relação icônica:

a) O universo histórico no qual está inserido, e do qual é a representação mais ou menos mediatizada; b) com as realidades psíquicas; nesse sentido, o espaço cênico pode representar as diferentes instâncias do Eu; c) com o texto literário. Em todos esses casos, o espaço cênico sustenta uma relação com seu texto-suporte [...] O texto é, nesse caso, a mediação, mas também pode ser o ponto de partida que representa então o elemento-chave do qual o espaço cênico é, a bem-dizer, o ícone (UBERSFELD, 2010, p. 102).

Nesse sentido, a autora evidencia que toda reflexão sobre o texto teatral se depara obrigatoriamente com a questão da representação; um estudo do texto apenas pode identificar-se com os prolegômenos, capazes de oferecer noções preliminares, no ponto de partida, necessário, mas não suficiente, dessa prática totalizante que é o fenômeno teatral. A análise do texto e a análise da representação são compreendidas como processos diferentes, mesmo que complementares. A noção de espaço, dentro da teoria teatral, deixa evidente portanto as distinções e as particularidades existentes entre o texto e o momento da representação, como pontua o teórico e crítico teatral, Jean-Pierre Ryngaert:

O texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta deslindar. A partir do interior do texto, esta procura considerar as possibilidades

da passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público. Procura, portanto, compreender o estatuto de cada texto e com ele criar representações, reais ou virtuais (RYNGAERT, 1995, p. 4).

Dessa forma, o trabalho busca em sua proposta explorar diferentes indícios espaciais a partir do interior do texto e como esses indícios, articulados à liberdade de criação do artista da cena, possibilitam uma proposta de estudo do espaço que visa a passagem da escritura dramática à escritura cênica – do texto à cena. Isso sem recorrer a montagens que já foram realizadas para justificar a investigação, mas voltando a atenção para a possibilidade de uma montagem futura.

A principal motivação que levou à pesquisa se deu pelo interesse pessoal em aproximar os estudos que envolvem a Cenografia Teatral dos estudos literários, a partir da análise do *espaço*. Sou licenciada em Artes Cênicas pelo Instituto Federal do Tocantins – IFTO. Contudo, minha experiência mais direta e profunda com a cenografia só aconteceu depois da graduação, ao ingressar no cargo de Cenógrafa na Universidade Federal do Tocantins – UFT, assumindo as atividades do laboratório de cenografia do curso de Licenciatura em Teatro.

Os profissionais que trabalham com cenografia, normalmente surgiam das áreas de arquitetura, do design ou das artes visuais e plásticas, devido às habilidades adquiridas em sua formação, como o desenho, a plasticidade e no caso da arquitetura, com projetos de criação de espaços e ambientes diversos, e, apesar de muitos profissionais ainda surgirem dessas áreas, é possível encontrar cursos técnicos e capacitações, voltados especificamente para a produção cenográfica, incluindo TV, shows, vitrines e eventos ou voltados diretamente para a produção teatral. No início dos anos 2000, mais especificamente após 2010, começaram a surgir cursos de graduação e pós-graduações diretamente ligados à área da cenografia<sup>3</sup>. No meu caso, pouco sabia sobre desenhos técnicos ou artísticos ou sobre técnicas de construção e materialização de espaços cênicos. Porém, o universo dos trabalhos manuais sempre me foi bastante familiar, em especial com o artesanato, curiosa por natureza em experimentar materiais e formas de manipulá-los.

O gosto e a facilidade com os trabalhos manuais, aliados à formação em teatro, possibilitaram-me entender como se dá um processo de montagem, as particularidades e

---

<sup>3</sup> Como é o caso do Bacharelado em Cenografia e Indumentária, da UNIRIO. Até 2013 era uma das habilitações do Bacharelado em Artes Cênicas e atualmente é um dos bacharelados da Escola de Teatro. Algumas graduações em Teatro ou Artes Cênicas exploram a cenografia como habilitação ou inserida no corpo de disciplinas. Outras instituições não universitárias também oferecem formação em cenografia, como a SP Escola de Teatro, que oferece cursos técnicos e cursos de extensão na área teatral. Não foi realizada uma pesquisa aprofundada sobre como ocorre o ensino de cenografia no Brasil, é provável que existam graduações e cursos em outras instituições, além das citadas. Esta nota serve apenas para ilustrar que houve uma mudança na formação dos profissionais da área. Apesar de ainda ser bastante tímida, a formação em cenografia no país avançou consideravelmente, especialmente através das pós-graduações.

necessidades da cena, serviram como ponto de partida para mergulhar no universo da cenografia. Boa parte da experiência adquirida em oito anos de trabalho está ligada às atividades práticas desenvolvidas dentro da universidade, produções de baixo custo, com materiais reaproveitados e ressignificados, sempre em contato direto com os estudantes. Foi dessa experiência que nasceu o desejo pela pesquisa, uma oportunidade de ampliar os conhecimentos e aplicá-los no desenvolvimento do meu trabalho junto à universidade e fora dela.

Como referido, o presente trabalho se concentra no estudo do espaço e sua análise no teatro compreende dois momentos distintos e complementares, texto e representação. No caso da pesquisa, o texto *A Comunidade do Arco-Íris* é o ponto de partida para a construção do espaço da cena.

A proposta da pesquisa se justifica inicialmente por se tratar de um trabalho que visa analisar, no texto dramático, aspectos que possam indicar ou orientar para as possibilidades de pensar e construir o espaço cênico da representação. A construção espacial a partir da leitura do texto pode apoiar-se nas indicações cênicas previstas pelo autor, quando escreveu a obra ou percebidas através de uma interpretação mais cuidadosa, que transcenda a superfície do texto.

Para que o espaço dramático se torne realmente visível e materializado na cena, é necessário que haja uma encenação em que figure algumas relações espaciais implicadas pelo texto – quando o texto é o ponto de partida para a encenação – espaço cênico e a encenação sempre são por um lado tributários da estrutura e do espaço dramático do texto: seria inútil, para o encenador ou cenógrafo, ser muito inventivo e debochar do texto a ser encenado; ele não pode ignorar totalmente a representação mental que fez do espaço dramático ao ler o texto (PAVIS, 2015).

A pesquisa se torna relevante tanto para quem desenvolve ou deseja desenvolver trabalhos na área da cenografia teatral, como também para aqueles que se interessam ou já pesquisam a categoria espaço dentro dos estudos literários. Para quem tem interesse na obra de Caio Fernando Abreu, a dramaturgia do autor, analisada na pesquisa, é uma obra de grande importância para a literatura brasileira e que já recebeu diversas montagens ao longo dos anos. Porém, esta é ainda pouco estudada dentro do meio acadêmico, dessa forma, a pesquisa se torna relevante também pelo seu ineditismo no que diz respeito a escolha da obra.

Diante disso, o trabalho apresenta como objetivo geral o estudo do *espaço* na peça *A Comunidade do Arco-Íris*, do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, a partir do cruzamento e fundamentos teóricos dos conceitos voltados para teoria literária, o teatro e a cenografia, considerando o estudo do espaço como um importante orientador no processo de criação e desenvolvimento do espaço visual da cena.

Os objetivos específicos, se dividem em:

1. Apresentar a obra *A Comunidade do Arco-Íris* dialogando com o panorama do teatro destinado à criança do Brasil, em especial no período em que a peça foi escrita e estreada;
2. Refletir sobre a representação do espaço urbano na escrita de Caio Fernando Abreu e como ele se apresenta na *Comunidade do Arco-Íris*;
3. Analisar o espaço no texto dramático *A Comunidade do Arco-Íris*, a partir da perspectiva da experiência do sujeito ficcional, percorrendo o tema de modo mais amplo até suas especificidades dentro do gênero dramático e da produção teatral;
4. Compartilhar os registros de um processo de criação em construção.

O método utilizado na pesquisa foi o indutivo, que estabelece uma lógica contrária ao método dedutivo. De acordo com Michel (2009), a indução contempla um tipo de raciocínio que parte de fatos e dados particulares para chegar à conclusão, é empírica, experimental e hipotética. Enquanto a indução possibilita a extensão do conhecimento, é imaginosa e criativa, a dedução é lógica, segura e tem a comprovação dos fatos. Uma trabalha com probabilidades e a outra com verdades incontestáveis.

Diante desse contraste entre os métodos, ficam claros os motivos pelos quais a presente pesquisa adota o raciocínio indutivo para chegar às considerações finais. O estudo voltado para a teoria do espaço literário como forma de aprofundar o conhecimento acerca do fazer artístico na área da cenografia não constitui uma verdade absoluta, uma via de regra, uma necessidade, e sim, mais uma possibilidade de aperfeiçoamento, trabalhando com probabilidades a partir de uma experiência criativa pessoal.

Sob o ponto de vista de sua natureza, o trabalho se enquadra dentro da pesquisa aplicada, pois tem como objetivo a aplicação dos conhecimentos e resultados alcançados na pesquisa básica, que, por sua vez, é indispensável para o trabalho pois, apesar de não ter um compromisso inicial com a aplicabilidade, tem como propósito a geração de conhecimento novo; sua intenção é desvendar características, propriedades básicas dos fenômenos. A pesquisa aplicada volta-se mais para o aspecto utilitário, uma vez que “procura transformar o conhecimento puro em elementos, situações destinadas a melhorar a qualidade de vida da humanidade” (MICHEL, 2009, p. 44).

Quanto ao tipo de pesquisa, a forma de abordagem escolhida para o problema foi a qualitativa, pois esta considera, em sua perspectiva, a existência de uma relação dinâmica, particular, contextual e temporal entre o pesquisador e o objeto de estudo.

O ambiente da vida real é a fonte direta para obtenção dos dados, e a capacidade do pesquisador de interpretar essa realidade, com isenção e lógica, baseando-se em teoria existente, é fundamental para dar significado às respostas. [...] Na pesquisa qualitativa, a verdade não se comprova numérica ou estatisticamente, mas convence na forma da experimentação empírica, a partir de análise feita de forma detalhada, abrangente, consistente e coerente, assim como na argumentação lógica das ideias, pois os fatos em ciências sociais são significados sociais, e sua interpretação não pode ficar reduzida a quantificações frias e descontextualizadas da realidade. (MICHEL, 2009, p. 37).

Como procedimentos técnicos foram adotadas duas estratégias metodológicas: o levantamento de um referencial bibliográfico que compreende a categoria *espaço* dentro dos estudos literários, afinando-se posteriormente às especificidades do texto dramático e do espaço teatral como um todo. Esse levantamento subsidiou uma análise mais profunda para pensar o formular uma narrativa visual para a peça, que resultou numa experimentação prática e, dessa forma, o projeto está fundamentado a partir de uma pesquisa teórico-prática, dividida em dois momentos.

Para Pedro Demo (1985, p. 26) “A *pesquisa prática* é aquela que se faz através do teste prático de possíveis ideias ou posições teóricas. Certamente é uma função da prática testar se a teoria é fantasia, especulação ou se é real”. O processo prático será registrado por imagens e relatos de experiência, sendo reservado a ele o último capítulo da dissertação. Nesse sentido “Alguns métodos qualitativos seguem esta direção, como por exemplo, pesquisa participante, pesquisa ação, onde via de regra, o pesquisador faz a devolução dos dados à comunidade estudada para as possíveis intervenções” (DEMO, 2000, p. 22).

O trabalho está organizado em quatro capítulos correlacionados. O Capítulo um, Introdução, apresentou por meio de sua contextualização o tema proposto neste trabalho, da mesma forma foram estabelecidos os resultados esperados por meio da definição de seus objetivos e apresentadas as limitações do trabalho permitindo uma visão clara do escopo proposto.

O segundo capítulo tem como foco uma abordagem acerca da peça *A Comunidade do Arco-Íris*, de Caio Fernando Abreu, obra *corpus* da pesquisa. Para fundamentar a pesquisa, a fim de alcançar os objetivos propostos, o trabalho conta com um aporte teórico constituído, inicialmente, pelas autoras que tratam, entre outras coisas, do teatro para infância no Brasil, Cláudia Arruda de Campos (1998) e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (2013). Para discorrer sobre a vida e escrita de Caio Fernando Abreu, contamos com autores que trazem tanto uma perspectiva mais biográfica do escritor, como autores que tratam especificamente da crítica acerca de sua obra. Pesquisadores e amigos do escritor como Mírian Gomes de Freitas (2020),

Paula Dip (2015) e Luís Artur Nunes (2009). E teóricos da literatura, entre eles Karl Erik Schollhammer (2009), Antonio Hohlfeldt (1981) e Luciana Stegagno Picchio (2004).

No terceiro capítulo serão abordadas questões pertinentes ao estudo do espaço literário. O primeiro momento abrange as teorias próprias da literatura de uma maneira geral, de forma que o leitor possa se familiarizar com as questões do espaço como sendo um dos principais elementos que constituem a estrutura do texto literário. Após esse compilado do espaço na teoria literária, a pesquisa amplia a reflexão, trazendo questões pertinentes ao espaço teatral, de forma que o leitor compreenda as particularidades do estudo do espaço quando inserido na linguagem teatral. A questão do *espaço* enquanto categoria literária será tratada na pesquisa mediante o imbricamento de diversas áreas de conhecimento, considerando perspectivas próprias da teoria literária, com base nos estudos de Luís Alberto Brandão (2013) e também provenientes da filosofia, pelo ponto de vista da *topoanálise* de Bachelard (2008) e da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (2011). Além da abordagem pelo viés da geografia humanista, através dos conceitos que permeiam a ideia de espaço e lugar, de Yi-Fu-Tuan (2015). No que diz respeito a uma reflexão acerca do espaço teatral, considerando esse espaço nas distinções texto-representação, a pesquisa conta com os autores e estudiosos da análise do teatro, Jean-Pierre Ryngaert (1995), Anne Ubersfeld (2010), Jacob Guinsburg (2001) e Patrice Pavis (2015).

E, por fim, o quarto e último capítulo do trabalho parte em busca de uma narrativa visual para a peça, com o levantamento de algumas possibilidades para a criação do espaço cênico. Nesse momento foi necessário trazer ao trabalho questões que abarcam a produção cenográfica, mais especificamente, que abrangem um processo inicial do que seria a criação do espaço cênico da representação, a partir do estudo da obra. Esse processo está registrado em texto e imagens, de forma que o leitor possa melhor acompanhar seu desenvolvimento. Para sustentar as reflexões próprias da cenografia, temos os teóricos e cenógrafos Pamela Howard (2015), José Carlos Serroni (2013) e Eduardo dos Santos Andrade (2021).

Ao final do texto são tecidas as conclusões do trabalho relacionando os objetivos identificados inicialmente com os resultados alcançados. São ainda propostas possibilidades de continuação da pesquisa desenvolvida a partir das experiências adquiridas com a execução do trabalho.

## 2 CAIO FERNANDO ABREU E A COMUNIDADE DO ARCO-ÍRIS

Deito-me às vezes entre os restos  
dos sonhos que tive, e não vivi  
deito-me às vezes entre as sobras  
dos muitos que fui, e não morri

quando me deito assim, entre essas sombras  
sei apenas que não sei, nem saberei  
se este olho aberto que me tem sobrado  
é limpa lucidez ou uma lenta loucura

mais me dizem os sonhos que não tive  
mais me doem as vidas não levadas  
mais me dói no fundo o que nem fui de mim

lastimo o passo que não dei, a mão trancada.  
é sobre o não havido que me deito então  
à espera do [que]\* virá – e permaneço insone (ABREU, 2012, p. 89).

O Capítulo inicia com um breve panorama de como se deu o teatro destinado à criança no Brasil<sup>4</sup>, constituindo uma retrospectiva do início do século XX até o *boom* dos anos 1970, com ênfase nessa fase, especialmente no que diz respeito à produção realizada durante o regime militar e como foi a atuação dos artistas, e dramaturgos, frente à censura. Dessa forma, será possível visualizar como foi construído o teatro para crianças e jovens no país e como Caio Fernando Abreu, um escritor que pouco se interessou pelo gênero, acabou se aventurando pelo universo da infância. Para isso, foi necessário trazer algumas das principais estudiosas do teatro para crianças no país, como Cláudia Arruda de Campos e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. Dá-se importância a uma abordagem da produção teatral até a década de 1970, como forma de inserir *A Comunidade do Arco-Íris* no contexto em que a categoria explode no Brasil.

A análise da peça abrange dois momentos, o primeiro alinha o estudo do texto dramático ao período do *boom*, com base nos estudos de Pupo (2013), quando a autora faz uma abordagem referente à qualidade das dramaturgias que estavam sendo produzidas naquele período. O segundo alinha-se em uma perspectiva de se voltar para a representação do espaço na obra. Aqui a análise considera a crítica existente sobre a obra do escritor Caio Fernando Abreu e

---

<sup>4</sup> O panorama do teatro destinado à criança apresentado na pesquisa não propõe uma discussão que especifique o que se refere ao teatro feito “para” crianças e teatro feito “por” crianças. Na trajetória do segmento no país, em especial, nas primeiras décadas do séc. XX, as duas perspectivas aparecem de forma mesclada. Em determinados momentos da história, é possível perceber que o foco estava nas produções que visavam uma representação feita “por” crianças, em outros, por adultos, sendo as crianças o público. Pela proposta que a pesquisa traz, o interesse pela vertente que traz um teatro “para” crianças seria mais interessante de ser aprofundado. Contudo, a princípio, a pesquisa apresenta apenas um recorte da trajetória do segmento no país. Um aprofundamento, em como esse teatro está sendo trabalhado atualmente, poderá ser abordado num possível artigo ou em uma continuação desta pesquisa.

como a representação do espaço urbano aparece na sua escrita, especialmente na *Comunidade do Arco-Íris*.

## **2.1 O Teatro para criança no Brasil: do início do século XX ao boom da década de 1970**

Ao analisar a trajetória do Teatro para criança no Brasil é possível perceber em sua origem um forte caráter educativo, em que o teatro era tido como ferramenta para se ensinar algo a um determinado público. No caso da criança, condicionavam ao teatro o papel de transmitir ensinamentos que pudessem servir para a formação do seu caráter, lições de teor religioso, cívico ou ligadas ao cotidiano, como higiene, a convivência com as outras crianças na escola e a conduta com os mais velhos, etc., de modo a transferir para a criança algum princípio de valor. “As manifestações do nascente teatro infantil brasileiro são marcadas por objetivos de cunho nitidamente moralizante” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 403).

Segundo Jacob Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, na obra *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009), o teatro destinado às crianças como gênero específico, realizado por adultos, profissionalmente ou não, surge simultaneamente em vários países europeus e nos Estados Unidos no início do século XX sob um contexto de lutas e reivindicações pela escolarização em massa da criança e do jovem e a criação de um novo estatuto. Diante dessa nova conjuntura que garantiu mudanças positivas no tratamento da infância, emergiram possibilidades que culminaram no surgimento de uma literatura voltada especificamente para esse público e conseqüentemente abriu-se caminho também para se pensar e produzir um teatro com foco na criança.

Antes desse período, as raras manifestações teatrais direcionadas à infância se resumiam quase sempre ao teatro de formas animadas. E de acordo com Kelly Sheila Inocência Costa Aires (2010), apesar de se construírem como uma das manifestações de caráter teatral mais antiga do mundo (mais de 2.000 a.C.), “só foi, especificamente, dirigido ao público infantil muito tempo depois, haja vista que uma arte voltada para criança não estava incluída na forma de viver (*modus vivendi*) das antigas sociedades” (AIRES, 2010, p. 20).

O surgimento de um teatro direcionado especificamente à criança está atrelado à forma como a criança passou a ser vista e tratada na sociedade, sendo que a noção de infância que temos hoje custou a ser compreendida dessa maneira, na qual a criança apesar de possuir necessidades e particularidades que demandam um alto nível de cuidado e de atenção, possui personalidade própria, desejos e vontades que precisam ser respeitadas. Essa consciência da infância, segundo Philippe Ariès (1986), em *História Social da Criança e da Família* só

começou a ser esboçada entre os séculos XVIII e XIX. Antes disso, não havia distinção entre o mundo da criança e o mundo do adulto, de tal forma que a criança era vista como um adulto em miniatura, logo que adquiria uma certa independência dos cuidados constantes da mãe e quando adquiria algum desembaraço físico era misturada à rotina dos adultos, participando de seus trabalhos e divertimentos. Contudo, o autor explica que o fato de ainda não existir na sociedade medieval o sentimento da infância, não significava que elas eram negligenciadas ou desprezadas. “O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (ARIÈS, 1986, p. 156).

No Brasil, as primeiras manifestações de um teatro direcionado à infância seguiram numa perspectiva que serviria para a absorção de valores morais, predominando assim um teatro cujo foco principal é a intenção pedagógica. “Embora os profissionais sejam em sua maior parte oriundos do meio teatral e não de esferas educacionais, a relação estabelecida com os jovens espectadores apresenta um caráter pedagógico, próprio ao processo de socialização” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2020, p. 403).

Sob esse contexto do teatro com uma função meramente pedagógica e moral, configura-se gradativamente um mercado teatral específico para a criança. Em 1905 acontece a primeira publicação, uma coletânea de peças curtas de Coelho Netto e Olavo Bilac, com o título de *Teatrinho*. São dramaturgias curtas e didáticas, escritas para serem representadas por crianças, que visavam a absorção de valores morais pelos atores mirins. De acordo com Cláudia de Arruda Campos (1998, p. 62) “estes, como quase todos os textos de teatro infantil que se escreveram até o final dos anos 40, são feitos para serem representados *por* crianças”.<sup>5</sup>

Peças como as de Bilac e Coelho Neto também se destinavam ao uso escolar, mas, por seu teor, algumas delas terão conhecido outro tipo de apresentações - os espetáculos infantis feitos no ambiente doméstico, o que parece ter sido prática frequente, não só como jogo realizado entre crianças, mas ainda como parte dos divertimentos oferecidos às visitas (CAMPOS, 1998, p. 63).

Aires (2010, p. 22), define o teatro destinado à criança em duas modalidades diferentes – pedagógica e artística –, sendo que, por muito tempo, o lado educativo e moralizante foi priorizado em detrimento do lado artístico. Essa realidade só começou a ser mudada na segunda

---

<sup>5</sup> No decorrer dos anos, mais especificamente após a década de 1970/1980, os debates sobre o teatro feito “por” crianças, em especial, por meio das instituições de ensino, formais e não formais, se intensificaram em direção uma perspectiva que visa não mais uma formação moral, mas uma formação estética da criança. “Prosseguir buscando respostas para o desafio da formação estética das jovens gerações, em moldes a serem sempre reinventados, consiste numa responsabilidade delicada a ser compartilhada hoje por artistas e educadores” (PUPO, 2013, p. 433).

metade do século XX. No decorrer de décadas, vários movimentos e estudiosos surgiram em defesa da construção de um teatro voltado para a criança que priorizasse o lado artístico, sem torná-lo apenas ferramenta pedagógica para outras áreas ou em prol de ensinamentos morais, mas com o intuito de apreciar e vivenciar o teatro em si de uma forma lúdica, estando a criança em condição de leitor, espectador ou ator.

De acordo com Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (2013), em *Teatro para a Infância e Juventude*, do início de século XX até os anos de 1940, as manifestações do teatro para criança no Brasil são quase sempre marcadas por uma dramaturgia de cunho moralizante e a semelhança com o teatro jesuíta é evidente. “Os protagonistas, antes indígenas e degredados, são agora crianças, mas a atuação teatral continua a ser vista como instrumento para a absorção de valores tidos como edificantes” (PUPO, 2013, p. 418).

Nesse sentido, Campos (1998), lembra que “de modo geral, na primeira metade do século [XX], o que se tem é absoluta escassez de publicações ou de realizações no teatro para crianças. Os meninos de boa família, quando interessados em teatro, compareciam diretamente às sessões para adultos” (p.65). Os meninos de boa família, referidos pela autora, eram as crianças que pertenciam a classes abastadas e que tinham a possibilidade de assistir a peças destinadas a adultos, algumas delas em outros países, quando saíam de férias.

Em novembro de 1948, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, é apresentado, como primeiro espetáculo direcionado à criança sem que o objetivo fosse moral ou pedagógico, a peça *Casaco Encantado*, da dramaturga Lucia Benedetti, pela qual a autora recebeu o prêmio de revelação do ano Artur Azevedo, pela Academia Brasileira de Letras.

O espetáculo foi apresentado pela Companhia de teatro *Artistas Unidos*, com direção de Graça Mello, cenário e figurinos de Nilson Pena. A peça é considerada um marco na história do teatro direcionado à criança no Brasil. “Marcado por muita ação e surpreendente ausência de maniqueísmo, o espetáculo gira em torno de um casaco enfeitado que origina uma série de situações cômicas” (PUPO, 2013, p. 418). Benedetti reivindicava que os espetáculos destinados às crianças alcançassem a mesma qualidade cênica e literária das apresentações voltadas para os adultos. E “a partir das múltiplas viagens que o espetáculo realiza pelo país, vão se abrindo perspectivas de profissionalização com a criação de novos grupos voltados para aquela faixa etária; simultaneamente, uma dramaturgia específica começa a proliferar” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 403).

Um mercado teatral específico para a infância passa a ser constituído: os temas, o teor da dramaturgia, o ritmo e a duração do espetáculo são agora adaptados à idade do público. Entre as justificativas que o legitimam, aparece com vigor a ideia de que o

teatro para crianças contribui para a formação do futuro espectador teatral (PUPO, 2013, p. 419).

Para Campos (1998), no Brasil, o teatro voltado para crianças tem sua origem confundida com a do Teatro Moderno, que naquele momento tinha como um dos objetivos a ampliação e diversificação de plateias e isso, necessariamente, estava vinculado a uma preocupação com a formação de público. Nesse contexto, acendiam-se na época discussões sobre a popularização do teatro, cuja base estava pautada, segundo a autora, em concepções de cunho educativo, o que vinha “somar pontos a favor de uma atividade que parecia destinada a formar, desde cedo, as plateias para um grande teatro” (CAMPOS, 1998, p. 68).

O interesse em expandir o teatro no Brasil acabou contribuindo para a afirmação e o aperfeiçoamento do teatro para crianças, pois acreditava-se que, por ser novidade, poderia atrair a atenção não apenas das crianças, mas de todos os públicos. E embora fosse visto como uma atividade secundária dentro do plano do teatro nacional, o teatro para crianças despertou o interesse da classe. “A ideia era que esse teatro, mais livre das injunções de mercado (pois, supunha-se, apoiado pelas instituições) e com um público não deformado, poderia empreender uma verdadeira educação do gosto nacional, por meio da montagem dos melhores espetáculos” (CAMPOS, 1998, p.68).

Novas montagens e publicações foram surgindo e o teatro destinado à infância no país passou a ganhar mais visibilidade, tanto da comunidade artística, quanto do poder público, que começou a estender apoios culturais que impulsionaram algumas produções. Nesse sentido, outro marco colocado por Guinsburg, Faria e Lima (2006), é a criação do TESP – Teatro Escola de São Paulo, pelo então casal Júlio Golveia e Tatiana Belinky, depois de um convite da Secretaria Municipal de Cultura. Os dois e mais alguns amigos formaram um grupo semiamador especializado em espetáculos para crianças e adolescentes.

Entre os anos de 1949 a 1951, o grupo encenou peças em toda a cidade, realizando um trabalho sério, respeitado pela crítica e procurado pelo público. E, em 1951, o TESP foi convidado a se apresentar na recém-inaugurada TV Tupi de São Paulo, passando a fazer um programa permanente na emissora até 1964. “A extremamente fértil atuação do TESP abarcou a encenação de incontáveis adaptações de literatura para crianças, tanto brasileira quanto estrangeira, além de adaptações dos clássicos da dramaturgia ocidental” (PUPO, 2013, p. 419). Mesmo após o encerramento do TESP, Tatiana Belinky continuou sua trajetória no teatro e na literatura infantojuvenil, com uma dramaturgia mais complexa, marcada pela intertextualidade e que coloca a criança como espectador plenamente capaz de acompanhar uma estrutura narrativa, sem a necessidade de didatizar demasiadamente o texto.

Em 1951, é fundada, no Rio de Janeiro, a escola brasileira de teatro, *Tablado*, pela escritora e dramaturga brasileira Maria Clara Machado, inicialmente categorizada como um “grupo amador” de teatro – como descrevia a ata de fundação – e hoje uma das maiores referências na formação de profissionais do teatro no país e declarada 70 anos depois, em 2021, Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Rio de Janeiro, pela lei 9.479/21. Segundo Campos (2013), o *Tablado* possuía um repertório eclético, com textos bem construídos, montagens elaboradas com dedicação e elogiadas pelo bom acabamento, tornando o grupo uma grande referência no Rio de Janeiro quando o assunto era espetáculos de alto nível cultural.

O *Tablado*, importante referência em nosso teatro infantil por ter atuado como uma escola responsável pela formação de inúmeros profissionais em todas as áreas da atividade teatral e por ter originado espetáculos a partir de uma dramaturgia menos marcada pela veiculação de ensinamentos do que pela preocupação com a construção de enredos resultantes de um conflito claramente estabelecido, com uma ação dramática bem configurada, nos quais seguidamente ocorre embate entre o bem e o mal (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 404).

Assim como Benedetti e Belinky, Maria Clara Machado estava mais preocupada em construir um teatro para criança que prezasse pelo lado artístico e lúdico do que como um instrumento a serviço dos ensinamentos morais e pedagógicos. A dramaturga costumava dizer que o desejo de brincar, de levar risos e diversão aos outros sempre a acompanhou. Quando questionada sobre o que deveria ser oferecido às crianças em se tratando da escrita de uma peça teatral, Machado esclarece:

As leis que regem a maneira de se escrever para crianças são as mesmas para qualquer peça de adultos. A cena é lugar onde se vivem situações, e não sala de aula onde atores dizem coisas para educar a criança. Se quisermos dar alguma lição à criança, esta lição tem de ser vivida em cena e não simplesmente dita. Que a ação não seja apenas um pretexto para a lição, mas que a lição esteja contida na ação. A criança se identifica muito mais com o herói que age, do que com o herói que diz como se deve agir. Não se admite, geralmente, que numa peça infantil, falte a lição de moral explícita. Ora, qualquer lição com aspecto visível de lição é sempre cacete (MACHADO, 2001, p. 11).

*Pluft, o Fantasmilha*, de 1955, é sua criação mais conhecida. A peça ganhou projeção internacional, sendo traduzida em diversos idiomas e encenada na Europa, América Latina e Estados Unidos. Além de *Pluft*, outras de suas montagens mais relevantes são: *O Rapto das Cebolinhas* (1954), *A Bruxinha que Era Boa* (1958), *O Cavalinho Azul* (1960), *A Menina e o Vento* (1963), *Tribobó City* (1971). Maria Clara Machado é uma das principais referências quando se pesquisa sobre teatro voltado para crianças no Brasil, deixando uma obra

dramatúrgica reconhecida, além de precursora quando pensamos em formação profissional voltada para esse gênero especificamente.

Apesar de boa parte das produções se concentrarem no Rio de Janeiro e em São Paulo, é importante situar o estado do Rio Grande do Sul no contexto de consolidação do teatro para crianças no país. Embora não se encontre muitas pesquisas voltadas especificamente para a trajetória dessa modalidade, o estado aparece com um trabalho reconhecido e atuante, especialmente até os anos 70. Na década de 1950 há uma consolidação das produções devido a criação de três grupos: o Teatro Infantil Permanente (1954), de Sayão Lobato, o Teatro da Criança (1956), fundado por Glênio Peres e o Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação (TIPIE) em Porto Alegre, criado em 1956. O TIPIE foi idealizado e coordenado por Olga Reverbel e, até os anos de 1970, realizou apresentações semanais de espetáculos destinados à criança, abertos ao público. Reverbel é um importante nome na constituição do segmento no país, considerada uma das precursoras da temática sobre Teatro-educação. Teórica, autora e professora, deixou diversas publicações sobre o ensino de teatro, além de dramaturgias de sua própria autoria e algumas adaptações, contribuindo significativamente para o desenvolvimento da área no Brasil.

Durante as décadas de 1950 e 1960, Campos (1998) salienta que o teatro destinado à criança foi deslizando para um prestígio muito inferior ao que se estava produzindo para adultos, que devido à sua forte expansão vivida naquele momento, acabou, junto com a televisão, absorvendo os melhores profissionais do mercado. O fato era que o teatro para criança continuava a ser realizado como atividade secundária por algumas companhias. Esse desinteresse se deu não apenas pelas dificuldades financeiras em custear os espetáculos, como os profissionais se mostravam pouco motivados a enveredar pelo segmento, que sem textos nem perspectiva, não acompanhou o salto de qualidade que o teatro brasileiro estava alcançando naquele período.

Historicamente é durante os anos de 1970 que ocorre o *boom* na produção do teatro para a infância no Brasil, consolidando-o enquanto bem cultural específico. Esse fenômeno, segundo Pupo, ocorreu simultaneamente em vários outros países e a “produção cultural endereçada à infância, em plena consolidação, torna-se cada vez mais um agente poderoso do processo de socialização” (PUPO, 2013, p. 420).

Vários fatores podem ter contribuído para essa explosão, que envolve, desde os aspectos sociais e políticos vividos na época, a interesses do mercado capitalista e a profissionalização do meio artístico-cultural em ascensão a partir da segunda metade do século XX. A produção cultural, voltada para as jovens gerações, seja em literatura, teatro, música ou em cinema, inicia

um processo de consolidação do seu espaço no mercado e passa a ter uma maior independência nas suas produções. Pupo acredita que essa autonomia está vinculada às necessidades de ampliação de mercado, ligados ao sistema capitalista, que vivencia nas últimas décadas do século XX intensa diversificação e sofisticação.

Em relação a literatura para infância que estava sendo produzida na época, não apenas na dramaturgia, mas de uma maneira geral, Maria da Glória Bordini (1998) enfatiza que o gênero, que sempre esteve vinculado à sociedade burguesa industrial, também se beneficiou fortemente das condições oriundas do advento capitalista,

[...] quando se pensa que a literatura, como objeto cultural produzido num sistema capitalista, depende das macroestruturas econômicas tanto quanto do ímpeto criativo de seus cultores. Foi especialmente no cenário contraditório dos anos 70 que a indústria editorial expandiu-se, confiante nos ganhos com a inflação da moeda e com o surgimento de um público cativo, o único efetivamente forçado a comprar, o das escolas, que se multiplicaram em massa pelo país, oferecendo, evidentemente, uma educação também massificada e alienante (BORDINI, 1998, p. 35).

De acordo com Bordini (1998), nos anos 80, devido ao crescimento gradativo do mercado e da demanda, em princípio, de ideias, a quantidade de escritores aumentou, assim como as estratégias de apelo ao público, pois era necessário expandir os canais de circulação, conquistando leitores em todas as faixas etárias, desde a criança até o operário. “A concorrência cresce na mesma medida que o número de lançamentos o que obriga a especializarem-se mais as fatias de mercado” (BORDINI, 1998, p. 36). Na citação a seguir a autora sintetiza o percurso da literatura entre as décadas de 1950 a 1980:

A literatura abandona o esteticismo existencialista dos anos 50, a rigidez ideológico-pedagógica dos anos 60, vale-se da ironia e da fantasia para driblar a censura nos 70 e, finalmente, nos anos 80, lança-se à apropriação dos meios da cultura de massa, então já garantida pelo agigantamento das redes de televisão, parodiando-os (BORDINI, 1998, p. 36).

Durante os anos de 1970, o país atravessava um momento histórico, marcado pelos questionamentos profundos sobre o papel do indivíduo na sociedade, herdado de gerações anteriores e que voltam à tona mais fortes e mais radicais e também pelas reivindicações ao direito à liberdade de expressão de minorias sociais, sexuais e culturais, em crescente debate desde a década anterior. É nesse cenário que “o teatro para crianças recebe forte impulso e se torna depositário de grandes esperanças” (PUPO, 2013, p. 420).

Criou-se uma grande expectativa sobre a produção para crianças na época, como sendo um espaço que poderia servir como meio de protesto contra o regime militar. Nesse período, o

país sofria com a censura, que afetava todos os setores, especialmente o meio cultural, artistas de todas as esferas sofriam perseguições e um forte controle sobre suas produções. O teatro por ter uma aproximação direta com o público, foi talvez, uma das áreas que mais tenha sofrido com a censura militar.

Na tentativa de despistar a vigilância do regime, artistas de todas as frentes usavam de metáforas para driblar a censura, fosse na literatura, na música, no cinema ou no teatro. Nesse sentido, vários autores da literatura para crianças usavam dessa artimanha para se manifestar contra o regime e denunciar as arbitrariedades dos militares sem chamar a atenção da fiscalização, dessa forma, o gênero acabou se tornando um meio fértil para cumprir esse propósito, pois acabava passando despercebido pela censura, como explica Bordini:

Como se escrevia para crianças, um segmento social historicamente ignorado pela assimetria de poder entre adulto e infante, este no máximo encarado como futuro material humano da nação, foi nesse setor que a resistência ao regime militar passou despercebida e plantou sementes de liberdade (BORDINI, 1998, p. 38).

Apesar de se terem registros de peças direcionadas à criança interdidas pela censura, foram casos mais isolados, em menor incidência quando comparado aos espetáculos para adultos e assim como a literatura, a produção teatral foi utilizada como meio de escapar da inspeção do regime. Dessa forma, a plateia, formada não apenas por crianças, mas também por adultos que acompanhavam os menores ao teatro, poderia ter acesso às manifestações e denúncias feitas contra o regime.

Sem dúvida, a década de 1970 vivenciou, segundo Campos (1998), uma explosão, em qualidade e quantidade, do teatro para crianças e, apesar de considerar que as causas desse fenômeno ainda estão por serem analisadas, a autora acredita estarem relacionadas a fatores de ordem social, artística e às políticas culturais vigentes no país naquele período, além da transformação da vida moderna, iniciada nos anos 50 e acelerada pelo projeto de modernização conservadora dos anos 70. “O estreitamento das condições de convivência espontânea nas grandes cidades abre espaços para o domínio do lazer programado, com a contribuição das condições decorrentes de mudanças que se operam nos padrões de vida familiar” (CAMPOS, 1998, p. 73). Além do processo de modernização das grandes cidades, a autora cita também como possíveis causas: a ampliação da rede escolar após 1968, que instituiu um importante público para consumir teatro dentro e fora da escola; o apoio financeiro do estado, em especial com o incentivo através das premiações destinadas à classe; e a renovação do teatro nos anos 60, fenômeno que se deu naquele momento em todo o mundo.

Em relação à explosão quantitativa dos textos encenados na época, Pupo observa “que a maior parte deles é de textos originais, seguidos por múltiplas modalidades de adaptação, desde retomadas de dramaturgia e literatura para adultos, até adaptações da própria dramaturgia infantil” (PUPO, 2013, p. 421). Contudo, em se tratando dos enredos presentes nas peças, nos primeiros anos do *boom*, a autora percebe um trabalho ainda pouco elaborado, com conflitos cujas soluções são quase sempre dadas e muito didáticas. Entre as tramas que prevalecem, Pupo cita o universo fantástico, que apesar da grande incidência nos textos, os elementos mágicos se mostram empobrecidos, pouco sustentados na trama e desprovidos de força poética. Os conflitos, majoritariamente de caráter maniqueísta, implicam ausência absoluta de contradição interna: o bem se apresenta sempre no campo da ordem e o mal no campo da desordem. A personagem já inicia predeterminada para o bem ou para o mal, não se podendo escolher ou mudar no decorrer da ação. Nessa dicotomia entre bem e mal, a bondade vem invariavelmente associada à beleza, enquanto a maldade é atrelada à feiura, aberta ou veladamente.

Apesar da expansão, Campos (1998) pontua que o teatro para crianças continuou em certo ponto sendo visto como uma modalidade secundária dentro das companhias e grupos teatrais, que tinham como foco as produções voltadas para adultos. “Essa expansão reveladora de caminhos não liberta o teatro para crianças de uma condição de atividade constrangida, carente de conhecimento e reconhecimento no universo cultural” (CAMPOS, 1998, p. 74). Contudo, no decorrer dos anos, trabalhos significantes foram surgindo, trazendo um cenário mais animador.

Com o advento das produções, autores e diretores que não faziam parte do cenário da produção direcionada à criança na época, foram atraídos a experienciar o universo infanto-juvenil, movidos por algum interesse particular ou convidados por grupos de teatro ou editoras. Pupo (2013) destaca alguns nomes no campo das artes cênicas e da literatura que, embora não fossem escritores com um repertório significativo em quantidade, em algum momento de suas carreiras se vincularam ao teatro para crianças. Entre eles, a autora cita Chico Buarque, com a peça de teatro musical *Os Saltimbancos*, inspirada no conto *Os Músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm e publicada em 1977. A peça foi encenada diversas vezes nos mais diferentes contextos desde a estreia, e “conseguiu metaforicamente dar forma à conjuntura política da época, obtendo uma repercussão retumbante junto a plateias de todas as idades” (PUPO, 2013, p. 428).

Além de Chico Buarque, outros autores, também motivados pelo cenário de repressão vivido no país naquele período enveredam por essa modalidade pouco visitada por eles até então. Pupo traz os nomes de João das Neves, com os textos *A Lenda do Vale da Lua* (1977) e *O Leiteiro e a Menina Noite* (1985) e Plínio Marcos, com *O Coelho e a Onça* (1988), além do

escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, com a peça *A Comunidade do Arco-Íris*. Apesar de terem sido trabalhos bem pontuais, marcaram a geração e contribuíram para o fortalecimento do teatro para criança no país, com histórias cujo encanto perdura até hoje.

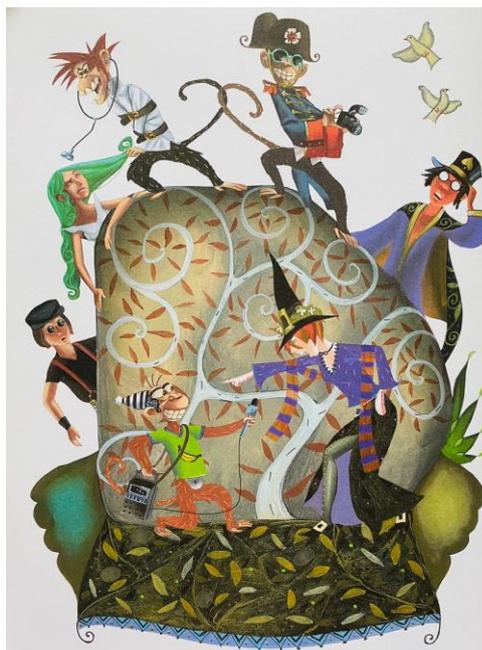
## **2.2 A Comunidade do Arco-Íris: conhecendo a obra**

A peça *A Comunidade do Arco-Íris* foi escrita na década de 1970 e estreou nos palcos no dia 24 de junho de 1979, na cidade de Porto Alegre – RS, com direção da amiga do dramaturgo e diretora teatral Suzana Saldanha. A peça só foi publicada pela primeira vez em 1997, 18 anos após a estreia, no livro *Teatro Completo* que reúne toda a obra dramaturgica do escritor.

Embora a indústria editorial tenha se expandido a partir da década de 1970, gerando um aumento nas produções voltadas para o público jovem, a publicação de dramaturgias de um modo geral não acompanhou esse crescimento, principalmente de peças para crianças. Hoje, ainda é possível perceber pouco interesse do mercado editorial pelo seguimento. Contudo, nas últimas décadas, algumas editoras têm lançado peças teatrais com edições impressas e ilustradas destinadas ao público específico, o que tem facilitado o acesso a obras do gênero dramático antes disponíveis apenas no formato digital ou inseridas em livros de coletânea junto a outras peças voltadas para adultos. Este é o caso da *Comunidade do Arco-Íris*, que ganhou em 2013 uma versão impressa voltada especificamente ao público jovem, publicada pela editora Nova Fronteira, com ilustrações do artista visual Victor Tavares.

A peça tem um único ato, dividido em 13 cenas curtas, com nove personagens – Sereia, Bruxa de Pano, Mágico, Roque, Soldadinho, Bailarina e os 3 visitantes enviados do “Reino dos homens”: Tião, Simão e Bastião. Os visitantes chegam no recanto no momento em que o grupo está comemorando o aniversário de um ano da comunidade. Carregando vários apetrechos de som e imagem, começam a tirar fotos, gravar áudios, causando uma grande confusão.

**Figura 3 – Macacos causando confusão**

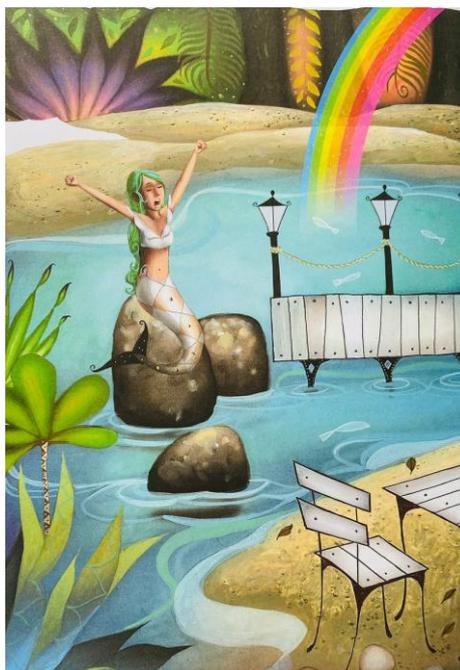


Fonte: Caio Fernando Abreu. Edição ilustrada, 2013.

As cenas se passam em único ambiente, com diversas entradas e saídas das personagens, que dão dinâmica à ação. É uma data festiva, portanto, o recanto está decorado para festejar esse dia. A rubrica deixada pelo dramaturgo traz a indicação de um ambiente alegre e colorido: “Um grande arco-íris ao fundo e um lago; um cartaz com letras coloridas com os dizeres: Comunidade do Arco-Íris. A cena está toda enfeitada de balões e bandeirinhas de papel como para uma festa. A Sereia está dormindo, recostada em uma das pedras do lago” (ABREU, 2013, p. 04)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> O estudo do espaço de forma mais aprofundada está no Capítulo 3 que trata de um estudo do espaço com foco na passagem do texto à cena. As imagens trazidas nesta subseção foram retiradas do livro ilustrado e, apesar de servirem como inspiração, não representam uma perspectiva de passagem ao palco. As possibilidades que poderiam ser materializadas em uma encenação estão no último capítulo, considerando o estudo e interpretação do espaço no texto e o olhar e criação da pesquisadora como artista da cena.

**Figura 4 – A peça inicia com o despertar de Sereia**



Fonte: Caio Fernando Abreu. Edição ilustrada, 2013.

Toda a trama é desenhada enquanto se organiza a festa, a decoração já está pronta, o que falta são apenas alguns detalhes que podem ser inseridos durante as ações. No final, o autor sugere que aconteça o ápice da festa, podendo a plateia subir ao palco e participar junto com o elenco, que serviria doces, bebidas e balões. Contudo, caso isso não seja possível, ele recomenda apenas finalizar com a cantoria do hino.

Há referências claras de tempo no texto, sempre conduzido pela personagem Sereia. A história se passa em dois dias, sendo que ambos se iniciam com o despertar de Sereia. O primeiro dia se passa entre as cenas 1 e 7, quando a personagem adormece. O *blackout* anuncia a noite, na escuridão, a plateia ouve apenas alguns ruídos, como se houvesse luta. Só é possível identificar o motivo do barulho no final da peça, quando o mistério do roubo é desvendado.

Como forma de inserir *A Comunidade do Arco-Íris* no contexto em que o teatro para crianças explode no Brasil, optou-se por conduzir a análise da peça proposta nesta subseção, alinhando ao período do *boom*, em especial, no que diz respeito ao avanço da qualidade das dramaturgias produzidas nos últimos anos da década de 1970, quando uma mudança significativa começa a ser esboçada, conforme as considerações trazidas por Pupo (2013),

Apesar de ainda haver um *déficit* considerável na qualidade das dramaturgias do gênero, a autora nota algumas mudanças que demonstram um cenário mais otimista para a produção, quando novas tendências abrem caminho e se fortalecem nas décadas que seguiram. Surgem contextos chamados por Pupo (2013) de “ficção explicitada”, em que apesar de o didatismo

ainda permanecer, agora ele se volta para a própria convenção teatral, ou seja, dentro do próprio enredo se percebe uma ficção explícita. Como é o caso da peça analisada, que logo na primeira cena fica evidente que se trata de uma ficção. A personagem *Sereia*, que fala diretamente com a plateia, rompendo a quarta parede<sup>7</sup>, pertence ao campo da fantasia, assim como boa parte das outras personagens, que se misturam a outros do campo do real, trazendo uma heterogeneidade para a trama. Essa é uma das características mais importantes para se considerar quando pensamos na vida em comunidade, o que evidencia a necessidade de se trabalhar uma convivência baseada no respeito às diferenças.

O maniqueísmo cede lugar a teses de teor não moral, como a valorização da imaginação. “O jogo de faz-de-conta é valorizado como a modalidade mais autêntica de brincadeira infantil, chegando a ser identificado como a base sobre a qual se desenvolve a linguagem teatral.” (PUPO, 2013, p. 422). Na trama, nota-se a presença dessa dicotomia entre bem e mal, pois os moradores da comunidade têm seus objetos de estimação roubados pelos visitantes, que na verdade são espiões disfarçados e que tentam colocar a culpa em Bruxa de Pano:

TIÃO. Um momento. Nós sabemos quem foi.  
 SIMÃO. Foi uma pessoa que não está presente.  
 BASTIÃO. Uma criatura desnaturada.  
 TIÃO. Vil.  
 SIMÃO. E infame.  
 BASTIÃO. Uma criatura de pano.  
 TIÃO. Com um chapéu de flores.  
 SIMÃO. E um xale muito colorido.  
 SEREIA. A Bruxa de Pano?  
 MACACOS. Ela mesma! Ela mesma! (ABREU, 2013, p. 39).

Contudo, após desvendar o mistério, os ladrões se mostram arrependidos e são perdoados. Apesar dos macacos chegarem na cena predeterminados ao mal, já com a missão de provocar um desequilíbrio no recanto, eles foram redimidos no decorrer da ação, havendo uma quebra na linearidade do maniqueísmo. Ao final da peça, eles são perdoados e admitidos na comunidade. “MÁGICO. Eu acho que eles devem ser perdoados. Parecem mesmo arrependidos. E perdoar é uma coisa muito bonita. *(Aqui os atores improvisam uma pequena votação com a plateia, que decide se os macacos ficam ou não)* (ABREU, 2013, p. 51).

Outro ponto observado é a desmistificação da personagem Bruxa de Pano, uma vez que era e ainda é muito comum personagens bruxas serem associadas à feiura ou à maldade. Bruxa

---

<sup>7</sup> A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia, que observa tudo o que está acontecendo em cena de forma passiva. A quebra da “quarta parede” no teatro significa, portanto, a interação da plateia na ação dramática.

de Pano, apesar de ser uma personagem com personalidade forte e um tanto ranzinza, sempre teve “bons sentimentos”, nas palavras do Mágico (ABREU, 2013, p. 39), e torna-se a vítima da história, acusada injustamente pelos roubos.

A Bruxa de Pano traz uma questão ainda mais profunda, por ser uma personagem feminina com uma opinião forte e destemida, acaba sendo tachada de louca quando se nega a aceitar a permanência dos visitantes que aparecem de surpresa no recanto. Na discussão com o grupo, assim que os visitantes chegam, Bruxa deixa claro que não acredita nas boas intenções que eles dizem ter:

BRUXA. Vocês não me enganam com toda essa choradeira. Sinto de longe quando há malandragem. Vocês vão indo e eu já venho voltando. Por mim vocês podem dar o fora agora mesmo.

SEREIA. Você não é prefeita daqui para dar ordens assim.

BRUXA. Não sou, mas devia ser. Então vocês não estão vendo que essa macacada aí está é fazendo fita?

ROQUE. Calma, bicho, você está muito louca (ABREU, 2013, p. 27).

Por ter uma intuição muito aguçada, a qual ela chama de “sétimo sentido”, logo sente que há alguma coisa errada naqueles três forasteiros: “BRUXA (*saindo, furiosa*). Não se esqueçam de que eu avisei. Essa macacada não vale nada. O meu sétimo sentido nunca me engana. Vocês vão se arrepender amargamente. (*Sai*)” (ABREU, 2013, p. 28). Por esse motivo os macacos viram em Bruxa uma possível ameaça e quando roubam os objetos, aproveitam para colocar o resto do grupo contra ela, pondo em xeque seu caráter.

Em se tratando de personagens femininas, que aparecem por vezes como um ser delicado e vulnerável, principalmente nas histórias escritas para crianças, Abreu também traz a questão do sexismo quando os personagens masculinos saem em busca dos objetos e pedem que “as damas fiquem esperando”, palavras de Tião (ABREU, 2013, p. 40). No entanto, são elas, lideradas pela Bruxa de Pano, que desvendam o mistério e recuperam os objetos roubados.

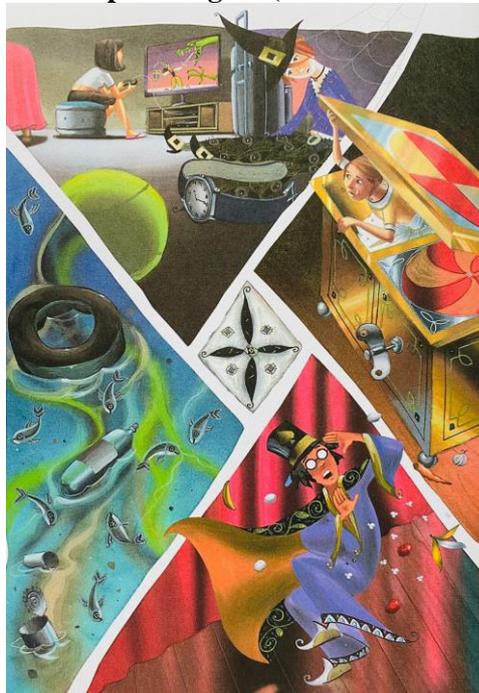
Outra tese bastante comum é a defesa da ecologia, um tema que se ascendia na época, presente nos debates não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Na peça, a temática sobre a defesa do meio ambiente é percebida quando os moradores da comunidade narram os motivos que os fizeram abandonar a cidade e ir morar no recanto, especialmente nas falas de Sereia e Roque:

SEREIA. Eu estava cansada da poluição. Vocês sabem, essas indústrias e fábricas que vivem derramando porcarias nos rios e nos mares. Os meus primos peixes, coitados, estavam morrendo todos. Eu vivia suja de óleo. Até o meu cabelo verde já estava ficando meio preto de tanta sujeira. Agora, aqui, moro numa lagoa limpinha e sem poluição nenhuma.

[...]

ROQUE. Porque aqui tem natureza, não é, bicho? Tem árvore, lago, tem pedra, passarinho. Não tem a poluição que você falou. No mundo dos homens tem muito edifício, cimento, túnel, viaduto. As pessoas moram numas caixinhas apertadas chamadas apartamentos (ABREU, 2013, p. 22).

**Figura 5 – O passado das personagens (antes de mudarem para o recanto)**



Fonte: Caio Fernando Abreu. Edição ilustrada, 2013

Apesar da relevância do tema, Pupo (2013) enfatiza que os textos que falavam sobre o assunto na época colocavam a questão da melhoria do meio ambiente não como sendo uma responsabilidade coletiva, mas como uma tarefa individual: “Fala-se muito contra a poluição e sobre a preservação da natureza, sem que seja suscitada qualquer reflexão acerca dos interesses econômicos responsáveis pelas devastações descritas no enredo” (PUPO, 2013, p. 422). Contudo, apesar de não dar nome aos responsáveis, a personagem Sereia cita as indústrias e fábricas que não fazem o descarte correto dos dejetos e acabam os jogando nos rios. É possível perceber que a peça atribui ao coletivo a tarefa de cuidar do meio ambiente, pois todos os moradores da comunidade têm suas responsabilidades na preservação da floresta.

Outro tema que surge na peça é a questão da guerra quando o personagem Soldadinho é questionado sobre sua decisão de morar na comunidade:

SOLDADINHO. Porque eu não tinha vocação nenhuma pra guerra. E lá tem guerra o tempo todo. Bombas, tanques, as pessoas se matando, um horror. O meu sonho era ser jardineiro. Aqui eu posso ter o meu regador e molhar as flores todos os dias. Melhor do que ficar matando gente por aí, não é? (ABREU, 2013, p. 22).

Nesse sentido, a questão da democracia, tema que aparece de forma explícita em dois momentos da peça, é sempre enfatizada, justamente por Soldadinho. Quando os macacos chegam pedindo para morar no recanto, uns foram contra outros a favor e para resolver, Soldadinho apela para a democracia: “SOLDADINHO. Desculpe, mas eu tenho uma solução democrática. BRUXA. Demo o quê? SOLDADINHO. De-mo-crá-ti-ca. Todo mundo tem o direito de dar sua opinião. A maioria vence. Vamos votar?” (ABREU, 2013, p. 27). Talvez seja forçado considerar que o dramaturgo tenha o escolhido pela sua condição de ex-soldado, mas de fato, sendo o único na trama a ter presenciado os horrores e bastidores de uma guerra faz com que o desejo pela democracia seja mais latente e persuasivo vindo dele.

Na segunda vez que Soldadinho recorre à democracia como mecanismo para se tomar uma decisão, agora sobre a permanência dos intrusos, após descobrirem a verdade sobre o plano, ele coloca a responsabilidade também sobre as crianças da plateia: “SOLDADINHO. Vamos fazer uma votação com as crianças. A maioria vence. Quem acha que eles devem ficar levanta a mão” (ABREU, 2013, p. 51). Esse tipo de apelo dirigido ao público, como forma de envolver a plateia na trama ou como uma maneira dela delatar personagens “maus” também foi um procedimento muito utilizado por autores e diretores na década de 1970. O público é convidado a responder alguma pergunta relativa à ação dramática; no entanto, uma crítica que Pupo (2013) faz a esse recurso é que “como as questões quase nunca permitem respostas divergentes, a plateia é seguidamente manipulada em termos da conduta desejada pelos realizadores” (PUPO, 2013, p. 423). De fato, na peça, a plateia não chega a ganhar um espaço efetivo que gere alguma contribuição no desenrolar da ação dramática, até porque essa interação só ocorre na última cena, momento em que encerra o espetáculo.

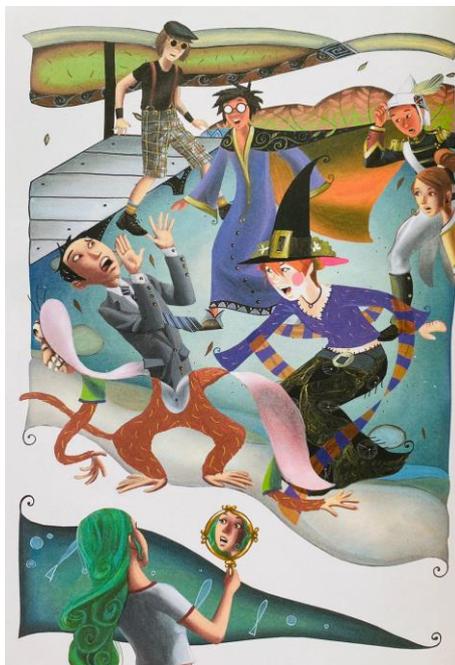
Fernando Lomardo, em *O que é teatro infantil*, compartilha da crítica colocada por Pupo:

Evidentemente, essa modalidade de espetáculo altera todas as relações habituais entre palco (quando existe palco) e plateia, elenco e público, texto e ação. Ao contrário das formas mais conhecidas de “participação”, em geral com suas soluções predeterminadas, dando à plateia apenas a “ilusão” de uma participação (LOMARDO, 1994, p. 74-75).

Outra tendência que surgia na época foi a utilização de *flashbacks*, uma técnica narrativa na qual a ação é interrompida momentaneamente para mostrar uma ação ou situação do passado, relacionada com o que ocorre no presente narrativo. Isso ocorre na peça quando a Bruxa de Pano revela como desvendou o mistério sobre o roubo. Ela chega na cena já sabendo da

verdadeira identidade dos homens, que disfarçados de macacos causaram todo um alvoroço na comunidade.

**Figura 6 – Bruxa desmascarando os espões**



Fonte: Caio Fernando Abreu. Edição ilustrada, 2013.

Como uma espécie de *Sherlock Holmes* ou *Velma* do *Scooby-Doo*, a Bruxa retira o disfarce dos homens causando um imenso espanto em todos, inclusive na plateia. Só depois, ela relata como tudo aconteceu:

MÁGICO. Bruxa, ninguém está entendendo nada. Você quer fazer o favor de explicar?

BRUXA. É muito simples. Depois que vocês decidiram que eles podiam ficar morando aqui, com a tal de democracia, eu resolvi ir atrás deles para ver se descobria alguma coisa. Fiquei em cima duma árvore espiondo. Eles foram para a beira do rio, tiraram os disfarces de macacos e começaram a planejar o roubo das coisas de vocês. Eu fiquei tão nervosa que escorreguei da árvore e caí bem em cima de um deles. Aí eles me deixaram lá, amarrada. Mas estavam com tanta pressa que não amarraram direito, eu consegui me desamarrar e vim correndo para cá. E sabem quem eles são? São espões! Isso mesmo: três espões do Reino dos Homens! Foram enviados para acabar com a nossa comunidade (ABREU, 2013, p. 49).

Apesar de não ocorrer uma cena à parte, apenas a narração, é uma possibilidade que a direção pode usar, nesse caso, a projeção<sup>8</sup> de um vídeo com o *flashback* se torna um recurso possível e interessante. Essa estratégia promove a combinação de duas modalidades que,

<sup>8</sup> As projeções respondem a todas as funções dramatúrgicas imagináveis: efeitos de ambiência, de distanciamento obtido através de palavras, quadros ou ilustrações, confronto do real com o imaginário; visualização de um detalhe da atuação filmado ao vivo, aumentado e transmitido por telões; ou simples ostentação tecnológica, ingênua, aliás, uma vez que não é pelo fato de a televisão ser a cores que é pós-moderna (PAVIS, 2015, p. 308).

segundo Pupo (2013), enriquecem a estrutura dramática – “o desdobramento da trama e a quebra da linearidade no tratamento do tempo” (PUPO, 2013, p. 422). O *flashback* foi um procedimento que contribuiu significativamente para o aumento da qualidade dramática na época.

Temos ainda o uso de um dos elementos considerados praticamente indispensáveis quando o assunto é teatro para crianças – a utilização de música –, sendo que muitos autores da época tinham esse recurso quase como uma regra. Algumas peças traziam músicas inéditas, outras com um repertório já conhecido. No caso da *Comunidade do Arco-Íris*, consta apenas uma música, repetida em dois momentos da trama, após a apresentação das personagens e no final, no ápice da festa, quando o autor sugere a participação da plateia no palco, cantando e dançando junto com o elenco, tornando o momento uma espécie de “consagração do final feliz”.

Passarinho, flor do campo, borboleta  
 nuvem clara, céu azul e sol brilhante  
 nada disso tem lá na cidade  
 nada disso tem lá na cidade.  
 Se você quer conhecer a felicidade  
 venha morar na nossa comunidade  
 venha, venha, venha logo, não duvides  
 venha morar na A Comunidade do Arco-Íris (ABREU, 2013, p. 22).

“No que se refere à música, a maior parte dos textos apresenta a letra, sem qualquer indicação de partitura” (PUPO, 2013, p. 422), exatamente como ocorre na peça em questão. A letra, não muito elaborada, enaltece as belezas do recanto e faz um convite para que a plateia vá morar na comunidade. Em uma carta que escreve à Suzana Saldanha, diretora do espetáculo e amiga do escritor, datada de 9 de abril de 1979, quase três meses antes da estreia da *Comunidade do Arco-Íris*, ele diz: “Suzy, fico chateado de não ter reescrito a canção final, como você pediu. Não deu mesmo” (ABREU, 2002, p. 452). É possível perceber que havia um desejo da diretora em ter uma versão de música diferente para o final do espetáculo, contudo, não foi viável para o dramaturgo. Além do hino, a música é apresentada na peça pelo personagem Roque, que está sempre tocando sua guitarra e por Bailarina, que sempre que recebe corda, toca uma musiquinha e dança.

Da mesma forma que a música, nas peças destinadas à criança, o elemento cômico é uma característica que sempre aparece associado ao gênero. Na peça, essa comichidade fica a cargo, especialmente das personagens disfarçadas de macacos. Apesar de serem os “vilões” da história, Tião, Simão e Bastião são quem se espera que arranque risos da plateia, com suas falas curtas e dinâmicas, muitas vezes atropeladas e repetitivas. Em alguns momentos do diálogo há

um apelo mais dramático por parte das personagens, o que traz um ar de comicidade, como podemos observar no trecho a seguir:

TIÃO. Aqui é tudo tão bonito. Eu fico doente só de pensar em ver um edifício de novo na minha frente. (*Atira-se ao chão, gemendo escandalosamente.*) Não me obriguem a voltar!

SIMÃO. Bastião, traga os saís do Tião! Meu Deus, está tendo outra crise! Bem que o médico avisou que ele não podia ser contrariado. (*Bastião traz os saís. Tião aspira e melhora um pouco.*) (ABREU, 2013, p. 26).

Nesse momento, Tião se atira no chão, terminando sua fala de forma escandalosa e exagerada. O apelo ao exagero dá comicidade à cena. Henri Bergson (1983), no seu estudo do riso, sobretudo o riso quando suscitado pelo cômico, afirma que “o exagero é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático: de fato, é o caso quando surge como processo de transposição” (BERGSON, 1983, p. 60).

Abreu traz poucas informações sobre as personagens nas rubricas. Contudo, na cena 5, quando as personagens falam sobre suas decisões de morar no recanto, é possível identificar um histórico anterior, onde moravam, com quem, etc. A Sereia, morava num lugar – não fica claro se era um rio ou no mar – poluído pelas indústrias. Bruxa e Bailarina já se conheciam, moravam na mesma casa, eram brinquedos de uma criança, que com o tempo perdeu o interesse em brincar com elas, trocando-as por apetrechos mais tecnológicos. A Bailarina vivia na caixinha de música e saía para dançar sempre que alguém dava corda. Porém, depois de abandonada num canto, não dançou mais e vivia triste. O Mágico trabalhava num circo, mas nunca teve muito sucesso na profissão e as pessoas que o assistiam se irritavam e acabavam jogando verduras nele. Roque era um guitarrista apaixonado por natureza, mas que morava num apartamento e não podia tocar devido ao incômodo dos vizinhos com o barulho. O Soldadinho, já mencionado anteriormente, abandonou o trabalho de soldado porque não suportava mais os horrores da guerra e tinha a jardinagem como sonho de profissão.

Sobre os personagens Tião, Simão e Bastião, não há uma referência ao passado. Apenas quando desmascarados, descobrem que não se tratavam de macacos e sim de homens disfarçados. Espiões enviados do “reino dos homens” para acabar com a comunidade, como é possível observar na fala de Bastião: “Nós queríamos que vocês comessem a brigar entre vocês mesmos, até todo mundo voltar para a cidade” (ABREU, 2013, p. 50). Havia um certo receio de que a forma de vida que os moradores levavam no recanto chegasse à cidade e atraísse outras pessoas. A comunidade alternativa tornou-se uma ameaça. Sendo assim, a forma mais fácil e silenciosa de destruí-la, era fazendo com que seus moradores descreditassem e

desistissem desse novo estilo de vida e voltassem para a cidade. Através desses pequenos relatos pessoais narrados pelas personagens é possível perceber a relação antagônica que constituíram com o espaço urbano e seu modo de organização. Essa relação conturbada e desgostosa é capaz de revelar traços importantes da personalidade das personagens e que de alguma forma justificam o papel que cada uma estabeleceu dentro da comunidade.

### **2.3 Caio Fernando Abreu e a representação do espaço urbano na *Comunidade do Arco-Íris***

Caio Fernando Abreu é sem dúvida uma das figuras mais importantes e emblemáticas da literatura brasileira contemporânea, um escritor considerado um exímio representante de sua geração, que viveu e sentiu como poucos a intensidade de sua época, os dilemas, incertezas e reviravoltas de uma sociedade que vivenciava uma modernização acelerada e um cenário político conturbado. Conhecido por uma temática intensa e pessoal que aborda questões sobre sexo, morte, medo e solidão, apresenta uma perspectiva dramática do mundo moderno, com personagens urbanos marginalizados e angustiados.

Regido sob o signo de Virgem, nasceu em 12 de setembro de 1948, na cidade de Santiago, município, hoje, com pouco menos de 50.000 habitantes, do interior do Rio Grande do Sul, próximo à fronteira com a Argentina. Viveu no interior até os 15 anos de idade, momento em que resolveu se mudar para a capital. Em Porto Alegre, deu início aos cursos de Letras e Artes Dramáticas, não tendo chegado a concluir nenhum dos dois. Além da capital gaúcha, morou também nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e alguns países da Europa. Em suas idas e vindas, vivenciou e experimentou a vida urbana de diversas formas, experiências por vezes conturbadas, como quando morou em São Paulo pela primeira vez. O escritor considerava a cidade muito contrastante quando comparada a outros municípios brasileiros e achava estranha a maneira como as pessoas da cidade grande viviam, como pontua a pesquisadora Mírian Gomes de Freitas, em *Caio Fernando Abreu: uma poética da alteridade e da identidade*:

As vertigens que teve em São Paulo, a fobia, o medo, a angústia, o estranhamento, contrastaram com a vida interiorana da calma, do conforto familiar, que sempre vivenciara em Santiago do Boqueirão. Na verdade, a vida toda, sua relação com São Paulo foi cheia de altos e baixos. A correria da cidade, o cotidiano muito agitado, os horários a cumprir, tudo isso o entediava e até mesmo o deprimia (FREITAS, 2020, p. 54).

Apesar de ter sido um homem cosmopolita, um nômade viajante, é possível perceber, a partir das considerações de Freitas, a maneira conflituosa que Abreu se relacionava com o estilo de vida agitado da cidade grande. As vivências urbanas pelas quais passou ao longo da vida e em diferentes lugares, aliadas ao contexto histórico que o país atravessava naquele período, marcam expressivamente seu trabalho como escritor. Uma escrita que traz um sujeito inserido na cidade, que enfrenta as dificuldades de adaptação às transformações sociais e culturais dos grandes centros urbanos.

Não apenas a escrita de Caio Fernando Abreu, mas a produção literária contemporânea de um modo geral exprime as transformações recentes que o país sofreu, mais especificamente a partir da década de 1960. O golpe de 1964 que deu início à ditadura militar e colocou o país sob um regime autoritário e opressor, o processo de modernização e industrialização desordenado, e a migração da população rural para os grandes centros urbanos ascenderam na literatura brasileira um crescente interesse pela realidade social e política das grandes cidades do país.

Segundo Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, nas últimas décadas do século XX, a principal tendência da literatura se apropriava do cenário urbano das grandes cidades: “As novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo, como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 22).

No final da década de 1970, num momento de mais abertura política e durante o processo de retorno à democracia, Schollhammer acrescenta a esse cenário de compromisso dos escritores com a temática da crítica social e política o surgimento de uma escrita mais psicológica e subjetiva. É nesse contexto que o autor insere Caio Fernando Abreu, citando especificamente o conto *Morangos mofados*, que “por intermédio de situações cotidianas em que questões de sexualidade e de opção de vida vêm absorver as resistências contra a violência de um sistema autoritário” (SCHOLLHAMMER, 2009, 27).

Além de Schollhammer, Antonio Hohlfeldt, em *Conto brasileiro contemporâneo*, também insere o escritor nessa vertente. Para o autor, apesar de Abreu ter exposto em sua escrita a realidade que a juventude enfrentava na época, essa exposição não se deu em forma de denúncia, mas sim do acompanhamento, da identificação e da experiência própria do escritor diante dos acontecimentos.

[...] a literatura de Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por focar, com perspectiva própria, o drama que então se vivia no momento mesmo de sua ocorrência. Longe de esgotar-se nesta fixação, porém, o escritor é capaz de apreender as dimensões mais amplas de todo e qualquer momento de crise, retirando daí o alimento para uma reafirmação contínua sobre o ser humano, que é a principal constante de sua obra, mesmo nos momentos de maior solidão de algumas de suas personagens (HOHLFELDT, 1981, p. 145).

O escritor apresentou em sua literatura uma crítica à situação política e social da época, de maneira mais subjetiva e menos atacante, inserindo uma perspectiva que abrange os dilemas e angústias próprios do ser humano. Essa característica mais subjetiva e psicológica da obra do escritor perante a realidade vivida na época permeia boa parte das críticas dirigidas a ele.

Luciana Stegagno Picchio, em *História da literatura brasileira*, ao citar o escritor, refere-se a ele como um “ficcionista refinado e discreto” e que, apesar da sua breve vida de escritor marginalizado, produziu um ciclo de “obras-primas urbanas” com personagens isoladas do mundo e prisioneiras delas mesmas. “Contos e romances de formação, como ritos de passagem, eles possuem uma dimensão surrealista em que mais evidente se torna o conflito entre indivíduo e sociedade” (PICCHIO, 2004, p. 646).

Para Regina Zilberman, em *A literatura no Rio Grande do Sul*, a obra do escritor apresenta um caráter intimista, com textos centrados no âmbito interno das figuras humanas. Para a autora, a maioria dos seus contos “narram histórias de partidas e retornos. Quando as personagens não estão se movendo no espaço, estão viajando no tempo [...] [e] falam de seres em vias de partir ou que já chegaram” (ZILBERMAN, 1992, p. 141).

É possível observar, a partir das colocações de Picchio e Zilberman, características que dialogam com a obra *corpus* dessa pesquisa. Na *Comunidade do Arco-Íris*, as personagens apresentam questões que exprimem os conflitos que marcaram seus passados e as experiências traumáticas vividas numa sociedade em plena modernização. É devido aos conflitos entre sujeito e sociedade que as personagens resolvem abandonar o cenário urbano. Indivíduos que já partiram e agora estão instalados em um novo espaço, experimentam uma nova forma de se relacionar.

Embora as críticas sobre o trabalho do escritor sejam mais direcionadas à sua obra de contos, gênero que predomina na sua literatura, sua obra dramática é notória em quantidade e qualidade, e representa uma parte expressiva da sua escrita. A temática que aparece nas narrativas do escritor também pode ser observada na sua dramaturgia, uma representação do sujeito que não apenas exprime seu descontentamento com a situação social, política e econômica daquele período, mas que se volta para os conflitos internos que o afligem enquanto ser humano no mundo.

O escritor sempre teve uma forte aproximação com o teatro, compôs diversas peças teatrais, atuou e, além de tudo, foi um apaixonado pela arte dramática. A produção dramática do escritor foi bem recebida pela crítica da época e, em 1975, recebeu o Prêmio Leitura do SNT (Sistema Nacional de Teatro) pela peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. E, apesar de já ter escrito outras peças em parceria com o amigo Luís Arthur Nunes, essa foi a primeira investida independente de Abreu na dramaturgia. A peça foi selecionada para leituras públicas em todo país; contudo, as leituras foram interditadas pela censura pouco tempo depois de iniciadas. Assim como tantos outros escritores e artistas, o dramaturgo esteve na mira do regime militar e não passou despercebido pela censura.

Sobre a produção dramática de Abreu, Twyne Soares Ramos, em sua pesquisa *Refugiados em si mesmos: o isolamento humano na dramaturgia de Caio Fernando Abreu*, traz um dado importante para demonstrar a relevância do seu trabalho como dramaturgo. De acordo com autora, todas as peças escritas por ele, sozinho ou em parceria, “cumpriram o ciclo vital do texto teatral” (RAMOS, 2015, p. 40), ou seja, foram montadas e encenadas, encenações que circularam no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, principal cenário dos acontecimentos teatrais e artísticos brasileiros.

Como já citado, além de dramaturgo, foi também um homem dos palcos, atuando em diversas montagens. No prefácio de *Teatro Completo*, Nunes relembra o escritor nos palcos, em uma recriação de *Chapeuzinho Vermelho*, chamada de *Serafim-fim-fim*, de Carlos Mecení. Abreu circulou por meses pelo Rio Grande do Sul ao lado dos colegas de elenco Suzana Saldanha, Nara Keiserman e José de Abreu: “É interessante a significação que teve o teatro infantil para esse solteirão empedernido que detestava crianças (a quem costumava chamar de “crianças”, principalmente quando a algazarra atrapalhava seus preciosos momentos de criação)” (NUNES, 2009 apud ABREU, 2009, p. 10).

O dramaturgo enveredou pouco pelo universo da infância, uma face do escritor que talvez poucos conheçam. Além da *Comunidade do Arco-Íris*, publicada apenas depois de sua morte, o escritor publicou sua única narrativa destinada à criança no final da década de 1980, que intitulou de *As Frangas*. A história surgiu a partir de um convite que Clarice Lispector deixa em seu livro *A vida íntima de Laura*: “Bem no finzinho lá do livro dela, a Clarice diz assim – Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte – Foi por isso que resolvi escrever esta história. Eu gostava muito da Clarice e queria agradar um pouco ela”. (ABREU, 2012, s.p). Abreu era um grande fã e admirador da obra de Lispector.

**Figura 7 – Capas dos livros de Lispector e Abreu**



Fonte: Lispector, 1999 / Abreu, 2012.

Apesar de a peça analisada não se passar propriamente no cenário urbano como outras obras do escritor, a trama contempla a temática da realidade urbana através da representação dos conflitos vivenciados pelo sujeito com o espaço urbano ao qual pertencia e abandonou, demonstrando a preocupação do escritor com a temática da crítica social e política, como colocado pelos críticos citados anteriormente.

O conflito que as personagens apresentam na trama está relacionado com suas vivências e experiências obtidas no espaço urbano e que as levaram ao abandono e busca por um novo lar e uma nova maneira de viver, longe da cidade grande. Nesse sentido, Carlos Nejar, em *História da literatura brasileira*, comenta sobre as personagens criadas por Caio Fernando Abreu:

No combate diante de sua sociedade, para ele, opressora e tantas vezes desprezível. Intimista, cria personagens à margem do mundo e das coisas, com certo acento autobiográfico agarrado ao desalento e ao nomadismo, num estilo pessoalíssimo, nervoso, denso, em que o eu se torna geracional, atizado por um cosmos desesperante, a que a palavra, hipnoticamente, dá forma (NEJAR, 2011, p. 920-921).

Os aspectos apontados por Nejar, apesar de não se referirem especificamente à *Comunidade do Arco-Íris*, corroboram em alguma medida com a perspectiva adotada na pesquisa para observar e refletir acerca das personagens criadas por Abreu para a peça em questão. Uma realidade urbana que oprime, que segrega, que empurra o sujeito que não se adequa à realidade social para a margem. Personagens que não apenas abandonam a cidade, mas que expressam sobre ela severas críticas, com argumentos que vão ao encontro dos problemas que a sociedade enfrentava naquele momento e que ainda estão presentes e talvez piores nos dias atuais.

A peça expressa a experiência de inadequação do sujeito no meio urbano, com personagens que além do sentimento de não pertencimento, foram obrigadas pelas circunstâncias a deixar a cidade, as excluídas e marginalizadas. Nesse sentido, Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, afirma que “este é o universo da grande cidade moderna, lugar da experiência de ser estranho no mundo, de estar sob o signo da precariedade e do desamparo, cujos heróis são os inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem à atrofia da experiência” (GOMES, 1994, p. 69).

É o caso das personagens Bruxa e Bailarina, que trazem para a trama questões sobre a rejeição e o abandono, provocados pelo desenvolvimento tecnológico acelerado daquele período e que modificava a maneira como as pessoas lidavam com a ideia de consumo. Com o surgimento de brinquedos e equipamentos mais modernos, a boneca de pano e a caixinha de música deixam de ser atrativas aos olhos da criança. As personagens fazem referência à modernização tecnológica como sendo responsável pelo desinteresse das crianças por brinquedos considerados “antigos” como elas:

BRUXA. Depois a minha dona ganhou de Natal um *videogame* e me deixaram atirada num canto.

BAILARINA. Quando a caixinha era nova, abriam toda hora, e eu dançava sempre. Depois a minha dona comprou uma vitrola eletrônica com dez caixas de som e uma TV colorida. Ninguém ligava mais pra mim. Fiquei jogada num canto, embolorando (ABREU, 2013, p. 21).

A evolução industrial e tecnológica resultante do processo de modernização das grandes cidades refletiu numa sociedade extremamente capitalista, em que os indivíduos acabam por buscar no consumo desenfreado um preenchimento existencial, a tão sonhada felicidade prometida pelo capital, que nem sempre é alcançada. Frustrante para quem pode comprar, mas não se sente preenchido e feliz, e também para quem não pode, gerando um sentimento de crise no indivíduo e, conseqüentemente, uma crise do coletivo. Nesse sentido, Marcela Oliveira de Paula, em sua pesquisa intitulada *Uma poética em um ato: o teatro crítico de Caio Fernando Abreu* (2017), enfatiza que na virada dos anos 1960 para 1970, a dramaturgia brasileira passa a lidar não somente com o contexto econômico, político e coletivo, mas volta-se para as questões e conflitos do individual diante do coletivo.

A personagem Sereia viu a industrialização inconsequente acabar com rios, poluídos por grandes indústrias que visavam apenas o lucro, pouco interessadas ou preocupadas com a questão ambiental. A acelerada degradação do meio ambiente provocada pelo crescimento econômico fez com que ascendesse em parte da população mundial uma forte preocupação com

o futuro do planeta. Com isso, nas últimas décadas do século XX, surgiram e fortaleceram discussões acerca da importância da preservação ambiental, ascendendo em alguns escritores um certo interesse pela temática. Na *Comunidade do Arco-Íris*, o debate sobre ecologia aparece de maneira bastante incisiva. A todo momento, as personagens levantam um discurso que coloca o tema em evidência, não apenas criticando as indústrias, mas colocando a preservação da natureza como uma tarefa de responsabilidade coletiva.

Na peça analisada a questão do coletivo caracteriza o eixo central da trama. As personagens apresentam características semelhantes enquanto indivíduos marginalizados, descontentes e exilados do espaço urbano. Contudo, apesar de isolados e longe da cidade, não há um isolamento individual e solitário, como aparece em algumas obras do escritor. As personagens experienciam o refúgio e o isolamento em relação ao espaço urbano, mas experimentam uma nova forma de socialização e de se relacionar com a natureza.

A perspectiva do coletivo apresentada na peça pode estar relacionada ao movimento de contracultura *hippie* que surgiu nos anos 60 como forma de contestar o modo de organização social e política tradicional e conservadora daquele período. O movimento defendia a vida comunitária baseada em igualdade e paz entre as pessoas, enquanto criticava o sistema capitalista e a sociedade do consumo, além de se opor radicalmente à guerra e à violência. Questões que podem ser observadas na peça, uma comunidade com moradores que trazem em suas bagagens muitas dessas inquietações e que procuravam um novo estilo de vida. A cena *hippie* é bastante presente na escrita e também na vida do dramaturgo, que não somente apreciava o movimento, como o experienciou na prática quando viveu em uma comunidade.

Abreu pertenceu a uma geração que vivenciou grandes acontecimentos políticos e sociais que marcaram a história do país e sua literatura expressa bem a intensidade da sua época. Em uma carta endereçada à Hilda Hilst, datada de 14 de maio de 1972, presente no livro *Numa hora assim escura*, de Paula Dip, ele fala sobre suas inquietações enquanto escritor daquela geração:

Tento contar todas as coisas que eu e a minha geração atravessamos, as drogas, os hippies, as estradas, a volta à natureza, a tecnologia esmagando o homem e afastando-o de sua essência animal. Estou procurando a simplicidade e, ao mesmo tempo, o mito e a magia. Tento fazer um negócio assim como as *1001 noites*, cheio de lendas, contadas através das mais diversas formas e linguagens, roteiro de cinema, peça teatral, contos de fadas, escrita automática, narrativa tradicional, radionovela. Há trechos em espanhol, em inglês. [...] Enfim, tento o ambicioso de uma síntese – caótica, tropical, desesperada como a música pop (que é o que melhor reflete este nosso tempo de ruído) – ao mesmo tempo bonita, lírica, saudosista. (DIP, 2016, p. 78).

A questão do espaço, objeto dessa pesquisa, aparece na literatura de Caio Fernando Abreu imbricada da urbanidade, mais propriamente, da relação conflitante do sujeito com o espaço urbano ao qual está inserido. No caso da peça analisada, o espaço ao qual esteve inserido, no passado, mas que ainda está presente no discurso e na memória. Esse espaço é sempre referido no discurso das personagens como sendo o “Reino dos homens”, talvez para reforçar a ideia popular de que o reino dos homens é o lugar onde o ser humano impera e modifica a seu bel prazer, onde o dinheiro e o poder são as grandes ambições e que em nome do “desenvolvimento” se justifica destruir a natureza.

Para todas as personagens, o espaço é apresentado em uma relação de antagonismo entre o positivo e o negativo. Enquanto a experiência no espaço urbano é relacionada a todo momento à negatividade, o recanto é o espaço positivo, feliz. Mostram uma repulsa ao urbano e à sua forma de organização. É no contraste entre as vivências positivas do presente e as experiências negativas do passado das personagens que se manifesta a representação da conflituosa relação entre o sujeito e a cidade grande.

### 3 ESPAÇO

O espaço em uma obra literária mantém uma estreita relação com diversos outros elementos que compõem o texto, especialmente com a personagem, que é quem habita e vivencia esse espaço. A interpretação do espaço, dessa forma, adentra com mais força no âmbito da interpretação da personagem. Esse espaço não é apenas o espaço físico percebido por meio do nosso corpo, esse espaço é também social, cultural e simbólico no qual as personagens vivem e se movimentam. É a partir da relação que o sujeito ficcional constrói no espaço físico, considerando suas vivências e experiências, que o presente capítulo se inicia.

Enquanto os estudos e as reflexões teóricas acerca do espaço literário enveredam em diversos campos, é possível perceber que, quando se trata do espaço teatral, é na semiótica que se baseia boa parte das metodologias de análises para se compreender e refletir sobre o espaço. Contudo, nos últimos anos, alguns pesquisadores têm mostrado interesse em discutir o espaço teatral também pelo viés fenomenológico, de forma que uma perspectiva não anula a outra. Pelo contrário, as duas, quando combinadas em uma análise, podem se relacionar de forma complementar.

O texto teatral possui características particulares que precisam ser consideradas quando se dispõe a analisar o espaço em uma determinada dramaturgia, principalmente quando o objetivo é um estudo que visa uma leitura espacial no texto, de maneira que possa servir para pensar na concepção do espaço cênico. Dessa forma, as duas últimas subseções deste capítulo se concentram nas particularidades próprias do texto dramático, enquanto literatura, e como o espaço é abordado dentro da teoria teatral.

Este capítulo traz como proposta geral uma análise do texto dramático em busca dos indícios espaciais de forma que seja possível pensar o espaço concreto da representação. Uma leitura espacial que não se restringe às indicações fornecidas pelo autor da obra, mas que compreende também os indícios que podem ser explorados por meio dos diálogos. Mas para isso, é necessário que haja uma leitura cuidadosa e criteriosa do texto dramático. Aqui, o cenógrafo necessita ser mais que um leitor, tornando-se numa espécie de “detetive visual” do texto dramático.

#### 3.1 Espaço literário: o espaço sob a perspectiva da experiência do sujeito ficcional

Como definição de espaço literário, tomemos a priori a de Brandão e Oliveira (2019), apresentada na introdução dessa pesquisa, na qual o espaço é o “conjunto de indicações –

concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 67). Apesar de genérica, é uma definição bastante válida para se iniciar uma reflexão sobre o estudo do espaço na teoria literária. Na obra literária, esse conjunto de indicações, fornecidas pelo autor, serve para situar a personagem ficcional criada por ele, fisicamente, temporalmente e/ou para demonstrar as relações com as outras personagens, com ela mesma e com seu entorno.

O espaço, por muito tempo, foi considerado uma categoria que desempenhava um papel secundário dentro da narrativa. Com o avanço do pensamento estruturalista<sup>9</sup>, mais precisamente a partir da segunda metade do século XX, a categoria espaço ganha força dentro das teorias literárias, reforçando a ideia de que a literatura não estava ligada somente ao tempo, à duração, mas que mantinha também uma estreita ligação com o espaço. Luís Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário* observa que, a partir de então, “o espaço passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (BRANDÃO, 2013, p. 25).

Apesar de começar a se esboçar no estruturalismo uma maior preocupação com o espaço enquanto categoria literária, o pensamento, naquele momento, não chegou a gerar nenhuma obra, no âmbito da teoria literária, que de fato colocasse o espaço como foco central. O estudo do espaço se intensificou a partir das contribuições dos debates pós-estruturalistas ou desconstrucionistas, que surgiram como forma de questionar e repensar os princípios teóricos do estruturalismo. Na análise literária, os debates liberam o texto para uma pluralidade de sentidos, em que a realidade é considerada como uma construção social e subjetiva, em constante mudança.<sup>10</sup> “Após o questionamento da primazia do pensamento estruturalista, abrem-se perspectivas capazes de trazer à tona linhas de força teóricas que, colocadas em diálogo, fornecem o arcabouço de uma teoria do espaço na literatura, com enfoque centrado na atualidade” (BRANDÃO, 2013. p. 35).

Em seus estudos, Brandão destaca três correntes que se dedicam às questões que envolvem a espacialidade dentro das teorias literárias: a desconstrução, os estudos culturais e a

---

<sup>9</sup> O estruturalismo surge como uma espécie de retomada e revisão dos pressupostos formalistas, cujo método estrutural desenvolvido primeiramente em Linguística, encontra-se cada vez mais estudado em todas as ciências humanas, inclusive no estudo da literatura. Se o estruturalismo avançou desde o formalismo, “é precisamente por ter cessado de isolar uma forma, única válida, e de se desinteressar dos conteúdos. A obra literária não tem uma forma e um conteúdo, mas uma estrutura de significações cujas relações são preciso conhecer” (TODOROV, 2006, p. 77).

<sup>10</sup> Não há a pretensão na pesquisa em aprofundar-me nas discussões acerca das divergências e mudanças dos debates estruturalistas e pós estruturalistas. As considerações servem como forma de situar o espaço nos debates que circundam suas perspectivas sob uma ótica de concretude física e as perspectivas que trazem um olhar mais subjetivo, que leva em consideração as construções sociais que cercam o indivíduo.

teoria da recepção. Correntes que abrangem aspectos de natureza semiótica, política, filosófica e antropológica, como explica o autor:

A partir da contribuição desconstrucionista, pode-se pensar o espaço simultaneamente como sistema de organização e de significação. Trata-se, pois, de uma questão de ordem semiótica, amplamente verificável quando se aproximam o espaço urbano e o literário. As indagações culturalistas, atentas às identidades sociais e à configuração das esferas públicas, evidenciam que ao espaço se vincula um problema de cunho eminentemente político. A antropologia literária, por meio da inspiração recepcional e colocando em cena a noção de imaginário, sugere que a abordagem do espaço é tributária de um debate tanto filosófico quanto antropológico (BRANDÃO, 2013, p. 35-36).

Quando se trata de analisar o espaço em uma narrativa literária, é comum associá-lo, imediatamente, ao espaço físico por onde as personagens circulam. E por mais que se tenha consciência de que se trata de um universo ficcional, há, de todo modo, uma tentativa de identificar nesses espaços uma concretude física. O que demonstra nossa tendência em privilegiar as relações estabelecidas por nossos sentidos, especialmente o sentido da visão. “O espaço seria, em primeiro lugar, aquilo que podemos perceber através de nosso corpo. O espaço que ocupo seria, especialmente, aquele que *vejo*” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 68).

Pensar o espaço da narrativa em sua concretude física não é uma maneira equivocada de analisar o espaço; contudo, essa perspectiva tende a limitar as possibilidades de pensar e construir esse espaço. Existem diversas outras perspectivas que, aliadas a ela, permitem uma investigação que contemple mais efetivamente a obra analisada. Espaços subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, simbólicos, são algumas das denominações de espaço que abrangem uma perspectiva que costuma interrogar as certezas que cercam o espaço concreto. “Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 69). Essa percepção do espaço nunca ocorre de maneira isenta, sendo ela sempre mediada por valores. O espaço físico pode, por assim dizer, ser moldado à medida que condicionamos significados a ele, o que pode determinar o grau de importância que esse espaço passa a ter para o indivíduo que o percebe.

Essa é uma perspectiva de abordagem do espaço que leva em consideração a *experiência* do sujeito. Dessa forma, um mesmo espaço pode ter significados diferentes para diferentes personagens dentro de uma determinada narrativa, assim como uma mesma obra pode ter o espaço interpretado de maneiras distintas por diferentes leitores. Em se tratando de uma pesquisa que busca uma leitura do espaço com o intuito de refletir as possibilidades de uma proposição artística para o texto analisado, é indispensável levar em consideração a experiência

do sujeito que lê, nesse caso, a pesquisadora e artista da cena. No entanto, nesse momento da pesquisa, a leitura da obra é guiada priorizando a relação das personagens com o espaço habitado, o recanto e também o espaço anterior, presente no discurso dos sujeitos ficcionais, o espaço urbano moderno.

Experiência, segundo o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, “é um termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (TUAN, 2015, p. 13). E essas diferentes maneiras são intermediadas pelos sentidos: visão, olfato, paladar, audição e tato. Se trata, portanto, do conhecimento obtido por meio dos sentidos e as sensações, percepções e concepções produzidas por meio deles delineiam a experiência, assim como a emoção e o pensamento que dão colorido a ela. Tuan explica que:

a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender, significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento (TUAN, 2015, p. 13).

A experiência é, dessa forma, segundo o autor, constituída de sentimento e pensamento. E para compreender a questão do espaço e dos diferentes significados que o sujeito possa atribuir a ele e que pode configurá-lo em *lugar*, Tuan ressalta que é necessário “considerar as diferentes maneiras que o sujeito tem de experienciar (sensório-motora, tátil, visual, conceitual) e interpretar espaço e lugar como imagens de sentimentos complexos – muitas vezes ambivalentes” (TUAN, 2015, p. 11). A compreensão de lugar, nesse sentido, considera a complexidade da experiência do sujeito no espaço vivenciado.

*Espaço e lugar*, nos estudos do geógrafo, adquirem significados que frequentemente se fundem; contudo, espaço tem um sentido mais abstrato do que o de lugar. “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2015, p. 06). Lugar seria então um espaço dotado de significados particulares. Os significados que condicionamos ao espaço podem ser positivos ou negativos, dependendo do contexto e da experiência do sujeito que o vivencia.

Os conceitos de espaço e lugar colocados por Tuan são relevantes para refletir sobre os significados e a importância que o espaço do recanto adquire para as personagens da *Comunidade do Arco-Íris*. De maneira mais abrangente, o sentido de lugar pode configurar uma perspectiva que permite compreender a relação do sujeito ficcional com o meio. Um espaço, antes indiferenciado, mas que com o passar do tempo torna-se lugar, dotado de significados e

valores. O que dá ao espaço um sentido de lugar pode estar atrelado ao quanto esse espaço pode proporcionar ao indivíduo segurança e atendimento às suas necessidades. “Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato” (TUAN, 2015, p. 148). Os lugares íntimos, nesse caso, também trazem um sentido de lar. O lugar é também refúgio e aconchego. “A afeição duradoura pelo lar é em parte o resultado de experiências íntimas e aconchegantes” (TUAN, 2015, p. 149). As personagens encontraram e fizeram do recanto um lar, um refúgio.

Uma possibilidade de abordagem que leva em consideração tanto os aspectos físicos do espaço quanto uma perspectiva que abrange a experiência do sujeito nesse espaço é a que se destina, segundo Brandão, à *representação do espaço* no texto literário. Nessa abordagem há tendências que atribuem ao espaço características físicas concretas. “Aqui se entende espaço como ‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Contudo, é possível encontrar nessa vertente também o que o autor chama de “espaço social”, que aborda questões de contexto histórico, cultural de ideológico e “espaço psicológico”, que abrange as “atmosferas”, “ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

É também na tendência das representações que se projeta os estudos das espacialidades voltadas para o espaço urbano. Nesse sentido, Sandra Jatahy Pesavento, em *O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano*, explica que pensar a cidade a partir das suas representações “implica pensar a literatura como uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar” (PESAVENTO, 2002, p. 10). Uma análise da peça que faz parte do *corpus* desta pesquisa sob o viés da representação do espaço urbano, como observado no capítulo anterior, se torna relevante para compreender como a experiência negativa que as personagens vivenciaram na cidade influenciou o modo como experienciam o novo espaço. O que “faltava” no espaço urbano ou que incomodava as personagens foi determinante na escolha do novo espaço. Sereia, por exemplo, precisava de um rio limpo para morar; dessa forma, o novo espaço teria que acolher sua necessidade básica de sobrevivência. Direta ou indiretamente, todas as personagens tiveram necessidades acolhidas pelo espaço do recanto.

Para compreender melhor a relação positiva que as personagens estabeleceram com o recanto, é interessante adentrar no conceito de *topofilia*, formulado por Yi-Fu Tuan. Segundo o geógrafo, em seu livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*,

“topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 2015, p. 5). O termo topofilia, em Tuan, associa sentimento com lugar. Nesse caso, está relacionado ao sentimento de pertencimento e afetividade do sujeito com o meio ambiente. Lugar na topofilia seria o “onde” ela se realiza. A percepção do sujeito em um determinado espaço pode sofrer influência de diversos fatores: aspectos sociais, culturais, necessidades fisiológicas, experiências e vivências anteriores.

Para compreender a preferência ambiental de uma pessoa, necessitaríamos examinar sua herança biológica, criação, educação, trabalho e os arredores físicos. No nível de atitudes e preferências de grupo, é necessário conhecer a história cultural e a experiência de um grupo no contexto de seu ambiente físico (TUAN, 2015, p. 68).

Em um texto literário essas informações nem sempre são claras e possíveis de apreender. Contudo, ao adentrar nas características e históricos das personagens e nas relações que as cercam, alguns desses fatores se tornam possíveis de observar e refletir. As frustrações com o espaço urbano, sinalizadas no capítulo anterior, demonstram o elo não afetivo que as personagens construíram nesse espaço, gerando uma espécie de *topofobia*, que seria o inverso de *topofilia*, um sentimento de aversão e medo a determinados espaços. A aversão ao espaço urbano é um sentimento comum entre os sujeitos ficcionais criados por Abreu. Medo do abandono, da guerra, da solidão, da poluição, do fracasso, são alguns dos medos que se pode perceber nas personagens da *Comunidade do Arco-Íris*.

Em *Paisagens do medo*, outra obra de Tuan que estuda a relação do sujeito com o meio ambiente, o autor traz uma profunda reflexão acerca do sentimento de medo que a cidade pode despertar no indivíduo: “A cidade representa a maior aspiração da humanidade em relação a uma ordem perfeita e harmônica, tanto em sua estrutura arquitetônica como nos laços sociais” (TUAN, 2005, p. 231). Contudo, a cidade pode parecer para algumas pessoas e em circunstâncias diversas um lugar assustador e desorientador. Os ruídos constantes, o trânsito caótico, o empilhamento, a violência. A organização da cidade, tanto arquitetônica, quanto social, por vezes, parece dificultar o estreitamento de laços entre os indivíduos que nela habitam.

É uma profunda ironia que frequentemente a cidade possa parecer um lugar assustador. Construída para corrigir a aparente confusão e o caos da natureza, a cidade em si mesma se transforma em um meio ambiente físico desorientador, no qual os prédios de apartamentos desabam sobre seus habitantes, ocorrem incêndios e o trânsito ameaça a vida e mutila as pessoas. Apesar de cada rua e prédio – e na verdade todos os seus tijolos e blocos de pedra – serem, sem dúvida, os produtos de planejamento e reflexão, o resultado final pode ser um imenso labirinto desordenado (TUAN, 2005, p. 234).

O estudioso atenta para o fato de que para algumas pessoas, esses medos comuns, em especial, o medo da violência física, não são os que mais as assustam, outras ameaças parecem, por vezes, mais aterrorizantes. Essas ameaças estão atreladas a uma preocupação com o futuro, tanto o próprio quanto o da humanidade. São medos provenientes da sensação de que as “coisas” estão piorando e que no futuro o risco de uma crise ecológica ou um desastre nuclear se torna eminente: “Tais medos contemporâneos incentivam essa forte tendência humana de aspirar a um mundo melhor – ou, pelo menos, mais seguro – quer no passado, quer num distante lugar protegido” (TUAN, 2005, p. 333).

No que diz respeito a uma escolha que envolve uma aspiração por um mundo melhor para se viver, voltamos ao conceito de *topofilia*. Para que as pessoas adquiram pelo espaço um elo de afetividade e projetem nele um sentido de lugar, elas “atentam para aqueles aspectos do meio ambiente que lhes inspiram respeito ou lhes prometem sustento e satisfação no contexto das finalidades de suas vidas” (TUAN, 2015, p. 137). Aspirações que para serem alcançadas, dependem não apenas das características físicas desse meio ou das experiências e desejos individuais, mas da organização e relações que são possíveis de se estabelecerem nele. Nesse sentido, é importante pensar o espaço sob a perspectiva do convívio comum, de modo que sua organização priorize o coletivo.

A perspectiva do coletivo é um dos fatores abordados pelo filósofo alemão Otto Friedrich Bollnow (2019) para refletir sobre o conceito criado por ele de espaço vivenciado, desenvolvido em *O homem e o espaço*. De acordo com o autor, o espaço pode ser modificado pelo convívio humano que nele se estabelece. Para além do espaço dado, ele deve ser criado por meio do esforço comum, “é apenas o desempenho do trabalho de um que torna possível o trabalho do outro. Isso se nota de modo mais imediato na família, mas igualmente em todas as organizações profissionais, e de modo mais geral para cada forma do convívio humano”. (BOLLNOW, 2019, p. 285). O espaço vivenciado pode ser modificado pelo tipo de convívio que ali se estabelece; não apenas as aspirações individuais devem ser consideradas, mas especialmente, os interesses comuns que ligam os sujeitos que habitam esse espaço:

Onde o convívio é arranjado de maneira sensata, não necessitando ser especial amizade ou simpatia, está ausente a pressão recíproca dos colaboradores, ao contrário, surge uma elevação recíproca. O sucesso de um traz ao mesmo tempo novas possibilidades do desempenho para os outros. Aqui vale realmente a observação de que o trabalho comum cria um espaço vital, que é maior que a soma dos espaços vitais individuais. A cooperação realmente cria novo espaço vital (BOLLNOW, 2019, p. 286).

O espaço do recanto é antes de mais nada um espaço de convívio coletivo, onde as aspirações individuais seriam facilmente fadadas ao fracasso se o modo de organização não priorizasse um trabalho cooperativo. Afinal de contas, estamos falando de uma comunidade e, apesar de o espaço manter uma forte ligação com o individual, é o coletivo que sustenta uma organização dessa natureza. Ainda que haja conflitos e divergências, o que tende a ser inevitável em relações de grupos, as soluções a serem consideradas precisam garantir que a opinião de todos seja ouvida e que a decisão acate a maioria. Logicamente, essa não é a única maneira de resolver conflitos, mas na *Comunidade do Arco-Íris*, a escolha democrática, suscitada pelo personagem Soldadinho foi bastante válida.

Até o momento atentamos às experiências e aspirações voltadas para as personagens que já moravam no recanto quando a peça se desenrola, mas temos também a presença dos visitantes humanos, aqueles que chegam disfarçados de macacos, com o propósito de desestabilizar o grupo de moradores. Em seus estudos sobre topofilia, Yi-Fu Tuan traz a questão da avaliação do meio ambiente pelo viés do visitante. Essa avaliação é, segundo o autor, essencialmente estética. “E a visão de um estranho. O estranho julga pela aparência, por algum critério formal de beleza. É preciso um esforço especial para provocar empatia em relação às vidas e valores dos habitantes” (TUAN, 2015, p. 74). A percepção inicial dos visitantes sobre o lugar é de euforia e deslumbramento. Contudo, não se pode confiar nessa reação, pois o foco principal estava em cumprir a missão que lhes foi dada, pelo que esse apelo serviria apenas de subterfúgio para receberem permissão para ficarem.

OS TRÊS. Queremos ficar morando com vocês. Estamos cansados daquele horrível Reino dos Homens.  
 TIÃO. Lá só tem poluição.  
 SIMÃO. E apartamentos.  
 BASTIÃO. E filas.  
 TIÃO. E automóveis.  
 SIMÃO. Engarrafamentos.  
 BASTIÃO. E guerras.  
 TIÃO. E novelas de televisão.  
 SIMÃO. E gente apressada.  
 BASTIÃO. E acidentes.  
 TIÃO. É horrível.  
 SIMÃO. É terrível (ABREU, 2013, p. 25).

O apelo comoveu os moradores, pois, de certa forma, refletiu em seus próprios dilemas quando resolveram deixar a cidade grande, exceto Bruxa de Pano, que desconfiou desde o princípio das intenções dos macacos. A desconfiança de Bruxa se deu, em parte, pelo excesso de zelo e medo de arriscar algo já construído por eles naquele novo lugar. Ainda que a euforia

não tenha sido de toda enganosa e os visitantes tenham, de fato, se admirado com o recanto. “O entusiasmo do estranho, não menos que sua postura crítica, pode ser superficial” (TUAN, 2012, p. 75). Essa superficialidade pode não sustentar uma convivência harmoniosa e duradoura. Mas isso é apenas uma especulação que extrapola os limites da trama. Sobre o julgamento dos visitantes, Tuan conclui que muitas vezes ele pode ser válido, permitindo uma perspectiva nova por parte dos nativos. “O ser humano é excepcionalmente adaptável. Beleza ou feiura – cada uma tende a desaparecer no subconsciente à medida que ele aprende a viver nesse mundo” (TUAN, 2015, p. 75). O que se pode perceber, de fato, já no final da peça, é uma forte empatia dos visitantes com o espaço e com o modo de vida que ali encontraram.

MÁGICO. Mas por que querem acabar com a nossa comunidade? Nós não estamos fazendo mal para ninguém.

TIÃO. É que todo mundo anda falando que vocês vivem de um modo diferente.

BASTIÃO. Que aqui o trabalho é dividido entre todos, todos constroem as suas casas, fazem as suas roupas, comem o que plantam.

SIMÃO. E as pessoas vivem bem e são felizes. Tem gente com medo de que esse modo de vida chegue à cidade.

TIÃO. Fomos enviados para impedir que isso aconteça. Nos deram ordem de fotografar e gravar tudo.

BASTIÃO. Nós queríamos que vocês comessem a brigar entre vocês mesmos, até todo mundo voltar para a cidade.

SIMÃO. Mas agora nós gostamos daqui. Por favor, não nos obriguem a voltar para lá (ABREU, 2013, p. 50).

Esse trecho da peça serve não apenas para evidenciar o arrependimento e mudança nas intenções dos visitantes, mas também o trabalho coletivo que é realizado na comunidade. Todos trabalham em prol do bem comum. E nesse sentido, Bollnow pondera que: “[...] onde a cooperação autêntica e o convívio autêntico iniciam, lá se superou a luta pelo espaço vital, porque na cooperação autêntica não há sucesso de um às custas do outro, mas cada um ganha com o sucesso coletivo” (BOLLNOW, 2019, p. 286).

Uma abordagem que entende o espaço ligado à experiência do sujeito corrobora com os estudos do filósofo francês Gaston Bachelard, em *A poética do Espaço*. Nos estudos do teórico, a ideia de espaço é discutida a partir da noção de *imagem*. Bachelard apresenta uma perspectiva fenomenológica da *imagem espacial* e para se compreender filosoficamente o problema da imagem poética, o autor sugere que é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 2008, p. 2).

Bachelard criou o termo *topoanálise*, que seria, segundo o autor, “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2008, p. 28). Em seus estudos, a topoanálise está imbricada de uma topofilia, em que os espaços íntimos resultariam, portanto, em espaços felizes.

De acordo com Oziris Borges Filho (2020), em *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*, topoanálise seria mais do que um “estudo psicológico”. Ela abarcaria também todas as outras abordagens que possibilitam uma interpretação do espaço na obra literária, como a estrutural, a sociológica, a filosófica etc. “Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural” (BORGES FILHO, 2020, p. 24). Trata-se de uma teoria literária do espaço, sendo esse espaço compreendido através de um amplo conceito, que abrange, na obra literária, “tudo o que está inscrito”, ou seja, dentro da composição de cenário e natureza, seria possível analisar a experiência e vivência das personagens nesse espaço.

Para Bachelard, entre outras funções, na *topoanálise* o espaço tem o papel de reter o tempo comprimido. Para o teórico “mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 29). Quando se busca um resgate das lembranças, estas são reveladas por meio de interrogações quanto ao espaço vivenciado pelo ser. O tempo já não estimula a memória, ela não registra a duração concreta, portanto, não se pode reviver as durações dissolvidas e o tempo se torna abstrato. “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas” (BACHELARD, 2008, p. 29).

Assim como Bachelard, em Walter Benjamin a questão do espaço é tratada mediante a noção de *imagem*. Mais precisamente através do conceito de *imagem dialética*. “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido” (BENJAMIN, 2009, p. 515, fragmento [N 9, 7]) e ser dialético “significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las” (BENJAMIN, 2009, p. 515, fragmento [N 9, 8]).

A *imagem dialética* combina distintas temporalidades. Nela o tempo não é retido como na *Topoanálise*, de Bachelard, mas aparece mediante uma espécie de confronto de temporalidades, onde passado e presente se chocam e se manifestam por meio de uma imagem. Aproxima simultaneamente, o tempo estático e o dinâmico, “desafia a noção de progressão

temporal, viabilizando um modelo – o modelo constelar – no qual elementos discrepantes e, em princípio, oriundos de distintos planos podem se apresentar concomitantemente, ou seja, segundo a lógica espacial” (BRANDÃO, 2013, p. 99). No trecho a seguir, Benjamin esclarece a relação dialética da imagem:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2009, p. 504, fragmento [N 2a, 3]).

Luciano Bernardino da Costa afirma que, no campo reflexivo proposto na obra de Benjamin, a imagem, que abrange uma amplitude cognitiva, histórica e de pensamento é tratada como um “espaço de imagens”, espaço no qual tem como campos de investigação a vivência do sujeito na metrópole moderna e a produção artística. “A cidade é, neste sentido, o campo da experiência moderna por excelência, espaço onde o sujeito encontra os estímulos que provocam à sua cognição de maneira ininterrupta” (COSTA, 2010, p. 76). Diferente do exposto nos estudos de Bachelard, nos quais se nota uma recusa enfática da modernidade, em que o espaço das grandes cidades é excluído em uma análise em que a imagem espacial pressupõe a topofilia.

Costa define *imagem dialética* como sendo “o espaçamento crítico que instaura a legibilidade do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico em que se vive” (COSTA, 2010, p. 75). A relação presente com o passado converge na relação “do ocorrido com o agora”. Esta passa de uma relação temporal para uma relação dialética e imagética, sendo a *imagem dialética* o ponto de encontro desse salto de temporalidades. Essa relação entre presente e passado converge em um dos principais vetores que definem o trabalho de Benjamin, segundo Brandão, o vetor memória, que considera “o espaço segundo a perspectiva de superposição ou confronto de temporalidades, o que significa a possibilidade de investigar as sobredeterminações – somatórios ou anulações – valorativas da categoria” (BRANDÃO, 2013, p. 103). O espaço presente na memória das personagens na *Comunidade do Arco-Íris* é a cidade. Sobre ela os significados e experiências variam em intensidade, mas são unanimemente negativas. Essa negatividade atribuída à cidade, de certa forma, conversa com a ideia de Bachelard, de distanciar as imagens topofílicas dos grandes centros urbanos, pois acredita que sua estrutura dificulta a construção de valores íntimos. “As relações da moradia com o espaço

tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados” (BACHELARD, 2008, p. 45). Na peça, de fato, a cidade não traz imagens felizes nas lembranças das personagens, não existindo um elo afetivo entre elas e o espaço urbano.

A memória das personagens é acessada mais precisamente pelo espaço. O tempo é abstrato e não há referência a datas ou períodos específicos: o que podemos perceber são locais mais ou menos demarcados. Roque morava em um apartamento e o empilhamento das moradias, e o pouco espaço que detinha, o incomodava; Sereia vivia em um rio poluído, o que estava afetando a sua saúde; o circo no qual Mágico trabalhava, com pouco ou nenhum êxito, o deprimia; Bruxa morava em algum local desconhecido da casa, servindo aos interesses e vontades de sua dona; Bailarina vivia na sua caixinha de música, mas não foi o espaço limitado que a entristeceu e sim o abandono e esquecimento da dona; Soldadinho não cita um local específico, sendo que seu desolamento estava na obrigação de servir os atos de guerra e dos quais em sua memória estão os horrores de um tempo e espaço violentos.

No que diz respeito ao espaço como sendo um impulsor da memória, Brandão e Oliveira salientam que: “Muitas vezes as personagens existem em um universo que é constantemente rearranjado pela memória [...] A memória produz uma multiplicidade de pontos de vista sobre o espaço” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 83). É o caso das personagens Sereia e Bruxa que viviam sob os cuidados da mesma dona, na mesma casa e, apesar de ambas terem se decepcionado devido ao abandono da criança, Bailarina foi por algum tempo feliz e realizada enquanto Bruxa, devido a sua personalidade independente, não tolerava ter que obedecer às vontades de sua dona.

Os significados positivos atribuídos ao espaço do recanto foram determinados, em parte, pelas experiências negativas conferidas à cidade, que mesmo estando no passado, estão fixas na memória. Ao refletir a representação do espaço na *Comunidade do Arco-Íris*, pensamos o espaço físico e os objetos que nele se localizam a partir do olhar do observador, ou seja, das personagens e das relações que elas estabeleceram nesse espaço. O espaço físico é também espaço das relações. O sujeito que vive e se relaciona com um determinado espaço mantém profunda conexão com o lugar e as características presentes nele. O sujeito percebe e concede significados ao espaço a partir de suas experiências.

### **3.2 Entre as linhas de força da significação e da percepção: ampliando as possibilidades de ler e refletir o espaço**

É inegável a contribuição dos avanços teóricos do estruturalismo e da semiologia para os estudos voltados tanto para o texto teatral, quanto para a representação<sup>11</sup>. Semiologia pode ser definida como “a ciência dos signos”. Segundo Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, semiologia se refere ao “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento” (FOUCAULT, 1999, p. 40). Na semiologia se sobrepõe a ideia de similitude. “Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes” (FOUCAULT, 1999, p. 40).

Na teoria teatral ela pode ser compreendida como um “método de análise do texto e/ou da representação, atento à sua organização formal, à dinâmica e à instauração do processo de significação por intermédio dos praticantes do teatro e do público” (PAVIS, 2015, p. 350). Contudo, para Pavis, a semiologia não está preocupada com a demarcação da significação, ou seja, com a relação da obra com o mundo, e sim com o modo de produção do sentido ao longo do processo teatral, que vai da leitura do texto dramático pelo criador cênico até o trabalho interpretativo do espectador.

Para a semióloga teatral Anne Ubersfeld, em seu livro *Para ler teatro*, ao tratar especificamente da questão do espaço no teatro, pontua que como “o teatro representa atividades humanas, o espaço teatral será o lugar dessas atividades, lugar que terá, obrigatoriamente, uma relação (de fidelidade ou distância) com o espaço referencial dos seres humanos” (UBERSFELD, 2010, p. 91). O espaço teatral seria, portanto, a imagem de um espaço real e, nesse sentido, ele será sempre a imitação de algo.

A teórica confere ao semiólogo do campo teatral a tarefa de “encontrar no interior do texto os elementos espacializados ou espacializáveis que vão garantir a mediação entre o texto e a representação” (UBERSFELD, 2010, p. 100). Essa tarefa está ligada também à função do cenógrafo que busca no texto dramático os elementos de espacialização e as possibilidades de materializá-los para o momento da representação. A semiologia é, sem dúvida, uma possibilidade de análise bastante válida no processo de instauração do espaço da cena.

A perspectiva teórica da semiótica se estabelece como uma metodologia que predomina dentro dos estudos teatrais até hoje. Longe de ser um modismo, a semiótica é atemporal para as análises do texto teatral e para a cenografia. No entanto, recentemente, nota-se um esforço por parte de alguns teóricos em aproximar os estudos da fenomenologia e da semiótica, de forma que os dois modos de análise possam de alguma maneira tornar-se procedimentos

---

<sup>11</sup> As distinções entre texto e representação recebem maior atenção na próxima subseção deste capítulo. Lá será possível perceber mais criteriosamente as diferenças e ligações que os entornam.

complementares de compreensão. Essa aproximação pode ser capaz de suprir algumas lacunas, as quais a semiologia sozinha não consegue abarcar, resgatando da fenomenologia “a ideia de que é preciso associar o sujeito que observa à estruturação do objeto observado” (PAVIS, 2015, p. 353).

É nesse sentido que pensar nos estudos da semiologia e da fenomenologia a partir de uma perspectiva de complementaridade e não de oposição se torna interessante para a presente pesquisa. O indivíduo que busca analisar o texto dramático, independentemente da sua função dentro do processo teatral, traz, tanto no momento da leitura, quanto para seu processo de criação, um repertório, que não é apenas técnico, mas carregado de experiências e vivências que denotam a sua relação com o mundo.

Na subseção anterior foi possível trazer para a análise da obra uma perspectiva que traz a experiência do sujeito ficcional no espaço vivenciado. Uma perspectiva que transporta para o espaço a percepção do sujeito. Retomemos esse ponto de vista, mais precisamente pela via fenomenológica, com foco não apenas no interior da obra e suas relações, mas considerando também a experiência do sujeito perceptivo leitor, ou mais propriamente, o criador cênico.

De acordo com Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção* (2011, p. 1), “fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência”. É também uma filosofia que restitui as essências na existência, na qual o homem e o mundo são compreendidos a partir de sua facticidade. Na fenomenologia, o conhecimento teórico é fundamentado a partir das experiências, uma experiência consciente do homem sobre as coisas, sobre o mundo. “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 3).

É a partir dessa relação do homem com o mundo, no campo das experiências, que o espaço se constitui “não como ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328). Pensar o espaço para além do sentido dado, preestabelecido das coisas e trazer uma reflexão que adentre nas relações que as entornam, nos olhares e histórias que de alguma maneira as permeiam.

Cecilia Almeida Salles, ao discutir o processo criativo a partir da crítica genética, em seu livro *Gesto Inacabado*, traz a perspectiva da percepção artística:

A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais (SALLES, 1998, p. 90).

A maneira como o indivíduo percebe as coisas depende, em parte, do lugar que ele ocupa diante dos fenômenos no momento em que se manifesta. “O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares” (SALLES, 1998, p. 90). Cada pessoa pode ver e interpretar o mesmo fenômeno de maneiras diferentes.

“É na experiência do mundo que todas as nossas operações lógicas de significação devem fundar-se” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 440). Nem sempre o objeto percebido será da mesma forma como nos foi dado. “O percebido não é necessariamente um objeto presente diante de mim como termo a conhecer, ele pode ser uma ‘unidade de valor’ que só me está presente praticamente” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 430). Como por exemplo o regador que Soldadinho, na *Comunidade do Arco-Íris*, tem tanto apreço. O objeto teria apenas a função de regar ou talvez de remeter a profissão de jardineiro. Contudo, diante da sua história como soldado de guerra, o regador pode também ser um símbolo de alguém que cultivava a vida e não mais a morte. “O que é dado não é somente a coisa, mas a experiência da coisa, uma transcendência em um rastro de subjetividade, uma natureza que transparece através de uma história (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 436). A significação atribuída ao regador não é apenas vestígio da vivência da personagem na trama, mas da minha própria existência enquanto sujeito que interpreta e que percebe e atribui valores particulares a essa interpretação.

Em se tratando do espaço na literatura, abordado pelo viés que abrange a percepção, Paulo Astor Soethe, em sua pesquisa acerca do espaço literário em narrativas ficcionais, acredita que uma perspectiva fenomenológica pode ser um “ponto de partida fértil para a abordagem e análise do espaço em literatura enquanto verbalização da experiência de percepção (sobretudo visual) do próprio corpo, do entorno e do outro humano pelo sujeito perceptivo” (SOETHE, 2007, p. 223).

Para o autor “só há, em literatura, espaço sobre o qual se possa falar, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo” (SOETHE, 2007, p. 223). Diante dessa reflexão, Soethe nos traz uma definição do espaço literário como sendo:

[...] um conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos

(composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas) (SOETHE, 2007, p. 223).

Nesse sentido, para que o espaço ganhe forma literária, é necessário levar em consideração, entre outros fatores, o que separa e une a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela, distinguindo o mundo que ela habita e o que ela percebe desse mundo, do seu entorno. Para além dos sujeitos perceptivos – personagens – que envolvem o interior da obra, temos o sujeito perceptivo leitor, que a partir desse conjunto de referências fornecidas pelo texto constitui uma percepção própria para esse espaço.

Ubersfeld (2010), ao problematizar a questão da enunciação teatral, explica que junto ao autor (sujeito *imediato* da enunciação) e a personagem (sujeito *mediato* da enunciação), também farão parte da criação de sentido, os artistas-mediadores (encenador, cenógrafo, atores, técnicos em geral), aqueles que recebem o texto teatral e são encarregados de retransmiti-lo a um destinatário – o público.

Nelson José Urssi, em sua pesquisa sobre a linguagem cenográfica, sinaliza uma perspectiva de complementaridade que circunda o instrumental cênico do cenógrafo. “Um cenário deve ser estruturado visualmente (espacial, sensorial e pictórico) assim como por uma linguagem (convencional e significativa)” (URSSI, 2006, p. 76). Para que um cenógrafo desenvolva seus projetos, seus dispositivos residem entre as duas abordagens teóricas e instrumentais – a percepção e a significação.

O estudo da cenografia baseado na significação sugere que a recepção específica varia de um determinado tempo e espaço para outro, atenuando ou distorcendo as convenções como formato, estilo e significado, bem como da sua associação com outras áreas do conhecimento humano. A criação, na qual a percepção se estrutura em primeiras ideias como cenas em sequência gráfica de duas dimensões, evolui para um projeto em três dimensões relacionando ator/tempo/espaço, permitindo assim a compreensão completa do espaço cênico (URSSI, 2006, p. 76).

Quando pensamos no espaço da cena temos uma materialidade pensada e construída pelo cenógrafo, em um trabalho coletivo entre os diversos pensadores e criadores cênicos que envolvem uma produção teatral. O espaço criado para a cena se estabelece através de uma plena negociação entre indivíduo, dramaturgia e mundo.

Numa tentativa de aproximar semiologia e fenomenologia dentro dos estudos que abrangem o espaço cênico, a cenografia, de forma que seja possível abrir uma via de diálogo

com a noção de performatividade, Eduardo dos Santos Andrade, em *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*, considera que:

[...] a cenografia moderna e contemporânea, assim como o próprio teatro ou a performance, encontra na fenomenologia uma importante chave teórica para uma compreensão mais aprofundada de suas premissas e de seu funcionamento [...] Enquanto uma abordagem semiótica subordinaria o dispositivo cenográfico ao texto, no sentido de que um texto estaria “inscrito” em um dispositivo, a abordagem fenomenológica adota a visão de que, no teatro, o dispositivo desfruta de um tipo de independência em relação ao texto inscrito, podendo ser experimentado na sua própria existência (ANDRADE, 2021, p.134).

A ideia da semiótica quando relacionada ao teatro está ligada de maneira geral à noção de representação, segundo a qual o teatro é calcado na imitação e que seus elementos, incluindo a cenografia, representam no palco uma realidade ausente. E é em virtude dessa natureza mimética do teatro, segundo Andrade (2021), que a noção de cenografia aparece tão fortemente atrelada ao campo da semiótica, como algo que representa, significa ou imita uma outra coisa. Essa ideia de imitação, de ilusão a qual a concepção de cenário permanece de alguma maneira subordinada está presente tanto no âmbito da teoria acadêmica, quanto no imaginário popular. O que é cenográfico é sempre relacionado a algo que serve para representar algo do campo do real, mas que não possui o mesmo efeito na prática: a faca cenográfica pode não cortar de verdade, o martelo não machuca e nem serviria para pregar um prego.

É nesse ponto que Andrade relata estar o principal obstáculo em compreender o espaço cênico pelas vias teóricas da performance “visto que a natureza fenomenológica e autorreferencial que envolve a noção de performativo entra em conflito com o caráter fundamentalmente semiótico que envolve a ideia de cenografia” (ANDRADE, 2021, p. 133).

Contudo, o autor defende que o papel da cenografia não se limita a uma função meramente significativa. A ideia de que o que é cenográfico serve apenas para dar a ilusão da realidade é quebrada quando nos aproximamos do teatro fenomenologicamente, sob o viés da performatividade, quando a cenografia toma um caráter que é também autorreferencial, com uma materialidade real ou que se aproxima do real, possibilita ao espectador o que o autor chama de “experiência estética”. “Ao transcender o caráter semiótico do texto, a materialidade do objeto provoca uma paradoxal mudança de perspectiva, atraindo, para si, o interesse do público, de modo que a verdadeira natureza da coisa passa a ser considerada” (ANDRADE, 2021, p. 137).<sup>12</sup> Ou seja, “[...] na realidade tridimensional do palco, os signos são

---

<sup>12</sup> Andrade traz, em sua pesquisa, diversos exemplos para configurar seu embasamento. Sugiro a leitura do seu livro *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea* para melhor compreensão dessa perspectiva teórica.

paradoxalmente substituídos pela experiência da autonomia da matéria real dos objetos, de modo que o significado se torna “parasitário” em relação à natureza fenomenológica da cena. (ANDRADE, 2021, p. 138-139).

Pensar a cenografia numa perspectiva de autorreferencialidade como colocado por Andrade, me despertou para a possibilidade de trazer para a *Comunidade do Arco-Íris*, elementos cuja materialidade e funcionalidade fossem reais e não similares ou simplesmente imitativas. Os objetos carregados pelas personagens visitantes, disfarçadas de macacos, por exemplo, são objetos que permitem um diálogo imediato com o “reino dos homens”, com o espaço urbano moderno. Gravadores, câmeras, objetos que servem como ferramentas de registros de som e imagem. Esses objetos podem ser trazidos para a cena em sua materialidade real e sua funcionalidade pode ser percebida e utilizada em cena. Dessa forma a carga simbólica do objeto e a sua carga de realidade se fundiriam.

Patrice Pavis (2013), ao se debruçar sobre a discussão acerca da *encenação contemporânea*, no que diz respeito a uma metodologia de análise de espetáculos, pressupõe que a passagem da encenação para a performance, observada em diversos espetáculos contemporâneos, acaba sofrendo algumas consequências pelas quais a semiologia descritiva dá lugar a uma fenomenologia do sujeito perceptivo. “Uma aliança entre os dois métodos: a semiologia, que é uma ferramenta indispensável para a descrição estrutural do espetáculo, enquanto a fenomenologia inclui ativamente o espectador na sua dimensão corporal e emocional” (PAVIS, 2013, p. 83). Uma dupla metodologia que o autor chama de um *double check*, uma verificação dupla.

O pensamento objetivo que rege a semiótica tende para uma função de reduzir os fenômenos que certificam a comunhão do sujeito com o mundo que o cerca, de forma a romper com os elos que unem a coisa ao sujeito encarnado. Não se trata de negar a função semiótica no processo de compreensão do espaço teatral, mas de refletir sobre as possibilidades de um diálogo entre os dois métodos. Como aponta a fenomenologia de Merleau-Ponty, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 429). Ela é colocada no limite de um olhar, de uma observação sensorial do sujeito que a percebe.

É necessário, portanto, como diz ainda Andrade: “investigar em que medida o poder do signo no teatro se esgota no seu caráter ilusório ou referencial. Do mesmo modo, é preciso perceber o caráter semiótico, ou semântico, inerente a todo corpo fenomenológico” (ANDRADE, 2021, p. 140).

Embora não sejam objetos de análise centrais dessa investigação, uma reflexão acerca das teorias que abrangem os conceitos de fenomenologia e semiologia, quando direcionadas ao estudo do espaço são relevantes para que possamos compreender as nuances e modificações que as metodologias de análise do espaço teatral foram de alguma maneira modificando e ampliando ao longo do tempo, em especial no teatro contemporâneo e na era da performance. É uma reflexão que aos poucos ganha força na teoria teatral e nos estudos que cercam o *espaço*. Dessa forma, para a presente pesquisa, é uma reflexão que demonstra um campo bastante fértil e que pode ser oportuna quando pensamos na passagem da escritura *dramática* para a escritura *cênica*.

### 3.3 O espaço no teatro: texto e representação

“O espaço teatral é uma realidade complexa, construída de maneira autônoma, sendo ao mesmo tempo a imitação (ícone) de realidades não-teatrais e de um texto teatral (literário). O espaço teatral é, enfim, para o público, objeto de percepção” (UBERSFELD, 2010, p. 101). Para a autora, existem três pontos de partida possíveis para abordar o espaço teatral: o texto, de maneira a compreender como o espaço teatral se constrói a partir ou com a ajuda do texto dramático; o cênico, percebendo de que maneira “o espaço teatral se constrói a partir de certo número de códigos de representação e com a ajuda do espaço cênico, cujas determinações concretas são anteriores ao fenômeno teatral” (UBERSFELD, 2010, p. 101) e, por último, o ponto de partida do público, tendo como base a percepção que o espectador pode ter do espaço cênico.

O foco central de interesse da pesquisa envolve principalmente o ponto de partida do texto, já que ele é o que temos de concreto. Contudo, como os três pontos estão inevitavelmente interligados, é necessário adentrar nos vieses da representação e do público, pois em um processo de criação teatral, as escolhas que rodeiam a passagem do texto à cena, precisam considerar as possibilidades de recepção do público, mesmo que de modo especulativo, já que não temos uma montagem circulando ou em andamento.

Enquanto obra literária, o drama é ao mesmo tempo um texto que pode ser apenas lido como literatura e também pode, e na maioria das vezes é, produzido para essa finalidade, ser usado como componente verbal da representação teatral. A palavra *drama* contém múltiplos significados e serve tanto para descrever uma obra literária, o texto de uma peça, como para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção. Contudo, embora a palavra *drama* seja igualmente significativa quando aplicada às duas, como assinala Raymond Williams, em

*Drama em cena*, “o ato de escrever uma peça e o ato de representá-la são claramente distintos, assim como a experiência de ler uma peça e assistir a um espetáculo” (WILLIAMS, 2010, p. 215).

Embora seja mais comum a utilização de um texto dramático para a representação, algumas modalidades de teatro, especialmente o teatro contemporâneo, preferem utilizar outros textos, como líricos ou narrativos como base para o acontecimento teatral, o que segundo Jiri Veltruski (1988), amplia a relação do teatro com a literatura para além do gênero dramático.

Nas palavras de Anne Ubersfeld (2010, p. 1), “o teatro é uma arte paradoxal”, pois, de acordo com a autora, ao mesmo tempo que o teatro é uma produção literária, (quando o texto é o ponto de partida para o fenômeno teatral) é também representação concreta. Por um lado, é uma arte eterna, pois o texto, teoricamente, é intangível e fixo e, por outro lado é instantânea, pois cada apresentação é única, não importa quantas apresentações ocorra, ela nunca acontecerá de maneira idêntica à anterior. Dessa forma, qualquer que seja a proposta de análise dentro da linguagem teatral, é necessário levar em consideração a distinção entre texto e representação, até porque, os instrumentos conceituais requeridos a um podem não caber ao outro, sendo importante diferir o que é próprio do texto e que é próprio da representação.

Para Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro*, no que se refere a uma proposta de análise do texto, “convém saber se o lemos como obra literária ou se o recebemos no interior de uma encenação: neste último caso, ele é acompanhado de sua vocalização e de sua encenação, ao passo que sua interpretação já é colorida por sua enunciação cênica” (PAVIS, 2015, p. 405). Uma análise dramatúrgica, independentemente do papel desempenhado pelo analisador dentro do processo teatral, tenta esclarecer a passagem da escritura *dramática* para a escritura *cênica*. Essa análise, de acordo com o autor, pode ocorrer tanto antes quanto depois da representação.

É nessa distinção texto-representação, mais especificamente, na recusa dessa distinção, que, de acordo com Ubersfeld, reside a principal confusão nas análises de semiologia teatral, pois “não é possível examinar com os mesmos instrumentos os signos textuais e os signos não-verbais da representação (UBERSFELD, 2010, p. 5).

Mas afinal, o que caracteriza um texto dramático? Segundo Ubersfeld ele é composto de duas partes distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálias<sup>13</sup> (ou indicações cênicas, rubricas ou direção de cena). A relação entre as duas partes pode variar dependendo das

---

<sup>13</sup> O termo “didascálicas”, utilizado por Ubersfeld, se refere às “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático” (PAVIS, 2015, p. 96). Contudo, este é um termo já ultrapassado. Atualmente, segundo Pavis (2015), o termo *indicação cênica* ou *rubrica* “parece mais adequado para descrever o papel metalinguístico deste *texto secundário*” (p. 96). Apesar disso, ainda será possível encontrar, no decorrer do texto, o termo *didascálias*, já que alguns dos teóricos que fundamentam esta pesquisa, usam o termo.

especificidades do período histórico a que se trata. As didascálias podem inexistir no texto ou podem ocupar um espaço enorme, uma característica observável especialmente quando se trata do teatro contemporâneo. Contudo, ainda que pareçam inexistentes “o lugar textual das didascálias nunca é nulo, pois elas abrangem o *nome das personagens*, não apenas na lista inicial, mas no interior do diálogo e as *indicações de lugar*” (UBERSFELD, 2010, p. 6). No diálogo “quem fala” são as personagens, enquanto nas indicações cênicas é o próprio autor, que por meio delas nomeia as personagens, indica o momento de cada uma falar e de onde (lugar) vai falar, indica seus gestos, expressões e suas ações.

Essa distinção entre os dois principais elementos que compõem um texto teatral é apresentada por Roman Ingarden, a partir da ideia de *texto principal* e *texto secundário*. “As palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal da peça de teatro enquanto as indicações para a direção dadas pelo autor formam o texto secundário” (INGARDEN, 1988, p. 151). As indicações são direcionadas apenas para o momento da leitura e desaparecem na encenação. Os dois textos se relacionam de modo complementar, “o texto dos atores deixa entrever a maneira pela qual o texto deve ser enunciado, e completa as indicações cênicas. Inversamente, o texto secundário esclarece a situação ou as motivações das personagens e, portanto, o sentido de seus discursos” (PAVIS, 2015, p. 409).

A primeira característica de um texto teatral, segundo Ubersfeld, é a utilização de personagens, cuja representação, durante o acontecimento teatral, será realizada por seres humanos e a segunda é a existência de um espaço, onde as atividades realizadas pelas personagens/atores irão se desenvolver. “O texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens” (UBERSFELD, 2010, p. 91).

Pavis, no que diz respeito à noção de espaço na teoria teatral, chama a atenção para a diversidade de aspectos que essa categoria possui quando se trata das especificidades do texto e da representação, sendo que “separar e definir cada um desses espaços é uma empreitada tão vã quanto desesperada” (PAVIS, 2015, p. 132). Apesar disso, o autor, na esperança de esclarecer a questão da espacialidade no teatro, apresenta em seus estudos seis tipos diferentes de espaço. O primeiro deles, o autor chama de *espaço dramático*, que se refere ao espaço dramaturgicamente do qual o texto fala, abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir através da imaginação (*ficcionalizado*): “é construído quando fazemos para nós mesmos uma imagem da estrutura dramática do universo da peça: esta imagem é constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação” (PAVIS, 2015, p. 135).

De acordo com Veltruski (1988, p. 167):

Todas as relações entre as figuras cênicas e personagens são projetadas no espaço. Constituem o assim o chamado espaço dramático, um conjunto de relações imateriais que muda constantemente no tempo à medida que tais relações mesmas mudam. Sem dúvida, a variabilidade só é possível contra o plano de fundo de algo constante.

O segundo se refere ao *espaço cênico* que é compreendido como o espaço próprio do palco onde evolui a cena, estando os atores no espaço propriamente dito da área cênica, ou estendendo a cena em que se encontra a plateia. “O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico” (PAVIS, 2015, p. 133).

Ubersfeld traz ainda uma breve distinção entre *espaço cênico* e *lugar cênico*, sendo este último uma porção delimitada do espaço. Enquanto “o espaço cênico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como a atividade que constrói a representação, o *lugar cênico* deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada” (UBERSFELD, 2010, p. 93). O lugar cênico não é necessariamente uma reprodução do mundo real, mas um lugar construído a partir da imagem que o indivíduo possui desse mundo. A cena constitui, dessa forma, uma simbolização dos espaços socioculturais. As estruturas espaciais reproduzidas no teatro “definem não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações” (UBERSFELD, 2010, p. 94). E dessa forma, a autora afirma que, independentemente do modo de representação proposto em um espetáculo teatral, o lugar cênico será simultaneamente a *área de atuação*, o espaço onde se estabelece as relações corporais dos atores e o *lugar onde figuram transpostas as condições concretas da vida dos homens*.

As distinções entre espaço e lugar apresentadas por Yi-Fu Tuan anteriormente, se aproximam, em certa medida, da formulação proposta por Ubersfeld e pode se relacionar ao evento teatral. O espaço indiferenciado é mais abrangente e abstrato, enquanto o lugar está dotado de significados, construídos a partir da experiência e dos sentidos, da relação do corpo com a cultura, a história e as relações sociais. O conceito de lugar diferenciado de espaço não é uma abordagem comum nos estudos que envolvem o espaço teatral, talvez pela proximidade que liga suas definições ou devido à multiplicidade de abordagens que vinculam a noção de espaço às relações que abrangem o sujeito perceptivo, sem necessariamente adotar o conceito de lugar.

O terceiro tipo de espaço, pontuado por Pavis, se estende ao *espaço cenográfico* ou *espaço teatral*, que inclui não apenas o espaço específico da cena, o cênico, mas também o espaço onde se situa a plateia. É todo o interior que abriga público e atores durante a representação. Esse espaço não se restringe mais àquela arquitetura teatral tradicional que conhecemos e que predominou durante muito tempo, com as diversas transformações – “em particular o recuo do palco italiano ou frontal e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercados etc.” (PAVIS, 2015, p. 138) –, sendo que o espaço teatral passou a se instalar onde bem desejar, de forma a estabelecer um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral.

O quarto espaço, *espaço lúdico* ou *gestual*, “é criado pelo ator, por sua presença e seus deslocamentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco” (PAVIS, 2015, p. 132). É a partir dos atores e do jogo estabelecido entre eles que o espaço gestual se organiza e se constrói. Enquanto o espaço cênico é limitado pela estrutura cenográfica, o gestual está em constante movimento, seus limites são expansíveis e imprevisíveis. “O espaço gestual é também a maneira pela qual o *corpo*\* do ator se comporta no espaço: atraído para o alto e para baixo, recurvado ou distendido, em expansão ou dobrado sobre si mesmo” (PAVIS, 2015, p. 137). O espaço da cena não é construído apenas das indicações do texto e da imagem codificada, “mas se ‘fabrica’ essencialmente pela gestualidade e pela *phoné* dos atores” (UBERSFELD, 2010, p. 110).

Sobre a relação do corpo no espaço teatral, Brandão (2013) salienta o fato de que no teatro não existe apenas a presença do corpo do ator – ou do elemento que atua, mas também da presença do espectador. Por “elemento que atua”, o autor se refere a corporeidades não humanas, pois existem encenações que dispensam a presença do ator e procuram explorar outros corpos em cena. Existe, portanto, uma inter-relação de corpos:

Corpos que interagem no espaço da cena. Corpos que convivem no espaço da audiência. Corpos no palco se comunicando com corpos na plateia. Ainda que tais espaços sejam intercambiáveis, há sempre o jogo de mútua presencialidade dos corpos. E é justamente nesse jogo que surge o para-além do corpo: sua ficcionalização. Tempo, espaço, ação são vetores constitutivos do vetor principal: o diálogo de corpos mediado por um “algo mais” de sentido, pelo caráter explícito de representação (BRANDÃO, 2013, p. 228).

Os espaços da cena e do público coexistem paralelamente. O espectador não é para o espetáculo apenas um receptor passivo. Ele possui uma participação efetiva no desenrolar da cena, exercendo um efeito imediato sobre ela, cuja intensidade depende do envolvimento e da resposta suscitada diante do que é percebido. Os corpos que se relacionam em cena sofrem

simultaneamente intervenção da presença do público e vice-versa. Espaços que se entrecruzam na relação ator e plateia, emissor e receptor.

O quinto espaço se refere ao *espaço textual*: “é o espaço da ‘partitura’ onde são consignadas réplicas e didascálicas. É realizado quando o texto é usado, não como espaço dramático ficcionalizado pelo leitor ou pelo ouvinte, mas como material bruto disposto à vista e ao ouvido do público” (PAVIS, 2015, p. 133). Diz respeito somente à enunciação do texto, à maneira pela qual frase, discursos e réplicas se desenvolvem em um determinado lugar. E por fim, o sexto espaço, ao qual Pavis chama de *espaço interior* – “é o espaço cênico enquanto tentativa de representação de uma fantasia, de um sonho, de uma visão do dramaturgo ou de uma personagem” (PAVIS, 2015, p. 133). O espaço interior da personagem é, de certa forma, sempre tributário do espaço interior projetado pelo realizador cênico. Encenador e cenógrafo são livres para fabricar a imagética que lhes agrada. “Uma boa parte da visualização cênica sai assim diretamente do inconsciente do realizador via inconsciente fictício da personagem” (PAVIS, 2015, p. 136). O espaço interior também pode vir de uma projeção do espectador diante do que percebe do espaço cênico. E todos os espaços interiores que são revelados pela cena, passam pelo corpo do ator.

Essa divisão é fundamental para compreender como se estabelece a questão do espaço no teatro, em especial na distinção entre texto e representação, bem como as ligações que as tornam complementares. Essa distinção se mostra mais evidente na diferenciação entre espaço cênico e espaço dramático. Enquanto o primeiro é visível e se concretiza na encenação, o segundo é construído pelo leitor com a leitura do texto ou pelo espectador ao assistir um espetáculo e depende de como o indivíduo visualiza e projeta o universo dramático a partir da sua imaginação. A construção do espaço dramático pelo espectador é sugerida, não apenas pela cenografia que ele visualiza no palco, mas também no jogo dramático apresentado pelos atores/personagens, suas ações e suas relações.

Para construir espaço não é necessário assistir a uma encenação, sendo a leitura suficiente para se construir imageticamente o espaço dramático. Essa projeção imagética do espaço é construída a partir das indicações cênicas dadas pelo autor e se expandem conforme o leitor mergulha no interior da obra. É também o espaço da ficção e nesse sentido ele não difere dos demais textos literários como poema, romance, conto. “Sua construção depende tanto das indicações que nos dá o autor quanto de nosso esforço de imaginação. Nós o construímos e modelamos a nosso bel prazer, sem que ele nunca se mostre ou se anule numa representação real do espetáculo” (PAVIS, 2015, p. 135).

Fabiano Tadeu Grazioli (2019) faz uma importante observação acerca da complexidade que envolve a construção do espaço dramático pelo leitor ou pelo espectador ao qual se refere Pavis. Ele pode ultrapassar a cenografia ou as indicações cênicas “e surge como um espaço potencial de imaginação e descoberta por parte do leitor/espectador, haja visto o desenrolar da ação, o envolvimento das personagens entre si e com o momento histórico em que vivem” (GRAZIOLI, 2019, p. 346). Não apenas o contexto ao qual as personagens estão inseridas, mas também a relação que o próprio leitor/espectador possui com o seu meio pode influenciar em como ele constrói o espaço na sua imaginação. O espaço dramático não é apenas o lido ou o visto, ele é o apreendido por meio de um processo particular, no qual vários aspectos estão envolvidos.

### **3.4 Espaço teatral: um lugar cênico a ser construído**

“O espaço cênico é o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis” (PAVIS, 2015, p.133). O espaço dramático do texto pertence ao *drama* enquanto literatura e a passagem do literário ao teatral se fundamenta a partir de um trabalho espacial. Enquanto o espaço dramático é o espaço construído através da imaginação do leitor na leitura do texto ou do espectador ao assistir um espetáculo, o espaço cênico é o espaço concreto e materializado da cena, que interage com os atores e é visualizado pela plateia. Temos ainda, a partir do espaço cênico, a ideia de lugar cênico, que seria uma porção delimitada do espaço, mediado pelas indicações espaciais presentes no texto e de uma imagem codificada dos espaços socioculturais tal como são em sua realidade. “O espaço cênico é ao mesmo tempo imagem deste ou daquele espaço social ou sociocultural, e um conjunto de signos esteticamente construído como uma pintura abstrata” (UBERSFELD, 2010, p. 99). O lugar cênico é decisivamente codificado pelos hábitos cênicos de uma época e de um lugar. Portanto, os procedimentos criativos que envolvem sua produção “estão, igualmente, ligados ao momento histórico, em seus aspectos social, artístico e científico em que o artista vive” (SALLES, 1998, p. 108).

Para a cenógrafa Pamela Howard (2015), a linguagem é fundamental para o teatro e o seu principal compromisso, enquanto profissional das visualidades, é usar a cenografia para realçar e revelar a história por trás do texto. O espaço dramático só se torna realmente concreto e visível quando uma encenação figura algumas das relações espaciais implicadas pelo texto. Portanto, o espaço dramático que o encenador e o cenógrafo constroem durante a leitura, influencia diretamente sobre o espaço cênico e a cenografia. De certo modo, o espaço

materializado e a encenação estão subordinados à estrutura do espaço dramático do texto. Assim, “seria inútil, para o encenador, ser muito inventivo e zombar do texto a ser encenado; ele não pode ignorar totalmente a representação mental que fez do espaço dramático ao ler o texto” (PAVIS, 2015, p. 135). Contudo, isso não significa que os criadores cênicos sejam obrigados a seguir com total fidelidade o texto, pois ambos possuem uma grande margem de liberdade para moldá-lo a seu modo, à sua criatividade e, principalmente, dentro das limitações próprias das produções, seja pelas condições relacionadas a orçamentos ou de logísticas. “Desta dialética entre determinismo e liberdade nasce o espaço cênico escolhido para a representação. Eis por que com frequência se observou que o espaço serve de mediador entre visão dramática e realização cênica” (PAVIS, 2015, p. 134).

Sobre essa dialética entre o que é predeterminado pelo texto e a liberdade que o criador cênico possui, no caso específico da concepção do espaço cênico materializado para a representação, o cenógrafo Gianni Ratto, em *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*, salienta que as indicações cênicas do dramaturgo não devem ser ignoradas. Contudo, a obediência passiva a essas indicações nem sempre constitui o caminho mais adequado para a concepção do espaço cênico para o espetáculo, pois as rubricas não devem limitar a criatividade.

De qualquer maneira, nunca deveremos considerar importante uma rubrica somente pelo fato de ter sido escrita pelo próprio autor: ela poderá apenas nos ajudar a entender o clima ambiental dentro do qual a situação dramática irá se desenvolver. Mas o que vale para nos guiar será a interpretação em profundidade – errada ou não – que daremos ao texto propriamente dito, à visão que teremos de uma ação que determinará a topografia e a linguagem estética de nosso cenário (RATTO, 2001, p. 27).

Há, portanto, um ponto de equilíbrio entre a demanda do texto e a liberdade de criação do profissional cênico. Mas quando se trata de buscar no texto os indícios espaciais que servem à concepção do espaço cênico, onde encontrar esses indícios? O que deve ser analisado? Em meio à diversidade de textos existentes, uns com indicações e exigências excessivas, outros com escassez de informações, como adotar uma investigação que oriente um processo de criação do espaço da cena?

Os elementos espaciais a serem analisados no texto podem ser extraídos das indicações cênicas fornecidas pelo dramaturgo. Elas nos fornecem, como descreve Ubersfeld:

[...] a. indicações de lugar, mais ou menos precisas e detalhadas, conforme os textos; b. nomes das personagens (não esqueçamos de que fazem parte das didascálias) e, ao mesmo tempo, um certo modo de investimento do espaço (número, natureza, função das personagens); c. Indicações de gestos e de marcação, às vezes raras ou

inexistentes, mas que, se existem, permitem imaginar o modo de ocupação do espaço (exemplo: “andando a passos largos”, “agachando-se” ou “imóvel”) (UBERSFELD, 2010, p. 92).

Ao abordar os procedimentos necessários a uma análise das estruturas espaciais que servirão para a construção do espaço cênico, Jean-Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro* (1995), propõe que se faça, antes de qualquer coisa, um levantamento das indicações cênicas que apontam os lugares que o dramaturgo considera úteis ao desenrolar do enredo e, conforme as estéticas, estes lugares serão precisos e detalhados ou, ao contrário, muito vagos ou mesmo totalmente ausentes. E mesmo que uma indicação seja precisa, ela pode ocultar muitas outras, e um silêncio pode significar tanto que o lugar não tem importância como que tem importância demais.

“Um grande arco-íris ao fundo e um lago; um cartaz com letras coloridas com os dizeres: Comunidade do Arco-Íris. A cena está toda enfeitada de balões e bandeirinhas de papel como para uma festa” (ABREU, 2013, p. 4). Neste trecho, Caio Fernando Abreu traz a primeira indicação cênica para a instauração do espaço em que se desenrolará a peça. A partir dessas informações, podemos lançar os primeiros passos na busca por identificar no texto elementos que possibilitam a construção do espaço cênico.

Em se tratando das indicações fornecidas pelo dramaturgo, nem todas as indicações são funcionais, algumas delas podem pertencer ao campo do poético, “procedendo por indução e dando lugar à imaginação do leitor que constrói sua encenação. Por outro lado, outros tipos de indicações, que não são propriamente *didascálias*, acompanham por vezes uma obra” (RYNGAERT, 1995, p. 83). E essas indicações também podem direcionar para uma espacialização e surgem propriamente do diálogo das personagens. Explorar esses elementos compreende para Ryngaert um segundo momento no trabalho de análise das estruturas espaciais do texto dramático.

[...] confrontemos as indicações de que dispomos com o texto destinado a ser pronunciado pelos atores e tentemos, cena por cena, compreender onde se passa, muito concretamente, cada uma delas. Quando as indicações existem, verifiquemos cuidadosamente seu uso previsto no texto, inclusive quando elas dizem respeito a móveis ou objetos previstos no espaço (RYNGAERT, 1995, p. 84).

Nesse sentido, é importante trazer para a reflexão o que se entende como objeto teatral, que abarca uma série de elementos que possam vir a ocupar o espaço teatral, cuja importância é relativa e variável. Esses elementos correspondem aos acessórios, aos elementos do cenário ou aos corpos dos atores (personagens), sendo que este último somente se torna cenicamente

objeto quando transformado em inanimado, com traços do inanimado, que não fala e não se movimenta. “Uma personagem pode ser um locutor, mas pode também ser um objeto da representação, do mesmo modo que um móvel: a presença muda ou a imobilidade de um corpo humano pode ser significativa como a presença de um outro objeto” (UBERSFELD, 2010, p. 118).

Para Ubersfeld (2010), há duas maneiras de se ler o objeto teatral a nível textual, no qual ele pode ter um estatuto escritural ou uma existência cênica. A primeira corresponde ao critério gramatical, segundo o qual o objeto no texto é o inanimado e o segundo trata do critério de conteúdo, compreendido como aquilo que é um sintagma nominal inanimado e que a rigor poderia figurar cenicamente. Nesse sentido, o objeto tem uma função complexa e extremamente rica, do qual as tendências modernas do teatro procuram extrair todas as possibilidades, sendo que ele possui um papel essencialmente duplo, é um estar-ali, ou seja, uma presença concreta; e pode ser também uma figura, então com funcionamento retórico, sendo que esses dois papéis frequentemente se combinam.

O papel retórico mais usual do objeto, sendo ele ao mesmo tempo icônico e indicial, é a metonímia de uma realidade referencial, da qual o teatro é a imagem. Dessa forma, no teatro naturalista e no teatro atual chamado *do cotidiano*, os objetos funcionam como a metonímia do âmbito de vida “real” das personagens. Esse efeito real é na realidade um funcionamento retórico, que remete a uma realidade exterior. O mesmo acontece com o teatro histórico, no qual o objeto tem como função remeter metonimicamente a um período histórico. O objeto pode ser também metonímia de uma personagem ou de um sentimento (UBERSFELD, 2010).

Nesse sentido, Pavis (2015) salienta que quando uma peça deseja caracterizar o ambiente cênico, os objetos devem apresentar alguns traços distintivos. Por exemplo: o objeto naturalista é autêntico com o objeto real; o realista, em compensação, reconstitui somente um número limitado de características e funções do objeto imitado e o simbolista estabelece uma contra realidade que funciona de maneira autônoma.

Além do papel funcional, muitos objetos possuem ao mesmo tempo um papel *metafórico*, no qual o objeto assume uma dupla função ou um duplo sentido. A maioria dos objetos com funções utilitárias e metonímicas evidentes sofre um recorte metafórico. “Assim, da metáfora pode-se passar ao *símbolo*; sobretudo quando a metáfora repousa sobre uma estrutura culturalmente codificada. No teatro, a maior parte do simbolismo repousa sobre o *objeto*” (UBERSFELD, 2010, p. 121).

Para Roland Barthes, em *Crítica e verdade*, os objetos são mediadores de cultura infinitamente mais rápidos do que as ideias, “produtores de fantasmas tão ativos quanto as

*situações*; estão quase sempre no próprio fundo das situações e lhes dão um caráter excitante, isto é, propriamente mobilizador, que faz uma literatura verdadeiramente viva” (BARTHES, 2007, p. 122).

Na *Comunidade do Arco-Íris* cada personagem carrega consigo um ou mais objetos aos quais atribuem grande afeto e estima: o espelho e o pente de ouro da Sereia; a cartola do Mágico; a guitarra do Roque; o regador do Soldadinho e a chave de dar corda da Bailarina, que só fala e dança quando a música da caixinha toca. Esses objetos trazem para a história um forte valor simbólico, demonstrando traços da personalidade das personagens, necessidades físicas, relações com o entorno presente e com o passado. Os macacos Tião, Simão e Bastião chegam na comunidade trazendo vários objetos que remetem ao mundo dos homens: máquina fotográfica, gravador, microfone, causando um grande alvoroço entre os moradores.

Na filosofia de Merleau-Ponty, o conhecimento do objeto não é construído apenas pela percepção que o indivíduo tem sobre ele, mas também pela consciência adquirida a partir da sua efetiva vivência em torno do objeto. “[...] o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter”. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 103).

Os objetos assumem na narrativa mais que a função de acessórios de identificação para as personagens, eles carregam importantes memórias afetivas, sendo também símbolos de transição do passado para a nova vida, como no caso do Soldadinho, que trocou a arma por um regador. Cada personagem possui uma relação extremamente sentimental com o seu objeto, como a Sereia, por exemplo, que o recebeu de presente quando completou 15 anos. No caso da Bailarina, essa relação assume um lugar de certa dependência, pois sem ele ela sequer consegue falar.

O roubo dos objetos causa um forte desequilíbrio na vida das personagens e nas suas relações umas com as outras, revelando momentos de desconfiança, brigas e acusações errôneas. A partir desse momento a história gira em torno de desvendar o mistério do sumiço desses objetos.

Outro ponto importante para se analisar na busca pela instauração do lugar cênico é o que Ryngaert (1995) chama de espaço “fora de cena”, colocado pelo autor como sendo o espaço que em princípio não se destina à representação, mas que deve ser igualmente examinado.

Ele intervém no enredo para cenas que não têm lugar, mas que são evocadas ou relatadas pelas personagens, estas começaram ali seus percursos (são então os lugares de onde vêm) ou os perseguirão por intermitências (são os lugares aos quais se dirigem, aos quais planejam ir). Esses espaços ausentes, mas literalmente presentes “nos bastidores”, existem “fora do texto” assim como existem “fora de cena”, e as

vezes têm peso grande demais no texto ou na cena para que nos detenhamos neles (RYNGAERT, 1995, p. 86).

O espaço “fora de cena” aqui abordado por Ryngaert, dialoga com o exposto anteriormente, a partir do viés da representação do espaço urbano, presente na memória das personagens. Na *Comunidade do Arco-Íris* as personagens narram os motivos que as fizeram abandonar o “reino dos homens”. Esses relatos não são destinados a princípio à representação, mas podem ser examinados como o lugar “fora de cena” trazido pelas personagens. O espaço é nesse caso, “um dado interior que as personagens trazem consigo. Por isso não nos podemos limitar à análise dos lugares e dos espaços ‘úteis’ ao desenrolar do enredo e à sua representação” (RYNGAERT, 1995, p. 89).

As personagens só decidem sair em busca de um novo espaço para viverem devido ao descontentamento com o lugar em que moravam anteriormente e assim surge a *Comunidade do Arco-Íris*, na qual, apesar das diferenças de cada morador, foi possível estabelecer uma boa convivência entre eles e um equilíbrio entre suas necessidades e a natureza. “Em certo sentido, a estrutura de quase todas as narrativas dramáticas pode ser lida como um conflito de espaços, ou como a conquista ou o abandono de determinado espaço” (UBERSFELD, 2005, p. 106).

As possibilidades de leitura espacial do texto aqui levantadas foram escolhidas de forma que pudesse dialogar com o texto analisado. As rubricas, os objetos e o espaço de fora são alguns dos aspectos presentes na *Comunidade do Arco-Íris*, capazes de revelar importantes indícios espaciais. Contudo, na minha prática, enquanto criadora cênica das visualidades, o texto mostra um caminho, mas não limita o processo criativo. Ele avança a partir da interpretação e leitura espacial que faço do texto, mas também das possibilidades criativas que surgem intuitivamente ou provindas da minha própria experiência, repertório e limitações.

No que diz respeito a uma análise espacial do texto dramático, não existe uma norma, uma forma correta de seguir. Cada profissional, cada equipe, acaba adotando meios de prosseguir com essa investigação e, provavelmente, cada caso é um caso. Porém, há na teoria teatral, especialmente no que tange aos estudos com base em uma semiologia do teatro, uma gama de possibilidades que caminham para uma proposta de análise do texto dramático que visa, entre outras coisas, um levantamento dos indícios espaciais. Esse levantamento pode, sem dúvida, servir para se pensar e construir o espaço cênico da representação.

## 4 CONSTRUINDO UMA PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: REGISTROS DE UM PROCESSO INACABADO

*“Cenografia é arte que respira no palco, iluminando a beleza da vida.”*

*Yoshi Tanokura<sup>14</sup>*

Refletir sobre um processo criativo, mesmo que este esteja previsto em uma pesquisa, é um desafio. É tentar, de algum modo, explicar algo que, por vezes, é bastante particular. É um expor-se que, em princípio, me parece um tanto assustador. Contudo, assumo o risco de trazer uma explicação, ainda que simplória e cheia de fissuras, mas que de algum modo possa dialogar com o que foi explorado nos capítulos anteriores. Cecília Almeida Salles, ao discutir sobre os aspectos que envolvem o processo de criação artística, em *Gesto Inacabado*, salienta o fato de que:

Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, que não apresenta nem sequer pequenas curvas, que guardem alguma espécie de mistério: distorcendo a complexa lógica que envolve o ato criador (SALLES, 1998, p. 12).

É por meio dessa explicação, aparentemente simplista, mas poderosa, pontuada por Salles, que pretendo apresentar aqui a trajetória que iniciei de um processo de criação. É importante ressaltar que a proposição artística, compartilhada neste capítulo, é parte de um processo ainda em seus primeiros passos. O que se tem aqui, são ideias e especulações visuais para uma futura e possível materialização.

### 4.1 Em busca de um processo de criação

Antes de adentrar a proposição artística em si, é interessante pontuar o que se entende aqui por cenografia e a função que ela desempenha quando direcionada à linguagem teatral<sup>15</sup>, mas sem aprofundar em terminologias ou perspectivas históricas minuciosas da evolução da

<sup>14</sup> Apud HOWARD, 2015, p. 22.

<sup>15</sup> A cenografia não se limita a linguagem teatral, cinema ou televisão. O mercado de trabalho e as possibilidades de inserção do cenógrafo expandiram significativamente nas últimas décadas. Diversas atividades solicitam o serviço do cenógrafo, como museus, exposições, feiras, *shows* musicais. Além das decorações em vitrines de lojas, *shoppings*, festas de aniversários e casamento, entre outras.

cenografia ao longo do tempo<sup>16</sup>. Pensamos a cenografia em seu sentido moderno, tal como colocado por Pavis, como “a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral [...] uma escritura cênica em três dimensões” (PAVIS, 2015, p. 45). A discussão em volta das definições e entendimentos que permeiam a cenografia é extensa e complexa. Contudo, mais do que uma composição tridimensional responsável pela organização do palco e do espaço, se percebe que muito dos entendimentos que abarcam uma perspectiva mais contemporânea da produção cenográfica se interessam por evidenciar o papel ativo e relacional que ela desempenha junto aos outros elementos que compõem o fazer teatral.

Por muito tempo predominou a ideia que vinculava à cenografia a mera função de decoração, de uma ilustração passiva e ideal do texto dramático. Hoje, a cenografia recusa-se a desempenhar o papel de “simples figurante” do texto e a noção de ornamentação deu lugar a uma visão que compreende a cenografia enquanto dispositivo capaz de “esclarecer e (não mais ilustrar) o texto e ação humana, para figurar uma situação de enunciação (e não mais um lugar fixo), e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto” (PAVIS, 2015, p. 45). A cenografia, sob uma perspectiva mais contemporânea, se estabelece como elemento ativo e participante da encenação. Eduardo dos Santos Andrade adota em sua pesquisa um entendimento da cenografia a partir da “ideia de uma ‘matéria’, ou de uma fisicalidade espacial e tangível que se relaciona com o ator, com a cena, com o público e com o processo de efabulação e de imaginação” (ANDRADE, 2021, p. 227).

Howard (2015), em seu livro *O que é cenografia?*, traz diversas e diferentes definições, colhidas em 2009, de cenógrafos, artistas e pesquisadores da área em diversos países. Entre elas, a da brasileira Lídia Kosovski, que definiu cenografia como “uma matéria que amplia a poesia inscrita no gesto do ator” (KOSOVSKI apud HOWARD, p. 19). Para o canadense Michael Levine, ela seria “a manifestação física do espaço imaginário” (LEVINE apud HOWARD, p. 19). Astrid Almkhlaafy, de Singapura, entende a cenografia como “a invocação de um espaço imersivo de experiências” (ALMKHLAAFY apud HOWARD, p. 22). Já a grega Yannis Thavoris, evidencia no seu entendimento a relação que a cenografia estabelece com os outros elementos da cena, a definindo como “a mediadora visual da troca entre intelecto, espetáculo e público” (THAVORIS apud HOWARD, p. 21). O conceito de cenografia é extenso, há definições que abrangem aspectos tão amplos que poderíamos propor uma pesquisa

---

<sup>16</sup> Para quem deseja compreender melhor a evolução da cenografia ao longo da história da linguagem teatral, indico os livros: *Cenografia*, de Anna Mantovani e *Cenografia: Uma breve visita*, de Cyro Del Nero. MANTOVANI, Ana. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989. DEL NERO, Cyro. *Cenografia: Uma breve Visita*. São Paulo: Claridade, 2010.

apenas para discutir o que se entende por cenografia na contemporaneidade. Citei algumas poucas definições que, embora diferentes, caminham para um entendimento que tenta, de alguma forma, abarcar a complexidade que gira em torno dessa linguagem.

A definição proposta por Astrid Almkhlaafy, que define cenografia como a invocação de um espaço imersivo de experiências, me faz pensar nessa complexidade e autenticidade que gira em torno tanto do fazer quanto do receber o espaço cênico. Um processo de criação permeado por olhares que evocam experiências tão íntimas e intuitivas quanto técnicas diversas, simples ou refinadas. Temos também o sujeito receptor, que vivencia o evento teatral de forma bastante particular e imprevisível e que, embora não seja um elemento espacial propriamente cênico, se relaciona diretamente com a cena e intervém sobre ela. Seu funcionamento depende, em parte, de como se dará essa recepção.

A cenografia é por si só uma arte integrada, que interage com os diversos elementos que envolvem a produção de um espetáculo, direção, atores, figurino, sonoplastia, iluminação e todos esses elementos juntos, organicamente, preenchem o espaço da cena. “‘Cenografar’ é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco, é estruturar cada sistema ‘em si’, mas também considerando o outro numa série de harmonizações e defasagens” (PAVIS, 2015, p. 45). O trabalho do cenógrafo jamais será solitário, a própria demanda do fazer exige dele uma postura articulada. O trabalho desenvolvido pelo cenógrafo é essencialmente colaborativo. Portanto, é necessário que haja um esforço para que o processo evolua através da coletividade.

Sobre processos coletivos que envolvem indivíduos com papéis tão diversos, como no caso do fazer teatral, Cecilia Almeida Salles ressalta que esses processos costumam demonstrar uma rede criadora bastante densa: “Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades” (SALLES, 1998, p. 50). É comum que ocorram conflitos, divergências, mas um bom resultado e um processo minimamente saudável depende, em parte, de uma convivência harmoniosa entre equipe técnica e artística.

O cenógrafo deve ser um artista capaz de entender como trabalhar as ideias do diretor e as incorporar, entender o texto como o autor, ser sensível às necessidades de um ator exposto ao público e criar espaços imaginativos e apropriados à produção, como o arquiteto que cria suas perspectivas na mesa de desenho (HOWARD, 2015, p. 18).

O cenógrafo é o profissional responsável por criar a cenografia, participar e acompanhar todo o processo, da concepção à sua concretização diante de uma plateia. J. C. Serroni, em

*Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*, lembra que hoje o cenógrafo não é mais um pintor de telões, como o foi por muito tempo, ele não é mais apenas um técnico. “O cenógrafo participa da conceituação do espetáculo no espaço. Ele é também, sem dúvida, um artista. Precisamos lembrar sempre que ele faz parte do contexto teatral tanto quanto o ator” (SERRONI, 2013, p. 25). Para a cenógrafa e pesquisadora Miriam Aby Cohen, o cenógrafo é o artista “responsável pela identidade visual do acontecimento teatral e colaborador no processo de sua criação” (COHEN, 2007, p. 6). A responsabilidade e complexidade que gira em torno do que se espera ser as atribuições de um cenógrafo parecem ser desafiadoras. Além da responsabilidade de criar a identidade visual do espetáculo, ele está incumbido de conduzir todo o processo junto à equipe técnica, dialogando permanentemente com os demais criadores, que possuem, por sua vez, suas próprias atribuições dentro do amplo processo que circunda o fenômeno teatral.

“O processo de trabalho do cenógrafo é pessoal, é artístico, mas também demanda conhecimento técnico” (COHEN, 2007, p. 40-41). Uma diversidade de conhecimentos e técnicas necessários à concepção e produção do espaço da cena. Conhecimentos relativos ao texto dramático, ao espaço e suas variações, a como projetar um espaço, criar elementos para ocupá-lo, composição, cores, luz, além de um conjunto de técnicas destinadas à confecção, materiais, ferramentas, uso de tecnologias. Como cada processo é diferente, as demandas e necessidades também variam.

Howard aborda em seu livro sete aspectos que considera relevantes dentro de um processo de criação da cenografia de uma peça: espaço, texto, pesquisa, cor e composição, direção, atores e por fim, espectadores. Apesar da experiência da teórica ser em boa parte voltada para grandes produções, considero que os aspectos abordados no livro se tornam relevantes em qualquer processo, seja em uma grande produção ou um trabalho desenvolvido em sala de aula. Como já mencionado, a cenografia é um dispositivo que se relaciona e interage intimamente com todos os elementos que compõem a produção teatral e a cena, enquanto evento diante do público. Não seria possível nessas poucas páginas se aprofundar em cada uma delas.

Um espetáculo teatral pode não surgir exclusivamente de um texto dramático previamente escrito, pode ser concebido através da inspiração em textos de outros gêneros, poesias, contos, textos jornalísticos, além de músicas e outras mídias. Em algumas propostas, o texto surge conforme o processo avança, priorizando ou não um trabalho colaborativo. A proposta da presente pesquisa parte de uma metodologia na qual o texto dramático é o material de base. A partir da leitura espacial da obra realizada anteriormente, algumas ideias surgiram e

serão compartilhadas aqui. Compreendo o estudo do texto (quando ele é o ponto de partida), como o primeiro passo para a concepção do espaço cênico. Não necessariamente deve ser um processo solitário e individual, é uma análise que pode ser realizada em conjunto com a equipe. Contudo, percebo que, quando o processo permite que haja esse momento de leitura e estudo prévio do texto, além de enriquecedor, torna o processo mais dinâmico, permitindo que no primeiro encontro com a equipe, já seja possível uma troca de “figurinhas” e uma relação mais íntima com a obra a ser encenada.

Howard dedica parte do seu livro para uma análise propriamente do texto dramático, que considera, enquanto profissional da cenografia, um ponto de partida inspirador para se encontrar a solução visual da peça. A autora, nesse sentido, se reconhece como uma “detetive visual” em busca de indícios que, quando reunidos e em seu devido tempo, darão uma solução surpreendente para todo o mistério de como montar a peça” (HOWARD, 2015, p. 61). Quando se trata de buscar os indícios espaciais do texto, a fim de conceber um espaço concreto, é importante trazer para a pesquisa o olhar de uma cenógrafa e teórica experiente como Howard. É certo que cada profissional acaba criando seu próprio método e que cada trabalho pode percorrer caminhos particulares em torno da sua concepção. Contudo, as considerações da autora são, sem dúvida, bastante significativas e eficazes na empreitada de buscar uma análise do texto teatral.

Para a autora, mesmo que o texto traga todas as informações necessárias à concepção do espaço, nem sempre é possível confiar: “O texto é território inexplorado e que ainda está para ser mapeado” (HOWARD, 2015, p. 62). É produtivo ler o texto várias vezes, cada vez com um propósito diferente, sendo que a primeira leitura seria apenas para apresentar a história e as personagens. Nesse momento, a autora indica isolar as referências geográficas e criar um mapa imaginário da paisagem da peça. Durante as leituras seguintes, sempre muito cuidadosas, outros indícios vão surgindo, a musicalidade do texto, as cores, texturas, escalas etc. Uma ressalva feita pela autora, que talvez soe um tanto singela, mas que, certamente, faz muita diferença no processo, é que a leitura do texto, inicialmente, precisa ser prazerosa, pois apesar de constar como uma parte do trabalho, ela não deve necessariamente ser maçante ou mecânica. Uma leitura prazerosa pode contribuir muito para que haja uma conexão real e profunda com o texto, de forma que o despertar criativo possa fluir de forma mais natural.

Aby Cohen enfatiza que uma análise mais profunda do texto liberta o idealizador do dispositivo cenográfico para um trabalho mais criativo e menos ilustrativo. “Na medida em que mergulhamos no texto e trazemos à sua superfície uma síntese, um olhar, torna-se possível, sem distanciar-se da obra, propor uma outra visualidade que dialogue com ela” (COHEN, 2007, p.

46). Não significa que essa seja uma via de regra, tudo vai depender da interpretação que o artista concede à obra. O que determina a qualidade do dispositivo cenográfico não está no quanto ele é capaz de se distanciar ou não do texto. Contudo, “esse mergulho na obra e nas intenções da realização teatral ajuda a evitar que os artistas fiquem retidos, iconograficamente no caso da Cenografia, na superfície da fábula” (COHEN, 2007, p. 46). Quanto mais aberto o artista estiver para receber o texto, mais liberdade e possibilidades ele terá na criação do espaço cênico.

Para Nelson José Urssi, “a cenografia, como forma e substância, é pensada e criada em relação ao texto dramático como um mapa de possibilidades eletivas” (URSSI, 2006, p. 80). As indicações existentes no texto possibilitam inúmeros caminhos para desenvolver um projeto que supra as necessidades da encenação.

Só é possível identificarmos a existência de uma significação, identificando a ação de vários aspectos comunicacionais e linguísticos do texto. Para a cenografia importa a identificação e o uso consciente principalmente dos signos estabelecidos e convencionais para enriquecer a criação espacial cênica. O texto dramático é desenvolvido para que cada ação se dirija do palco – à cena – para o espectador – à plateia. Esse eixo de significação, passível de inúmeros tipos de análise, permite a identificação de uma fenomenologia da experiência da estética teatral, da sociologia da representação à psicologia do receptor (URSSI, 2006, p. 80).

Ao ler a obra é possível construir, através do imaginário, o espaço dramático do texto. Quando se trata de uma leitura, cujo interesse está em buscar uma possível materialização para a peça, é muito provável que o pensamento esteja condicionado à construção desse espaço e todo o resto – enredo, tempo, personagens – se alinham de forma a dar vida ao espaço. Uma infinidade de possibilidades surge e se molda enquanto adentro na história e me deixo levar pelos olhares e desdobramentos das personagens.

Esse momento é enfatizado por Gianne Ratto, na seguinte fala:

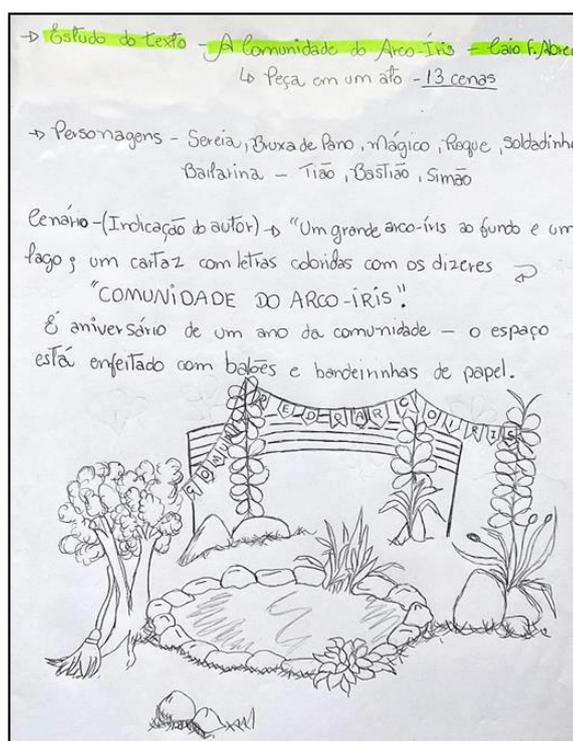
HÁ UM PROCESSO MENTAL especificamente conectado com o ato criativo, um momento mágico que pertence à intuição, momento a partir do qual a ideia da obra é vislumbrada numa imagem confusa e sem forma, mas que, todavia, revela-se potencialmente pronta: é esse momento que tentaremos captar para poder acompanhar a evolução de uma ideia que se formalizou no desenho final. É a partir dessa identificação que nosso projeto poderá começar a tomar forma (RATTO, 2001, p. 25).

Uma sugestão, que Howard acrescenta para o estudo do texto, seria uma leitura em voz alta com o diretor ou com toda a equipe. Dessa forma, a busca por significados seria realizada através de um trabalho conjunto e colaborativo. Uma decupagem da trama em pequenas partes. Aqui se fariam os primeiros desenhos, uma espécie de *storyboard* visual. Não há necessidade,

nesse primeiro momento, de desenhos elaborados, apenas rascunhos rápidos e fluentes. Após essa parte, seria a criação de um quadro sobre a forma geral da peça, constando os nomes das personagens, as cenas seguidas dos números das páginas, horário, local etc. Pode-se também registrar os mobiliários, objetos cênicos, adereços. O resultado dessa estratégia seria uma planilha desenhada à mão. Dessa forma ficaria mais fácil perceber quais as demandas do texto e as necessidades da encenação, além da possibilidade de prever os problemas técnicos que poderiam surgir no decorrer do processo.

Nas primeiras leituras, anotei algumas informações que considerei pertinentes para a compreensão da história: a estrutura da peça, quantidade de cenas, personagens, informações retiradas das indicações fornecidas pelo dramaturgo. Surgiram alguns rascunhos pouco elaborados, mas que permitiram explorar as primeiras impressões visuais da peça. Unir texto e imagem também ajuda a memorizar com mais precisão a história e ter essas anotações à mão, torna mais fácil o processo de recordar algumas informações quando necessário.

**Figura 8 – Estudo do texto: decupagem**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

*A Comunidade do Arco-Íris* possui uma estrutura simples, são 13 cenas em um único ato. Toda a peça se passa em um único ambiente, portanto, já se sabe que não haverá troca de cenário, a menos que no decorrer de um processo se decida incluir novas cenas e ampliar as possibilidades de composição visual. É um dia de festa, de comemoração. O que se espera é uma atmosfera alegre e colorida em meio ao verde da floresta.



Essas anotações permitem visualizar a evolução da trama no decorrer das cenas. Aqui, considerei importante registrar os objetos que cada personagem traz consigo, o momento que alguns deles somem e quando retornam. Percebam que, na cena 5, as personagens compartilham suas memórias. Aqui fica em evidência o espaço “fora de cena” que cada uma relata. Logo após, o hino, que revela o sentimento *topofílico* que os moradores constroem pelo espaço do recanto em contraposição ao espaço da cidade, cujas memórias revelam descontentamento.

Aos poucos, o que estava previsto apenas no imaginário vai ganhando forma nos rascunhos do papel. As previsões feitas, em especial nessa fase de estudo do texto, podem mudar, caminhar para outros olhares e novas proposições podem surgir, o que faz parte do processo. Aliás, em qualquer processo de criação “a obra está sempre em estado de provável mutação” (SALLES, 1998, p. 26). Salles, quando trata da estética do movimento criador, pontua que “a criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético” (SALLES, 1998, p. 25). O movimento criativo segue a partir de possibilidades, de adaptações, correções e ajustes. “O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente” (SALLES, 1998, p. 26). Aliado a esse movimento contínuo de metamorfose, tem-se ainda em mente que ele está atrelado à constância de “construir e destruir”. “Gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições” (SALLES, 1998, p. 27). E é nesse ir e vir que os processos criativos se desenham.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (SALLES, 1998, p. 33)

Percebo que esse anseio por estabelecer uma organização vale também para a parte do processo direcionada ao estudo do texto. Contudo, nem sempre é possível ajustar uma forma de organização que sirva para todos os casos. A análise do texto, por vezes, nos leva para caminhos que, a princípio, não pareciam tão importantes ou sequer notáveis, mas com o passar das leituras acabam nos prendendo e se mostrando extremamente relevantes. Cada processo é novo e existem casos em que um determinado texto nos exige um novo caminho e uma organização própria pode surgir.

Parte da análise do espaço realizado no capítulo anterior dessa pesquisa passa decisivamente pela interpretação das personagens. Parece óbvio que o espaço se revela mais profundamente através das personagens, já que são elas que habitam e vivenciam esse espaço.

Contudo, nem sempre o cenógrafo ou o idealizador do dispositivo cenográfico, na leitura do texto, se dedica a uma análise mais profunda dos sujeitos ficcionais e muitas possibilidades criativas podem acabar passando despercebidas. Diante disso, na subseção a seguir, compartilho uma investigação mais detalhada que realizei das personagens durante as leituras da peça.

#### **4.2 Povoando a peça: um estudo sobre as personagens**

Décio Almeida Prado, ao discorrer sobre *A personagem no teatro*, afirma que no teatro, mais do que em qualquer outro gênero literário, a personagem assume lugar de destaque dentro de uma obra. A personagem, no romance, por exemplo, mesmo sendo uma das categorias essenciais, é um elemento entre vários outros, diferentemente do teatro, em que as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, “nada existe a não ser através delas. (PRADO, 2014, p. 84).

Tendo em vista as distinções que envolvem o texto e a representação, a personagem, no teatro, assume particularidades que permeiam os dois momentos. Sendo assim, temos o que Pavis chama de “personagem lida e personagem vista”: a primeira se enquadra ao campo da leitura, restrita às informações contidas no texto, enquanto a segunda pertence ao campo da encenação, interpretada por um ator ou atriz. Interessa-me, neste momento da pesquisa, a análise da personagem no âmbito do texto dramático. E nesse sentido, Pavis explica que a “personagem do livro só é visualizável se adicionarmos informações às suas características físicas e morais explicitamente enunciadas: reconstituímos seu retrato a partir de elementos esparsos (processo de inferência e de generalização)” (PAVIS, 2015, p. 288).

A construção da personagem é apreendida de acordo com as informações que o texto traz sobre ela. Nesse processo de construção, é preciso considerar, segundo Pavis, não apenas a personagem que age ou fala, mas também a quem ela se dirige, quando age ou fala, para quem, por que, etc. “Desse modo, na ficha estabelecida em nome de cada personagem indica-se e compara-se o que ela diz e o que ela faz, o que se diz sobre ela e o que se faz com ela, muito mais do que fundamentá-la na visão intuitiva de sua interioridade e personalidade” (PAVIS, 2015, p. 288).

Nesse sentido, Anne Ubersfeld, ressalta, segundo uma perspectiva da semiótica, que uma personagem nunca deve ser analisada isoladamente, exceto em caráter provisório. Seja por oposição ou por aproximação, qualquer análise da personagem se esbarra de alguma maneira nas análises das demais personagens. “Cada traço de uma personagem é sempre marcado em

oposição a uma outra: se uma personagem é marcada pelo traço *rei*, será sempre em oposição a uma personagem *não-rei* ou outro *rei*; o rei só é rei por oposição ou como duplo de um outro” (UBERSFELD, 2010, p. 75).

Quando se trata de uma análise da personagem, sob a luz da semiótica, este parece ser o aspecto mais marcante – “a personagem se integra igualmente ao sistema das outras personagens; ela vale e significa por diferença, num sistema semiológico feito de unidades correlatas” (PAVIS, 2015, p. 287). Uma espécie de *lego* que permite diversas combinações – a personalidade de uma personagem possui traços que podem ser comparados e combinados ao de outras personagens – e as possibilidades de combinações são levantadas pelo leitor na leitura do texto ou pelo espectador durante ou após a encenação.

O processo de análise de personagens é mais comum quando direcionado ao trabalho do ator/atriz. Contudo, é um exercício que se mostra interessante em qualquer que seja o objetivo desejado. Sendo o espaço um conjunto de referências criadas para situar o ente concebido na história, no caso, as personagens, a ligação entre os dois elementos constituem uma chave para qualquer análise e interpretação de um texto dramático. Mesmo que haja nas indicações do autor informações amplas e precisas para a configuração do espaço, o estudo das personagens pode ser uma fonte reveladora de possibilidades para a leitura e construção desse espaço. “O espaço cênico não tem limites: ele se multiplica pela dimensão do texto e de suas personagens” (RATTO, 2001, p. 36).

Nesse sentido, uma das orientações que Pamela Howard discute como possibilidade para um estudo do texto dramático, quando direcionado à cenografia, se concentra nas personagens: “É preciso que eu conheça os personagens da peça tão intimamente como se fossem meus amigos” (2015, p. 66). A autora propõe que se faça anotações de tudo que seja referente à personagem, dito por ela mesma ou por outra personagem a respeito dela. Uma fotomontagem vai se desenhando aos poucos nesse estudo. Como a personagem se vê, como as personagens da peça a percebem na trama, qual sua altura, peso, aparência, classe e posição social, entre outras características, sejam elas físicas ou psicológicas.

Então, escrevo um monólogo breve, como se eu fosse aquele personagem escrevendo meu próprio diário, registrando a visão que tenho acerca dos meus relacionamentos e de minhas situações dramáticas, como se desenvolvem de cena a cena. Retiro do texto informações que podem me levar a imaginar a vida do personagem antes de a peça começar, bem como sobre o que acontece a ele posteriormente, selecionando indícios que são dados, às vezes, apenas por comentários casuais feitos por outros personagens (HOWARD, 2015, p. 67).

Ao invés da ideia de um diário ou de um monólogo, a reflexão segue com uma proposta que permeia uma leitura mais pessoal das personagens, mas enquanto observadora, não como a própria personagem escrevendo seu diário. Acredito que uma investigação nesse sentido seria mais interessante para o ator. Dessa forma, vai se construindo uma espécie de arquivo, direcionado a cada personagem separadamente, e toda a pesquisa está registrada em uma pasta-catálogo, que poderá ser útil na construção do espaço cênico e também aos atores e diretor, caso ocorra um processo de montagem, de fato.

Todos os arquivos possuem um formato semelhante, onde constam as observações sobre as personagens e suas relações com o grupo e com a história, além de algumas intromissões no andamento da dramaturgia; quem sabe um possível diretor possa se entusiasmar com as ideias dessa pesquisadora e amante da *Comunidade do Arco-Íris*? Constam também figuras ilustrativas, que remetem a algumas de suas características básicas, adjetivos que acredito representar alguns dos traços de suas personalidades, ideias que possam ser utilizadas na concepção do espetáculo, pelo diretor, atores, figurinistas. É um arquivo prévio, que deve ser alimentado no decorrer do processo a partir da articulação com o grupo. Como se trata de uma escrita mais pessoal, o texto segue um formato descritivo com uma linguagem mais informal.

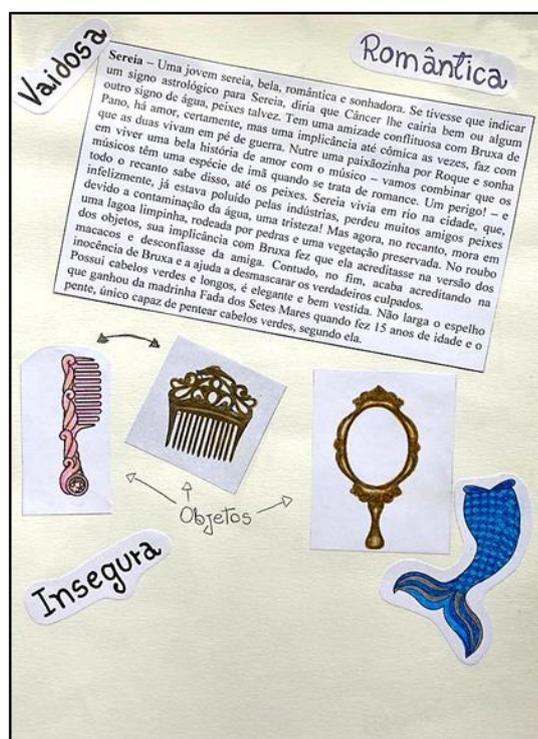
#### 4.2.1 Conhecendo as personagens: construindo arquivos

##### >> Sereia:

Uma jovem sereia, bela, romântica e sonhadora. Se tivesse que indicar um signo astrológico para Sereia, diria que Câncer lhe cairia bem ou algum outro signo de água, peixes talvez. Tem uma amizade conflituosa com Bruxa de Pano. Há amor, certamente, mas uma implicância até cômica às vezes, faz com que as duas vivam em pé de guerra. Nutre uma paixõzinha por Roque e sonha em viver uma bela história de amor com o músico – vamos combinar que os músicos têm uma espécie de ímã quando se trata de romance. Um perigo! – e todo o recanto sabe disso, até os peixes. Sereia vivia em um rio na cidade, que, infelizmente, já estava poluído pelas indústrias; perdeu muitos amigos devido a contaminação da água, uma tristeza! Mas agora, no recanto, mora em uma lagoa limpinha, rodeada por pedras e uma vegetação preservada. No roubo dos objetos, sua implicância com Bruxa de Pano fez com que ela acreditasse na versão dos macacos e desconfiasse da amiga. Contudo, no fim, acaba acreditando na inocência de Bruxa e a ajuda a desmascarar os verdadeiros culpados.

Possui cabelos verdes e longos, é elegante e bem-vestida. Não larga o espelho que ganhou da madrinha Fada dos Setes Mares quando fez 15 anos de idade e o pente, único capaz de pentear cabelos verdes, segundo ela.

Figura 11 – Sereia



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

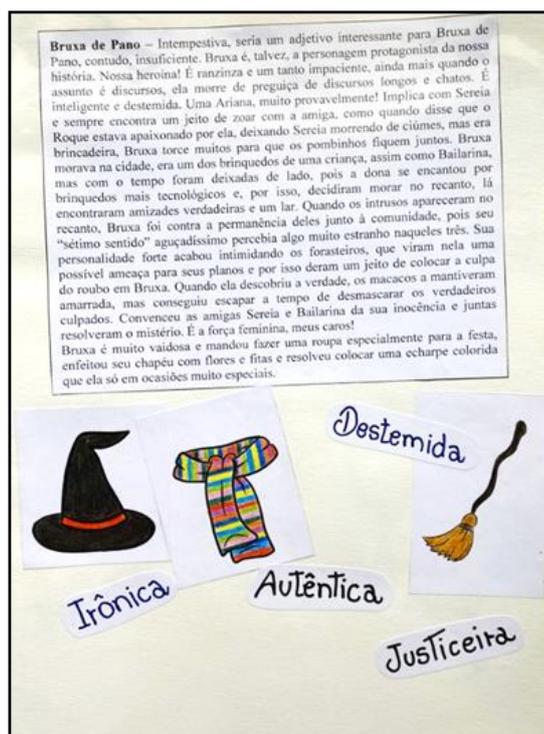
### >> Bruxa de Pano:

Intempestiva, seria um adjetivo interessante para Bruxa de Pano, contudo, insuficiente. Bruxa é, talvez, a personagem protagonista da nossa história. Nossa heroína! É ranzinza e um tanto impaciente, ainda mais quando o assunto é discursos, ela morre de preguiça de discursos longos e chatos. É inteligente e destemida. Uma Ariana, muito provavelmente! Implica com Sereia e sempre encontra um jeito de zoar com a amiga, como quando disse que o Roque estava apaixonado por ela (Bruxa), deixando Sereia morrendo de ciúmes, mas era brincadeira, Bruxa torce muito para que os pombinhos fiquem juntos. Bruxa morava na cidade, era um dos brinquedos de uma criança, assim como Bailarina, mas com o tempo, as duas foram deixadas de lado, pois a dona se encantou por brinquedos mais tecnológicos e, por isso, decidiram morar no recanto, lá encontraram amizades verdadeiras e um lar. Quando os intrusos apareceram no recanto, Bruxa foi contra a permanência deles junto à comunidade, pois seu “sétimo sentido” aguçadíssimo percebia algo muito estranho naqueles três. Sua personalidade forte acabou intimidando os forasteiros, que viram nela uma possível ameaça para seus planos e por isso deram um jeito de colocar a culpa do roubo em Bruxa. Quando ela descobriu a verdade, os

macacos a mantiveram amarrada, mas conseguiu escapar a tempo de desmascarar os verdadeiros culpados. Convenceu as amigas Sereia e Bailarina da sua inocência e juntas resolveram o mistério. É a força feminina, meus caros!

Bruxa é muito vaidosa e mandou fazer uma roupa especialmente para a festa, enfeitou seu chapéu com flores e fitas e resolveu colocar uma echarpe colorida que ela só usava em ocasiões muito especiais.

**Figura 12 – Bruxa de Pano**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

### >>Bailarina:

Nossa dançarina! Vivia em uma caixinha de música e sempre dançava quando abriam a caixa. Era um dos brinquedos de uma criança da cidade, assim como Bruxa de Pano. Quando foi esquecida em um canto pela sua dona, ninguém mais abria a caixa e ela parou de fazer o que mais amava, dançar. Libertou-se da caixa e da antiga vida e agora, no recanto, ela pode dançar à vontade, mas para isso, é preciso dar corda na chave que fica nas suas costas. Quando teve sua chave roubada pelos macacos, parou de dançar e de falar também. Ficando a metade da peça impossibilitada de falar, comunicava-se como podia, com gestos e mímicas. Quando Bruxa de Pano recuperou os objetos, ela voltou a falar pelos cotovelos e ajudou as amigas a desmascararem os intrusos.

Licença para uma breve intromissão: seria interessante que a Bailarina descobrisse, um pouco antes do restante do grupo, que a Bruxa não havia roubado os objetos, talvez ouvindo

uma conversa dos macacos, mas por estar muda não consegue avisar os amigos. Seria uma possibilidade de trazer mais a presença da personagem de uma forma cômica e que poderia envolver a plateia, que tentaria ajudá-la, mas sem sucesso.

**Figura 13 – Bailarina**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

### >> **Mágico:**

Um mágico bem atrapalhado. Apesar de já ter trabalhado como mágico em um circo na cidade, nunca foi bom em realizar truques de mágica, pelo contrário, é consciente de que nunca conseguiu aprender muito bem os artifícios da magia. Quando trabalhou no circo, era constantemente humilhado pela plateia, jogavam legumes podres nele e o xingavam. Já no recanto, os amigos não se importam com as trapalhadas dele e até dão força para sua carreira. É metódico e adora fazer um discurso, mas os amigos não têm muita paciência para ouvi-lo. Realmente, uma chatice. Por isso estão sempre interrompendo suas falas. Contudo, Mágico acabou assumindo um lugar de liderança no grupo, está sempre tentando colocar ordem na comunidade e, de certa forma, o grupo o respeita e atende a suas colocações, com exceção, é claro, de Bruxa. Com sua personalidade crítica, está sempre colocando sua opinião e posições, como no caso do roubo, episódio em que Mágico não chegou a acreditar que Bruxa fosse de fato culpada, pois apesar do seu jeito impetuoso, a considerava uma pessoa íntegra e de bom coração. Eu arriscaria dizer que Mágico é um leonino ou talvez um aquariano, signos que

possuem tino para liderança. É vaidoso, certamente, e apesar de atrapalhado, está sempre muito elegante. As mágicas podem não dar muito certo, mas a beca está sempre impecável.

**Figura 14 – Mágico**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

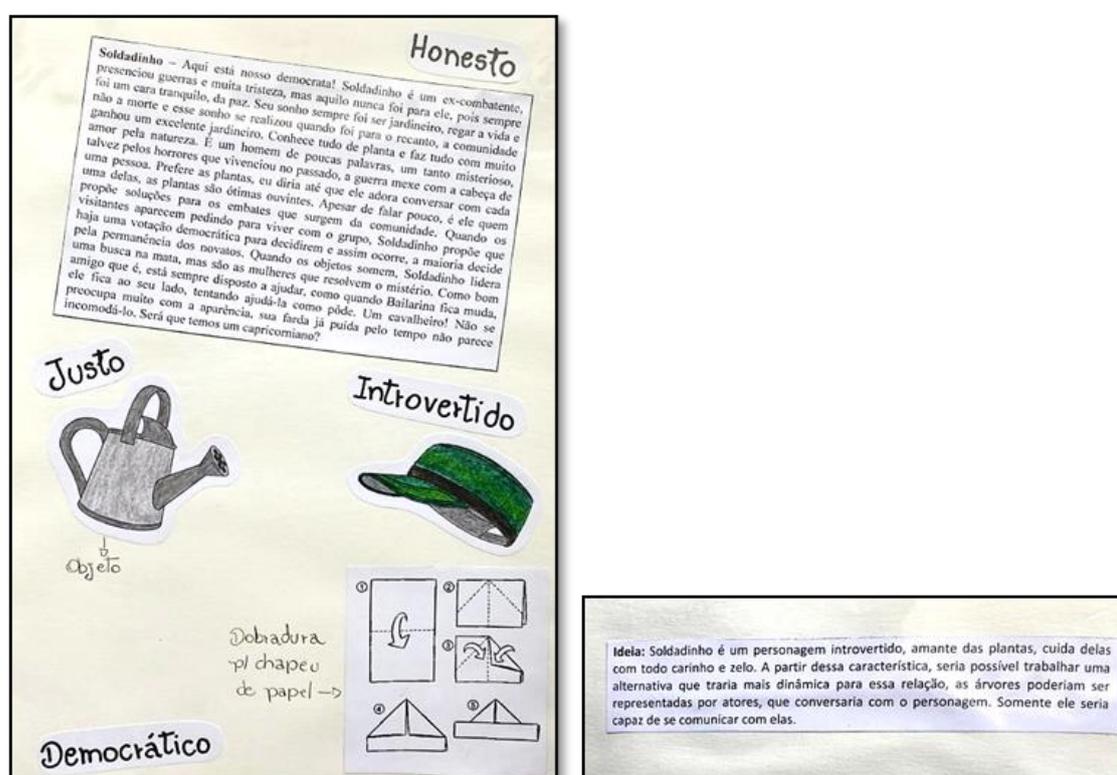
### >> Soldadinho:

Aqui está nosso democrata! Soldadinho é um ex-combatente, presenciou guerras e muita tristeza, mas aquele serviço nunca foi para ele, pois sempre foi um cara tranquilo, da paz. Seu sonho sempre foi ser jardineiro, regar a vida e não a morte e esse sonho se realizou quando foi para o recanto, a comunidade ganhou um excelente jardineiro. Conhece tudo de planta e faz tudo com muito amor pela natureza. É um homem de poucas palavras, um tanto misterioso, talvez pelos horrores que vivenciou no passado – a guerra mexe com a cabeça de uma pessoa. Prefere as plantas, eu diria até que ele adora conversar com cada uma delas; as plantas são ótimas ouvintes. Apesar de falar pouco, é ele quem propõe soluções para os embates que surgem da comunidade. Quando os visitantes aparecem pedindo para viver com o grupo, Soldadinho propõe que haja uma votação democrática para decidirem e assim ocorre, a maioria decide pela permanência dos novatos. Quando os objetos somem, Soldadinho lidera uma busca na mata, mas são as mulheres que resolvem o mistério. Como bom amigo que é, está sempre disposto a ajudar, como quando Bailarina ficou muda e ele permaneceu ao seu lado, tentando ajudá-la

como pôde. Um cavalheiro! Não se preocupa muito com a aparência, sua farda, já puída pelo tempo, não parece incomodá-lo. Será que temos um capricorniano?

Licença para uma breve intromissão: Soldadinho é um personagem introvertido, amante das plantas, cuida delas com todo carinho e zelo. A partir dessa característica, seria possível trabalhar uma alternativa que traria mais dinâmica para essa relação, onde as árvores poderiam ser representadas por atores, que conversariam com o personagem. Somente ele seria capaz de se comunicar com elas.

Figura 15 – Soldadinho



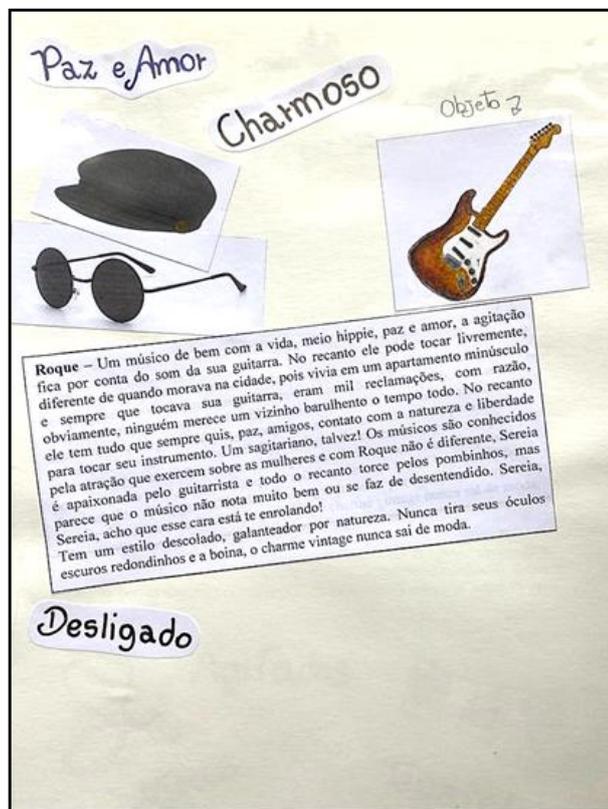
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

### >> Roque:

Um músico de bem com a vida, meio *hippie*, paz e amor. A agitação fica por conta do som da sua guitarra. No recanto ele pode tocar livremente, diferente de quando morava na cidade, pois vivia em um apartamento minúsculo e sempre que tocava sua guitarra, eram mil reclamações – com razão, obviamente, ninguém merece um vizinho barulhento o tempo todo. No recanto ele tem tudo que sempre quis, paz, amigos, contato com a natureza e liberdade para tocar seu instrumento. Um sagitariano, talvez! Os músicos são conhecidos pela atração que exercem sobre as mulheres e com Roque não é diferente, Sereia é apaixonada pelo guitarrista e todo o recanto torce pelos pombinhos, mas parece que o músico não a nota muito bem ou se faz de desentendido. Sereia, Sereia, acho que esse cara está te enrolando!

Tem um estilo descolado, galanteador por natureza. Nunca tira seus óculos escuros redondinhos e a boina, o charme vintage nunca sai de moda.

**Figura 16 – Roque**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

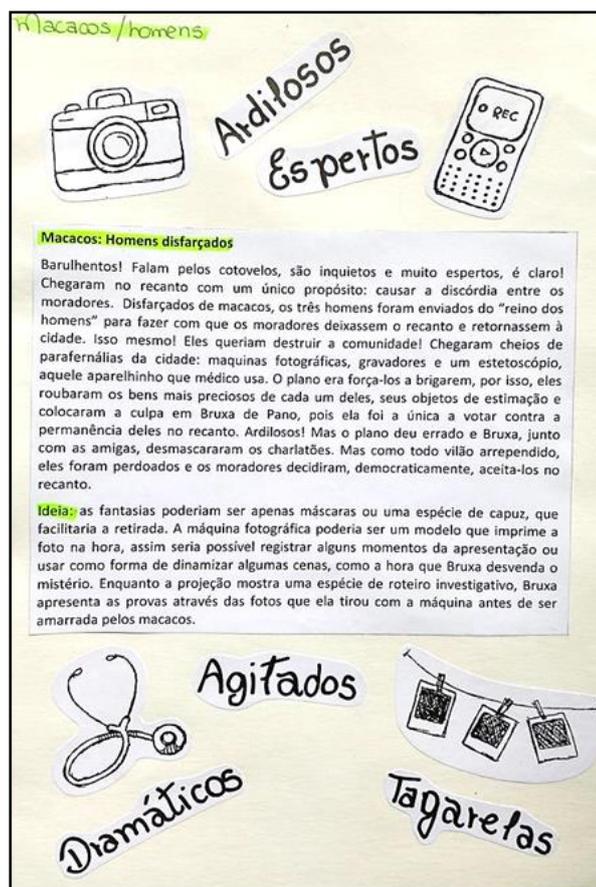
### >> **Macacos: Homens disfarçados**

Barulhentos! Falam pelos cotovelos, são inquietos e muito espertos, é claro! Chegaram no recanto com um único propósito: causar a discórdia entre os moradores. Disfarçados de macacos, os três homens foram enviados do “reino dos homens” para fazer com que os moradores deixassem o recanto e retornassem à cidade. Isso mesmo! Eles queriam destruir a comunidade! Chegaram cheios de parafernália da cidade: máquinas fotográficas, gravadores e um estetoscópio, aquele aparelhinho que médico usa. O plano era forçá-los a brigarem, por isso eles roubaram os bens mais preciosos de cada um deles, seus objetos de estimação e colocaram a culpa em Bruxa de Pano, pois ela foi a única a votar contra a permanência deles no recanto. Ardilosos! Mas o plano deu errado e Bruxa, junto com as amigas, desmascararam os charlatões. Mas como todo vilão arrependido, eles foram perdoados e os moradores decidiram, democraticamente, aceitá-los no recanto.

Licença para uma breve intromissão: as fantasias poderiam ser apenas máscaras ou uma espécie de capuz, que facilitaria a retirada. A máquina fotográfica poderia ser um modelo que

imprime a foto na hora, assim seria possível registrar alguns momentos da apresentação ou usar como forma de dinamizar algumas cenas, como a hora que Bruxa desvenda o mistério. Enquanto a projeção mostra uma espécie de roteiro investigativo, Bruxa apresenta as provas através das fotos que ela tirou com a máquina antes de ser amarrada pelos macacos.

Figura 17 – Visitantes



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

#### 4.3 Esboçando ideias, explorando possibilidades: olhares para o recanto

“A construção artística acontece, de uma maneira geral, em uma rede de operações lógicas e sensíveis” (SALLES, 1998, p. 53). Em determinada fase dessa construção pode-se perceber a predominância de uma ou de outra, a depender tanto do artista, enquanto indivíduo criador, quanto do processo, pois cada ato criador se desenvolve de uma maneira singular. Seja qual for o processo criador, ele sempre será permeado pela sensibilidade. Em relação às operações lógicas, essas estão relacionadas ao método desenvolvido para conduzir o processo de criação. Diz respeito aos procedimentos lógicos de investigação criados pelo artista no desenvolvimento da obra. O método se refere, portanto, “às diferentes formas de raciocínio

desenvolvidas em toda e qualquer ação do artista” (SALLES, 1998, p. 62). Os modos de raciocínio combinados formam os procedimentos, ordenando as ideias em uma espécie de passo a passo. Operações lógicas e sensíveis precisam seguir em equilíbrio.

Ao esboçar as ideias no papel, percebo que aos poucos o espaço vai ganhando forma e possibilidades mais ou menos possíveis de construir. “Poderíamos afirmar, em termos bastante gerais, que a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis. O conhecimento das leis seria a verdadeira liberdade” (SALLES, 1998, p. 63). Pensando nos limites de uma produção cenográfica, temos a questão de orçamento, logística e possibilidades em relação ao espaço já existente. Além, é claro dos limites próprios da confecção do que é pensado, nem sempre a materialização transmite aquilo que se almejou, seja devido às habilidades de materializar ou às escolhas e dificuldades para encontrar o material mais adequado. Às vezes, só durante o processo de materialização o profissional percebe que não será possível executar o projeto da forma que planejou e assim os planos tomam outros rumos: “A liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem” (SALLES, 1998, p. 64). Contudo, a autora acredita que as limitações, em muitos casos, podem impulsionar a criação: “O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço” (SALLES, 1998, p. 64).

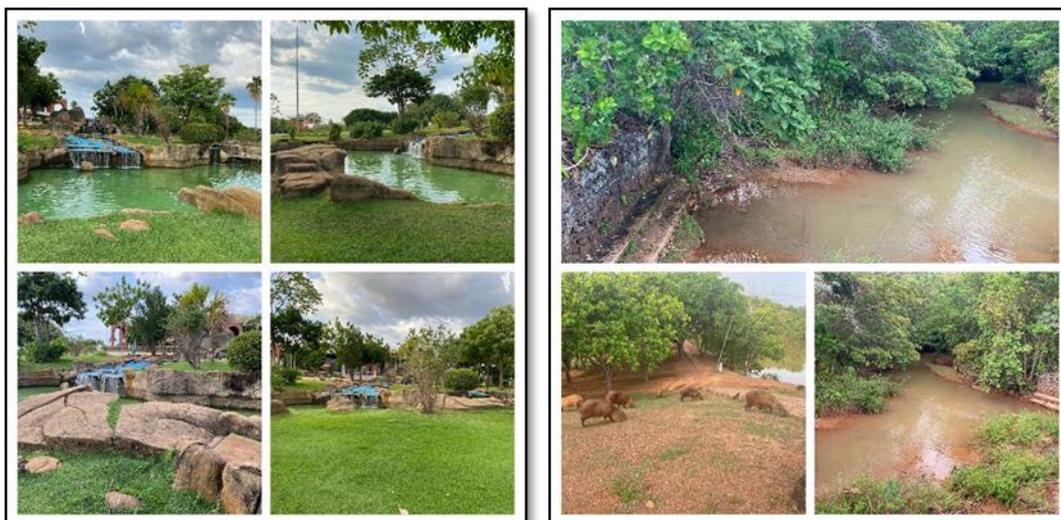
A tensão entre limite e liberdade permeia todo o processo de uma produção cenográfica, a começar pela escolha e definição do espaço que antecede o acontecimento teatral. As características desse espaço precisam ser levadas em consideração desde o primeiro momento do planejamento. A leitura espacial do texto já estaria condicionada às particularidades e possibilidades que esse espaço apresenta: “Um espaço é uma personalidade viva, com passado, presente e futuro” (HOWARD, 2015, p. 28). A proposição artística vinculada à pesquisa não prevê uma montagem. Contudo, realizei algumas pesquisas de espaços alternativos na cidade que poderiam ser utilizados. Visitei alguns parques e praças, fiz alguns registros dos espaços que considerei mais atrativos, como a Praça dos Girassóis e o Parque Cesamar<sup>17</sup>. Ainda que não

---

<sup>17</sup> O Parque Cesamar está situado em Palmas – Tocantins e possui uma extensa área verde, com cerca de 97.000m<sup>2</sup>. “Por sua beleza natural e pelo espaço propício ao lazer e à prática de esportes, é um dos locais mais visitados pelos palmenses. Um dos seus principais atrativos é o lago formado pelo córrego Brejo Comprido”. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=441910&view=detalhes>. Acesso em: 23/02/2023. A Praça dos Girassóis, também localizada em Palmas – Tocantins, é considerada um dos símbolos do estado. Projetada para abrigar o centro das decisões dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário do Tocantins, a Praça dos Girassóis é considerada a maior praça da América Latina e a segunda maior do mundo, com seus 571 mil metros quadrados. Disponível em: <https://www.to.gov.br/secom/noticias/passeio-pela-praca-dos-girassois-revela-a-historia-da-capital-palmas/351lqqno52n3>. Acesso em: 23/02/2023.

haja o intuito de usá-los como local para a peça, é um trabalho de pesquisa: “O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem” (SALLES, 1998, p. 126). Nesse caso, realizei uma pesquisa de campo, em busca de um local, mas também de inspiração, já que os parques se aproximam do espaço natural do recanto.

**Figura 18 – Praça dos Girassóis e Parque Cesamar**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Ambos os espaços possuem características semelhantes, bastante vegetação, área de rio ou lago. Contudo, o espaço presente na Praça dos Girassóis possui características que possibilitariam receber mais adequadamente o espetáculo. As pedras grandes serviriam para receber a personagem Sereia. O formato do lago e da vegetação à sua volta facilitaria a movimentação das personagens, além de poder comportar mais apropriadamente uma plateia.

No entanto, um espaço aberto apresenta diversos riscos e dificuldades para um acontecimento teatral, especialmente o clima. O vento e a chuva podem se tornar grandes empecilhos. Por outro lado, os elementos já disponíveis no local seriam de extrema utilidade na composição do espaço. Enfim, limites e liberdade.

A escolha do espaço é uma decisão que precisa ser tomada em conjunto com os demais envolvidos na produção, pois ela afeta não apenas o direcionamento da concepção do espaço, mas todo o andamento da encenação. E como a proposta é pensar em um processo de criação mais genérico e abrangente, optei por descartar, a princípio, o espaço aberto e direcionar o estudo para um espaço mais convencional, ainda que indefinido, mas considerando a frontalidade palco – plateia, mais propriamente o palco italiano, pensando nas possibilidades que dispomos na cidade de Palmas – TO.

**Figura 19 – Palcos dos Teatros Sesc e Fernanda Montenegro em Palmas -TO**



Fonte 01: [https://nicelocal.br.com/palmas/cultural\\_places/teatro\\_sesc\\_palmas/](https://nicelocal.br.com/palmas/cultural_places/teatro_sesc_palmas/). Acessado em 15/02/23.

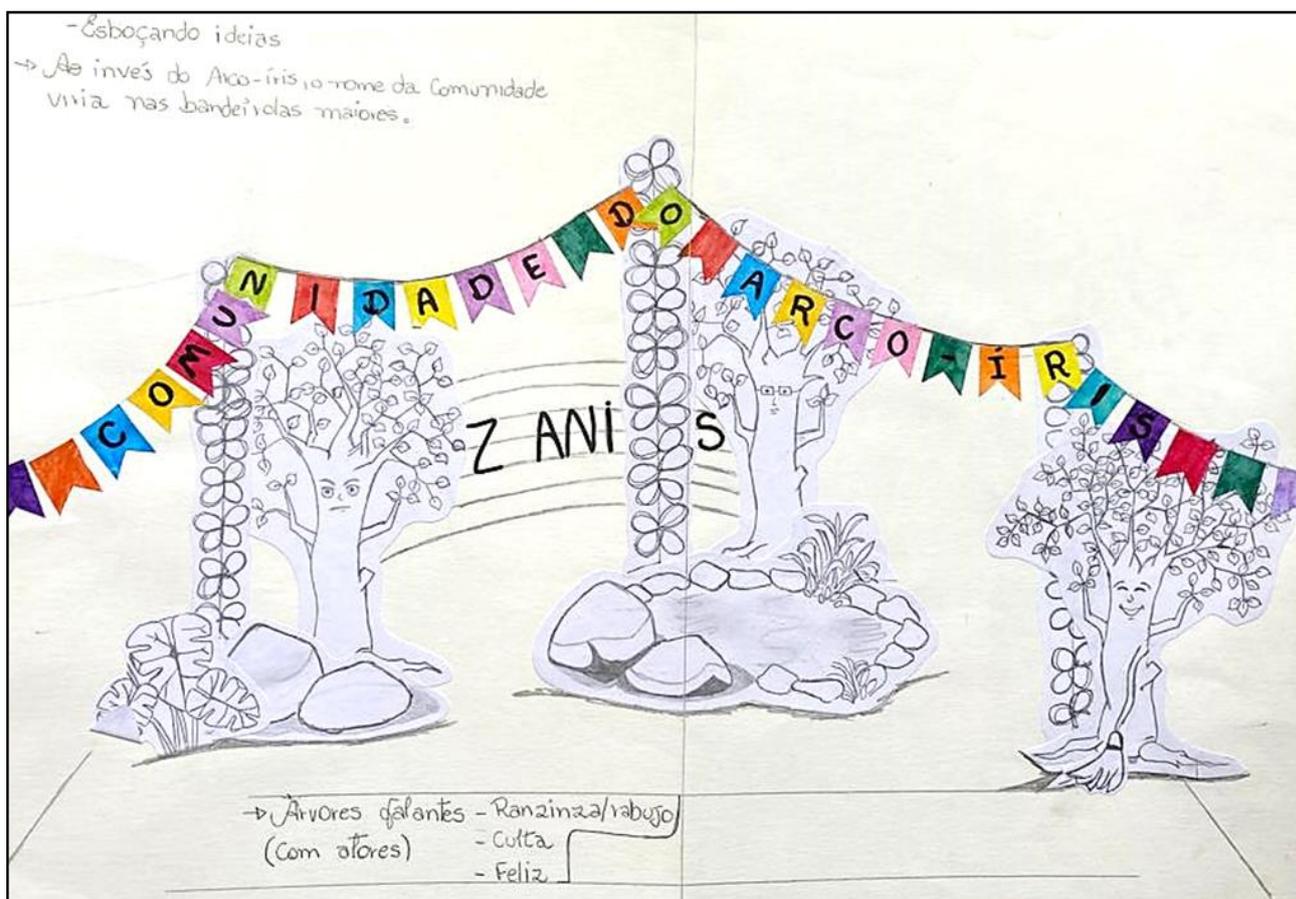
Fonte 02: Acervo pessoal da pesquisadora

Os dois espaços apresentados acima, localizados na cidade de Palmas-TO, são os Teatros do SESC e o Fernanda Montenegro<sup>18</sup>. Pensando no palco italiano, surgiu um primeiro esboço da espacialização da peça. Desenhar talvez seja um dos meus grandes desafios. Optei por explorar o desenho à mão por considerar que esse exercício me colocaria em um lugar menos confortável. Existem diversas ferramentas que contribuem para desenvolver projetos e desenhos, programas de computador, aplicativos compatíveis com *tablets* e *smartphones*, tornando o processo mais dinâmico e ágil.

<sup>18</sup> O Teatro Sesc está situado no Centro de Atividades do Sesc de Palmas, na Quadra 502 Norte. O espaço conta com 260 lugares, uma excelente estrutura física e equipe técnica. O teatro recebe uma programação cultural variada, com apresentações musicais, teatro e dança.

O Teatro Fernanda Montenegro está localizado no Espaço Cultural José Gomes Sobrinho, Palmas-TO. Com capacidade para 500 pessoas, tendo já sido sede de diversas apresentações culturais. A foto acima foi de um dos trabalhos que realizei no espaço. Concebi a cenografia e a cenotécnica do espetáculo de dança “Muralha”.

Figura 20 – Esboçando ideias

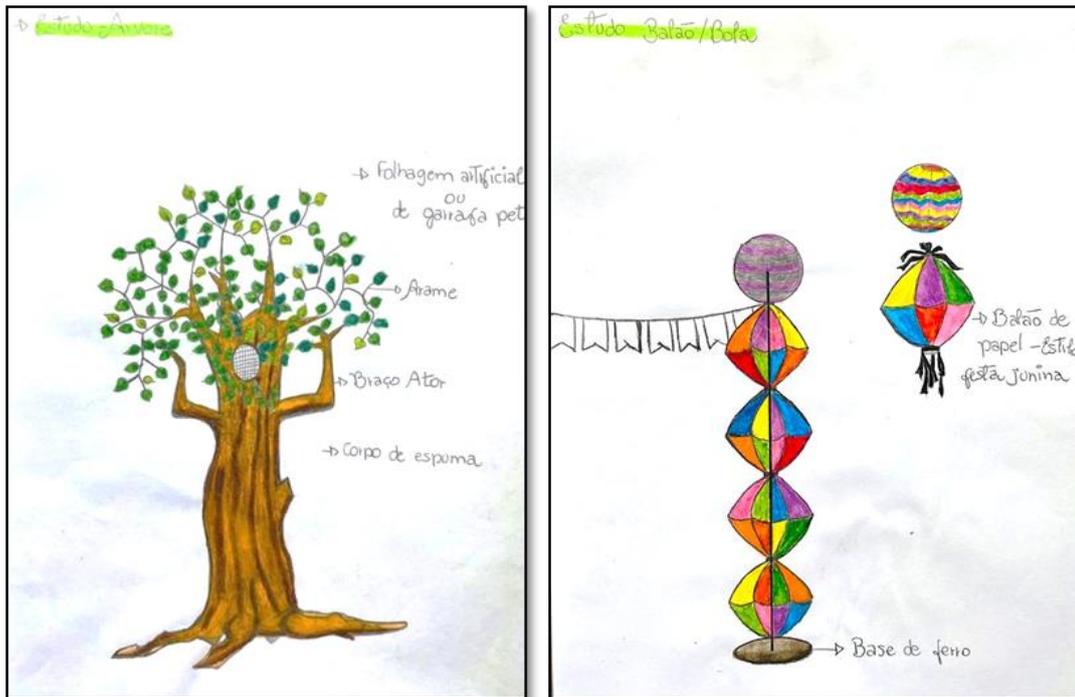


Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

O desenho acima foi elaborado em partes e depois colado numa folha em branco. Conforme uma nova ideia ia surgindo, o novo desenho era acrescentado aos demais. É uma metodologia que costumo utilizar com meus alunos, quando ministro oficinas. Esse desenho não pode ser lido como um projeto, está longe de o ser. É um desenho sem escala, sem perspectiva e com poucos detalhes, mas não deixa de ser um estudo para começar a visualizar o espaço do palco.

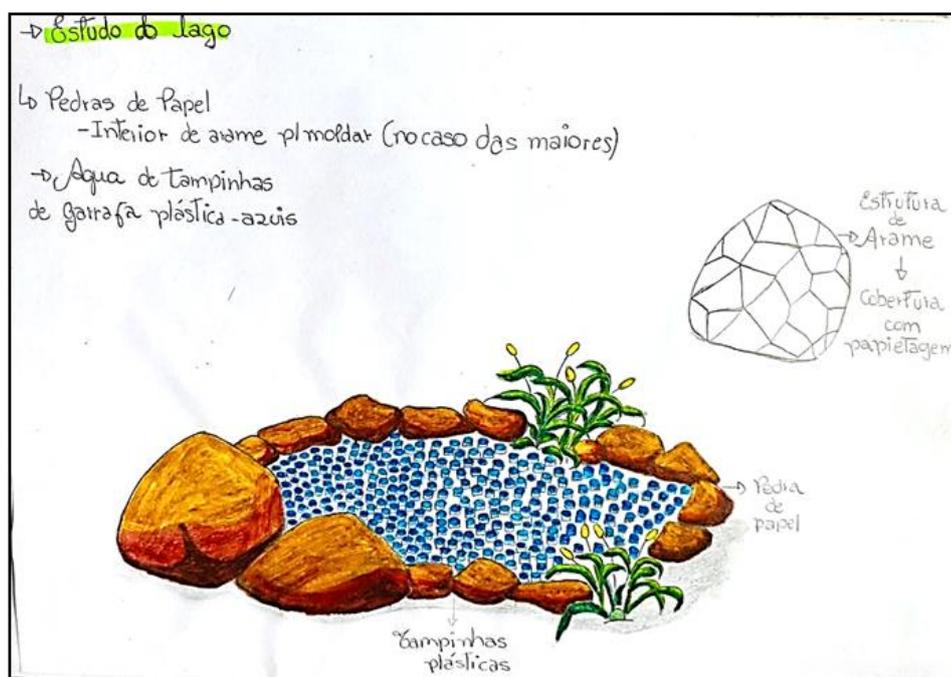
Nos estudos mais específicos das árvores e do lago, foi possível já pensar em cores, em possibilidades de materiais, técnicas para confecção. Minha preocupação nesse momento não é configurar um projeto, pelo que os desenhos são esboços frutos de um estudo.

**Figura 21 – Estudo Cenário**



Fonte 02: Acervo pessoal da pesquisadora

**Figura 22 – Estudo Cenário**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Em qualquer processo de criação cenográfica, a escolha dos materiais pode se tornar um grande desafio. Definir qual material atenderá melhor o elemento do cenário, adereço ou o objeto idealizado em meio a uma infinidade de possibilidades, é uma tarefa que demanda bastante pesquisa e experimentação: “A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha

da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo” (SALLES, 1998, p. 67). Por matéria, a autora entende tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade.

A escolha do material pode ser um processo bastante pessoal, pois depende muito do repertório do profissional e do quanto ele se sente apto a trabalhar com suas propriedades. Hoje, existe uma gama imensa de opções que podem ser exploradas. Além dos mais conhecidos, a madeira, o tecido e o ferro, temos os materiais derivados do petróleo, o papel, materiais provenientes da natureza, materiais reciclados. Enfim, as possibilidades são amplas, sendo importante pesquisar e descobrir novas alternativas. A escolha e definição da matéria também pode se tornar uma limitadora no processo de criação. Contudo, “a matéria é limitadora e cheia de possibilidades, por isso, ao mesmo tempo, impede e permite a expressão artística”. (SALLES, 1998, p. 71).

Falamos aqui apenas dos materiais para a confecção dos elementos, mas poderíamos ampliar essa discussão para as diversas necessidades que rodeiam o processo de criação cenográfica. As técnicas de execução, as ferramentas, os recursos tecnológicos, enfim, a matéria necessária para a concretização de uma cenografia é extensa. Ao mesmo tempo que a matéria pode limitar, as impossibilidades geradas pelo material também podem impulsionar o criador a superar alguns limites e, ao buscar novas alternativas, as descobertas podem ser reveladoras e significantes para a concretização do processo: “O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso significa uma troca recíproca de influências” (SALLES, 1998, p. 72).

Pensando na temática da sustentabilidade ambiental, surgiu a possibilidade de trabalhar com materiais descartados, como forma de trazer uma mensagem para o público sobre a questão do desenvolvimento sustentável<sup>19</sup>. Até o momento, a ideia se restringe ao lago, cuja água poderia ser trabalhada com tampinhas de garrafas e a folhagem da árvore com garrafas *pet*. Mas a ideia pode facilmente ser estendida aos outros elementos do cenário, adereços e objetos.

---

<sup>19</sup> Faz-se necessário pontuar aqui a urgência em se pensar alternativas que levem em consideração a promoção ou a contribuição para a questão da sustentabilidade ambiental, um dos pilares que amparam um desenvolvimento conduzido de forma sustentável. Em 2015, 193 países membros das Nações Unidas deliberaram uma nova agenda global para o desenvolvimento sustentável, com a finalidade de instituir metas, prazos e compromissos para que juntos possam erradicar os principais problemas enfrentados a nível mundial. Na agenda foram estabelecidos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e 169 metas a serem implementadas até o ano de 2030, a partir de uma ação conjunta envolvendo governos, setor privado, organizações e sociedade civil. A Agenda 2030 tem como objetivo promover ações de combate à fome e a pobreza, proteção ao meio ambiente, redução dos efeitos das mudanças climáticas e a garantia de que todas as pessoas possam dispor de paz e de prosperidade, proporcionado mais igualdade e qualidade de vida a todos. A Agenda 2030 pode ser conferida na íntegra no link: [https://www.mds.gov.br/webarquivos/publicacao/Brasil\\_Amigo\\_Pesso\\_Idosa/Agenda2030.pdf](https://www.mds.gov.br/webarquivos/publicacao/Brasil_Amigo_Pesso_Idosa/Agenda2030.pdf)

A reutilização de materiais descartados em produções teatrais é uma opção bastante explorada nos processos de criação, seja pela questão do baixo custo ou pela preocupação com o meio ambiente. Os pesquisadores Rafael Rios e Eli Ridolfi, em *Teatro com materiais ressignificados na imagem teatral*, trazem a questão da utilização de materiais descartados pelo viés da ressignificação, que é quando o material é modificado e recebe uma nova função, diferente da que ele tinha antes de ser descartado: “Todo processo de elaboração e desenvolvimento compreende uma ação criativa que oriente a dinâmica de transformação, na qual matéria é convertida em significado” (RIOS, RIDOLFI, 2011, p. 34). O material é ressignificado porque no processo de transformação ele adquire uma personalidade destituída da original: “O material se reconfigura, adquire um novo espírito e se desnuda de seu antigo caráter. Assume, pois, um novo significado no espaço cênico” (RIOS; RIDOLFI, 2011, p. 39). As tampinhas de garrafa podem se tornar um lago, o plástico da garrafa *pet* a bela copa de uma árvore.

Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria escolhida, fazendo com que esta ganhe artisticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo. Alguns desses objetos, antes de um processo determinado, não têm status artístico. São escolhidos, saem de seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística (SALLES, 1998, p. 72).

Além das possibilidades referentes à escolha do material, é possível perceber através dos desenhos apresentados um direcionamento para a representação das árvores na peça. Elas poderiam ser interpretadas por atores. Seria uma possibilidade de trazer movimentação para a cena e, caso sejam trabalhadas projeções, ficaria mais fácil abrir o espaço e liberar o centro para a plateia melhor visualizar o telão (ciclorama)<sup>20</sup>. A ideia surgiu também a partir da interpretação que dei ao personagem soldadinho. Pela ligação que ele tem com as plantas, por ser jardineiro, conversaria com as árvores e a elas pediria conselhos. Cada uma com uma personalidade diferente: a rabugenta, que tem sempre uma reclamação a fazer; a culta, que vive fazendo citações que Soldadinho não faz ideia do que se tratam; e a feliz, que é meio atrapalhada, mas que sempre tem um conselho otimista a dar. São possibilidades que fogem à estrutura da dramaturgia original, mas que são possíveis de trabalhar.

---

<sup>20</sup> Ciclorama é o termo utilizado para se referir à tela, parede ou cortina de cor clara situada no fundo do palco. Possui uma estrutura geralmente côncava e serve para criar uma sensação de profundidade. É muito utilizada para projeções.

Essas foram algumas das possibilidades levantadas a partir do estudo e exploração do texto dramático *A Comunidade do Arco-Íris*. Uma proposição artística ainda longe de ser concretizada, mas que deixa diversas aberturas com as quais eu gostaria de trabalhar. A cenografia e o trabalho que o cenógrafo desenvolve são muito mais amplos e complexos do que o que foi discutido aqui. Contudo, percebo que a partir do abordado certamente o processo de criação tem um ponto de partida.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Acho que agora podemos começar a festa”, disse Bruxa de Pano no final da peça de Caio Fernando Abreu. É assim que me sinto elaborando essas considerações finais, começando a festa. Nessa empreitada tão complexa e vasta que é a pesquisa, sinto-me dando os primeiros passos, ainda assimilando as descobertas feitas durante a escrita desta dissertação. Não apenas na pesquisa, mas os primeiros passos também de um processo criativo, que provavelmente seguirá mais forte e amparado do que todos os outros com que já trabalhei.

Não há aqui uma conclusão, mas o início de um percurso. Caio Fernando Abreu, a *Comunidade do Arco-Íris* e eu ainda temos um longo caminho. Até aqui, posso dizer que em mim cresce o encanto pela literatura, o desejo pela pesquisa e uma aproximação ainda mais forte com a espacialidade. O espaço que me intriga cada vez mais. Quando pensei que trabalhando com as visualidades da cena, entraria nessa empreitada já com um trajeto traçado, ele, o espaço, me mostra que as rotas são infundáveis e todas elas permitem descobertas instigantes. Mas diante do que me cabia e das escolhas que fiz, cheguei ao final dessa escrita, e partilho aqui minhas considerações sobre ela.

O estudo do espaço dentro de uma obra literária se configura como uma ferramenta bastante válida para se compreender e analisar um texto, independentemente do gênero ao qual ele pertença. O espaço é um dos elementos essenciais dentro de uma narrativa e pode ser um importante revelador dos traços das personagens, assim como a evolução e movimentações que dão sentido à trama.

Os aspectos abordados da pesquisa que permeiam o espaço literário se mostraram extremamente relevantes para uma análise espacial do texto dramático. Quando escolhi enveredar numa pesquisa sobre espaço, não imaginava o quão vasto e complexo eram as teorias e conceitos que permeavam a temática, com suas abordagens oriundas da filosofia, da geografia e da própria teoria literária. Concepções de diferentes campos de conhecimento que aliadas permitiram refletir sobre o espaço na obra. Existem diversas outras perspectivas que poderiam subsidiar uma leitura espacial do texto literário, contudo, as escolhas feitas na pesquisa, possibilitaram uma compreensão satisfatória para a proposta. O estudo do espaço se mostrou um importante orientador para uma leitura espacial do texto e, futuramente, uma construção do espaço da cena.

A peça escolhida como *corpus* da pesquisa se revelou uma obra com grande potencial para amparar uma discussão sobre a representação do espaço, especialmente quando intermediada pela interpretação das personagens. Dessa forma, parte do estudo do espaço é

realizado na pesquisa pelo viés da análise dos sujeitos ficcionais. O espaço na obra se apresenta a partir da dicotomia entre dois espaços diferentes: o espaço do recanto, que é o lugar específico onde se passa a peça, e o espaço urbano, referenciado pelas personagens a partir de suas memórias. Nos deparamos com sujeitos que exprimem suas experiências com o espaço da cidade, quando relatam suas vivências passadas, as frustrações, o desencanto, as críticas à forma como a sociedade trata o meio ambiente, o abandono do poder público, o descaso das indústrias, a intolerância das e com as pessoas, a violência, a guerra. Cada uma com suas particularidades, mas todas as memórias que trazem do passado soam descontentes e temerosas com qualquer possibilidade de retorno. Até mesmo os sujeitos que surgem infiltrados e disfarçados, enviados pelo “Reino dos homens”, demonstram uma certa consciência dos problemas que cercam o espaço urbano, por isso se encantam pelo novo lugar e acabam optando por permanecer na comunidade.

Compreender a relação das personagens com o espaço da cidade possibilitou uma melhor compreensão do sentimento *topofílico* que desenvolveram pelo recanto, pois este apresenta características que se contrapõem às da cidade, não apenas nos aspectos físicos, mas na forma de organização que foi construída pelos seus moradores, com base nos preceitos da vida em comunidade, do trabalho coletivo e da relação de equilíbrio entre necessidades individuais e a natureza.

Ao condicionar uma leitura que prevê a construção do espaço, o texto dramático possui particularidades que precisam ser consideradas durante a análise, sua estrutura, seus potenciais indícios espaciais, informações indispensáveis para qualquer indivíduo que tenha interesse em trabalhar com a linguagem teatral, seja atuando, dirigindo ou concebendo o espaço da cena. Dessa forma, o cerne da pesquisa se concentrou em uma análise do texto dramático, de modo que essa análise pudesse viabilizar a passagem da *escritura dramática* para a *escritura cênica*, no âmbito da construção do espaço cênico a ser materializado. A incumbência de projetar o espaço concreto da representação fica, na maioria das vezes, a cargo do profissional da cenografia, o cenógrafo. Contudo, como já foi mencionado, qualquer que seja o papel desempenhado dentro da produção teatral, é importante que o indivíduo conheça a estrutura de um texto dramático para que ele possa conduzir uma análise de forma mais contundente.

Um levantamento espacial completo fornece todos os lugares do enredo, sejam eles mostrados ou não, por meio das indicações fornecidas pelo autor, do diálogo das personagens, da análise dos objetos e dos espaços denominados como “fora de cena”. Contudo, a instauração do espaço, como lugar concreto depende das escolhas artísticas que o encenador, junto ao cenógrafo, faz durante o processo de montagem. Essas escolhas estão estritamente relacionadas

à imagem que eles, como indivíduos, têm do momento histórico em que vivem e da sociedade a qual se relacionam. Dentro de um processo de criação e concepção do espaço cênico percebe-se, portanto, um equilíbrio entre as demandas do texto e a liberdade do cenógrafo ou idealizador cênico.

Como referido na introdução da pesquisa, meu percurso de atuação na criação e concepção do espaço cenográfico se deu, na maior parte, a partir de um trabalho voltado para a prática. Contudo, percebo que os estudos e conceitos sobre o espaço apresentados na pesquisa se mostraram profundamente relevantes para analisar o espaço em uma obra dramática, facilitando o processo de construção espacial. Embora seja possível observar no texto indicações que propõem uma concepção visual e organização espacial para a peça, o processo de criação e a proposta de materialização do espaço cênico surge em parte da interpretação, do olhar que o artista tem do texto. Nesse sentido, o cenógrafo se coloca também no lugar de leitor, não apenas um leitor apreciador da obra, mas um leitor atento, condicionado a identificar no texto as possibilidades de criar o espaço e materializá-lo, e conforme aprofunda-se no texto, traz à sua superfície um panorama, um olhar, uma ideia visual daquilo que deseja transmitir ao espectador. Nesse processo de criação não existe uma regra, uma forma mais ou menos correta de criar, uma fórmula que sirva para todas as produções, uma maneira certa de interpretar uma obra. Contudo, quanto maior o repertório do artista e seu conhecimento acerca do espaço, melhor será a interpretação que dará à obra, de forma que não fique restrito à superfície do texto e das indicações fornecidas pelo autor.

Para isso, na primeira parte da pesquisa, conhecemos a obra *corpus* a partir de duas perspectivas diferentes, como previsto nos objetivos. Primeiro, a partir das considerações a respeito da trajetória do teatro para crianças no Brasil até o período do *boom*. Como o dramaturgo escreveu a peça no momento em que as produções explodiram no país, em qualidade e quantidade, percebe-se que as características e temáticas presentes na obra se adequam aos aspectos que permeavam as produções da época. A segunda perspectiva insere a obra nas considerações acerca da escrita de Abreu. Como o objeto da pesquisa é o estudo do espaço, achei por bem direcionar a análise da obra de modo que fosse possível refletir sobre a representação do espaço urbano.

O espaço urbano também é discutido a partir da experiência do sujeito ficcional e das suas relações, entre as próprias personagens e entre elas e o espaço, tanto o habitado quanto aquele presente na memória. Discutimos as particularidades do espaço no teatro, nos âmbitos do texto e da representação e, por fim, um olhar para a construção do espaço cênico da encenação a partir de uma leitura espacial do texto dramático. O terceiro objetivo da pesquisa

previa uma análise espacial da obra, contudo, essa análise já estava acontecendo desde o primeiro capítulo e se estendeu por todo o trabalho.

O último capítulo apresentou algumas perspectivas para o que seria o início de um processo de criação cenográfica, a partir do estudo realizado do texto dramático. Para uma abordagem dessa natureza foi necessário adentrar nas especificidades teóricas da cenografia, como ela é entendida na contemporaneidade e quais são as metodologias utilizadas quando o texto é o ponto de partida para o fenômeno teatral. Apesar desse processo estar em seus primeiros passos, foi possível compartilhar alguns registros do que já foi trabalhado até o momento. Dessa forma, acredito que o leitor possa compreender a complexidade e amplitude que gira em torno de um processo criativo dessa natureza.

As abordagens que cercam o estudo do espaço despertam cada vez mais o interesse de diversas áreas de conhecimento e, devido a essa interdisciplinaridade que gira em torno dos entendimentos sobre o espaço, acredito que a temática possa interessar não apenas às pesquisas acadêmicas em literatura ou teatro, mas diversas outras, que por meio de uma reflexão sobre o espaço, possam compreender seus questionamentos.

Acredito e percebo este trabalho como uma abertura de possibilidades, janelas que se abrem para que novas pesquisas possam surgir. A parte prática compartilhada na pesquisa poderá seguir seu percurso a partir de uma parceria com o curso de licenciatura em Teatro, da UFT, no qual desenvolvo minhas atividades de servidora. O processo criativo envolto à produção subsidiará futuras publicações, prevendo o processo colaborativo e a recepção do público. Por fim, “acho que agora podemos começar a festa” (ABREU, 2013, p. 51).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **A Comunidade do Arco-Íris**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- \_\_\_\_\_. **As frangas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição do Kindle.
- \_\_\_\_\_. **Caio Fernando Abreu: Cartas**. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Poesias Nunca Publicadas de Caio Fernando Abreu**. Org. Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- AIRES, Kelly Sheila Inocência Costa. **Dos contos de fadas as peças de Maria Clara Machado: entre pergaminhos, palimpsestos e a sala de aula**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2010.
- ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O Espaço Encena Teatralidade e Performatividade na Cenografia Contemporânea**. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara, 1986.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2008.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2019.
- BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. (Org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas-SP: Mercado de Letras / ALB, 1998. p. 33-45. (Leituras no Brasil).
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2020.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte-MG: FAPEMIG, 2013.
- BRANDÃO, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

CAMPOS, Cláudia Arruda de. **Maria Clara Machado**. Série Artistas Brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1998.

\_\_\_\_\_. O Tablado e a Modernização do Teatro Infantil. In: FARIA, J. R. (Dir.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 144-161.

COHEN, Miriam Aby. **Cenografia brasileira século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino**. 2007. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2007.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea**. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP. São Paulo, 2010.

DEL NERO, Cyro. **Cenografia: Uma breve Visita**. São Paulo: Claridade, 2010.

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia da ciência**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1985.

\_\_\_\_\_. Metodologia do conhecimento científico. São Paulo: Atlas, 2000

DIP, Paula. **Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREITAS, Mírian Gomes de. **Caio Fernando Abreu: uma poética da alteridade e da identidade**. Curitiba: CRV, 2020.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

GRAZIOLI, Tadeu. **O texto dramático e a cena teatral: elementos de análise a partir de Patrice Pavis**. Linguagem & Ensino, Pelotas, v. 22, n. 1, p. 337-352, jan./mar. 2019.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2020. Edição do Kindle.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1981.

HOWARD, Pamela. **O que é Cenografia?** Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

INGARDEN, Roman. As funções da linguagem no teatro. In: GUINSBURG, J. NETTO, C. T. CARDOSO, R. C. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LOMARDO, Fernando. **O que é teatro infantil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

MACHADO, Maria Clara. O que se deve oferecer à criança? In: **Cadernos de teatro n. 164.5**. Rio de Janeiro: Tablado, 2001, p. 10-12.

MANTOVANI, Ana. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia e pesquisa científica em ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES, Luís Arthur. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. **Teatro completo**. Org. Luís Arthur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

PAULA, Marcela Oliveira de. **Uma poética em um ato: o teatro crítico de Caio Fernando Abreu**. Vitória, 2017. 112p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PRADO, Décio Almeida. A Personagem do Teatro. In: CÂNDIDO, A. ROSENFELD, A. PRADO, D. A. GOMES, P. E. S. **A Personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O Teatro para Infância e Juventude. In: FARIA, J. R. (Dir.) **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 416-433.

RAMOS, Twyne Soares. **Refugiados em si mesmos: o isolamento humano na dramaturgia de caio Fernando Abreu**. Rio Grande, 2016. 152p. Dissertação [mestrado em História da literatura]. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Brasil.

RATTO, Gianni. **Antitratado da Cenografia**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

RIOS, Rafael; RIDOLFI, Eli. **Teatro com materiais ressignificados na imagem teatral**. São Paulo: Odysseus, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro I**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia Brasileira: Notas de um cenógrafo**. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 221–229, 2007. DOI: 10.17851/2317-2096.15.1.221-229. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18138>. Acesso em: 10 ag. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2015.

\_\_\_\_\_. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005

\_\_\_\_\_. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução: Livia de Oliveira - Londrina: Eduel, 2015.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do Teatro. In: GUINSBURG, J. NETTO, C. T. CARDOSO, R. C. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.