UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

MARIA CECÍLIA AMARAL PINTO

O traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro

São Paulo

2021

MARIA CECÍLIA AMARAL PINTO

O traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: História do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Amaral Pinto, Maria Cecília

O traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro /
Maria Cecília Amaral Pinto; orientador, Fausto Roberto
Poço Viana. - São Paulo, 2021.
244 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Traje de Cena. 2. Teatro Contemporâneo. 3.
Companhia Mungunzá de Teatro. 4. Ressignificação. 5.
Figurino. I. Poço Viana, Fausto Roberto II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: PINTO, Maria Cecília Amaral

Título: O traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: ____/ ____/ ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A Deus, que sempre presente, tem colocado em meu caminho pessoas especiais, além de ter me concedido força e sabedoria para vencer os obstáculos da vida.

À memória de minha avó Carmem Biazon do Amaral, que sempre me inspirou com sua arte de costurar e se faz presente em todos os dias da minha vida.

Ao Fernando Lopes, meu amor, pelo companheirismo, apoio e inspiração diária.

Aos meus pais e irmãos, que sempre estiveram ao meu lado me apoiando ao longo de toda a minha trajetória.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Fausto Viana, por me incentivar e ter me iniciado na vida acadêmica, aceitando conduzir o meu trabalho de pesquisa de mestrado e por toda compreensão, dedicação e apoio durante este período.

À minha família, pela compreensão e apoio emocional. Em especial ao meu companheiro, Fernando Lopes, que esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis desta jornada; e a minha irmã Izabel Cristina Macedo Amaral, pelo apoio e dedicação empregados à leitura e revisão desta pesquisa.

Aos professores da banca de qualificação Profa. Dra. Rosane Muniz e Prof. Dr. San Pestana, que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa com seus apontamentos, críticas e comentários.

Aos professores do programa de pós-graduação da ECA/USP: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana, Prof. Dr. Evaldo Sérgio Vinagre Mocarzel e Prof. Dr. Henrique Rochelle Meneghini.

À professora do programa de pós-graduação da EACH/USP: Profa. Dra. Isabel Cristina Italiano.

À Profa. Me. Tainá Macedo Vasconcelos, que gentilmente compartilhou um e-mail com a entrevista realizada com a figurinista Camila Murano.

Ao Prof. Dr. Fausto Viana e à Profa. Me. Tainá Macedo Vasconcelos, que cederam a entrevista realizada com a atriz Fábria Mirassos.

Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Fausto Viana, pelo compartilhamento do processo de criação dos figurinos de *Era uma Era*.

Aos atores da Companhia Mungunzá de Teatro que atenciosamente me receberam, disponibilizaram o acervo de figurinos da companhia para registro fotográfico e compartilharam suas experiências: Marcos Felipe e Sandra Modesto.

À figurinista Áurea Calcavecchia, por conceder uma entrevista, compartilhando suas memórias e lembranças de seu trabalho, como figurinista do espetáculo *Porque a criança cozinha na polenta*.

Aos professores de dramaturgia do programa FIC da Fundação das Artes de São Caetano do Sul: Profa. Dra. Ligia Souza Oliveira, Prof. Me. Diogo Noventa Fonseca e Prof. Diego Cardoso do Nascimento, que me inspiraram na arte de compreender e estudar as dramaturgias teatrais.

Aos colegas do curso de pós-graduação da ECA/USP e a todos aqueles que me ajudaram ao longo do caminho, expresso meus sinceros agradecimentos pelo apoio e por colaborar com o desenvolvimento desta pesquisa.

Decifrar a travessia do olhar através dos desenhos e experiências têxteis é, também, um exercício de criação. O traço e a linha guardam uma ordem interna que ultrapassa a forma representada. Reler é correr o risco de expor os conhecimentos da direção de uma teoria, de uma análise. Implica a percepção do que jaz subjacente: uma identidade, uma visibilidade, um conceito, um estilo. É chegar à borda do abismo e admirá-lo.

(ABRANTES In VIANA; MUNIZ, 2012, p.85)

RESUMO

PINTO, Maria Cecília Amaral. O traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta dissertação traz um estudo sobre o uso e importância do figurino aplicado ao teatro contemporâneo, a partir da análise do traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro, com a decupagem dos espetáculos *Luis Antonio Gabriela*, *Era uma Era e Epidemia Prata*, e investigação dos processos de criação de seus trajes. Para desenvolver a pesquisa foram realizadas entrevistas com figurinistas e atores das produções citadas, também foram feitas visitas técnicas à sede do coletivo e registros fotográficos dos trajes e adereços do acervo estudado. Com o estudo foi possível documentar as diferentes formas adotadas na produção dos figurinos, bem como as materialidades e imaterialidades exploradas na concepção visual e caracterização dos personagens nesses espetáculos, analisar a relação entre figurino, cenografia e as influências dos dispositivos tecnológicos sobre a concepção visual da obra. A pesquisa possibilitou apurar que o figurino, dentro da cena contemporânea, tem uma importante função de resignificação, a partir das intersecções com as tecnologias, com o cenário e iluminação, com as materialidades utilizadas e com o próprio corpo do performer.

Palavras-chave: Traje de cena. Teatro contemporâneo. Materialidades. Imaterialidades. Resignificação.

ABSTRACT

PINTO, Maria Cecília Amaral. The scene costume of the Mungunzá Theater Company. 2021. Dissertation (Master in Performing Arts) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

This dissertation brings a study on the use and importance of the costume applied to contemporary theater, from the analysis of the costume design of the Mungunzá Theater Company, with the decoupage of the shows *Luis Antonio Gabriela*, *Was an it was* and *Silver epidemic*, and investigation of the processes of creation of their costumes. In developing the research, interviews were conducted with costume designers and actors from the cited productions, technical visits were also made to the collective's headquarters. Photographic records of the costumes and props from the studied collections were made. With the research, it was possible to document the different forms adopted in the production of the costumes, as well as the materialities and immaterialities explored in the visual design and characterization in those shows, to analyze the relate costumes, scenography and the influences of the technological devices on the visual design, of the productions. The research shows that costumes within the contemporary scene have a significant place of reframing, from the intersections with the technologies, with the scenery and lighting, with the materialities used and with the performer's own body.

Keywords: Costume design. Contemporary theater. Materialities. Immaterialities. Reframing.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Galpão Mungunzá.....	26
Figura 2- Galpão Mungunzá.....	26
Figura 3- Teatro de Contêiner	27
Figura 4- Teatro de Contêiner	27
Figura 5- Teatro de Contêiner	27
Figura 6- Teatro de Contêiner	27
Figura 7- Ator Marcos Felipe	39
Figura 8- Ator Marcos Felipe	39
Figura 9- Atriz Sandra Modesto	40
Figura 10- Atriz Sandra Modesto	40
Figura 11- Ator Lucas Bêda	41
Figura 12- Ator Lucas Bêda	41
Figura 13- Atriz Verônica Gentilin	43
Figura 14- Atriz Verônica Gentilin	43
Figura 15- Atriz Virgínia Iglesias	44
Figura 16- Atriz Virgínia Iglesias	44
Figura 17- Ator Leonardo Akio	46
Figura 18- Ator Leonardo Akio	46
Figura 19- Ator Pedro Augusto	47
Figura 20- Ator Pedro Augusto	47
Figura 21 – Gustavo Sarzi	48
Figura 22 – Gustavo Sarzi	48
Figura 23- Telas de Thiago Hattnher em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	61
Figura 24- Elenco tocando trilha sonora em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	62
Figura 25- Elenco tocando trilha sonora em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	62
Figura 26- Visão geral do cenário do espetáculo <i>Luis Antonio Gabriela</i>	64
Figura 27- Detalhes da cenografia no espetáculo <i>Luis Antonio Gabriela</i>	65
Figura 28- Detalhes da cenografia no espetáculo <i>Luis Antonio Gabriela</i>	65

Figura 29- Projeção de vídeo em tempo real e letreiro no espetáculo <i>Luis Antonio Gabriela</i>	66
Figura 30- Projeção de vídeo em tempo real e letreiro no espetáculo <i>Luis Antonio Gabriela</i>	66
Figura 31- Detalhe do vídeo sendo captado em tempo real durante o espetáculo.....	66
Figura 32- Detalhe da cenografia no espetáculo <i>Luis Antonio Gabriela</i>	67
Figura 33- Detalhe de atores cobrindo iluminadores com tecido em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	67
Figura 34- Detalhe de iluminação no manequim em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	68
Figura 35- Detalhe de iluminação no manequim em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	68
Figura 36- Detalhe de iluminação no manequim em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	68
Figura 37- Detalhe de iluminação no manequim em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	68
Figura 38- Detalhe das bolsas de soro no cenário de <i>Luis Antonio Gabriela</i>	69
Figura 39- Detalhe das bolsas de soro no cenário de <i>Luis Antonio Gabriela</i>	69
Figura 40- Detalhe da cenografia da cena final de <i>Luis Antonio Gabriela</i>	69
Figura 41- Detalhe da cenografia da cena final de <i>Luis Antonio Gabriela</i>	69
Figura 42- Figurino de <i>Luis Antonio</i>	73
Figura 43- Figurino de <i>Luis Antonio</i>	73
Figura 44- Figurino de <i>Luis Antonio</i> com tecido vermelho.....	74
Figura 45- Figurino de <i>Luis Antonio</i> com plástico	75
Figura 46- Detalhe do figurino do ator Marcos Felipe	75
Figura 47- Marcos Felipe fazendo Gabriela	76
Figura 48- Fábila Mirassos fazendo Gabriela.....	77
Figura 49- Detalhe do figurino da atriz Fábila Mirassos	78
Figura 50- Figurino de Gabriela	79
Figura 51- Marcos Felipe como Gabriela	80
Figura 52- Fábila Mirassos e Marcos Felipe em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	81
Figura 53- Cena final em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	82
Figura 54- Cena final em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	82
Figura 55- Cena final : transvestir em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	83
Figura 56- Verônica Gentilin representando Nelson em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	84

Figura 57- Figurinos da personagem Nelson em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	85
Figura 58- A transformação do figurino da personagem Nelson em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	85
Figura 59- A transformação do figurino da personagem Nelson em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	85
Figura 60- A transformação do figurino da personagem Nelson em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	85
Figura 61- A transformação do figurino da personagem Nelson em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	85
Figura 62- O figurino da personagem Mãe Gladys em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	86
Figura 63- A personagem Mãe Gladys com o lençol que vira figurino	86
Figura 64- Cena do salão de beleza em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	87
Figura 65- Personagem Madrasta Doracy em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	88
Figura 66- Personagem Madrasta Doracy em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	88
Figura 67- Personagem Pascoal em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	88
Figura 68- Personagem Serginho em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	89
Figura 69- Personagem Serginho com touca de hidratação	89
Figura 70- Day Porto em <i>Luis Antonio Gabriela</i>	90
Figura 71- Espetáculo <i>Era uma Era</i>	97
Figura 72- Detalhe da cortina persiana no cenário de <i>Era uma Era</i>	98
Figura 73- Casa da personagem Dona Colherosa.....	98
Figura 74- Casa da personagem Mano da Quebrada	99
Figura 75- Casa da personagem Mano da Quebrada	99
Figura 76- Casa da personagem Dona Maria Vilhosa	99
Figura 77- Casa da personagem Paulo Maluco	100
Figura 78- Casa da personagem Fulano	100
Figura 79- Casa da personagem Rei Barba Rala	101
Figura 80- Espetáculo <i>Era uma Era</i> – cena da era da tecnologia	102
Figura 81- Rei Barba Rala descobrindo a cultura do Self	103
Figura 82- Perfil da personagem Rei Barba Rala no Facebook	104
Figura 83- Perfil da personagem Dona Colherosa no Facebook	105

Figura 84- Perfil da personagem Dona Maria Vilhosa no Facebook	106
Figura 85- Perfil da personagem Paulo Maluco no Facebook.....	107
Figura 86- Perfil da personagem Fulano no Facebook.....	108
Figura 87- Perfil da personagem Mano da Quebrada no Facebook	109
Figura 88- Rei Barba Rala	111
Figura 89- Calça e camisa da personagem Rei Barba Rala	112
Figura 90- Frente do casaco da personagem Rei Barba Rala	114
Figura 91- Costas do casaco da personagem Rei Barba Rala.....	115
Figura 92- Sapato da personagem Rei Barba Rala	117
Figura 93- Coroa da personagem Rei Barba Rala	118
Figura 94- Figurino da personagem Dona Colherosa.....	119
Figura 95- Saia e saiote do figurino da personagem Dona Colherosa.....	120
Figura 96- Detalhe da estrutura de tela com bolsos e bolso avulso do figurino de Dona Colherosa	122
Figura 97- Detalhe da estrutura de tela com bolsos e bolso avulso do figurino de Dona Colherosa	122
Figura 98- Detalhe da estrutura de tela com bolsos e bolso avulso do figurino de Dona Colherosa	122
Figura 99- Modelo de uma boneca Tilda.....	124
Figura 100- Saia e saiote do figurino da personagem Dona Colherosa.....	124
Figura 101- Cinto do figurino da personagem Dona Colherosa.....	125
Figura 102- Blusa e traje interior do figurino da personagem Dona Colherosa.....	125
Figura 103- Peruca da personagem Dona Colherosa.....	126
Figura 104- Peruca da personagem Dona Colherosa.....	126
Figura 105- Óculos da personagem Dona Colherosa	126
Figura 106- Luva, bota e meias da personagem Dona Colherosa	127
Figura 107- Detalhe do figurino da personagem Dona Maria Vilhosa	128
Figura 108- Vestido e saia da personagem Dona Maria Vilhosa	129
Figura 109- Novo laço da personagem Dona Maria Vilhosa	129
Figura 110- Sapatilha, luvas e cinto da personagem Dona Maria Vilhosa.....	130
Figura 111- Figurino da personagem Paulo Maluco	131

Figura 112- Figurino da personagem Paulo Maluco	131
Figura 113- Detalhe do figurino da personagem Paulo Maluco.....	132
Figura 114- Paulo Maluco e os capacetes na era da tecnologia	132
Figura 115- Calça da personagem Paulo Maluco	133
Figura 116- Blusa em tricô de malha da personagem Paulo Maluco	134
Figura 117- Detalhe do figurino da personagem Paulo Maluco.....	135
Figura 118- Figurino da personagem Fulano	136
Figura 119- Detalhe do figurino da personagem Fulano	137
Figura 120- Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada	138
Figura 121- Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada	138
Figura 122- Inspetor Bugiganga	140
Figura 123- Desenho: Pantera Cor de Rosa.....	140
Figura 124- Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada	141
Figura 125- Capa de chuva compondo o cenário da casa de Mano da Quebrada	142
Figura 126- Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada	143
Figura 127- Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada	144
Figura 128- Figurinos de lona em <i>Era uma Era</i>	146
Figura 129- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	155
Figura 130- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	160
Figura 131- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	162
Figura 132- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	163
Figura 133- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	163
Figura 134- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	164
Figura 135- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	165
Figura 136- Espetáculo <i>Epidemia Prata</i>	165
Figura 137- Detalhe do figurino do ator Lucas Bêda	168
Figura 138- Detalhe da caracterização com embalagem de marmitex	170
Figura 139- Detalhe da caracterização com embalagem de marmitex	170
Figura 140- Detalhe do figurino do ator Marcos Felipe	170
Figura 141- Detalhe do figurino do ator Leonardo Akio.....	171
Figura 142- Detalhe do figurino do ator Leonardo Akio.....	171

Figura 143- Detalhe do figurino do ator Pedro Augusto	172
Figura 144- Figurino da personagem interpretada pelo ator Gustavo Sarzi.....	172
Figura 145- Detalhe do figurino de Gustavo Sarzi.....	173
Figura 146- Figurino de Elza.....	174
Figura 147- Elza e a primeira transformação no figurino	175
Figura 148- Elza e a segunda transformação no figurino	175
Figura 149- Detalhe de parte do figurino de Elza	176
Figura 150- Elza e a transformação do figurino	177
Figura 151- Elza e a transformação final do figurino.....	178
Figura 152- Detalhe do figurino da personagem interpretada por Virgínia Iglesias	179
Figura 153- Detalhe do figurino da personagem interpretada por Virgínia Iglesias	179
Figura 154- Detalhe do figurino da personagem interpretada por Virgínia Iglesias	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1. COMPANHIA MUNGUNZÁ DE TEATRO.....	21
1.1 Histórico da companhia	22
1.2 O Teatro de Contêiner	26
1.3 As diferentes direções que contribuíram para trajetória da companhia.....	32
1.4 A composição do grupo	35
2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS NO ESPETÁCULO LUIS ANTONIO GABRIELA.....	50
2.1 O espetáculo: estreia, direção e autor	51
2.2 O enredo	55
2.3 Cenários e efeitos de cena: sonoplastia, luz e plateia.	63
2.4 Personagens e figurino das personagens	70
3. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS NO ESPETÁCULO ERA UMA ERA	91
3.1 O espetáculo: estreia, direção e autor	92
3.2 O enredo	93
3.3 Cenários e efeitos de cena: sonoplastia, luz e plateia.	97
3.4 Personagens e figurino das personagens	109
4. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS NO ESPETÁCULO EPIDEMIA PRATA	148
4.1 O espetáculo: estreia, direção e autor	149
4.2 O enredo	155
4.3 Cenários e efeitos de cena: sonoplastia, luz e plateia.	161
4.4 Personagens e figurino das personagens	166
4.5 Os figurinos de <i>Epidemia Prata</i> e a relação com o Teatro de Contêiner	181

CONSIDERAÇÕES FINAIS (Figurino e cena: análise do acervo pesquisado)	183
REFERÊNCIAS	190
APÊNDICES A - C	201
ANEXOS A - B	228

INTRODUÇÃO

A pesquisa *O traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro* traz um estudo e análise dos figurinos de três espetáculos do grupo: *Luis Antonio Gabriela* (2011), *Era uma Era* (2015) e *Epidemia Prata* (2018). A companhia tem um histórico de mais de dez anos de formação e atividades desenvolvidas na capital paulistana, com cinco espetáculos em seu repertório, que têm acumulado variadas e distintas premiações, críticas do público e de especialistas da área. Alcançaram um lugar de destaque em meio à cena contemporânea, a partir das estéticas visuais e dramaturgias construídas pelo coletivo, que trazem impacto e evidenciam situações do cotidiano. Os temas abordados, somados à maneira como é feita a encenação, transgridem o estado do público em uma profunda reflexão, saindo da zona de conforto. Para melhor compreensão das dramaturgias das obras analisadas e das escolhas dos conceitos visuais adotados, o primeiro capítulo traz um panorama da história da companhia e de seu corpo de elenco.

Nesta pesquisa, optou-se por registrar a análise de três espetáculos da companhia, não desprezando a importância dos demais. Durante a avaliação e a escolha de cada espetáculo, ficou compreendido a importância de dar seguimento ao estudo das obras que continham maior material, registro e acesso às informações sobre seus processos de criação e caracterização.

Dando continuidade ao projeto, o espetáculo *Luis Antonio Gabriela*, segunda montagem do grupo, com direção de Nelson Baskerville, traz uma dramaturgia criada a partir da história de vida de Gabriela, uma mulher trans registrada em seu nascimento, como Luis Antonio, irmão mais velho do diretor, e se desenvolve apresentando as dificuldades e transformações que permearam sua vida por conta de sua identidade de gênero. A escolha estética da encenação traz um conceito visual arrojado, que se reflete na concepção dos figurinos, com o uso do traje social como traje de cena. Este processo é apresentado no segundo capítulo. Traje e cenário se fundem, a partir do momento em que elementos da composição do espaço são acoplados à caracterização dos atores.

No terceiro capítulo, analisaremos esteticamente o espetáculo *Era uma Era*, quarta montagem da companhia, que teve a direção de Verônica Gentilin. Com uma dramaturgia inspirada no texto: *O decreto da alegria* de Rubem Alves, a obra traz uma história de um reino ainda sem nome. Barba Rala, um dos personagens, se autodeclara Rei, e deseja a todo custo entrar para a história e dar nome a seu reino, algo que só será possível se completar cem páginas do grande livro dos autos. Todas as ações do reino passam a ser registradas neste livro, até que ocorre um grande incêndio e os habitantes têm que recomeçar do zero. A reconstrução do reino é marcada por uma nova fase, imersa nas tecnologias, que são frequentemente associadas à felicidade instantânea no mundo contemporâneo - regido pela lógica do consumo, da rapidez e do self/ das selfies. Neste capítulo será colocado um panorama da apresentação e uma análise do traje de cena proposto para ela.

Passando por diferentes obras e temáticas, o quarto capítulo traz a análise do espetáculo *Epidemia Prata* que expõe no palco histórias e atravessamentos, que fizeram parte da trajetória da companhia, reverberando os ecos das ruas que cruzam, passam e atravessam a sede do grupo, inserida e afetada pela localização e abandono presente na região que compreende parte da Cracolândia¹. A relação da obra com o Teatro de Contêiner e sua localização é intrínseca. A quinta montagem da companhia, torna-se fruto desta comunhão e vivência de suas memórias, cores, cheiros e vozes. O olhar para a caracterização visual deste teatro, alicerçado na realidade do entorno, com direção de Georgette Fadel, é pautado em um estudo de composições que vão além do uso de materialidades convencionais e tangíveis.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho, é apresentada uma decupagem e reflexão de cada enredo encenado, o que contribui para fundamentar as análises dos trajes de cena nas obras citadas, que foram escolhidas enquanto objeto de estudo, em função da importância de suas trajetórias na cena paulistana e da apresentação do traje de cena que traz propostas e soluções visuais distintas, explorando uso de materialidades e relações com outros elementos da cena, como a cenografia, a iluminação e a tecnologia.

---

¹ Inicialmente assim nomeada em São Paulo, a chamada Cracolândia tem uma nomeação popular dada à região devido à considerável presença de uma população em situação de rua, composta em sua maioria, por dependentes químicos, geralmente de crack, que costuma ocupar uma determinada área no centro da cidade de São Paulo, nas imediações das Avenidas Duque de Caxias, Ipiranga, Rio Branco, Cásper Líbero, Rua Mauá, Estação Júlio Prestes, Alameda Dino Bueno e da Praça Princesa Isabel, onde historicamente se desenvolveu intenso tráfico de drogas e meretrício. Fica mais propriamente situada no bairro de Santa Efigênia.

Durante os capítulos mencionados mostraremos uma análise do acervo pesquisado, o figurino em cena, seu papel, função e relevância para as obras em questão, bem como uma reflexão sobre a ressignificação do traje no contexto contemporâneo, seu alcance e extensão, tendo em vista, que descolando-se de sua ideia original, adquiriu novos símbolos e atributos ao longo das revoluções cênicas, por vezes misturando-se e fundindo-se as espacialidades, corporeidades e tecnologias.

Por fim, nas considerações finais, faremos uma exposição dos resultados obtidos ao longo desta pesquisa. Conhecer a trajetória da companhia, se debruçar sobre seu histórico, a fim de estudar e entender seus processos de criação foi muito importante para o nosso conhecimento, compreensão e aprofundamento da pesquisa sobre o traje de cena no teatro contemporâneo, a partir dos espetáculos analisados.

CAPÍTULO 1
COMPANHIA MUNGUNZÁ DE TEATRO

1. COMPANHIA MUNGUNZÁ DE TEATRO

1.1 HISTÓRICO DA COMPANHIA

A Companhia Mungunzá atua na cena paulistana há mais de dez anos, e hoje é composta por um núcleo de oito artistas: Marcos Felipe, Sandra Modesto, Lucas Bêda, Verônica Gentilin, Virginia Iglesias, Leonardo Akio, Pedro Augusto e Gustavo Sarzi, que trabalham na organização, produção e criação artística com uma pesquisa focada no teatro contemporâneo. Têm um histórico de atuação relevante, com trabalhos premiados no Estado de São Paulo, com o Prêmio Shell, Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro, Prêmio Governador do Estado de São Paulo, entre outras premiações. Já passaram por dezenove dos vinte e seis estados brasileiros, apresentaram-se em Coimbra (Portugal em 2012)² e também no Festival Internacional de Teatro de Kerala³, na Índia (2020). O repertório do grupo é composto pelos espetáculos: *Porque a Criança Cozinha na Polenta* (2008), *Luís Antônio - Gabriela* (2011), *Era uma Era* (2015), *Poema Suspenso Para uma Cidade em Queda* (2015) e *Epidemia Prata* (2018).

A história do nome da companhia é narrada pelo pesquisador Alexandre Mate em *Mungunzá: Obá! Produção teatral em zona de fronteira*, obra publicada no ano de 2018, que traz as memórias dos dez anos de história do grupo. A origem do nome vem de um fato curioso: quando o primeiro agrupamento ainda estava em formação no Teatro-escola Macunaíma, como vimos, em meados de 2004, e viram o espetáculo *Terças Insana*. Durante a apresentação, a personagem Maria Botânica, apresentada por Octávio Mendes, passa por uma crise de memória e recebe uma entidade. Um dos nomes que a cantora revela é mungunzá.

A partir de então, mungunzá (de prato-ofereção, sobretudo, para Oxalá e o ikise Lembarenganga), transformou-se, por um determinado tempo, em “canjica figurada” para a estudantada. De comida, o vocábulo- que foi escolhido de modo espontâneo – foi ressignificado e utilizado com as mais diversas conotações. Realmente, conforme afirma Marcos Felipe, o povo se deixou mungunzear, ficou mungunzado. Das

---

² A companhia Mungunzá apresentou o espetáculo *Luis Antonio Gabriela* na Mostra de Teatro São Palco, em Coimbra – Portugal, no dia 03 de junho de 2012. Disponível em: <http://cenalusoфона.pt/cenaberta/detalhe.asp?id=931&idcanal=1&comentario=ok> Acesso em: 30 Jul. 2020.

³ A Companhia Mungunzá apresentou o espetáculo *Epidemia Prata* no Festival Internacional de Teatro Kerala, na Índia, que aconteceu de 21 a 29 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/CiaMungunzaDeTeatro/posts/2699561690094448/> <http://cenalusoфона.pt/cenaberta/detalhe.asp?id=931&idcanal=1&comentario=ok> Acesso em: 30 Jul. 2020.

brincadeiras, em sentido reconfigurado, depois de alguma pesquisa, a palavra- de origem banto – Mungunzá passou a designar o novo coletivo formado em 2005. (MATE, 2018, p.77)

A palavra *mungunzá* tem sua origem associada à culinária. Na região norte, designa o prato típico feito com milho branco cozido em caldo açucarado, que é conhecido como canjica na região centro e sul do país. A escolha de *mungunzá* para nomear uma companhia teatral transforma seu uso comum. O escritor Rubem Alves (2005) tem uma parábola que descreve a transformação do milho que acontece pelo fogo, que proporciona uma reflexão sobre a analogia acerca da metamorfose do milho duro que passa pelo fogo e se transforma em flor branca macia. Enquanto a transformação não acontece, o milho não é o que deve ser. A metáfora conversa com a trajetória da Companhia Mungunzá, que desde a sua formação inicial, passou por alterações no seu corpo de elenco até chegar à constituição atual. Depois, pelos espaços em que já ocupou, até chegar à sede atual do Teatro de Contêiner, que apresenta uma configuração multifuncional, conforme o ator Marcos Felipe aponta:

Nosso espaço é simples, mas multifuncional. Ele se transforma em arena, em italiano, em semiarena. Tem diálogo com a rua por causa dos vidros. Temos espaço para shows, eventos ao ar livre, tela de cinema [...] mezanino e uma área cênica totalmente adaptável, com capacidade para 99 pessoas. (MATE, 2018, p. 244)

O pesquisador Alexandre Mate apresenta em sua obra, um histórico da companhia estruturado em três fases, a partir dos relatos dos integrantes da companhia, sobre o processo de formação do grupo. A formação do grupo se deu em meados de 2005, com a junção de turmas em formação na Escola de Teatro Macunaíma, com uma composição inicial que contava com: André Dalan, Cida Teixeira, Júlia Munari, Marco Albuquerque, Marcos Felipe, Sandra Modesto, Tatiana Moreira e Thiago Carrera.

Fase 1 (de 2005 a 2008) - nomeada de Pré-História da Companhia. Trata-se do embrião da Companhia. Compreende o começo: união de duas turmas no Teatro-escola Macunaíma e a tentativa de montar alguns textos vinculados à Escola.

Fase 2 (de 2008 a 2013) - nomeada de Período Paleolítico

Nesta fase inserem-se os seguintes acontecimentos: a chegada de Nelson Barkerville - a configuração do primeiro elenco e as respectivas substituições [...] a montagem de Por que a criança cozinha na polenta; [...] a criação de Luís Antônio Gabriela [...]

Fase 3 (de 2013 a 2018) - nomeada de Período Neolítico

Nesta fase, os acontecimentos mais significativos compreendem: a conquista do primeiro Fomento [...], montagens com novos diretores; as novas sedes: primeiramente o Galpão, situado na rua Prates; por último, a construção e conquista com o Teatro de Contêiner. (idem, p.80)

Os espetáculos da companhia são produzidos por diversas camadas narrativas, que transitam a partir de práticas do teatro épico⁴ e do teatro documentário⁵. A concepção visual adotada pela companhia traz diferentes propostas nas montagens. O uso de recursos tecnológicos, como a projeção é uma práxis comum entre elas. O modo de subverter a utilização de alguns materiais que se transformam em trajes cenográficos, ou que incorporam o espaço visual e depois o próprio corpo do ator são elementos que caracterizam as visualidades das cenas na Companhia Mungunzá. Ainda sobre o nome do grupo, a atriz Sandra Modesto disse que:

O Nelson Baskerville odiava o nome. Então, ainda em meio ao processo de montagem da Polenta..., ele falava: “Vamos mudar esse nome, esse nome não é bom!”. Mas nós insistimos no Mungunzá. Acho que em algum lugar, talvez, até tivéssemos pensado que de fato o nome não fosse bom... Mas depois, ele foi se transformando em uma marca, uma identidade. (MATE, 2018, p.77-78)

A formação da companhia foi se consolidando ao longo das primeiras montagens. O espetáculo *Por que a Criança não cozinha na Polenta*, resultou da primeira formação do coletivo, tendo estreado em 30 de setembro de 2008. O autor (idem, p.79-80) pontua que o primeiro elenco de *Por que a criança cozinha na polenta* era formado por Marcos Felipe, Sandra Modesto, Tatiana Moreira, Daniela Rosado e Rafael Faustino. No entanto, por problemas de naturezas diversas, Lucas Bêda, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias substituíram alguns desses integrantes na segunda temporada do espetáculo. De forma que em março de 2009, eles passaram a compor oficialmente o novo elenco e como integrantes da Companhia. Pedro Augusto, Leonardo Akio e Gustavo Sarzi ingressaram posteriormente para desenvolver trabalhos de natureza técnica. Pedro foi convidado a ajudar na produção, luz e sonoplastia. Leonardo foi convidado a ajudar nas montagens e produções locais. Gustavo Sarzi, o “Caipira⁶” foi convidado por Marcos para ajudar inicialmente na composição musical do primeiro espetáculo: *Porque a criança cozinha na polenta*.

---

⁴ “O teatro épico surgiu como reação às facilidades da peça bem-feita e ao fascínio catártico do público. [...] O teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um ponto de vista sobre a fábula e sobre sua encenação.” (PAVIS, 2008, p. 130)

⁵ “Teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e “montadas” em função da tese sociopolítica do dramaturgo [...] A montagem e a adaptação teatral dos fatos políticos mantém o teatro em seu papel de intervenção estética e não direta na realidade.” (PAVIS, 2008, p. 388)

⁶ Gustavo Sarzi se apresenta como o “caipira” na obra *Mungunzá: Obá! Produção teatral em zona de fronteira*, ao descrever sua história na companhia (MATE, 2018, p. 74).

Durante a produção de *Porque a criança cozinha na polenta*, o grupo ainda não dispunha de um espaço próprio para ensaiar ou se reunir. O diretor Nelson Baskerville⁷ relatou sobre as condições dos ensaios e reuniões na primeira montagem: “Ensaivávamos na Escola Irmã Catarina, do tio de Flávia Lorenzi, antiga sede da AKK⁸ [...] As leituras e reuniões eram feitas na sala da minha casa (como foram até a temporada de *Luis Antonio Gabriela*)” (MATE, 2018, p.13). Durante a produção de *Luis Antonio Gabriela*, o diretor conseguiu uma sala de ensaio no Teatro Sérgio Cardoso, onde poderiam guardar objetos de cena e figurinos. No entanto, o teatro passou por uma reforma na época, que a princípio se tornaria um impedimento para o elenco ensaiar no espaço. Contudo, por uma solicitação de Nelson Baskerville, o espaço foi disponibilizado, mesmo nas condições de reforma, o que acabou criando uma condição visual e espacial durante o processo de criação da obra. “Quando fomos expulsos em razão de uma reforma no teatro”, explica Baskerville, “pedi a Dulce Maschio⁹ para continuarmos em meio às ruínas, naquele espaço esburacado, com fiações e tubulações à mostra”. (idem, p.14)

No ano de 2014, a companhia foi contemplada na 24ª edição do Programa Municipal de Fomento¹⁰ ao teatro da cidade de São Paulo. Foi a primeira proposta do grupo selecionada pela Lei Municipal do Fomento. Durante quinze meses, a companhia montou dois espetáculos: *Era uma Era* e *Poema suspenso para uma cidade em queda*. A partir daí havia a necessidade de se ter um espaço para desenvolver o projeto e ensaiar. Os ensaios para as montagens iniciaram na ocupação cultural Casa Amarela¹¹ e continuaram na Casa das Caldeiras¹². Pela necessidade de se intensificar os ensaios e de se ter um espaço para guardar os materiais utilizados durante esse processo, como o caso dos 20 metros de andaimes

---

⁷ Nelson Baskerville é ator, diretor, autor e artista plástico brasileiro. Formou-se na Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1983. Foi professor de interpretação do Teatro-Escola Célia Helena, entre 1991 e 2010.

⁸ AntiKatártiKa Teatral (AKK) é uma companhia, fundada e dirigida por Nelson Baskerville, responsável pelos espetáculos “17 X Nelson I” de Nelson Rodrigues (2005), “Camino Real” de Tennessee Williams (2007), “A Geladeira” de Copi (2013), “A Gaivota” de Tchecov (2015) e “A Vida” Criação Coletiva (2017). Informação disponível em: <https://www.inboxcultural.com/pequenosformatosbaskerville>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

⁹ Dulce Maschio era diretora do Teatro Sérgio Cardoso no período.

¹⁰ Informação apresentada no site do programa municipal de Fomento ao Teatro. Disponível em: <https://fomentoao teatro.wordpress.com/24a-edicao-janeiro-de-2014/>. Acesso em: 10 Dez. 2020.

¹¹ A Casa Amarela Quilombo Afroguarany é uma ocupação sociocultural, estabelecida desde fevereiro de 2014 no imóvel localizado na Rua da Consolação nº 1075, tombado como Patrimônio Histórico do Município no centro da Cidade de São Paulo. Informação disponível em: <https://casamarela.wordpress.com/sobre/>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

¹² A Casa das Caldeiras é uma construção fabril de alvenaria de tijolos, construída na década de 1920 e tombada em 1986 pelo CONDEPHAAT como patrimônio histórico da cidade de São Paulo. Informação disponível em: <http://casadascaldeiras.com.br/>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

utilizados nas duas montagens, a companhia procurou por um espaço fixo para ensaiar, conforme esclarece Lucas Bêda:

Eu e o Marcos estávamos procurando um espaço no bairro do Bom Retiro [...] Então, na rua Prates, ao lado de um albergue, chamado Complexo Prates, vimos uma placa de aluga-se. Ao entrar no espaço, demos de cara com gente do teatro de grupo. Pessoas da Companhia do Tijolo e de A Digna Companhia de Teatro e Dança usavam aquele espaço [...] Como basicamente o processo das duas companhias já estava se encerrado, eles estavam entregando o espaço. Assumimos, então, o galpão [...] nele experimentamos a criação das novas peças e abrimos o espaço para outras companhias... (MATE, 2018, p. 90-91)

Foi um período em que a companhia teceu parcerias com novos diretores e espaços. Inicialmente, no galpão da Rua Prates, representado nas figuras 1 e 2, posteriormente, em meados do ano de 2016, o coletivo investiu na criação de uma sede para o grupo, com um valor por volta de trezentos e cinquenta mil reais de recursos próprios na construção do espaço-teatro-sede, que foi inaugurado em março de 2017.

Figuras 1 e 2 – Galpão Mungunzá.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá¹³.

1.2 O TEATRO DE CONTÊINER

Instalado na Rua Gusmões, na Santa Efigênia, o espaço criado no terreno de 1.000m² foi batizado de Teatro de Contêiner¹⁴, representado nas figuras 3, 4, 5 e 6. O teatro foi montado a partir de 11 contêineres marítimos. Sua proposta é ser um pequeno centro cultural, que possa ter sua funcionalidade estendida para além da função principal ligada ao teatro: que dialogue com a educação, a cultura, o lazer e arquitetura. Através de uma parceria com o Poder Público Municipal, a Companhia Mungunzá propôs a ocupação do lote da Rua

¹³ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/Galpao>. Acesso em: 20 Set. 2020.

¹⁴ O Teatro de Contêiner foi inaugurado em março de 2017, está localizado no cruzamento das ruas Gusmões e General Couto, com entrada pela Rua Gusmões, 43, na Santa Efigênia. (MATE, 2008, p.239)

Gusmões, que era mais um dos vazios urbanos da cidade de São Paulo, pelo período de três anos. Assim explica Alexandre Mate:

Em uma zona central degradada da cidade, parte de um terreno abandonado, e cuja localidade - de acordo com preceitos e indicadores dos "especialistas"- caracterizar-se-ia como absolutamente inóspita às artes se erigiu um complexo cultural, com várias possibilidades de entretenimento e diversão. (MATE, 2018, p.82)

Figuras 3, 4, 5 e 6 – Teatro de Contêiner.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá¹⁵.

Em apenas dois anos, o espaço recebeu aproximadamente 150 mil pessoas¹⁶, e foi vencedor do Prêmio APCA 2017, em categoria “especial”. No ano de 2017, o Teatro de Contêiner Mungunzá, também foi indicado ao Prêmio Shell e Aplauso Brasil 2017¹⁷. O jornalista Bruno Zambelli declara que:

[...] o espaço se consolidou enquanto foco de resistência, e o esforço sobre-humano dessa trupe foi coroado com a indicação ao mais importante prêmio de teatro do

¹⁵ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/sobreconteneiner>. Acesso em: 20 Set. 2020.

¹⁶ Informação apresentada no site oficial da companhia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/sobreconteneiner>. Acesso em: 10 Dez. 2020.

¹⁷ Informação apresentada no site oficial da companhia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/historico>. Acesso em: 10 Dez. 2020.

país, no quesito inovação, ao lado da ótima Mundana Companhia: o Prêmio Shell. O prêmio destaca a companhia por conta do “uso arquitetônico inédito voltado para o teatro, inserido em região degradada do Centro de São Paulo.” Sim, a Mungunzá deu nova vida à Cracolândia, com a bênção de Eros, num ambiente onde há tempos Tânatos dá as cartas. (MATE, 2018, p.249)

O espaço é descrito por Mate como um teatro composto por uma área reservada para “espetáculo para até 99 espectadores, (com duas laterais de vidro), camarim voyeur¹⁸ [...]; lanchonete; banheiros; área técnica; um quarto para abrigar artistas residentes e área de convivência.” (idem, p.243). Conforme o relato do ator Marcos Felipe, a arquitetura do espaço dialoga com a companhia:

Do ponto de vista arquitetônico, fizemos um teatro muito parecido com nossa obra, com a maneira como a Cia. Mungunzá enxerga a arte, que é sem esconderijos, cortinas, coxias – é uma maneira escancarada de se relacionar com o palco. E queríamos tirar o teatro da caverna, do subsolo, e jogá-lo para um diálogo fronteiro e direto com a rua, em que ela fizesse parte da cena sem ser necessariamente em um espetáculo de rua [...] Nosso espaço é simples, mas é multifuncional. Ele se transforma em arena, em italiano, em semiarena. Tem diálogo direto com a rua por causa dos vidros. (idem, p.243-244)

A concepção arquitetônica do Teatro de Contêiner não dialoga apenas com a Mungunzá, mas com todo seu entorno, conversando com quem está ao lado. As paredes de vidro diminuem a distância e aproximam o olhar de quem está fora com o que está acontecendo dentro, de modo que as narrativas visuais passam a ganhar outras dimensões. Também pode acontecer o processo inverso, com a influência externa sobre as propostas artísticas, contribuindo para que os espetáculos possam ganhar outros contornos a partir do cenário do céu aberto, ao seu entorno. “Por vezes, a obra artística contamina-se pela espetacularidade da pólis”, diz Alexandre Mate, elencando quais são estas alterações: “efeitos de luzes - postes iluminados, carros com faróis acesos, carroças [...], clarões da lua...; ruídos diversos da rua [...] ou interpelações humanas diretas”. (idem, p. 83)

Um dos objetivos do grupo, previsto para o projeto apresentado a 24ª edição do Programa Municipal de Fomento, em 2014, envolvia a apropriação de um espaço físico, e juntamente com todas as características do entorno “plantar uma forma criativa de ocupar esse espaço” (idem, p.93). Sobre a escolha do local para montar o Teatro de Contêiner, o ator

---

¹⁸ A expressão “camarim-voyeur” é apresentada para representar o espaço pensado como camarim, que fica localizado no primeiro andar, e possui a lateral de vidro, tornando passível de acompanhamento, pelo lado de fora do prédio o processo de criação da personagem: maquiagem e figurino.

Marcos Felipe, em entrevista para o jornalista Tiago Barbosa D'Ambrosio em matéria para o Itaú Cultural (2017), explica que a escolha pelo Centro de São Paulo foi pautada por levar em conta a região que os membros do grupo transitavam.

Não tem como desenvolver um projeto desta envergadura política em um lugar que você não habita ou do qual não é minimamente próximo [...] Há uma crença de que o Teatro de Contêiner é um projeto replicável a todos os bairros e municípios; contudo, caberia aos moradores e aos artistas de cada localidade a execução/pensamento do projeto, com suas peculiaridades locais e, claro, com o Estado se responsabilizando em fomentar essas iniciativas – oferecer cobertura jurídica e financeira para que o projeto se dê em sua plenitude pública. (ITAÚ CULTURAL, 2017)¹⁹

O ator também relata como o processo de construção do teatro levou em conta também a experiência do grupo e a funcionalidade que o espaço deveria ter para comportar as apresentações, como a montagem de cenário e transporte de equipamentos cênicos para o palco.

Não tínhamos conhecimento técnico do ponto de vista da arquitetura ou da engenharia, mas tínhamos um conhecimento empírico do que deve ou não ter um teatro, até por nossa experiência de rodar o Brasil com espetáculos. Às vezes você chega a um teatro incrível, mas percebe que quem projetou aquele espaço não pensou em como chegaria o cenário, por exemplo. Aqui não corremos esse perigo, pois tudo foi feito por quem é do meio. Compramos os contêineres no litoral de São Paulo, e subiram para cá quase prontos. (ITAÚ CULTURAL, 2017)²⁰

De acordo com Alexandre Mate, o Teatro de Contêiner se caracteriza como uma “imensa caixa para guardar outras e todas as caixas da Companhia.” (2018, p.246). O espaço abriga uma horta hidropônica, em um dos lados ao fundo do terreno que, segundo o autor, foi “sugerida e criada por um dos trabalhadores das redondezas, chamado Fábio Lima” (idem, p.246) e é cuidada por pessoas da comunidade. No jardim que fica em torno do teatro, foi construído um parquinho para as crianças, com a transformação de cem tambores de aço, a partir de um projeto do Coletivo Basurama²¹. Todo espaço é aberto à comunidade e a parcerias com outros coletivos. De modo, que além do caráter cultural, o espaço proporciona também uma manifestação social na região, a partir dos projetos que acolhe e desenvolve.

---

¹⁹ Informação obtida na matéria *Entre arte e vida, a rua / Cia Mungunzá de Teatro* para o Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/entre-arte-e-vida-a-rua-cia-mungunza-de-teatro>. Acesso em: 31 Ago. 2020.

²⁰ Informação obtida na matéria *Entre arte e vida, a rua / Cia Mungunzá de Teatro* para o Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/entre-arte-e-vida-a-rua-cia-mungunza-de-teatro>. Acesso em: 31 Ago. 2020.

²¹ Coletivo espanhol. Informações disponível em: <https://basurama.org/pt-br/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

Em seu sítio eletrônico, é possível conhecer e ter acesso às informações dos projetos sociais que acontecem no espaço. O teatro abriga projetos sociais como o *Craco Resiste*²², um movimento contra violência policial na Cracolândia; os *Paulestinos*²³, um coletivo de poesia; o *É de lei - Centro de Convivência e redução de danos*²⁴, com ações voltadas para o desenvolvimento da cidadania e para a defesa dos Direitos Humanos de pessoas que usam drogas, sobretudo em contextos de vulnerabilidade; o *Pagode na Lata*²⁵, coletivo criado em 2017, que propõe rodas de pagode e samba, que acontecem mensalmente para que os usuários a partir da interação com a música possam trocar o cachimbo pelo pandeiro, reco-reco e rebolo; a *Casa do Povo*²⁶, que durante a pandemia da COVID-19 se juntou ao Instituto Criar, Teatro de Contêiner e Ocupação Mauá para desenvolver ações voltadas para esses locais.

Além das parcerias mencionadas, no ano de 2019, o espaço acolheu o movimento Conexão Musas²⁷, criado pela psicóloga Raquel Barros, que desenvolve um projeto de geração de renda para desenvolver a autonomia e autoestima de mulheres em situação de vulnerabilidade social. A proposta inicial surgiu em 2017, a partir de uma pesquisa de campo na Cracolândia para o doutorado de Raquel Barros, conforme é apresentado em matéria para as jornalistas Patrícia Zaidan e Iracy Paulina para a revista Marie Claire (2019)²⁸. O

---

²² A *Craco Resiste* é um movimento contra a violência policial e institucional na Cracolândia. Está presente na região da Luz, no centro de São Paulo, desde 2017. O coletivo tem atuado para denunciar as violências contra a população em situação vulnerável, além de promover ações baseadas na ética da redução de danos. Informações disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/social/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

²³ Os *Paulestinos* são um coletivo de peregrinos que levam poesia visual em seus caminhos pelas cidades - principalmente São Paulo. Pioneiros do “lambe-lambe digital”, processo que une a colagem de cartazes com recursos de realidade ampliada. Informações disponível em: <https://www.facebook.com/Paulestinos/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

²⁴ O *Centro de Convivência É de Lei* é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que atua desde 1998 na promoção da redução de riscos e danos, sociais e à saúde, associados à política de drogas. Informações disponível em: <https://edelei.org/home/sobre-nos/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

²⁵ O *Pagode na Lata* é um projeto formado por ex-trabalhadores do território conhecido como cracolândia com a proposta de promover a redução de danos através da arte. Informações disponível em: <https://www.facebook.com/pagodenalata/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

²⁶ A Casa do Povo é um centro cultural que revisita e reinventa as noções de cultura, comunidade e memória. Informações disponível em: <https://casadopovo.org.br/sobre/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

²⁷ O movimento *Conexão Musas* foi criado pela psicóloga Raquel Barros de Sorocaba (SP), pensando em valorizar o talento como estratégia de transformação, o movimento acolhe mulheres vítimas de violência, egressas do sistema prisional e moradoras de rua envolvidas com a dependência de drogas ou pequenos delitos. A ideia é conectá-las, por meio de seus dons, a projetos de geração de renda para desenvolver autonomia e autoestima. Informação disponível em: <https://mulhernobrasil.com.br/musa-do-dia/raquel-barros/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

²⁸ Segundo a matéria feita para revista Marie Claire, no ano de 2019, o Conexão Musas agregava 112 mulheres de São Paulo, Poços de Caldas, São José dos Campos e Campinas. Elas produziam principalmente itens de moda em sistema colaborativo, garantindo uma renda mensal entre R\$ 500 a R\$ 800 por pessoa. Informação disponível

movimento realizou oficinas de costura, que iniciou com um grupo de sete mulheres, em uma sala montada no espaço do Teatro de Contêiner, a partir de duas máquinas de costura e materiais doados para a realização do trabalho. O principal produto confeccionado são as camisetas feitas com retalhos, bolsas e almofadas, que são vendidas pela internet.

No ano de 2020, durante a crise proporcionada pela COVID-19, a companhia firmou parceria com o coletivo *Tem sentimento*²⁹, criado em 2016, por iniciativa da assistente social Carmem Lopes, que atua na região da Cracolândia com ações voltadas para geração de renda através da costura, principalmente para mulheres em situação de vulnerabilidade social. Com um investimento de sessenta e cinco mil reais, foi construído no espaço com três contêineres, um ateliê de costura, cozinha e banheiros³⁰.

A partir da nova realidade instaurada com a pandemia, no ano de 2020 a companhia Mungunzá, assim como muitas companhias e coletivos, viu-se com os trabalhos interrompidos. Em um momento de crise, foi preciso se reinventar, o grupo passou a atuar em duas frentes: uma frente social e uma frente digital. O espaço do Teatro de Contêiner se tornou um importante ponto de apoio e assistência social no centro de São Paulo, durante o período da pandemia, a partir de uma rede de suporte formada por cerca de quarenta trabalhadores do território, sendo ponto de atendimento e distribuição de refeições, kits de higiene, cobertores, água, roupas, cestas básicas e máscaras para seiscentas pessoas diariamente, como é retratado no documentário *Boca de Rango*³¹. Desde sua idealização, até as ações desenvolvidas, o local tornou-se um retrato da coragem e determinação do grupo em criar um espaço que proporciona além de uma sede para a equipe, um ponto de acolhimento para outros coletivos e trabalhos, também com um caráter social, a partir de projetos

---

em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Premio-Viva/noticia/2019/09/com-apoio-de-raquel-barros-mulheres-deixam-rua-usando-talento-e-forca-interior.html>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

²⁹ O Coletivo Tem Sentimento é um grupo que luta pela inclusão de pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica da região da Cracolândia, no centro de São Paulo. Com diversas ações que buscam o desenvolvimento da autonomia e cidadania dessas pessoas, em especial as mulheres. Dentre as ações, que envolvem desde o autocuidado à manutenção da alimentação, o coletivo iniciou um projeto para geração de renda e emprego para suas membras a partir da costura e confecção de artefatos (com materiais providos essencialmente de doações). Informação disponível em: <https://www.facebook.com/coletivotemsentimento/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

³⁰ Informação disponível em: <https://virtz.r7.com/teatro-de-conteiner-mungunza-inaugura-atelie-de-costura-07112020>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

³¹ Informação disponível em: <https://jornistaslivres.org/boca-de-rango-um-grito-sobre-as-nossas-urgencias/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

desenvolvidos no local em apoio à comunidade, como já visto. Com a frente digital, a companhia criou a plataforma *Mungunzá Digital*³², inserida em seu sítio eletrônico, como um canal que comporta espetáculos filmados do próprio grupo, de outros coletivos parceiros e manifestos artísticos produzidos para as plataformas digitais. A proposta também trouxe a exibição de entrevistas e transmissões ao vivo, como ferramentas para manter vivo o movimento do teatro em suas páginas e redes sociais.

1.3 AS DIFERENTES DIREÇÕES QUE CONTRIBUÍRAM PARA A TRAJETÓRIA DA COMPANHIA

A trajetória do grupo ao longo de sua formação foi marcada pela passagem por diferentes espaços e por diferentes diretores. Nelson Baskerville, como visto, foi o primeiro profissional a responsabilizar-se pelas direções do grupo. O fato de a companhia ter trabalhado com direções distintas a cada montagem, contribuiu para uma diversidade de proposições estéticas. “Os espetáculos da Mungunzá são muito visuais!” (MATE, 2018, p.41).

As montagens de *Era uma Era* e *Poema Suspenso para uma cidade em queda* marcaram uma passagem para uma nova era para companhia. O fim da parceria com Nelson Baskerville trouxe a oportunidade de dar novas vozes para a direção dos trabalhos. Marcos Felipe explica que:

Em nossa trajetória já havíamos contado a história da Aglaja na Polenta...; depois a história do Nelson Baskerville em Luis Antonio Gabriela. Então, resolvemos que nosso próximo espetáculo iria se “encostar” numa metáfora que jogasse para fora momentos de nossas vidas pessoais. [...] Então, demos início ao Poema... que apresenta pedaços vividos por nós, em determinados momentos da vida. Juntos montamos o *Era uma Era*, com direção da Verônica Gentilin. Essa era a primeira oportunidade de alguém da companhia dirigir e, também, a primeira vez que fazíamos um espetáculo voltado para um grupo mais jovem. (idem, p. 90)

No concernente à escolha da direção, dentre outros critérios, o ator Marcos Felipe afirmou em entrevista que:

Tem uma coisa que chega mais ao nosso momento atual. Ao chamarmos alguém para dirigir, abrimos nossa planilha e mostramos o quanto ganhamos. Sempre

---

³² Informação disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/programacao>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

dizemos que, em aceitando a proposta, o valor recebido será o mesmo que ganhamos. Se não estiver de acordo, não vamos trabalhar juntos. Foi assim com o Lubi³³ e com a Georgette Fadel³⁴. (MATE, 2018, p. 105)

A experiência das duas primeiras montagens trouxe um novo olhar sobre os “excessos criativos”, sobretudo em *Luis Antonio Gabriela*. Abrindo caminho para o coletivo explorar mais desfechos que versam em meio ao excesso e desolação. Luiz Fernando Marques dirigiu a terceira montagem do grupo, *Poema Suspenso para uma cidade em queda*. A atriz Verônica Gentilin comenta sobre o trabalho do diretor:

A gana criativa do coletivo era tão intensa [...] que em determinado momento, com relação ao *Poema Suspenso*..., o Luiz Fernando Marques, meio que brincando, mas evidentemente, tentando impor algum limite, teve de dizer ao conjunto: “Gente, vocês estão fazendo o meu trabalho, mas numa boa.”[...] Então ele falava: “Vocês estão trazendo a encenação pronta, mas isso é aquilo que eu faria”...Nosso processo era tão intenso que tínhamos certa dificuldade em entender o que seria conceber uma cena sem encenação. [...] Nosso primeiro impulso era trazer a imagem e a composição prontas. (idem, p.108)

Como uma esponja que absorve os líquidos com que entra em contato, a companhia constituída por integrantes que vieram de diferentes realidades, formações e experiências, com pontos em comum e também com muitas particularidades entre si, “tem desenvolvido um comportamento bastante poroso”, conforme relata Mate (idem, p.110), incorporando a cada montagem traços de seus encenadores. A atriz Verônica Gentilin comenta sobre a importância de experimentar durante o processo de criação do espetáculo.

Particularmente, para mim, em relação à criação, antes de experimentar, não cabe a palavra não [...] Quero mostrar... depois não há problemas quanto nada ser adotado... Isso para mim é muito caro... Tenho a impressão de que, por jamais recusar, em princípio, a criação de quem quer que seja, sou assim [...] Quero ter a prerrogativa de experimentar. (idem, p.111)

A partir de sua experiência também como arte educadora, onde ministrou aulas de teatro por dezesseis anos para crianças na Casa do Teatro³⁵, Verônica Gentilin foi responsável

---

³³ Luiz Fernando Lopes Marques, Lubi, nasceu em 19 de novembro de 1977 em Santos (SP). Coursou a Escola de Arte Dramática (EAD/USP). É diretor do Grupo XIX de Teatro, um coletivo que ocupa um espaço na Vila Maria Zélia, em São Paulo.

³⁴ Georgette é atriz e diretora com formação pela Escola de Artes Dramáticas da USP e Departamento de Artes Cênicas da ECA. Co-fundadora da Cia. São Jorge de Variedades, em 1998. Deu aula de interpretação na Escola Livre de Teatro de Santo André e no Estúdio Nova Dança. Foi contemplada no Prêmio Shell de Teatro SP pela atuação em *Gota d'água*, um brevíário, em 2007. E, em diferentes projetos paralelos à São Jorge, foi dirigida por nomes como Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz, Francisco Medeiros, Cristiane Paoli Quito, Felipe Hirsch e o alemão Frank Castorf.

³⁵ A Casa de Teatro é uma escola de teatro, que nasceu em 1983 em São Paulo, com formação cultural e prática artística dos recursos expressivos das Artes da Cena, para crianças e jovens. Originou-se da fundamentação

pela dramaturgia e direção do espetáculo *Era uma Era*. Marcos Felipe explicou assim a participação dela na dramaturgia:

Na Companhia, a pessoa que é mais próxima de algum procedimento estético tem mais tendências de ser respeitada naquilo que vai sendo criado. O que quero dizer com isso? Quando a Verônica, faz uma proposta dramática, no andamento do ensaio, ela tem uma tendência – não quer dizer que seja um fato consumado - de incluir o proposto no texto, mesmo porque quem vai escrever é ela. (MATE, 2018, p. 110)

As ações no Teatro de Contêiner impulsionaram o grupo a tematizar o universo do entorno. O que veio a originar depois no espetáculo de dez anos da Companhia, *Epidemia Prata*, dirigido por Georgette Fadel. Marcos Felipe explica como foi o processo de trabalho dela:

Em *Epidemia Prata*, Georgette Fadel também estimula e provoca... Respondemos, criando, propondo... No processo, a cada deslocamento ampliam-se as descobertas e as sensações... Precisamos fechar e armar a obra, mas, assim como o Lubi, a Georgette Fadel estimula, mas e mais, a continuidade... Durante o processo ela sempre perguntava o que mais queríamos, propondo que demonstramos isso. Enfim, mesmo não sendo apenas uma característica nossa: negociamos muito, o tempo todo. Às vezes ocorrem boas competições. Então, por exemplo, se em uma cena a Virgínia precisa de todo mundo, mesmo não concordando com o que ela propõe, experimentamos. É assim nosso processo. Experimenta-se primeiro, depois se é pertinente, e belo, podemos assumir e incorporar na obra coletiva... A direção em princípio tem carta branca, mas sempre em processo de negociação... (idem, p. 110-111)

Em uma matéria feita pelo Itaú Cultural (2020) ³⁶, sobre as ações do grupo durante a pandemia do coronavírus, no ano de 2020, o ator Marcos Felipe conta sobre dois projetos desenvolvidos pela companhia durante o período de isolamento social. O primeiro, com direção de Luiz Fernando Marques e voltado para as plataformas digitais, traz uma releitura do espetáculo *Poema suspenso para uma cidade em queda*, com apresentação em formato de três episódios, com o título *Poema em Queda-live*. Cada um dos episódios traz um subtítulo. Sendo o primeiro episódio apresentado como: *A roteirista e o homem que morava dentro do sofá ou o sofá que tinha a maldição das perdas*. O segundo episódio apresentado como: *A mulher que pariu o pai e o fazedor de abandonos* e o terceiro episódio apresentado como: *A*

---

artística e pedagógica da atriz Célia Helena que, em 1977, criou o Teatro-escola Célia Helena, com um curso pioneiro de teatro para que os jovens, a partir de 14 anos, pudessem atuar com autonomia, compartilhar ideias, exercer a reflexão sobre si e o espírito crítico sobre a sociedade e o mundo. Informação disponível em: <https://casadoteatro.com.br/quem-somos/> Acesso em: 10 Fev. 2021.

³⁶ A matéria encontra-se disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/mungunza-teatro-procura-reinventar-acoes-artistico?p=2>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

mulher que esperava e aquele que vê ou a queda. Este projeto foi lançado no canal oficial da companhia no segundo semestre do ano de 2020. O segundo trabalho artístico em desenvolvimento pelo coletivo durante esse período traz o conceito de "anonimato", com direção de Rogerio Tarifa³⁷, e pretende pensar a respeito do nosso “tempo de agora”.

1.4 A COMPOSIÇÃO DO GRUPO

A existência de um coletivo artístico no país constitui-se cada vez mais como uma prática de resistência. Observar o trabalho de um grupo ou companhia a partir de suas obras, sem conhecer sua trajetória, pode gerar uma falsa impressão ou um olhar superficial sobre o sucesso ou não alcançado pelos trabalhos desenvolvidos. É importante levar em conta todo o processo desenvolvido, onde a trajetória não só do grupo, como também de cada integrante é fundamental para entender os caminhos percorridos. A pluralidade dos artistas com diferentes formações que compõe a Companhia Mungunzá, somadas a conexão com as artes visuais e tecnológicas, é uma característica que se destaca na composição do grupo, onde cada conhecimento e prática individual complementam e fortalecem o fazer coletivo, contribuindo para o desenvolvimento de visualidades cênicas com uma série de experimentações e identidades que permearam tanto a cenografia, como a caracterização das personagens.

Com o conhecimento da origem e relação com a arte de cada membro da Companhia Mungunzá, onde parte dos integrantes provém de regiões periféricas da cidade e outra parte de cidades do interior paulista, foi observado que o encontro destes artistas culminou na formação de um grupo, que pouco a pouco foi imprimindo em suas raízes questões relacionadas à vivência de cada um. No entanto, o ato de formar um coletivo envolve muito mais do que pensar em um nome ou em um projeto pontual. É, sobretudo um trabalho constante de autogestão, de pensar em ações e práticas que vão ganhando contornos e proporções às vezes não planejadas.

---

³⁷ Ator e diretor, com formação na Escola da Arte Dramática EAD-ECA-USP. Integrante da Cia São Jorge e Variedades. Informação disponível em: <http://ciasaojorge.com/integrantes/rogerio-tarifa/#:~:text=.,Dram%C3%A1tica%20EAD%20ECA%20DUSP>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

Para entender o trabalho significativo de um coletivo é importante conhecer as origens dos movimentos organizados de cultura. A partir dos 1960, conforme a pesquisadora Lucía Rocha descreve: “tem-se produzido e multiplicado na comunidade artística e acadêmica discussões referentes ao papel social da arte e às mudanças estéticas e organizativas que apresentam novas relações entre arte e política” (2009, p.10). Rocha ainda comenta sobre as influências de movimentos artísticos antecessores, sobre discussões que giravam em torno do conceito de “coletivo”, onde o termo, conforme ela apresenta:

faz referência a um tipo de grupalidade, mas também a um conjunto de discussões sobre arte e outros campos, a uma linha de proposições estético-políticas, a dinâmicas de organização grupal e a questionamentos sobre diferentes níveis e planos nos quais “a política” se localiza no fazer artístico. (ROCHA, 2009, p.10).

No livro “Memórias de um São”, em que a pesquisadora e gestora cultural Priscila Machado traça um mapeamento da memória cultural da região de São Mateus, tecendo reflexões quanto à origem dos movimentos culturais e grupos, ela descreve que os movimentos culturais “nasceram da necessidade de buscar acesso à cultura e tornar-se um espaço aberto para discussão, diálogo, compartilhamento e fomentação de ações que contribui para o desenvolvimento cultural” (MACHADO, 2015, p.23). A movimentação desses coletivos, como ela apresenta “é gerido por produtores, artistas e militantes que não são pautados e articulados pelo poder público” (idem). A pesquisadora também comenta que a luta pelo acesso a cultura e arte é uma pauta presente desses movimentos e grupos organizados da periferia de São Paulo, desde meados de 1979. O descaso do poder público, no entanto, entre uma gestão e outra, torna cada vez maior a dificuldade de manutenção desses coletivos, não só na cidade, como em todo o país.

O pesquisador Aluizio Marino, membro do coletivo cultural São Mateus em Movimento³⁸, em sua pesquisa de mestrado, intitulada: *Ação cultural e territórios insurgentes? Uma pesquisa-ação com coletivos culturais de São Paulo e Bogotá* descreve sobre a trajetória dos coletivos culturais no país, que na última década se “consolidaram como um movimento social presente em muitas cidades latino-americanas.” (idem, p.67). Observando

---

³⁸ Em 2008, um grupo de jovens da periferia, moradores do bairro Vila Flávia – São Mateus – Zona Leste de São Paulo, descontentes com a precariedade da região, diante da falta de oportunidades, tanto em educação, lazer e cultura, decidiram agir, e criaram um espaço comunitário, nomeado como: Espaço São Mateus em Movimento. Informação disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/328/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

ainda que esses grupos em sua maioria são “formados por jovens que residem em regiões periféricas e desenvolvem ações independentes” (MACHADO, 2015, p.67). Para o pesquisador a relação destes coletivos com o território é evidente. “Existe uma efervescência de ações que buscam transformar o espaço público, ao estimular a apropriação e o sentido de direito à cidade.” (idem).

Os integrantes da companhia Mungunzá, que, como vimos vêm de regiões distintas da cidade e de seu entorno, passam a ter o espaço do centro da cidade como local em comum. O ato de optar por fazer uma residência artística em um local central, abandonado pelas políticas públicas, como um depósito de precariedades, partindo dos mesmos princípios que os movimentos citados acima, faz com que o coletivo inserido neste contexto vá tecendo uma relação territorial e também de identidade periférica como um processo de resistência à política de gentrificação³⁹ e segregação sistêmica, que envolve toda a cidade. Ao longo da pesquisa, foi observado que esse processo foi sendo incorporado no coletivo com veemência durante e após seu percurso de ocupação do espaço onde hoje fica o Teatro de Contêiner.

A manutenção de um coletivo exige muito de seus participantes. Gerir um grupo não é um ato isolado, trata-se de uma comunhão, entrega e partilha entre todos. Como em um casamento, haverá bons tempos e outros nem tanto assim. É preciso estar aberto para a escuta: ser protagonista, mas também dar lugar de fala para o outro. Participar de um coletivo é ter um compromisso que não se encerra aos finais de semana, traz momentos de grande vibração e na mesma proporção ou senão maior de amplo desgaste, com a administração de uma estrutura que tem que ser gerida constantemente. Assim, a responsabilidade de estar à frente de um espaço não é uma atividade simples e ocasional.

Neste sentido a companhia tem uma responsabilidade dobrada, pois além de gerir um espaço que diz respeito ao seu processo de produção, também tem que costurar as relações com outros coletivos e projetos que atuam no espaço, bem como responder por ações que acontecem no local a todo momento.

---

³⁹ Processo de transformação urbana que “expulsa” moradores de bairros periféricos e transforma essas regiões em áreas nobres. A especulação imobiliária, o aumento do turismo e as obras governamentais são responsáveis pelo fenômeno.

Com a experiência de participar também de um coletivo⁴⁰ atuante na cidade de São Paulo, o olhar sobre a análise do trabalho da companhia é pautado também nessas relações do grupo. A maneira como a companhia nasceu e foi se consolidando na cena paulista é invejável, se comparada com a realidade de outras companhias que atuam com a mesma linguagem e até mesmo com linguagens distintas. No entanto, sabemos que todo grande trabalho, também é fruto em parte de muito sacrifício. Conforme já mencionado, o Teatro de Contêiner se constituiu como um projeto da Mungunzá que alcançou grandes proporções. A pesquisadora Salloma Silva apresenta um olhar muito interessante, quanto à geografia ao qual estão inseridas as práticas artísticas. Segundo ela, “o lugar social dos praticantes de artes em suas múltiplas linguagens diz muito, não apenas de suas visões estéticas, como também antecipa a maneira como suas produções são apoiadas, percebidas e reconhecidas pela sociedade.” (SILVA, 2018, p.23). A pesquisadora ainda avalia que dependendo do local aonde a manifestação artística acontece, essas práticas “são silenciadas, desprezadas e rechaçadas pelas elites artísticas e culturais.” (idem).

Conforme já citado, a região da Cracolândia, onde está inserido o Teatro de Contêiner é constante alvo de ações violentas e desmonte público com o intuito de favorecer a indústria imobiliária. Desde a criação do espaço, entretanto, a companhia tem desenvolvido um trabalho artístico-social alinhado a parcerias diversas que tem alcançado grande potência. Em seu núcleo duro, conforme descreve Mate, “formado por sete participantes” (2018, p.105), a companhia mantém viva suas origens, “o conjunto não esqueceu de onde veio, à preservação de suas memórias de infância e ao desejo de deambulação.” (idem). A atuação dos integrantes é dotada de uma militância muito forte no campo social, que tem reverberado nas dramaturgias produzidas pelo grupo e também no espaço em que a companhia está inserida. Um ponto que fortalece o trabalho da companhia é o fato de ser constituída por pessoas que abarcam diferentes campos de conhecimento, além da atuação, contribuindo para o desempenho tecnológico, visual, sonoro e dramático dos espetáculos, conforme apresentado a seguir.

---

⁴⁰ A autora participa do coletivo *Grupo Transformar*, que atua na região leste da cidade de São Paulo, desde o ano de 2010, desenvolvendo ações relacionadas à produção cultural e audiovisual.

a) Marcos Felipe

Figura 7 e 8 – Ator Marcos Felipe.

Fonte: Instagram⁴¹.

Marcos Felipe é natural de Pirituba (SP), nasceu no ano de 1983, representado nas figuras 7 e 8, é descrito pelo autor Alexandre Mate como uma “pessoa de comunicabilidade exuberante.” (2018, p.33). O ator começou a trabalhar aos onze anos de idade em um mercadinho próximo a sua casa, em Pirituba, onde permaneceu até os vinte e dois anos (2005). Iniciou uma formação em teatro no Teatro-escola Macunaíma no ano de 2000, que se estendeu por quatro anos e meio, participando de uma turma aos domingos à tarde, já que trabalhava no supermercado também no final de semana, até os domingos de manhã. Seu primeiro contato com o teatro se deu na escola, desde o ensino fundamental, conforme relata:

A experiência com o teatro aconteceu em peças que finalizaram os anos letivos, desde o Ensino Fundamental. Atento e disposto ao “exibicionismo” perante os amigos, sempre acabava envolvido nas peças escolares. Quando mudei de colégio, para cursar o Ensino Médio, conheci uma amiga, Ana Paula Queiroz, que cursava curso técnico de Interpretação no Teatro-escola Macunaíma [...]. Estava no último ano do Ensino Médio, então com 17 anos, e passei a cursar o processo de formação técnica de Interpretação. (idem, p.53)

De altura mediana, o ator se revela no palco, enaltecendo as personagens que interpreta, com uma atuação que tem conquistado a crítica. Com personalidade forte, além de ator, Marcos Felipe tem liderança expressiva no coletivo em várias frentes, sendo um dos

⁴¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/marcosmungunza/?hl=pt-br>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

produtores executivos ao lado de Sandra Modesto e Virgínia Iglesias. Em suas falas, é possível perceber uma preocupação na busca pela horizontalidade nos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo e em desenvolver um projeto que contemple também o lado social, juntamente com o artístico.

Durante a infância, Marcos Felipe lembra que passava boa parte do tempo com sua bisavó, que trabalhava como costureira. “Então, de lá embaixo de uma caseadeira ressignificada, eu viajava pelo mundo todo. Aprendi a dirigir e conheci todos os povos de todos os países. Enquanto ela caseava as roupas da vizinhança, eu viajava.” (MATE, 2018, p.52). Por volta de vinte anos iniciou a faculdade de jornalismo. Teve seu contato mais próximo com Sandra Modesto no Teatro-escola Macunaíma, em meados de 2005, em razão da junção das duas turmas de teatro. O que posteriormente veio a originar a formação da companhia Mungunzá, conforme conta:

[...] já na escola, eu tinha a consciência de que não conseguiria fazer teatro sem ser em grupo. Isso era bastante claro. Não se tratava de me formar e ir fazer teatro sozinho... Nesse particular, minha mãe, mesmo que em determinado momento tinha sido ausente na minha criação, ela me deu, seguramente, a maior das pérolas: consciência de classe. Minha mãe sempre foi sindicalista. Crescemos com referências de Trotsky, Lênin, Marx... Todo domingo, minha mãe ia a reuniões no sindicato. Tal militância reverberou em mim [...] Com essa ideia de formar um grupo, mais ao fim do curso, tinha clareza de se tratar, também, de um processo de resistência. Afinal, filhos da classe trabalhadora nos formamos em um curso de final de semana. (idem, p.78-79)

b) Sandra Modesto

Figuras 9 e 10 – Atriz Sandra Modesto.

Fonte: Facebook⁴².

⁴² Disponível em: <https://www.facebook.com/sandra.modesto.5/friends>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

Sandra Modesto, que nasceu no dia 15 de março de 1985, na cidade de Jundiaí, interior de São Paulo, é representada nas figuras 9 e 10. Aos 15 anos começa a participar de um curso de teatro na cidade com Alexandre Ferreira, onde estuda até os dezoito anos. Após o término do Ensino Médio, começa a trabalhar em uma farmácia, onde fica por três anos. Inicia um curso técnico no Teatro-escola Macunaíma em São Paulo aos domingos e, paralelamente cursa a graduação em comunicação social e jornalismo. Na obra de Alexandra Mate, a atriz relata sobre esta fase:

Fui a primeira das três irmãs a sair de casa, a ter certa independência, a criar asas. Minha mãe diz que devo carregar o sangue cigano dos meus antepassados. Estava sempre com a mochila cheia de livros, roupas, figurinos e sonhos. (MATE, 2018, p.51)

Ao concluir o curso técnico no Teatro-escola Macunaíma no ano de 2006, Sandra Modesto já estava inserida na Mungunzá, que teve sua formação inicial feita com participantes dos cursos de formação na época, conforme descreve:

Durante o curso no Macunaíma, por duas vezes, houve união de turmas de períodos diferentes. Foi em uma dessas junções que se formou a Cia. Mungunzá de Teatro. Éramos muitos: eu, Marcos Felipe, Tatiana Moreira, Thiago Carreira, André Dallan, Julia Munari, Cida Teixeira, Marco Albuquerque... (idem, p.51)

A atriz é uma das fundadoras da companhia, ao lado de Marcos Felipe, e tem se dedicado à concepção de figurinos para os espetáculos do grupo.

c) Lucas Bêda

Figuras 11 e 12 – Ator Lucas Bêda.

Fonte: Jornal Cruzeiro⁴³.

⁴³ Disponível em: <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/379148/de-cair-o-queixo-ate-de-almodovar>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

Lucas Bêda nasceu em 1986, natural de Rio Grande – RS, mas criado em Sorocaba, é representado nas figuras 11 e 12. O início de sua formação teatral aconteceu na escola formal. Desde a infância teve um contato mais próximo com as manifestações artísticas de rua, através de seu pai, conforme relata que “sempre o levava a feiras e locais em que havia apresentação de manifestações populares.” (MATE, 2018, p.35).

Na escola aos 9 anos,
Praticava a arte da subversão,
Mesmo chamado de viado,
Queria fazer teatro, dançar, desenhar, fazer redação
Uma vez a professora de artes me disse,
Que o desenho que eu fazia não era forma,
Afirmei,
Que a forma que ela queria,
Não era a forma que eu fazia,
E que a forma era minha
Quem iria dizer não?
A universidade disse não!
Dois anos de cursinho
Eu não condizia com a forma,
Percebi que não sabia,
Que para ser artista,
Tinha forma da imposição. (idem, p.56)

Participou de um curso de teatro em Sorocaba, no espaço do ator Paulo Betti, onde teve aula com Heitor Saraiva, participando de várias montagens. Posteriormente, veio para São Paulo, quando ingressou no curso técnico do Teatro-escola Célia Helena e participou da montagem de *120 Dias de Sodoma*, no Teatro Satyros. Após dois anos de tentativas frustradas em ingressar no curso de artes cênicas, opta por cursar Artes Visuais na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. No Célia Helena, trabalhou por dois semestres com o diretor Nelson Baskerville.

Na época o ator, acaba conhecendo a companhia Mungunzá, “em razão de ensaiar no mesmo espaço em que ocorria o processo com *Por que a Criança cozinha na Polenta*” (idem, p.36). Em meados de 2009, passa a integrar o elenco e fazer parte da companhia. O ator faz uma relação de sua vivência na infância com o circo e da prática desenvolvida na companhia:

Em minha infância, a coisa do circo foi muito forte. Sorocaba já era uma cidade grande, mas nunca, enquanto eu fui criança, teve referências teatrais. Entretanto, o circo na minha infância foi muito presente. Meu pai e tios tinham um grupo de Palhaçaria [...] Então, quando a Mungunzá começou a viajar, o sentido de montar e desmontar, característico da gente circense, aparece com grande força. Eu, particularmente, sempre concebi o teatro sendo construído e desconstruído. Todo

aquele universo, de um dia para o outro, sair de onde está e ser levado para outro. Então, ao se pensar no cenário, sempre vem a questão: “Como vamos transportar? Como a gente monta?”. A Mungunzá cria o espetáculo sem deixar de considerar os modos de transitar. Nossos cenários e instalações são compostos. Pensamos na desmontagem. (MATE, 2018, p.106)

Dotado de uma formação visual e expertise tecnológica, o ator Lucas Bêda também contribuiu para produção e direção dos vídeos apresentados durante os espetáculos.

d) Verônica Gentilin

Figuras 13 e 14 – Atriz Verônica Gentilin.

Fonte: Facebook⁴⁴.

A atriz Verônica Gentilin, nasceu em 21 de julho de 1979, em São Paulo. Além de se dedicar a atuação, também é escritora, arte-educadora, artista visual e dramaturga. Sua infância foi marcada pelas brincadeiras que o pai fazia, escrevendo roteiros e fazendo filmes com ela, os primos e a família, conforme ela relata:

Cresci vendo meu pai comprar caneta que explodia, baratas de plástico, copo furado para constranger as visitas no jantar. [...] Quando meus primos iam em casa, ele escrevia roteiros e fazia filmes com a gente. [...] Depois de uns anos, tudo o que ele fazia comigo e meus primos, comecei a reproduzir com meus primos menores. [...] Assistia a telenovela Escrava Isaura com roupa “de época” no corpo. Para mim, o mundo fantástico sempre foi amalgamado ao mundo real. [...] Cresci numa espécie de fazer artístico dentro de casa que se fazia pela brincadeira. (idem, p.59-60)

Durante a adolescência, Verônica, representada nas figuras 13 e 14, teve contato com cursos de formação em teatro. Em 1992, conheceu a Casa do Teatro, local onde passou por um processo de formação em teatro que durou três anos. Aos quatorze anos ingressou no curso profissionalizante no Teatro-Escola Célia Helena. Depois iniciou uma graduação em

⁴⁴ Disponível em: https://www.facebook.com/veronica.loturcogentilin/photos_all. Acesso em: 20 Fev. 2021.

Psicologia, paralelamente, terminou o curso profissionalizante de Teatro, decidindo interromper a graduação e cursar a faculdade de Artes Plásticas.

Em 2003, passou a dar aulas na Casa do Teatro para turmas de crianças e adolescentes. Foi convidada a atuar em diferentes espetáculos e trabalhos. Neste ano também conheceu o ator Marcos Felipe, quando participou de um grupo de esquetes cômicas, os *Nipes*. Em 2008, reencontrou, como vimos, o ator Marcos Felipe e Sandra Modesto na Praça Roosevelt, e surgiu o convite para conhecer o espetáculo *Por que criança cozinha na polenta*. Em 2009, recebe o convite de Marcos para integrar o elenco e passa a integrar a companhia desde então.

Além de atuar, a atriz também dirigiu, como visto, o espetáculo *Era uma Era* e tem uma participação marcante nas intervenções dramatúrgicas realizadas nos espetáculos: *Luis Antonio Gabriela*, *Poema suspenso para uma cidade em queda*, *Era uma Era*, *Epidemia Prata* e *Poema em queda-live*.

e) Virginia Iglesias

Figuras 15 e 16 – Atriz Virgínia Iglesias.

Fonte: Facebook⁴⁵.

A atriz Virgínia Iglesias nasceu em São Paulo, no dia 24 de abril de 1962. Filha de imigrantes espanhóis. Seu primeiro contato com o teatro se deu quando cursava Comunicação Social, com habilitação em Turismo, na Escola de Comunicações e Artes da USP. Conforme lembra: “O teatro se instalou em minha vida como que por acaso” (MATE, 2018, p. 67). No

⁴⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/virginia.iglesias.54>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

terceiro ano da graduação, engravidou e acabou trancando o curso para casar-se. Mudou-se para Mogi das Cruzes, onde passou a trabalhar posteriormente, por mais de vinte anos, com serviço burocrático. No final da década de 1990, abriu uma empresa com o marido. O ambiente corporativo fez parte da vida de Virgínia Iglesias, representada nas figuras 15 e 16, por muito tempo. Tornou-se empresária no setor de prestação de serviços em Medicina e Segurança do Trabalho, em Mogi das Cruzes, desde 1997. Sobre seu primeiro envolvimento com o teatro a atriz comenta:

Na década de 80, porque todos os cursos estavam juntos, havia um estudante de Cinema, um tal de Eduardo, mas não me lembro do sobrenome dele. Ele era maluco e resolveu que queria montar uma peça de teatro, não éramos das artes dramáticas, mas muitos toparam a brincadeira. Eu estava entre os interessados. Era uma peça que ele havia escrito. Não lembro direito qual era a ideia, mas eu fazia uma velha, de grande comicidade. A velha ficava dando em cima de um rapaz, sentado no sofá... No final da peça a velha ficava grávida. Foi uma coisa.... Na ocasião eu já namorava o meu marido, e ele dizia que eu tinha de fazer aquilo porque havia “mandado” muito bem. (MATE, 2018, p. 38)

Ocasionalmente, acabou se deparando com a divulgação de uma oficina de teatro na delegacia de ensino de sua cidade. Participou da formação, que resultou na montagem e apresentação de peças em escolas. Posteriormente se inscreveu para um curso de iniciação teatral pelo projeto Cena Livre do Sesi, que resultou várias montagens. Coursou o Teatro-escola Célia Helena, onde conheceu o diretor Nelson Baskerville. Ao fim do processo participou de diversas montagens. A atriz comenta a primeira reação ao assistir ao espetáculo *Por que criança cozinha na polenta*:

Eu tinha assistido ao *Polenta*... quando eles estavam no Capobianco. Ao terminar o espetáculo, encontrei o Nelson Baskerville e disse que não iria falar nada, precisava digerir a obra. Ela (a obra) mexeu comigo, devido ao tipo de linguagem [...] descobri que eu era uma pessoa sinestésica. (idem, p.39)

Em fevereiro do ano de 2019, Virgínia recebeu o convite de Nelson Baskerville para fazer um teste para a *Polenta*. Após o término da primeira temporada, a atriz passou a integrar oficialmente o elenco e a companhia. Tem contribuído também atuando na produção executiva dos espetáculos: *Luis Antonio Gabriela*, *Poema suspenso para uma cidade em queda*, *Era uma Era* e *Epidemia Prata*.

f) Leonardo Akio

Figuras 17 e 18 – Ator Leonardo Akio.

Fonte: Facebook⁴⁶.

Leonardo Akio nasceu no dia 24 de maio de 1990 na cidade de Bragança Paulista, onde viveu até os dezessete anos de idade. Ao ator, representado nas figuras 17 e 18, “interessava-lhe o estado criativo, portanto, foi o que o levou a cursar Artes Visuais” (MATE, 2018, p.40). O teatro não era algo que lhe interessasse na infância. Veio para São Paulo, para estudar artes visuais na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, onde conheceu o ator Lucas Bêda, com quem dividiu moradia. Sobre seu primeiro contato com a companhia, Leonardo Akio comenta:

Eu nunca pensei em fazer teatro, nunca gostei de teatro, nunca assisti teatro em Bragança Paulista, onde nasci e vivi boa parte da minha vida. Acho que, antes de entrar para a Mungunzá, havia assistido apenas peças de vestibular. (idem, p. 69)

Trabalhou com atividades educativas nas exposições do Centro Cultural São Paulo e na Casa das Rosas. Posteriormente coordenou por um tempo o Espaço Viga. Por intermédio de Lucas, acompanhou os trabalhos da Mungunzá. A partir do momento em que a demanda de apresentações cresceu, foi convidado pela companhia para atuar na parte técnica, na montagem de cenário e produção dos espetáculos *Por que Criança cozinha na Polenta* e *Luis Antonio Gabriela*, no projeto Palco Giratório. Sua inserção na companhia se deu inicialmente pela necessidade técnica, e durante os novos projetos, Leonardo passou a ser incluído também nos novos processos de criação, até entrar em cena. Sobre este processo, ele lembra:

Eu desenhava. Todas as informações do espetáculo eram novas para mim... aquilo me afetou sentimentalmente. Enxergava na obra muitas coisas próximas àquelas que

⁴⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/leonardo.akio.9/photos>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

o cinema fazia. Eu via um filme e ficava emocionado, mas em teatro eu nunca tinha visto aquilo e, a partir daí, comecei a acompanhar a Companhia. (MATE, 2018, p. 42)

g) Pedro Augusto

Figuras 19 e 20 – Ator Pedro Augusto.

Fonte: Facebook⁴⁷.

Pedro Augusto nasceu em 28 de setembro de 1987. Cresceu em Pirituba com a família. Filho de mãe professora e pai mecânico. Irmão do ator Marcos Felipe. Ambos passaram por uma infância difícil. Em 1996, os pais estavam se separando e passaram a morar, então, com seus bisavós. Suas primeiras lembranças do teatro na infância são através do irmão Marcos, que ganhou o prêmio de melhor ator na escola, quando estava na oitava série. Na escola, Pedro, representado nas figuras 19 e 20, teve o amadurecimento da consciência crítica e política. Foi também, onde através de uma amiga, aprendeu a arte dos malabares, conforme relata:

Na escola, iniciou-se o processo de potencialização de minha consciência política e de apreensão crítica: participava da Associação de Pais e Mestres (APM), do Conselho de Escola, do Grêmio Estudantil, do qual acabei por ser, por um determinado período, seu presidente. [...] foi com os malabares apresentados em um dos faróis da cidade que eu ganhei meus primeiros trocados... Com esses trocados, um tempo depois, participei de um curso de teatro no ARC, no qual se experimentou a montagem de algumas cenas (não apresentadas). (idem, p.73)

Cursou cinco semestres de Matemática na Universidade Nove de Julho. Em 2009, trancou a matrícula em razão de uma DP em Cálculo. Fez uma viagem de dois meses, passando por Argentina, Uruguai e Paraguai. Ao retornar para o Brasil, foi convidado por

---

⁴⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/pedrinho.augustodeoliveira/photos_all. Acesso em: 20 Fev. 2021.

Marcos a atuar na parte técnica da companhia, que estava precisando de alguém para fazer o trabalho de produção, contra-regragem, montagem e operação de luz. Sua participação também se deu inicialmente, colaborando na técnica, assim como Leonardo Akio. Com o desenvolvimento de novos projetos, passou a inserir-se também nos processos de criação e cena.

Do ponto de vista técnico, se ocorre um problema, vou tão rápido resolver que eles pensam: “Olha como ele resolveu rápido!” De verdade, o que ocorre é que eu, de alguma forma, já sabia ou imaginava o problema. Gosto da metáfora do paraquedista. O paraquedista não deixa ninguém dobrar seu paraquedas. Ele mesmo faz a dobradura,; ele mesmo confere todo o seu equipamento. Acho que, no espetáculo, estamos nesse lugar. Nós fazemos e cuidamos de todos os detalhes. Isso faz com que tenhamos um conhecimento e apropriação maiores sobre ele. [...] Sou uma espécie de corpo presente! (MATE, 2018, p. 94)

h) Gustavo Sarzi

Figuras 21 e 22 – Gustavo Sarzi.

Fonte: Facebook⁴⁸.

Natural de Botucatu (SP), Gustavo Sarzi, nasceu em 30 de julho de 1982 e veio para São Paulo para estudar música. Seu primeiro contato com o teatro aconteceu no departamento de Artes Cênicas da USP, conforme ele descreve:

Os departamentos de Música e Artes Cênicas são colados, então foi muito fácil o acesso. Assisti a uma peça de uns alunos e senti que o piano e improvisação “rimavam” com a cena. Depois da primeira peça que fiz, tocando ao vivo, fora de cena, houve um convite para fazer a trilha sonora de uma nova peça e também atuando [...] A peça chamava-se “Entre quatro paredes”, de Jean-Paul Sartre. Havia pensado a sonorização e foi bem interessante a experiência de atuar [...] Foi então, que apareceu o Lucas [...] Ele viu o convite na internet para fazer essa pontinha de atuação nessa peça e nos conhecemos nesse contexto. (idem, p.74)

Em uma das apresentações em que estava tocando, conheceu Lucas Bêda. Na época Gustavo, representado nas figuras 21 e 22, conhecido também por “Caipira”, estava

⁴⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/gustavo.sarzi>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

saindo da república onde morava, procurando outro lugar. Posteriormente, Gustavo acabou indo morar com Lucas, Leonardo e outros amigos. Sobre este fato ele comenta:

Pouco tempo depois, o Lucas me perguntou se podia ajudá-lo a aprender a tocar uma música no teclado para uma peça de teatro que ele iria fazer, a Polenta [...] Na época, achei um pouco curioso, porque fazer música era coisa para músicos [...] Hoje em dia isso está bem resolvido [...] Aprendido a música fui ver a peça com o Léo. Fiquei anestesiado com tudo o que vi. [...] Gostei tanto que fiz uma música inspirado na beleza da peça e mostrei para o Lucas. Ele levou ao grupo e acabaram colocando em uma cena no final a peça. Isso me aproximou da trupe. (MATE, 2018, p.75)

Após conhecer a companhia, Gustavo recebeu o convite para tocar na peça *Por que criança cozinha na Polenta* e assim se deu sua inserção no grupo.

Inseridas dentro de uma proposta de teatro colaborativo⁴⁹, as funções atribuídas a cada um do grupo vão além da parte criativa. Os espetáculos da Mungunzá, de maneira geral, necessitam de atenção especial também para a parte técnica, operada pelos próprios atores em cena. Neste sentido, o ator Pedro Augusto, comenta também sobre essa participação na parte técnica das montagens:

Tentando separar um pouco agora, acho que o pensamento e a fantasia estão no começo do processo. [...] Chega um momento que sinto que já experimentamos muito... é preciso passar para o lugar técnico. A repetição melhora e potencializa a fantasia com novas inserções... a melhora vai acontecendo em um processo de andança... (idem, p. 111)

---

⁴⁹ A prática do teatro colaborativo busca a horizontalidade no processo criativo e nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. “Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor.” (ABREU, 2004, p.33)

CAPÍTULO 2
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS
NO ESPETÁCULO *LUIS ANTONIO GABRIELA*

2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS NO ESPETÁCULO *LUIS*

ANTONIO GABRIELA

2.1 O ESPETÁCULO: ESTREIA, DIREÇÃO E AUTOR

O espetáculo *Luis Antônio Gabriela* foi a segunda produção da companhia Mungunzá, e a segunda montagem com direção de Nelson Baskerville. Estreou em março de 2011 no Centro Cultural São Paulo. Os ensaios se estenderam por um ano, conforme conta o ator Marcos Felipe: “Precisamos de muito tempo pra fazer, pra errar, pra refazer e acertar. Saímos do nada, só do argumento, todo mundo junto, improvisando, o Nelson foi interligando as histórias, alinhavando, tirando o que estava demais”. (MATE, 2018, p.193).

A intervenção dramaturgia foi cuidadosamente elaborada por Verônica Gentilin, que teve a incumbência de cerzir epicamente as cenas com relatos do próprio Nelson, de sua madrastra Doracy, de sua irmã Maria Cristina e de amigos de Luis Antonio-Gabriela.

A fonte oral junta-se a uma série de outros materiais e documentos para amearhar, porque é disso que se trata, ficção e realidade (que é sempre uma ficção, posto estruturar-se a partir de pontos de vistas distintos). A partir dessa primeira base, o processo improvisacional se inicia, e, por meio da chamada dramaturgia de cena, a obra vai sendo construída. (idem, p. 189)

Luis Antonio Gabriela é um espetáculo que se compõe a partir de uma junção de manifestações artísticas: teatro, dança, artes plásticas, música, cinema e fotografia se integram dando volumes, preenchimentos, sonoridades e movimentos para a cena, projetando no palco uma estética híbrida, que aponta inspirações que vão da dramaturgia de Bertold Brecht⁵⁰ à atmosfera onírica dos filmes de Federico Fellini⁵¹. Em entrevista para Redação Outras Palavras, Nelson Baskerville comenta sobre suas referências no teatro:

Não sou exatamente felliniano, minhas referências tem raízes no teatro de Hamilton Vaz Pereira, Tadeuz Kantor, Frank Castorf, Ostermeier, Zé Celso, Antunes Filhos e outros que estão fazendo ou fizeram um teatro que sempre me provocou. Por outro lado, gosto que meus espetáculos sejam mosaicos abertos a interpretações e por isso eles nunca são limpos, por isso o espectador nunca vai receber uma única

---

⁵⁰ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti-aristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época.

⁵¹ Federico Fellini (1920-1993) foi um grande cineasta italiano, conhecido por seu estilo distinto, produzindo filmes cheios de magia, poesia sonhos e devaneios, mesmo quando fazia sérias críticas à sociedade, reconhecido como um dos maiores e mais influentes cineastas de todos os tempos.

informação porque, em minha opinião, nossos olhos estão acostumados a dezenas de informações ao mesmo tempo, é algo que nos é familiar. (2012)⁵²

O trabalho da companhia é apresentado por Mate como um teatro de metalinguagem, inserido em proposições épicas, e imerso em diferentes e variadas proposições estilísticas. “Nessa perspectiva, o coletivo trabalha a partir do conceito épico de trabalho/criação a partir da formação de coro, instância essa na qual o próprio conceito de protagonismo é dinâmico e variável.” (MATE, 2018, p.96). Além do teatro épico brechtiano, outras referências dramáticas, influenciaram a dramaturgia do espetáculo, conforme o ator Marcos Felipe relata:

É muito claro que seguimos esta referência, mas tem cenas que é o avesso, uma coisa de realismo, Stanislavski. Saímos um pouco do que Brecht propõe. Tem cenas de um teatro muito narrativo, muito inspirado no teatro alemão, em companhias de dança, de performance, Constanza Macras, a companhia belga Need Company, bastante ligada a estética que procuramos, que é essa piração visual para levar ao público uma história bem contada. (idem, p.193)

Para Nelson Baskerville o teatro provoca uma experiência única no espectador. “Seus temas devem desassossegar o homem, fazê-lo despertar da letargia diária que o cotidiano provoca. Deve ser festa, acendendo luzes no final do túnel ou tornando o escuro insuportável.” (idem, p.97). Em entrevista para o Globo Teatro, o diretor apresenta o documentário cênico, como o termo que melhor contempla a proposta cênica e estética da obra, adotado pela companhia na divulgação do espetáculo:

O espetáculo é composto pelas cartas do Luis Antonio, do meu pai, dos documentos dele e dos outros membros da família e os depoimentos tomados de pessoas que conviveram com ele e comigo. E como já disse acima, isso nos possibilitou um acesso maior à plateia porque estamos dizendo coisas sem o “véu” da ficção, dizendo que a realidade é muito mais dura do que a ficção. (2011)⁵³

Discorrendo sobre o tema, o pesquisador Alexandre Mate pontua:

[...] com relação ao teatro documentário, todo tipo de documento pode ganhar fundamentação e tratamento estético [...] são duas as grandes linhas do teatro documentário: uma de intervenção política, preocupada com a revelação das estruturas sociais; outra voltada para os relatos individuais e subjetivos: portanto, o primeiro tem uma natureza determinada de “coisa pública”, em perspectiva histórico-política; e a segunda de “coisa particular”, idiossincrática e despreocupada com qualquer crítica histórico-dialética. (2018, p.97-98)

---

⁵² A matéria na íntegra encontra-se disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/luis-antonio-gabriela-contraditorio-fragil/>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁵³ A matéria na íntegra encontra-se disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/nelson-baskerville-conta-sua-historia-de-vida-e-trajetoria-no-teatro.html>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

Para produção do espetáculo, a companhia recebeu um patrocínio de 30 mil reais advindos do Concurso de Apoio a Projetos de Promoção das Manifestações Culturais com Temática LGBT do Estado de São Paulo e 50 mil reais de patrocínio particular, de modo que a produção contava com uma estrutura um pouco melhor, em comparação à primeira montagem: *Por que a criança cozinha na polenta*. Faziam parte do elenco original: Gustavo Sarzi, Leonardo Akio, Lucas Beda, Marcos Felipe, Pedro Augusto, Sandra Modesto, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias. Em 2018, ano em que o grupo completou dez anos de formação, a atriz trans Fábria Mirassos passou a integrar o elenco do espetáculo pela primeira vez no mês de novembro. A Cia. Mungunzá de Teatro publicou em sua rede social que Fábria Mirassos irá apresentar a personagem Gabriela durante 35 anos. A alteração do elenco se deu em função da sensibilização da companhia a partir de uma reivindicação do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), publicada em uma carta aberta da MONART para todos os artistas cisgênero⁵⁴, onde o movimento reivindicou o lugar de pessoas trans em cena.

Nós artistas Trans (Travestis, mulheres e homens Trans e pessoas Trans não-binárias), organizados, vimos através deste manifesto buscar pela representatividade e por oportunidades de emprego por meio da redistribuição da produção artística na TV, no teatro e no cinema. [...] Nós estamos aqui e existimos. Chega de Trans Fake. Cansamos de servir apenas como experimentos exóticos para teatro, cinema, televisão e trabalhos acadêmicos. Queremos e precisamos de oportunidades, de empregos. Convidamos as pessoas cisgêneras a olhar/conhecer nossos trabalhos de perto. Sem as pessoas cisgêneras como nossos aliadas, não conseguimos acessar os espaços da arte, pois esses espaços foram estruturados para que nós não estivéssemos neles. Nós, artistas, podemos questionar opiniões, mudar essa visão transfóbica estrutural, abrir corações e mentes. Precisamos de empatia. Este manifesto visa sensibilizar e conscientizar: autores, escritores, dramaturgos, diretores, produtores, cineastas, assistentes, equipes técnicas, produtoras, agências de atores, SATED, publicitários, grupos, associações, coletivos artísticos, atores e atrizes cisgêneros. Resistiremos e Lutaremos! Juntos somos muito mais fortes [...]. Chega de Trans Fake. (2018)⁵⁵

A atriz Virgínia comenta sobre sua participação na montagem: “*Em Luís Antonio-Gabriela* veio a confirmação de um trabalho realizado a contento na *Polenta...* e que me

---

⁵⁴ No ano de 2017, o Grupo MONART reivindicou o lugar de pessoas trans em cena e se juntou para lutar contra o trans fake, que se dá quando pessoas cis tomam o local de fala de pessoas trans em cena. A atriz e travesti Renata Carvalho, responsável pela fundação do Coletivo T – primeiro grupo a ser formado integralmente por artistas trans em São Paulo – e do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans), citou diversos casos no teatro, na televisão e no cinema, incluindo o espetáculo *Luis Antonio Gabriela*, da Companhia Mungunzá, reivindicando o lugar de pessoas trans em cena. Em 2018, o movimento atualizou seu manifesto, que “defende que pessoas trans estejam presentes quando for falado, debatido, representado ou interpretado sobre as suas vivências, seja na interpretação, na produção, na equipe ou no palco. É também uma questão de empregabilidade, considerando que a Arte é um ofício.” (JAEKEL, 2019, p.19)

⁵⁵ O manifesto: Representatividade Trans encontra-se disponível na íntegra em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530/>. Acesso em: 10 Jun. 2021.

rendera a participação no novo trabalho e a permanência no coletivo.” (MATE, 2018, p.68). Sobre o processo de criação de *Luis Antonio Gabriela*, Marcos Felipe disse:

No *Luis Antonio Gabriela*, todos já estávamos habituados ao processo criador desenvolvido pelo Nelson, principalmente porque, mesmo não tendo trabalhado no início da *Polenta*, o Lucas e a Verônica já tinham uma experiência real ou como expectadores do Célia Helena, portanto de alguma forma, já conheciam sua forma de criação. Então, considerando alguns problemas, brincamos que o Luis Antonio-Gabriela fizemos dançando. Havia um mote, havia uma história e dançávamos, pegávamos a narrativa ouvida e íamos construindo imagens, íamos preenchendo essas imagens com texto, mas sem jamais dissociar a dramaturgia escrita da dramaturgia de encenação [...] Penso que a Companhia Mungunzá e o Nelson Baskerville viveram, por algum tempo, um casamento perfeito. (idem, p.107-108)

O período de produção da peça, compreendendo os ensaios com o elenco teve uma duração de vários meses no Teatro Sérgio Cardoso, sendo deslocado posteriormente para um anexo do Galpão do Folias. Conforme Mate (2018) descreve, a partir da montagem, novas pessoas foram sendo integradas a equipe, como é o caso de Day Porto, convidada para cantar, e Camila Murano, que atuou como assistente de direção de Nelson e também como figurinista no processo. A obra teve alcance e reconhecimento significativos, com mais de quatrocentas apresentações e quarenta mil espectadores em todo Brasil, arrancando elogios da crítica e aplausos do público, tornando-se uma das peças mais premiadas do ano de 2011. Acumulou premiações, entre elas o Prêmio Shell 2011 (melhor direção) e APCA 2011 (melhor espetáculo), até o rompimento com o diretor Nelson Baskerville.

O processo de significativo reconhecimento aconteceu com *Luis Antonio-Gabriela*. Foram mais de trezentas apresentações do espetáculo até um significativo desentendimento entre os integrantes do coletivo e Nelson Baskerville. De um dia para outro, o segundo espetáculo da Mungunzá virou uma referência, na cidade e no país. Desse modo, depois de amalhar tantas glórias e reconhecimento, o peso da separação foi desalentador. (idem, p. 86)

Ao mesmo tempo em que a montagem se tornava mais conhecida e alcançava maior sucesso, a relação dos integrantes da companhia com Nelson Baskerville se tornava desgastada, o que levou ao rompimento com o diretor e pausa nas apresentações dois anos após sua estreia. Após se dissiparem os ressentimentos entre ambos as apresentações foram retomadas em 2015. O espetáculo provocou no público em suas diversas temporadas, conforme Alexandre Mate pontua “silêncios profundos, longos suspiros, choros disfarçados e convulsos, aplausos qualitativos.” (MATE, 2018, p.192). Para o ator Marcos Felipe, o público saiu do teatro com o pensamento modificado a respeito da figura da travesti.

2.2. O ENREDO

Em *Luís Antônio-Gabriela* Nelson Baskerville compartilha com o público a história de vida de Gabriela, uma mulher trans cujo nome de registro foi Luis Antonio, irmão mais velho do diretor, que passa a infância e adolescência sofrendo com o preconceito, ao mesmo tempo em que desafia as regras de uma família conservadora dos anos de 1960. O diretor expõe as dificuldades no processo de criação do espetáculo:

Para penetrarmos naquele universo, foi preciso que todos entrassem dentro de mim e de minha casa, minha família, meus segredos guardados. Não é qualquer um que se dispõe a isso. Mas tem seu preço. Não foi um processo tranquilo, tinha muita coisa envolvida ali, e aquela construção toda, por motivos óbvios era minha. Minha voz, lembranças, vivências, referências- coloquei ali tudo o que eu tinha e foi um esforço hercúleo para todos nós, eles para tentarem entender a linguagem e minha impaciência; e eu, com a fratura exposta, tentando achar formas de passar essa experiência tão íntima que pela primeira vez era confessada para alguém. (idem, p.14-15)

O documentário cênico tem início no ano de 1953, com o nascimento de Gabriela, nomeada como Luis Antonio, filho mais velho de cinco irmãos, que passou a infância, a adolescência e parte da juventude em Santos até ir embora para Bilbao na Espanha, onde finalmente faz sua transição física e permanece até os 30 anos sem dar notícias. A madrastra de Gabriela recebe a notícia de seu falecimento na Espanha em 2002 e avisa Nelson da morte do irmão. Baskerville relata que após trinta anos sem notícias do irmão “sou obrigado a confessar que a notícia da morte dele⁵⁶ não me abalou nem um pouco.” (idem, p.191). Conforme ele conta, seu sentimento na época foi de que Luís Antônio “era aquele irmão, oito anos mais velho, que sempre manteve na sombra [...] que, além de me seduzir, e abusar sexualmente, fazia com que muitos dedos da cidade de Santos fossem apontados pra nós, os ‘irmãos da bicha’, ‘a família do pederasta’ e outros nomes.” (idem, p.191). Sua irmã Maria Cristina, que é advogada, ficou incumbida de cuidar da documentação, atestado de óbito e espólio. Na procura por informações do local exato da morte de Luis Antonio, após alguns meses, através da embaixada brasileira na Espanha, conforme lembra Baskerville, “ela o encontrou. Mas não exatamente da forma que esperava. Luis Antonio estava vivo (...). Luis Antonio chamava-se agora Gabriela.” (idem, p.191). Após reencontrar, agora a irmã, Maria Cristina passa a

---

⁵⁶ O pouco contato de Gabriela com sua família, após sua saída de casa, não convivendo com ela durante e após sua transição, reverbera na forma como seus parentes se referem a ela, sempre no masculino.

acompanhar o estado de saúde de Gabriela, que se encontrava com muitas debilitações no corpo. A Aids, uma encefalopatia e uma hepatite C não a deixaram seguir nos palcos.

A vida de *Luis Antonio-Gabriela* é representada num mosaico cenográfico que traduz tanto seus momentos de tensão e agressividade quanto de leveza e ludicidade. A montagem do espetáculo contou com a contribuição de depoimentos de familiares e amigos de Luis Antonio, assim como a coleta de registros fotográficos e outras memórias de sua infância, conforme descreve Vasconcelos “fotografias, relatos, cartas e lembranças foram retomados para que esse trabalho pudesse ser construído.” (2019, p.5). Os materiais foram coletados durante o processo de criação das cenas e incorporados à dramaturgia e composição visual cênica.

Os próprios atores apresentam-se para a plateia anunciando as personagens que vão interpretar. Verônica Gentilin dá vida à personagem Bolinho, apelido de infância de Nelson. Marcos Felipe interpreta Luis Antonio, que também tem o apelido de Bolota. No auge do espetáculo em sua estreia e por algum tempo, o ator também fez a personagem Gabriela, que desde novembro de 2018 passou a ser interpretada pela atriz trans Fábila Mirassos. Sandra Modesto representa a irmã e a mãe Gladys. Lucas Bêda representa o pai, Pascoal, e o cabelereiro Serginho. Virginia Iglesias interpreta a madrastra Doracy. A quarta parede é quebrada: ator e personagem se distanciam, na medida em que os atores narram as ações das próprias personagens que representam e também das demais. Coros e danças fazem parte da dramaturgia durante todo o espetáculo. O espetáculo inicia-se com uma música cantada pelo ator Marcos Felipe e com o coro feito pelo elenco: “Eu nasci, justo aqui, eu nasci e não escolhi. Até fralda eu vesti, não escolhi, eu nasci. Quando e onde eu nasci nem eu mesmo eu senti. Só então entendi que eu sou travesti” (2013) ⁵⁷.

A atriz Sandra Modesto narra a chegada de Luis Antonio, quando Pascoal chega em casa com um bebê no colo, dizendo que adotou a criança, em 1953. Uma canção de ninar cria uma ambientação para a cena: os atores fazem uma coreografia engatinhando no chão, com chupetas na boca, na representação da fase infantil das personagens, enquanto Sandra conta os primeiros passos da vida de Luis Antonio; Virgínia, fazendo o contraponto, narra os primeiros

---

⁵⁷ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

passos da vida de Nelson, como se estivessem abrindo um álbum de fotografias de família, relembrando suas memórias.

Luis Antonio nasce no dia 11 de julho de 1953, em Mogi das Cruzes, com 3,5 Kg e 52 cm. Seus cabelos são castanhos e seus olhos castanhos claros... Nelson Baskerville nasce em Santos no dia 01 de setembro de 1961 à 1h10 com 3,85 Kg e 52 cm. Seus cabelos são pretos, seus olhos azuis... Luís Antonio adora quando a mãe dele, mamãe Gladys, canta pra ele dormir as músicas Lili e Ave Maria... Aos três anos Nelsinho já come sozinho. Ele estava tão gordo, tão gordo que recebeu o apelido de Bolinho. (2013) ⁵⁸.

No fundo do palco é colocada uma maca, que sinaliza a cena que vem a seguir. Um lençol branco representa a mãe Gladys no parto de Nelson. A cena é acompanhada de um tom fúnebre com uma melodia feita na sanfona, juntamente com um coro que segue uma estrutura de música sacra. Ao fundo do palco é projetada uma tela que exibe um vídeo com depoimentos do diretor sobre o dia em que descobriu que sua mãe morreu durante seu parto. No mesmo momento em que é representado o parto de Nelson, também acontece a morte de sua mãe. Verônica, interpretando Bolinho, conta como descobriu que era filho de Gladys:

Quando eu era pequeno, o meu pai costumava me levar todos os anos, no dia 01 de setembro, no cemitério, a gente tinha que levar flores para o túmulo de uma tal de mãe Gladys. Que eu não sabia quem é que era. Na minha cabeça ela era uma santa. Um dia eu tinha uns 7 anos de idade e fui ver meus documentos, e eu abri a minha certidão de nascimento e lá estava escrito que dia 01 de setembro era a data do meu nascimento e que o nome da minha mãe era Gladys. Nesse dia eu descobri que eu não era filho da minha mãe, eu era filho de uma santa e que ela tinha morrido no meu parto. (2013) ⁵⁹.

Sandra veste o lençol branco no corpo como se fosse um fantasma em pé sobre a maca. Um coro canta: “Papai do Céu, abençoi o papai e a mamãe. Mamãe Gladys e todos os meus irmãozinhos de casa. Papai do Céu abençoi! Fazei do Nelson Antonio um bom menino...” (2013) ⁶⁰. As luzes se apagam e um spot ilumina apenas o palco, ficando iluminado apenas o corpo. Uma projeção é feita ao fundo com vídeos feitos em tempo real da atriz Verônica Gentilin enchendo balões com as seguintes palavras: “NÃO – SOUBE – NASCER – VÍRGULA – MÃE”. Na tela palavras vão sendo projetadas, frases formadas, com uma dramaturgia expressa de diferentes formas. As luzes se apagam, ganham filtros vermelhos, o som gradua de uma melodia triste à uma tensão, um letreiro exibe um texto

---

⁵⁸ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

projetado ao fundo, para ambientar as cenas de brigas e agressões entre as personagens Pascoal e Doracy, trazendo uma sensação de desconforto.

Virgínia, que interpreta a personagem de Doracy, narra para o público como conheceu Pascoal: “Eu conheci o Luis Antonio, no início de abril em 1962, ele tinha 09 anos e estava no 2º ano do primário, na classe do meu filho caçula. Eles ficaram amigos, e foi por meio desta amizade que eu conheci o pai dele, o Pascoal.” (2013) ⁶¹.

Sandra, interpretando Maria Cristina, desabafa “O Luis Antonio foi se tornando pra nós um problema.” (2013) ⁶². Gradativamente o palco vai escurecendo, criando novamente uma tensão ainda maior nas cenas dos abusos sexuais a que Luís Antônio submetia seu irmão Nelson e também nos desabafos da personagem Bolinho sobre suas dúvidas, seus medos, suas angústias. O palco é iluminado e uma projeção ao fundo de uma matéria de jornal com o decreto do governo do ato institucional nº5, revela a época representada, 17 de dezembro de 1964. A personagem Bolinho faz uma fala satírica:

Nessa época a gente não falava em política, muito menos em tortura. Não precisava falar. A gente vivia tortura todos os dias dentro de casa. O meu pai era um general. “Eu bato!” E nós éramos os comunistas: “Eu apanho!” (...) Os castigos mais criativos que meu pai aprendeu na época do seminário e fazia com a gente, ele fazia a gente conjugar verbos em todos os tempos possíveis. Fazer redações com um tema ou problema ou copiar livros inteiros... Em 1969, nós nos mudamos, saímos de uma casa... Com quintal de terra, bananeiras, cadeiras de plástico e uma criação de coelhos e fomos para rua Euclides da Cunha, nº 147 (...) Depois disso as nossas árvores viraram paredes limpas e brancas, as nossas cadeiras de plástico viraram cadeiras de veludo e a nossa criação de coelhos foi pro abatedouro. (2013) ⁶³.

A mudança de casa é representada no cenário com um tapete e uma cadeira de veludo vermelho, colocadas na frente do palco. A madrastra Doracy narra o momento em que Luis Antonio foi empurrado para morar com os avós maternos, porque o pai Pascoal não queria que ele morasse com a família na casa nova. A irmã Maria Cristina conta sobre as vezes em que Luis Antonio foi preso quando ainda era adolescente e sobre as surras que o irmão levou do pai:

Antigamente as pessoas achavam que corrigia a homossexualidade e transexualidade com surra né, era uma maneira de se corrigir aquilo... ele era um defeito no pensamento, na opinião... Tinha que ser mudado, era sem vergonhice e tinha que ser

---

⁶¹ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁶² Idem.

⁶³ Idem.

mudado. E o Antonio apanhou muito, muito, muito, pra ser corrigido, mas isso só aumentou todo o estado dele. (2013) ⁶⁴.

Bolinho conta sobre a surra que levou do pai. “A pior surra que alguém tomou na minha casa, depois do Luis Antonio, fui eu. No meio da surra, eu comecei a me fingir de morto. Ele foi ficando cada vez mais desesperado, e eu cada vez mais morto.” (2013) ⁶⁵. Nas cenas que retratavam as surras que Luis Antonio sofreu de seu pai, a iluminação fica com uma cor avermelhada. O jogo de vozes entre os atores, simulando os gritos e surra, juntamente com uma trilha sonora de ópera italiana, refletem a imagem de uma família tradicional perfeita de fachada, com agressões domésticas ocultadas sob o som alto da música tradicional.

O palco é preenchido também com bolsas de soro dependurados nas estruturas, que vão sendo reveladas com maior evidência conforme a iluminação cênica. A personagem Maria Cristina narra a saída de Luis Antonio de casa:

Ninguém se incomodou muito com a saída dele, por que já haviam muitos conflitos naquela casa, e ele era um conflito a mais, um incômodo a mais, então pra nós foi um conflito a menos, um problema a menos. Apesar que eu, eu sempre tive muita pena do Antonio... Em 1968, Luis Antonio sai de casa e vai morar com os avós... Logo em seguida ele vai morar definitivamente na república de travestis, chamada a casa das bonecas. Nessa época ele já tinha injetado muito silicone no peito e também já tinha tomado muito hormônio, ele já estava muito inchado. Foi nessa época que ele começou a ser chamado de “Bolota”. (2013) ⁶⁶.

Luis Antonio vai morar com Serginho, cabeleireiro. As falas de Doracy e Serginho seguem carregadas de críticas, onde satirizam e denunciam os abusos que as travestis sofrem com a desvalorização de seu trabalho. Lucas Bêda, interpretando a personagem Serginho desabafa: “Sabe o truque? O truque de viver? É arte!... por isso que eu falo pra vocês. A gente é artista porque a gente sobrevivia daquela arte. Nós não tínhamos pagamento, a gente não tinha salário”. (2013) ⁶⁷. Todo elenco entra com uma touca para hidratação capilar rosa, e fica sentado em uma cadeira; em seguida, faz uma coreografia enquanto Serginho narra uma das situações vividas na república das travestis. A madrastra Doracy conta o momento em que Luis Antonio descobriu que era adotado, quando tinha aproximadamente uns dez anos:

Ai ele me perguntou e eu disse que não sabia de nada, por que eu sempre soube que ele era filho legítimo, e que pra mim não fazia diferença nenhuma né, vamos

---

⁶⁴ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

combinar, nenhum deles era meu filho, mas eu amava todos igualmente... Aí com doze anos, o Luis Antonio foi tratar dos dentes com o meu irmão que era dentista, e que também cuidava dos dentes do Pascoal e o meu irmão ficava buzinando na minha orelha que as arcadas dentárias do Luis Antonio e do Pascoal eram idênticas, e que o Luis Antonio só podia ser filho do Pascoal. (2013) ⁶⁸.

A iluminação torna a dar sinais de tensão, com o filtro vermelho. Luis Antonio pega algumas das bolsas de soro espalhadas pelo espaço e coloca em sua roupa. Ele recebe a visita de Bolinho, que lhe avisa que o pai morreu há um mês. Foi a última vez que os dois se encontraram. Verônica narra que a família ficou muito tempo sem ter notícias de Luis Antonio, depois que ele foi para a Espanha. Foram mais de vinte anos sem notícias de nenhum dos dois lados. O palco escurece. Todos os atores estão em torno de Luis Antonio, que vai sendo transformado em cena. Colocam-lhe brincos, um colar, um tutu de balé. Estendem um tecido na sua frente, o que funciona como uma espécie de cortina, criando uma expectativa. Com a entrada de Fábica Mirassos no elenco, a montagem passou a trazer essa cena para introduzir a atriz em cena. Quando o tecido cai, vemos Gabriela, interpreta pela atriz Fábica Mirassos, que anuncia: “1988, quatro anos após a morte de seu pai, Luis Antonio muda-se para Bilbao e torna-se definitivamente Gabriela.” (2013) ⁶⁹. Day Porto e Fábica Mirassos cantam, com o som do piano ao fundo, tocado por Gustavo Sarzi. O momento representa a transformação da personagem e de sua vida. Jefferson Del Rios em depoimento sobre o espetáculo aponta: “Subitamente, Luis foge para o exterior, onde viverá até a decadência sob os efeitos de silicone, drogas e doença. Nele habita uma espécie de Jó e de filho pródigo que não volta à casa.” (MATE, 2018, p.196).

No Brasil, o amigo de Gabriela, Serginho, tem notícias de que ela havia morrido na Espanha, avisa Doracy, que passa a informação para os irmãos de Gabriela. A irmã Maria Cristina conta como ficou sabendo: “Em 2002, o Nelsinho ligou e disse que tinham ligado pra ele contado que o Antonio tinha morrido na Espanha, então eu falei: Puxa então a gente vai precisar do atestado de óbito”. (2013) ⁷⁰. Mas Gabriela estava viva e ao saber que a família procurava por ela, escreve uma carta à sua irmã Maria Cristina, onde relata sobre seu estado de saúde:

Fico feliz que tenha uma família, que Deus tenha dado tudo o que quisesse, eu já não posso dizer o mesmo meu bem... Infelizmente o tempo passa e a minha falta de

---

⁶⁸ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

cabeça hoje em dia pesa muito. Logo chegaram os problemas, hospital, doença. Vida mal vivida, tive problemas nas pernas, por causa do silicone, tipo de experiências que a vida nos obriga a passar não é. (2013) ⁷¹.

Vinte anos depois da morte de Pascoal, a irmã reencontra Luis Antonio na Espanha. “Em 2003, o Antonio me escreveu dizendo que tinha sido assaltado, que não tinha mais nada, nem onde morar. Eu então comecei a tomar conhecimento de tudo que estava acontecendo.” (2013) ⁷². Maria Cristina entrou em contato com a associação ASCABID, em Bilbao, uma associação que cuida de prostitutas que estão na terceira idade, travestis e viciados em drogas. Após conversar com os irmãos, Maria Cristina foi para Espanha para encontrar Luis Antonio, e encontra Gabriela. O elenco entra com cartazes nas mãos. Os cartazes trazem fotos que lembram páginas de um álbum de fotografias. Simultânea e coreograficamente os atores vão narrando fatos e situações que ocorreram na vida de Luis Antonio, desde sua infância até a fase adulta, na Espanha. Gabriela já está com a saúde bem debilitada, mas tem a permissão para ir passear com a irmã Maria Cristina, que a encontra na Associação. Cristina leva Gabriela ao Museu Guggenheim, em Bilbao. Neste momento, os atores em cena, manipulam o cenário, revelando telas pintadas de diferentes corpos, pintadas pelo artista plástico Thiago Hattnher (cf. Vasconcelos, 2019, p.6), conforme apresenta a figura 23.

Figura 23 – Telas de Thiago Hattnher em *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá⁷³.

⁷¹ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁷² Idem.

⁷³ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

Gabriela passa mal na exposição e o retorno à Associação vai revelar que seu estado de saúde piorou. A iluminação na cena vai ficando mais escura, em tons azulados; a personagem é iluminada com um foco. Atrás de Gabriela, está posicionada a maca. Lentamente levam o manequim coberto pelo lençol pra próximo da maca. Gabriela deita na maca. Seu rosto é projetado ao fundo, conforme fala. Ela conversa com a irmã pelo telefone, pergunta se vai encontrar o pai e a mãe. Maria Cristina responde que eles já estão lá ao seu lado. “Me falaram que ela morreu no mesmo dia em que a gente se falou.” (2013) ⁷⁴. Neste momento o ator Lucas Bêda, que representa o Pascoal entra e fica parado ao lado do manequim coberto pelo lençol branco, ambos com uma iluminação vermelha ao lado da maca onde Gabriela está deitada. “Então ela só queria saber de mim se ela ia encontrar o pai e a mãe, daí acabou.” (2013) ⁷⁵. Nesse instante, o palco fica com uma luz branca, os atores começam a preparar o cenário para a cena final, dependurando estruturas de molduras pelo espaço.

Figuras 24 e 25 – Elenco tocando trilha sonora em *Luis Antônio Gabriela*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá⁷⁶.

A trilha sonora que dá abertura ao espetáculo é tocada novamente, agora para dar tons de encerramento. A melodia que outrora dizia “eu nasci” na voz do ator Marcos Felipe, que representava Luis Antonio, no final do espetáculo diz “eu morri...” na voz da atriz Fábria Mirassos, representando Gabriela.

⁷⁴ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

Fabia Mirassos, que interpreta Gabriela, canta e o coro acompanha: “Eu morri... Justo aqui... Eu morri... E não escolhi... Existir, justo aqui... Eu fui, eu morri. Marcos Felipe que interpreta Luis Antonio, entra cantando: “Existir, logo aqui! Porra, cai em si.” (2013) ⁷⁷. E cantam juntos: “Nunca eu existi”. O final do espetáculo se dá com uma provocação de Luis Antonio-Gabriela: “Gente aqui no céu não tem isso de homem, isso de mulher, aqui no céu é alma! Alma! Aqui no céu todo mundo é travesti.” (2013) ⁷⁸. O ator Marcos Felipe veste a atriz Fábica Mirassos, e se desnuda. Todos param atrás de molduras de portas retratos e, nessa cena final, com exceção de Marcos Felipe, colocam vestidos de festa, com paetês e brilho.

2.3 CENÁRIOS E EFEITOS DE CENA: SONOPLASTIA, LUZ E PLATEIA

A cenografia de *Luis Antonio Gabriela* traz referências de diferentes ambientes, que vão sendo revelados durante a encenação, com uma narrativa construída a partir de relatos que também dialogam com a ideia do álbum de fotografias de família. Os instrumentos técnicos de iluminação e som ficam expostos no palco. Os próprios atores operam o som e luz durante a apresentação. Em entrevista para o Globo Teatro, o diretor Nelson Baskerville comenta sobre como foi rico o processo de criação:

Alguns já cantavam sim, outros aprenderam na marra. Aprenderam também a tocar instrumentos, guitarra, baixo, acordeom e até banjo. O processo foi muito rico por depender muito dos atores e artistas envolvidos na criação, que tiveram o tempo todo total liberdade. Depois dos depoimentos colhidos, um calhamaço de quase 200 páginas (todas digitadas pelo Pedro, nosso ator-técnico), decidimos conjuntamente quem faria qual personagem e dentro de um roteiro inicial, que mudou centenas de vezes, eles foram encaixando os depoimentos sem ordem cronológica. (2011) ⁷⁹.

O estudo da dramaturgia do espetáculo contribuiu para a compreensão dos processos e caminhos percorridos na criação e produção da cenografia e figurinos de *Luis Antonio Gabriela*. Com referências do teatro épico brechtiano, a peça traz em sua dramaturgia as narrações e o distanciamento entre ator e personagem, como visto. Enquanto o teatro clássico leva o público à ilusão e à emoção, no teatro épico o distanciamento deve permitir o

---

⁷⁷ Transcrição de texto de *Luis Antonio Gabriela*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ A matéria na íntegra encontra-se disponível em:

<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/nelson-baskerville-conta-sua-historia-de-vida-e-trajetoria-no-teatro.html>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

envolvimento do espectador no julgamento da sociedade, propõe mostrar a realidade em vez de representá-la, e provoca o espectador a reagir criticamente.

Pensar a cenografia para um teatro que parte desta estrutura e referência, propõe um trabalho diferenciado. De acordo com Barthes “os objetos não são verdadeiros apenas por serem; o dramaturgo pede por eles, não são uma ilusão, eles são significantes (não pelo que são, mas pelo seu uso). O que se deve ler neles é uma história, que se relaciona com os homens.” (2002, p.211). Desta forma todos os elementos inseridos na construção visual da cena ao longo do espetáculo têm uma função, que vai além da decorativa.

Para Willet, o cenário, a partir do que Brecht propõe “deve ser construído de acordo com as necessidades estabelecidas pelos atores em cena, o que permite que o designer se beneficie da colaboração com o ator e também o influencie nesta troca.” (1967, p.134). O desenho de luz e do espaço, contribui para um projeto de troca entre criador e ator, já que a cenografia e iluminação de *Luis Antonio Gabriela* são de Nelson Baskerville e Marcos Felipe. A partir da decupagem do espetáculo, cada cena traz particularidades. O cenário vai se transformando conforme ocorre também a transformação de Luis Antonio em Gabriela. A iluminação ajuda a externar o que a personagem sente: dor, medo, tristeza, alegria, dúvida. As sensações e sentimentos ganham cores, expressões e vão sendo traduzidas em sonoridades, a partir das trilhas sonoras criadas por Gustavo Sarzi.

Figura 26 – Visão geral do cenário do espetáculo *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá⁸⁰.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

O espaço cênico no início do espetáculo é preenchido com um palco limpo de elementos, que gradativamente vão sendo revelados: cadeiras nas laterais, instrumentos musicais espalhados, tripé e câmera expostos, um modelo de carrinho de carga ao fundo, bolsas de soro suspensas, espalhados pelo espaço. Os objetos e materiais que constituem o espaço trazem num modo geral uma coloração fria. A figura 26 ilustra esta descrição. Conforme as cenas vão acontecendo, cada um dos objetos vai apresentando sua função e subversão de seu uso comum.

A dramaturgia não é realista, de modo que os espaços construídos são muito mais lúdicos do que reais, desconstruindo e subvertendo a função de materiais, para ter uma ressignificação na imaginação do público. Na cena em que é representada a morte da mãe Gladys no parto. A personagem é representada por um lençol branco. O carrinho de carga faz vez de cama, maca hospitalar e palco.

Figuras 27 e 28 – Detalhes da cenografia no espetáculo *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: YouTube⁸¹.

As figuras 29 e 30 apresentam exemplos do uso da projeção no espetáculo, como parte da cenografia. Ao fundo do palco são projetados vídeos de depoimentos do diretor, de familiares e amigos, além de vídeos que são gravados em tempo real pelos próprios atores. A companhia também utiliza como recurso cênico um letreiro luminoso, que tem a legenda

⁸¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bb_-PZQUloc. Acesso em: 20 Abr. 2020.

projetada no fundo do palco. A figura 31 mostra um detalhe da captação de vídeo feita em tempo real durante o espetáculo.

Figuras 29 e 30 – Projeção de vídeo gravado em tempo real e letreiro no espetáculo *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: YouTube⁸².

Figura 31 – Detalhe do vídeo sendo captado em tempo real durante o espetáculo.

Fonte: uol.com.br⁸³.

A ambientação da casa de Luis Antonio em sua adolescência é feita a partir de poucos elementos: um tapete e uma cadeira de madeira com estofado de veludo vermelho. Dois elementos que remetem à uma época, à uma ideia de família tradicional. As grades da cela que prendem Luis Antonio simbolicamente são representadas pela estrutura e estrado de uma cama de solteiro dobrável, vista na figura 32. Para Mate “a ‘saga’ da personagem Luís Antonio-Gabriela-expulso-Gabriela é apresentada, tanto pela dramaturgia de texto como pela dramaturgia de cena, a partir de cores intensas, complexas e trágicas: coligem patetismo⁸⁴ e grotesco”. (2018, p.191).

⁸² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bb_-PZQUUloc. Acesso em: 20 Abr. 2020.

⁸³ Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/luis_antonio_gabriela_album.htm. Acesso em: 20 Abr. 2020.

⁸⁴ Relativo à experiência humana ou representação artística que evoca no observador pena, compaixão.

Figura 32 – Detalhe de cenografia no espetáculo *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: YouTube⁸⁵.

Os próprios atores operam a iluminação do espetáculo, controlando sua cor e potência. A luz reduzida é uma característica marcante em boa parte das cenas que são mais escuras. A partir da intervenção de tecidos coloridos que os atores jogam nos refletores, a coloração das cenas vai se transformando. A luz vermelha remete a tensão nas cenas de agressão e abuso, como é possível ver na figura 33. Nas cenas da família, na Casa das Travestis e também no salão de Serginho o uso da luz branca é forte para revelar a cena. Uma iluminação mais azulada e fria também é presente em algumas das cenas de Gabriela em Bilbao, onde mostra seu estado de saúde mais debilitado.

A luz do espetáculo é pontual e o efeito de meia luz é frequente, apenas o que precisa ser visto é iluminado. Na maior parte do tempo, quando existe iluminação, a luz é branca e forte; porém, para alcançar efeitos com a luz, os atores jogam tecidos vermelhos e amarelos sobre os refletores. (VASCONCELOS, 2019, p.6)

Figura 33 – Detalhe de atores cobrindo iluminadores com tecido em *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: YouTube⁸⁶.

⁸⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bb_-PZOUloc. Acesso em: 20 Abr. 2020.

⁸⁶ Idem.

A personagem da mãe Gladys que chega a ter a representação feita por um lençol branco, após sua morte fica em cena durante todo o espetáculo, na figura de um manequim coberto pelo lençol, ao fundo do palco. O manequim, além de estar coberto com o lençol, tem toda a estrutura interna preenchida com uma iluminação de LED branca e uma estrutura circular de LED vermelha no seu centro, que faz referência a um coração. Como se a figura de Gladys estivesse o tempo todo presente na vida de Luis Antonio, mesmo estando morta, está viva em sua lembrança. É possível ver detalhes desta estrutura nas figuras 34, 35, 36 e 37. Marcos Felipe comenta sobre a primeira experiência do grupo com o manuseio da questão tecnológica durante o espetáculo. “Toda a iluminação era feita por nós, em cena, toda a narrativa apresentada por meio de projeção foi algo novo”. (MATE, 2018, p.98)

Figuras 34, 35, 36 e 37 – Detalhe de iluminação no manequim em *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: uol.com.br⁸⁷.

As bolsas de soro penduradas sobre o palco criam volumes simbólicos, que vão transformando o espaço e também o corpo de Luis Antonio em Gabriela, ao mesmo tempo em que remetem a um ambiente hospitalar. Pouco a pouco, vão sendo reveladas com maior veemência pela iluminação nas cenas iniciais do parto de Gladys e do momento em que o

⁸⁷ Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/luis_antonio_gabriela_album.htm. Acesso em: 20 Abr. 2020.

estado de saúde de Gabriela vai se tornando mais debilitado. Simbolicamente vão representar as aplicações de silicone no corpo da personagem.

Figuras 38 e 39 – Detalhe das bolsas de soro no cenário de *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: uol.com.br⁸⁸.

A leitura do álbum de retratos perdura no espetáculo do começo ao fim. Seja através das imagens, dos relatos em forma de lembranças até a cena final, na representação do céu, com as molduras iluminadas, que trazem também a memória de um camarim.

Figuras 40 e 41 – Detalhe da cenografia da cena final de *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá⁸⁹.

A trilha sonora composta por Gustavo Sarzi, tem a interpretação feita pelos atores do elenco e também pelo próprio músico em cena. A peça traz em pauta temas delicados e tensos. A sonorização das cenas é um elemento forte que ajuda a ambientar o enredo. A melodia do primeiro verso cantado pelo ator Marcos Felipe é a mesma melodia do verso final puxado por Fábila Mirassos, logo depois cantada por ambos. A musicalização das palavras

⁸⁸ Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/luis_antonio_gabriela_album.htm. Acesso em: 20 Abr. 2020.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

torna a expressão delas mais forte ainda. A sonoridade da sanfona na cena do parto, anuncia uma dor que seguirá: a morte de Gladys. As melodias dos coros, na oração “papai do céu” remete a temática sacra, ao mesmo tempo em que passa a sensação de culpa e sofrimento de Bolinho pela morte da mãe no parto. O timbre da sanfona na cena em que o personagem fala que não soube nascer traz novamente esse desabafo, essa dor na cena. Sobretudo, as vozes do elenco criam arranjos que preenchem a cena com sonoridades impactantes. A escolha da trilha com o estilo de ópera italiana nas cenas em que Pascoal agredia Luis Antonio traz uma crítica à “família tradicional daquela época”. A sonoridade se torna mais divertida e animada nas cenas em que Luis Antonio está na República das Travestis, a Casa das Bonecas, bem como nas cenas em que ele contracenava com Serginho e no momento em que ele se assume como Gabriela.

2.4. PERSONAGENS E FIGURINO DAS PERSONAGENS

A concepção dos trajes de cena de *Luis Antonio – Gabriela* é de Camila Murano, que também foi assistente de direção do espetáculo. A criação dos figurinos começou a ser pensada desde a primeira etapa de desenvolvimento da peça. O processo demandou um amplo estudo e pesquisa de materiais de apoio, além de depoimentos, conforme relata a figurinista:

[...] Durante meses, foi um profundo mergulho ao passado e na história daquela família. Uma busca longa por documentos, fotos, cartas, álbuns e depoimentos que conseguimos aqui e ali com algumas pessoas que ainda estão vivas, e que reunidos contavam a história daquela família. Essa escavação ao passado além do conteúdo que íamos colecionando, tinha cheiro, cor, texturas, alma... Traziam assim, as primeiras inspirações para essa criação. Com isso surgiu em mim, o desejo de transportar para o palco através das vestes das personagens, com suas cores, formas e texturas, uma atmosfera de um velho álbum de família. Surgiu o desejo de passar para o público a sensação de estar folheando um álbum antigo. (informação verbal)⁹⁰

Assim como na cenografia, no figurino, o fato de Camila Murano estar acompanhando o processo de criação do espetáculo, desde o começo também com a função de assistente de direção de Nelson Baskerville, contribuiu para uma relação de troca entre propositores e elenco. Sendo o processo colaborativo, uma das características do teatro épico brechtiano, e que foi bastante incisiva na concepção final dos trajes de cena. Viana descreve como o processo colaborativo nos trabalhos de Brecht trouxe contribuições para a composição da cena:

---

⁹⁰ Informação fornecida por Camila Murano em entrevista para a pesquisadora Taina Vasconcelos, em 28 de fevereiro de 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação. (p.228)

O processo colaborativo de criação nos seus trabalhos criou chances para que a cenografia e os figurinos interferissem diretamente na realização do espetáculo, inclusive do ponto de vista dramaturgico, num processo tão rico que raramente se vê igual. Brecht é muito simples. Mas dentro dessa simplicidade, atinge uma complexidade que só mesmo os mestres orientais saberiam explicar. (VIANA, 2010, p.184-185)

O ator Marcos Felipe conta que o processo de criação dos figurinos, passou por um período de testes e possibilidades que foram experimentadas desde o início da montagem. Segundo o ator, foi importante a experiência para descartar propostas óbvias e caricatas, que acabam por reduzir a imagem da travesti a estereótipos de plumas e paetês, uma realidade demasiadamente maquiada. Mostrar a figura da travesti neste caráter festivo, só reforçaria um pensamento romantizado, deixando passar questões importantes como a falta de apoio e entendimento por parte da família, as violências e agressões, o abandono.

Teve uma coisa muito importante: logo no início dos ensaios esgotamos todas as possibilidades coloridas, porque é muito fácil, “então a gente vai falar da Gabriela”. Não teve dúvida de que no dia seguinte estávamos com pluma, paetê, não sei o quê. Mas, foi ótimo porque a gente esgotou essas possibilidades e falamos assim: “a gente não quer levar um espetáculo nesse lugar do figurino”, porque você fala em travesti e entra logo com alegria, com a pluma, com o paetê. (FELIPE In VIANA; GIL; VASCONCELOS, 2018, p. 49)

Os figurinos, assim como o cenário foram ressignificados. Todas as personagens vestem um traje cirúrgico na cor nude⁹¹. A cor que remete ao tom sépia também traz a sensação de foto envelhecida, se relacionando também com a proposta do álbum de retrato presente no espetáculo. Algumas variações acontecem na caracterização das personagens de acordo com o momento histórico em que é encenado. A proposta conforme conta a figurinista Camila Murano esta ligada à temática da sexualidade e transgeneridade de Luis Antonio Gabriela, e segue também uma estética épica brechtiana: “O teatro épico brechtiano não pede verossimilhança e essa autonomia e liberdade que eu desejava dar aos atores através de um figurino simbolicamente do nu, visava também permitir que cada personagem pudesse transitar pela não linearidade cronológica da historia”. (informação verbal)⁹². De modo que a mesma caracterização vestia os personagens em diferentes momentos, como quando representaram o nascimento de Nelson, com um coro cantando pelos atores engatinhando no chão como ‘bebês’; ou quando representaram a infância e adolescência de Luis Antonio e

⁹¹ Nude significa "nu", pele. Conforme Figueiredo (2020) refere-se a cores que remetem às mais variadas tonalidades de pele e que por se parecerem com ela se "mesclam" aparentando que se está desnudo.

⁹² Informação fornecida por Camila Murano em entrevista para a pesquisadora Taina Vasconcelos, em 28 de fevereiro de 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação. (p.228-229).

seus irmãos; ou ainda quando representaram sua juventude. A figurinista também conta que a proposta das roupas cirúrgicas “refletiam também a busca pela transformação do próprio corpo de Luís Antônio, a não aceitação de si mesmo, a ideia de ter nascido no corpo errado”⁹³, (informação verbal)⁹⁴. O traje traz a possibilidade de ser alterado a partir dos objetos inseridos em sua estrutura, como será visto a seguir, o que remete às transformações no corpo de Luis Antonio, vistas ao longo da peça.

O uso das roupas íntimas e cirúrgicas na caracterização, também tem influência direta do modo como grupo ensaia. O grupo tem costume de ensaiar com roupas íntimas, uma característica que tem influenciado a caracterização de outros espetáculos da companhia também. Conforme comenta o ator Marcos Felipe:

[...] Acredito que eu estar de cueca na Polenta seja um pouco disso. Por exemplo, o meu figurino ser uma cueca vermelha, assim como no Luís Antônio. Acredito que muito do resultado do figurino do *Luís Antônio Gabriela*, é pela forma como a gente ensaia: as meninas entram sempre com uma roupa, um body e uma calcinha, e os meninos entram sempre de cueca. Sempre que a gente vai pra sala de ensaio, a gente está assim. Como a gente entrou no segundo espetáculo assim pra ensaiar, a Camila Murano, que fazia assistência de direção, ela falou: “Vamos continuar trabalhando com esse traje íntimo, com essa primeira pele, vamos só focar na cor, trabalhar um pouco com a textura dessa roupa pós-cirúrgica, que já faz analogia a corpos que se rasgam...” Aí, a gente trabalhou com o nude, variações de nude na roupa pós-cirúrgica. (informação verbal)⁹⁵

A escolha pelo traje cirúrgico como figurino também traz um lugar de resignificação do traje social enquanto traje de cena, prática que vem sendo explorada no teatro contemporâneo. A partir do momento em que a peça deixa de ter sua função inicial para se tornar figurino, ela adquire uma série de signos, que são associadas à sexualidade e transgeneridade, aos procedimentos estéticos que acabam interferindo na aparência física e saúde de Gabriela, o figurino simbolicamente do nú, onde a textura do traje faz analogia aos corpos que se “rasgam” nos processos cirúrgicos, remetendo às transformações do corpo transexual, e à própria questão das cirurgias para mudança de sexo.

---

⁹³ Embora esse pensamento seja um senso comum, não existe corpo errado, existe uma sociedade errada que não reconhece as existências trans. “Historicamente a medicina utilizou um discurso patologizante para diferenciar mulheres trans das travestis, sendo que esse conceito científico de que nascemos no corpo errado (logo, somos doentes) não é um consenso entre as próprias mulheres trans, travestis, homens trans e pessoas transgêneros no geral.” Informação disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/barraco-da-rosa/afinal-nascemos-no-corpo-errado-ser-trans-nao-e-doenca/>. Acesso em: 10 Jun. 2021.

⁹⁴ Informação fornecida por Camila Murano em entrevista para a pesquisadora Taina Vasconcelos, em 28 de fevereiro de 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação. (p.228-229).

⁹⁵ Informação fornecida por Marcos Felipe em entrevista para a autora, em 19 de outubro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação. (p.203-204).

A narrativa de *Luis Antonio Gabriela* se desenvolve a partir das personagens: Luís Antonio, que depois se transforma em Gabriela, seu irmão Nelson, sua irmã Maria Cristina, sua mãe Gladys, sua madrastra Doracy, seu Pai Pascoal e Serginho.

a) Luis Antonio – Gabriela

A personagem de Luis Antonio é interpretada pelo ator Marcos Felipe, até o momento da sua transição em Gabriela, quando passa a ser interpretada pela atriz trans Fábيا Mirassos. No primeiro momento, a caracterização de Luis Antonio é composta pelo traje cirúrgico na cor nude (uma blusa de compressão⁹⁶ e uma cueca). Ele também usa uma joelheira e leva um terço no pescoço. Como é apresentado nas figuras 42 e 43:

Figuras 42 e 43– Figurino de Luis Antonio.

Fonte: YouTube⁹⁷.

Ao longo dos períodos históricos representados, o corpo da personagem vai ganhando volumes. A caracterização ganha um sutiã sobreposto à blusa criando um volume no busto. As aplicações mal sucedidas de silicone vão deixando marcas no corpo da personagem, que vão sendo resolvidas na caracterização, incorporando ao figurino os volumes das bolsas de soro espalhadas pelo cenário. As cenas que retratam as agressões que Luis Antonio sofria em casa trazem uma iluminação vermelha. A cor da luz é feita a partir de tecidos vermelhos espalhados pelo cenário que os atores manipulam em cena. Em um dos momentos de agressão, Luis Antonio se enrola em um desses tecidos vermelhos, é possível ver esta imagem na figura 44. Ele traz um terço no pescoço com um crucifixo em um tamanho grande. Neste

⁹⁶ Criadas há mais de 50 anos, as roupas de compressão foram utilizadas inicialmente para melhorar a recuperação de tecidos e a circulação sanguínea de pacientes em pós-operatório. Sua função terapêutica depois foi ampliada para tratamento de edemas e trombose, chegando também à cirurgia estética.

⁹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bb_-PZQUloc. Acesso em: 20 Abr. 2020.

momento, o tecido deixa de ser um recurso do cenário ou da iluminação e passa a vestir a personagem, trazendo várias leituras possíveis.

Luis Antonio fica parado ao lado de uma caixa de madeira, onde está carimbada a palavra “FRÁGIL”. Ao mesmo tempo leva uma cruz consigo, elemento simbólico que vem do latim “crux”, estaca para tortura, e faz alusão de como a personagem foi torturada através das surras que levou por conta de sua escolha sexual⁹⁸. A cena também reverbera como uma denúncia e crítica a quantas travestis e LGBTQI+ não foram e continuam sendo espancadas, torturadas, assassinadas por não terem seu direito de escolha respeitado. Simbolicamente a personagem envolta no tecido vermelho também pode representar a personagem torturada, banhada em sangue, representando a dor de Luis Antonio e também de tantas outras pessoas.

Figura 44 – Figurino de Luis Antonio com tecido vermelho.

Fonte: YouTube⁹⁹.

Ao sair de casa, Luis Antonio vai morar com os avós por pouco tempo. Em seguida, vai morar na República das Travestis, a Casa das bonecas. Essa passagem é representada com uma apresentação da personagem na noite. A saída de casa, simbolicamente, representa uma libertação para a personagem que se “despe” do passado. A caracterização promove um efeito visual, através do traje improvisado com o plástico, como é possível ver na figura 45.

⁹⁸ Até meados da década de 80, se falava de escolha sexual. Atualmente é utilizado o termo identidade de gênero. “Entender a sexualidade e o gênero não como categorias fixas, mas em constante movimento e não classificáveis permite construir uma ideia de como esses temas vêm sendo tratados no cenário social contemporâneo.” (AGUINSKY; FERREIRA, 2013, p.2).

⁹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ml533CYtVRM>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

Figura 45 – Figurino de Luis Antonio com plástico.

Fonte: uol.com.br¹⁰⁰.

A notícia da morte do pai marca a transição física de Luis Antonio em Gabriela, que acontece em silêncio. O ator Marcos Felipe fica parado no centro do palco, enquanto vai sendo transformado através da caracterização. Sandra Modesto, Lucas Bêda, Verônica Gentilin e Virgínia Iglesias vão vestindo Marcos em cena. Um par de brincos, um colar, pulseiras, anéis, um tutu de balé, representam essa transformação da personagem. Na figura 46 é possível ver detalhes de algumas peças do figurino.

Figura 46 – Detalhe do figurino do ator Marcos Felipe.

Fonte: Foto da autora, 2019.

¹⁰⁰ Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/luis_antonio_gabriela_album.htm. Acesso em: 20 Abr. 2020.

A interpretação da personagem Gabriela, como já visto, desde novembro de 2018, é feita por Fábia Mirassos, que aparece usando um figurino igual ao último traje que o ator Marcos Felipe veste no processo de transição. Sobre a responsabilidade de fazer um papel tão importante para o espetáculo, que teve grande êxito na representação do ator Marcos Felipe, a atriz Fábia comenta: “Eu tinha dez ensaios, para dar conta de um negócio que eles já tinham feito quatrocentas vezes [...] Então, sim foi muito difícil, a minha estreia foi muito difícil. A Maria Cristina estava na plateia, na terceira fila olhando pra minha cara...” (informação verbal)¹⁰¹.

Figura 47 – Marcos Felipe fazendo Gabriela.

Fonte: Rede Globo¹⁰².

Dar vida a uma personagem não é uma tarefa fácil, entrar em cena vivendo Gabriela, é um trabalho que vem carregado de memórias e signos, tanto pelo fato de interpretar a vida de Gabriela, uma mulher trans, uma personagem real, como também pela carga semântica atrelada à representação feita durante anos pelo ator Marcos Felipe. Se no dito popular o hábito faz o monge, em cena o figurino veste o ator. Desta forma a caracterização de Gabriela conserva marcas e lembranças do tempo. Com a alteração do elenco, um novo corpo é preenchido por essas linhas, texturas, cores e formas. O figurino cumpre seu papel de integrar-se ao todo. O corpo frágil, mas também o corpo forte, que resistiu a violências, que se abriu para transformações. As materialidades ajudam a atriz a incorporar a personagem, com seu corpo, sua vivência, sua representatividade.

¹⁰¹ Informação fornecida por Fábia Mirassos em entrevista para Fausto Viana a Tainá Vasconcelos, em 23 de agosto de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação. (p. 241).

¹⁰² Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/o-espetaculo-premiado-luis-antonio-gabriela-chega-ao-rio-de-janeiro.ghtml>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

Eu não queria imitar, mas por outro lado, eu tinha que estar atenta à gestos, à forma de andar... Porque, a personagem é a mesma. Muda o ator, mas a personagem é a mesma. E você sabe qual é a coisa mais maravilhosa que eu escuto muito: “Como vocês são parecidos em cena!” Eles falam muito isso. O Nelson tirou uma foto e disse: “Vocês são iguais, parece o Marcos de peruca...” (informação verbal)¹⁰³

Para solucionar a entrada de Gabriela no palco, o diretor conforme conta Fábيا, propôs a utilização de um tecido de paetê como uma espécie de cortina, simulando um número de mágica. “Eu entro e troco de lugar com o Marcos e aí eles fazem como se fossem uma mágica. O Nelson solucionou desse jeito a minha entrada. Quando abaixa o pano, já sou eu com a mesma roupa, com a sainha, o colarzinho, o brinco... Aí, eu faço o número do Bilbao, com a música.” (informação verbal)¹⁰⁴. As figuras 47 e 48 mostram Marcos Felipe e Fábيا Mirassos no momento em que representam a transformação da personagem em Gabriela.

Figura 48 – Fábيا Mirassos fazendo Gabriela.

Fonte: Flertai¹⁰⁵.

A decadência do estado de saúde de Gabriela tem a representação visual feita através de um macacão de renda na cor nude. Diferente das outras peças, que foram compradas, o macacão foi confeccionado para o espetáculo, feito com vários bolsos em sua estrutura, que servem como suporte para a atriz guardar as bolsas de soro, criando volumes assimétricos no

¹⁰³ Informação fornecida por Fábيا Mirassos em entrevista para Fausto Viana a Tainá Vasconcelos, em 23 de agosto de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação. (p.243).

¹⁰⁴ Informação fornecida por Fábيا Mirassos em entrevista para Fausto Viana a Tainá Vasconcelos, em 23 de agosto de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação. (p.242).

¹⁰⁵ Disponível em: <http://flertai.com.br/2019/04/cia-mungunza-de-teatro-apresenta-espetaculos-no-sesc-santo-andre>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

corpo da personagem. Não houve alterações na caracterização de Gabriela na versão interpretada por Fábيا Mirassos, em comparação com a versão original, interpretada pelo ator Marcos Felipe. O macacão, por se tratar de uma peça mais frágil em relação aos outros trajes, regularmente necessita de manutenção e eventual troca. No período em que a atriz Fábيا Mirassos estreou no espetáculo, a companhia mantinha um macacão novo em reserva, que havia sido feito para o ator Marcos Felipe, mas que serviu para a atriz.

[...] o macacão que eu uso na segunda cena é do Marcos. Era um macacão novo, mas tinha sido feito para o Marcos. Mas, a gente provou e serviu. Aí, eles falaram para ficar com ele mesmo, que estava novinho... Era um macacão reserva. Ele tinha o dele. O collant sim, eu comprei outro. (informação verbal)¹⁰⁶

As outras peças que compõe seu figurino, como o collant, joelheira e shorts foram comprados pela atriz. A saia de tule, o tutu de balé, também foram confeccionados para o espetáculo. Nas figuras 49 e 50 é possível ver detalhes das peças que fazem parte do figurino de Gabriela.

Figura 49 – Detalhe do figurino da atriz Fábيا Mirassos.

Fonte: Foto da autora, 2019.

¹⁰⁶ Informação fornecida por Fábيا Mirassos em entrevista para Fausto Viana a Tainá Vasconcelos, em 23 de agosto de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação. (p.238).

Figura 50 – Figurino de Gabriela.

Fonte: Guia boca de cena¹⁰⁷.

A interferência com a colocação das bolsas de soro no macacão, além de contribuir na representação visual, também influencia a expressão corporal do ator em cena. A busca pela transformação do corpo leva a personagem a soluções rápidas com procedimentos estéticos e cirurgias plásticas com enxertos de silicone de má procedência que acarretam em deformações em seu corpo. O peso das bolsas de soro modifica não só o traje, mas também a maneira desse corpo se comportar, aos poucos são quinze quilos que vão sendo inseridos neste traje a partir do momento em que a personagem está com o macacão, até a cena final. O ator Marcos Felipe conta a experiência de estar com o figurino, no momento em que ainda representava Gabriela, em meados do ano de 2017. “Quando eu coloco o macacão no meio do espetáculo para o final, já é um lugar de total deformação do corpo do Luís Antônio, e a partir do momento que visto, eu começo a trabalhar com mais 15 quilos no meu próprio corpo, que são as bolsas de soro.” (VIANA; GIL; VASCONCELOS, 2018, p. 53-54). O ator ainda

¹⁰⁷

Disponível em: <https://www.guiabocadecena.com.br/eventos/index/luís-antonio-gabriela.html#.X9DFoIVKjIU>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

pontua sobre o impacto da transformação do traje no corpo em cena: “isso traz para o meu corpo, traz para construção da Gabriela um lugar outro. Assim, você olha e é um ator totalmente desfigurado” (idem, p. 53-54). No início, as bolsas de soro que eram acopladas a peça eram enchidas somente com ar, por conta da preocupação da fragilidade do macacão, a proposta criava um volume, desprovido de peso. Marcos Felipe lembra que após um certo período foi percebido a diferença do impacto que se dava no corpo do ator, ao utilizar as bolsas cheias de soro: “hoje, eu faço questão que as bolsas sejam de fato com soro, porque dá os 15 quilos, e acho importante para o final da peça, porque eu acabo arrebetado, e isso é muito importante nessa construção.” (idem, p. 53-54). Na figura 51, vemos o ator com o figurino.

Figura 51 – Marcos Felipe como Gabriela.

Fonte: Peneira cultural¹⁰⁸.

O material empregado na confecção do macacão traz uma delicadeza e ao mesmo tempo uma fragilidade, a renda reflete em sua textura um pouco da figura da travesti e da própria Gabriela. O tecido que com o tempo vai esgarçando, trouxe uma dificuldade em termos de manutenção para o figurino. Conforme relata o ator Marcos Felipe, até o ano de

¹⁰⁸ Disponível em: <http://peneira-cultural.blogspot.com/2012/09/luis-antonio-gabriela-um-mix-real-e.html>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

2017, a peça foi trocada cinco vezes em decorrência dos desgastes ao longo do tempo que o figurino foi sofrendo. Na companhia cada ator fica responsável pelo seu figurino, incluindo a manutenção. Marcos Felipe comenta sobre o processo de desgaste da peça:

No meu caso, por exemplo, eu tenho um macacão que já troquei 5 vezes. Que é o macacão de renda que tem um forro, que ao usar, ele vai esgarçando e vai rasgando, vai rasgando, porque é onde eu coloco as bolsas de soro no final do espetáculo. Então, por exemplo, a gente já tem uma costureira que sabe, que faz, e já temos o lugar para comprar o tecido. Sempre que fica muito desgastado, eu mesmo vou, levo e costuro. Assim, cada um fica responsável pelo seu figurino. (VIANA; GIL; VASCONCELOS, 2018, p. 52)

Apenas na última cena, os trajes são compostos por figurinos com paetê, lantejoulas e brilho, onde há uma espécie de “quebra” da estética proposta durante o espetáculo, que constrói um conceito para caracterização das personagens a partir dos trajes cirúrgicos. Nas figuras 52, 53 e 54 é possível ver imagens da cena final.

Figura 52 – Fábila Mirassos e Marcos Felipe em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: Flertai¹⁰⁹.

Os trajes de festa, no entanto, com exceção ao vestido de Gabriela, que é azul, aparecem dentro da paleta de cores que perdura por todo o espetáculo, voltada para o nude. A figurinista Camila Murano, comenta que o figurino é pensado de maneira simbólica, a fim de refletir sobre a questão do nú e do desnudar-se, como um álbum aberto que corajosamente vai revelando e expondo a história da família. “A escolha do nu simbólico traduzido nessas peças

¹⁰⁹ Disponível em: <http://flertai.com.br/2019/04/cia-mungunza-de-teatro-apresenta-espetaculos-no-sesc-santo-andre>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

de vestuário tem também a intenção de aproximar o expectador como um espelho dele mesmo, nus somos todos iguais.” (informação verbal)¹¹⁰.

Nós só vamos vir com uma roupa um pouco mais elaborada do ponto de vista de paetê, de pluma, de lantejola e de brilho, na última cena do espetáculo, e mesmo assim ela também vai para um amarelo, um marrom, nunca está totalmente colorida em cena. (FELIPE In VIANA; GIL; VASCONCELOS, 2018, p. 49)

Figuras 53 e 54– Cena final em *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: O teatro me representa¹¹¹.

¹¹⁰ Informação fornecida por Camila Murano em entrevista para a pesquisadora Taina Vasconcelos, em 28 de fevereiro de 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação. (p.229).

¹¹¹ Disponível em: <http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2017/08/luisantonio-gabriela-mais-que-um-pedido.html>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

A cena final traz uma provocação: “Aqui no céu é alma! Aqui no céu todo mundo é travesti!” O ato de todo o elenco colocar um vestido de festa, traz esta conotação simbólica do ato de se transvestir, conforme relata Marcos Felipe: “de fato a gente só vai se transvestir na última cena, para os aplausos. Então tem um pouco dessa ideia, é o único momento que a gente se transveste e coloca cor, paetê.” (informação verbal) ¹¹². Ainda sobre a caracterização da cena final, inicialmente todos os atores colocavam um vestido de festa na cena final. Depois houve uma alteração e conforme os atores se vestiam com o traje de festa, Marcos Felipe se despia. Com a entrada de Fábria Mirassos no elenco, Marcos Felipe passou a vesti-la e a ficar desnudo ao final.

Figura 55 – Cena final: transvestir em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: O teatro me representa¹¹³.

¹¹² Informação fornecida por Marcos Felipe em entrevista para a autora, em 19 de outubro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação. (p.205).

¹¹³ Disponível em: <http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2017/08/luisantonio-gabriela-mais-que-um-pedido.html>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

b) Nelson

A personagem de Nelson é representada pela atriz Verônica Gentilin. Sua caracterização também tem como base o traje pós-cirúrgico. No entanto, seu traje traz uma customização sutil, com a aplicação de suspensórios na cor nude sobre a cinta modeladora. Ao longo dos momentos representados, algumas peças vão sendo inseridas neste traje, interferindo nesta primeira estrutura.

Figura 56 – Verônica Gentilin representando Nelson em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: Blog do Arcanjo¹¹⁴.

Na representação da infância da personagem, a atriz veste em cena uma camisa sobre a base. Estas sobreposições de peças criam camadas no traje, que dialogam com as transformações que vão ocorrendo na vida das personagens e também do próprio público. *Luis Antonio Gabriela* provoca o espectador a mergulhar na vida de uma travesti, nos seus desejos, medos e alegrias. Conforme descreve Vasconcelos (2019, p.6): “não é possível sair da mesma forma que se entrou, porque a ação é inspirada na realidade, que para muitos é desconhecida com tanta profundidade.” Em sua fase de adolescência, a personagem de Nelson usa uma camiseta do Santos e um lenço amarelo em torno do pescoço sobre o traje pós-cirúrgico. As trocas de figurinos são feitas rapidamente pelos atores. Nas figuras 57, 58, 59, 60 e 61 é possível ver detalhes das transformações de seu figurino.

---

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2012/04/02/travesti-luis-antonio-gabriela-hipnotiza-curitiba/>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

Figura 57 – Figurinos da personagem Nelson em *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Figuras 58, 59, 60 e 61 – A transformação do figurino da personagem Nelson em *Luis Antonio Gabriela*.

Fonte: O teatro me representa¹¹⁵.

¹¹⁵ Disponível em: <http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2017/08/luisantonio-gabriela-mais-que-um-pedido.html>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

c) Maria Cristina e Mãe Gladys

A atriz Sandra Modesto interpreta as personagens Maria Cristina e Mãe Gladys. O traje pós-cirúrgico é usado como base na caracterização de ambas personagens. Representando a mãe Gladys na cena em que a personagem morre no parto, a atriz tem um lençol sobre o corpo, como é apresentado nas figuras 62 e 63, o que vai ficar associado a representação desta personagem até o final do espetáculo. Após esta cena, o lençol onde está escrito “Gladys” é posto sobre um manequim iluminado com luzes de LED ao fundo do palco, onde fica o tempo todo durante o espetáculo, até o momento em que a personagem Gabriela está em seu leito de morte e o manequim é posto ao lado de sua cama, tornando mais forte ainda a sua representação como a alma da mãe Gladys ao lado do ator Lucas Bêda, que interpreta nesse momento a alma do pai Pascoal, ambos em vigília pela filha.

Figura 62 – O figurino da personagem Mãe Gladys em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: YouTube¹¹⁶.

Figura 63 – A personagem Mãe Gladys com o lençol que vira figurino.

Fonte: O teatro me representa¹¹⁷.

¹¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M1533CYtVRM>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

¹¹⁷ Disponível em: <http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2017/08/luisantonio-gabriela-mais-que-um-pedido.html>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

A caracterização da personagem de Maria Cristina, irmã de Nelson compreende a base do traje pós-cirúrgico. Durante o espetáculo, a atriz também participa de cenas de coro, onde não interpreta necessariamente a Maria Cristina ou a Gladys. Uma dessas cenas de coro representa o salão de Serginho. Na cena todo elenco usa uma touca de hidratação de salão de beleza, cor rosa, na cabeça e tem um secador de cabelo nas mãos. A touca funciona como uma espécie de “carta curinga”, cria uma nova leitura tanto para o figurino, como para o cenário. O adereço, traz uma proposta do teatro épico-brechtiano. O traje no contexto de um personagem brechtiano, conforme relata Barthes, “não é um traje literalmente falando. Nem um símbolo de vestimenta. É uma linguagem que a roupa fala com o homem, as memórias, as misérias, e as lutas que caíram sobre ele.” (2002, p.211). Dessa forma, a touca ambientaliza a cena em um salão de beleza, sem necessariamente ter a construção cenográfica de um, conforme apresenta a figura 64.

Figura 64– Cena do salão de beleza em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: Veja São Paulo¹¹⁸.

d) Doracy

A atriz Virgínia Iglesias interpreta a personagem madrasta Doracy. Sua caracterização, assim como das outras personagens, compreende o traje pós-cirúrgico. Nas figuras 65 e 66, é possível ver o figurino da personagem, que não tem alteração ao longo das cenas. A atriz comenta sobre a responsabilidade de interpretar a personagem Doracy na peça:

Dar a voz à Doracy, madrasta de Nelson e única mãe que ele conheceu, representa para mim uma missão de muita responsabilidade, por estar dando voz a alguém,

¹¹⁸ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/luis-antonio-gabriela/>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

ainda vivo, e ainda representar pessoa tão emblemática quanto uma madrasta de seis filhos e mãe biológica de três. Madrasta não é figura tão simpática no imaginário popular e isso acabou trazendo certo peso ao meu intercâmbio com a personagem. (MATE, 2018, 195)

Figuras 65 e 66 – Personagem Madrasta Doracy em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: O teatro me representa¹¹⁹.

e) Pascoal e Serginho

O ator Lucas Bêda interpreta as personagens: Pascoal e Serginho. A caracterização de Pascoal se compõe a partir do traje pós-cirúrgico, um par de meias e uma careca de malha como mostra a figura 67. A troca de adereços é prática, facilitando a troca de personagens representadas.

Figura 67 – Personagem Pascoal em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: ABC do ABC¹²⁰.

¹¹⁹ Disponível em: <http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2017/08/luisantonio-gabriela-mais-que-um-pedido.html>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

¹²⁰ Disponível em: <https://www.abcdoabc.com.br/santo-andre/evento/sesc-santo-andre/24-03-2012/luis-antonio-gabriela-2144>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

Para interpretar o cabeleireiro Serginho, amigo de Gabriela, o ator tira a careca e a meia, veste uma calcinha e um sutiã sobre a base, coloca um sapato scarpin e um lenço no cabelo. Na cena em que Serginho está no salão de beleza, ele coloca a touca de hidratação rosa juntamente com o resto do elenco. As figuras 68 e 69 trazem imagens da caracterização da personagem.

Figura 68 – Personagem Serginho em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: uol.com.br¹²¹.

Figura 69 – Personagem Serginho com touca de hidratação.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá¹²².

f) Day Porto

O figurino de Day Porto, representado na figura 70, difere dos demais atores. Em cena, sua voz ganha destaque enquanto sua caracterização se camufla, apesar de a atriz usar um vestido em paetê na cor que mescla entre os tons de dourado e marrom. O traje pós-cirúrgico

¹²¹ Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/luis_antonio_gabriela_album.htm#fotoNav=13. Acesso em: 20 Abr. 2020.

¹²² Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

acaba tendo muito mais destaque no palco, tanto pela iluminação criada pelo elenco, como pelo fato de a peça não ser comumente usada e associada no teatro e com o tema em questão: a figura da travesti. Assim, a partir da resignificação deste traje, ele acaba chamando muito mais a atenção do público. Nesse sentido, a performance de Day Porto ganha destaque apenas nos momentos em que se faz necessário para a cena.

Figura 70 – Day Porto em *Luis Antonio-Gabriela*.

Fonte: uol.com.br¹²³.

---

¹²³ Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/luis_antonio_gabriela_album.htm#fotoNav=13. Acesso em: 20 Abr. 2020.

CAPÍTULO 3
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS
NO ESPETÁCULO ERA UMA ERA

3. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS NO ESPETÁCULO ERA UMA ERA¹²⁴

3.1. O ESPETÁCULO: ESTREIA, DIREÇÃO E AUTOR

O espetáculo *Era uma Era* foi a primeira montagem infantil da Companhia Mungunzá. Começou a ser ensaiado em 2014 e teve sua estreia em junho de 2015. Passando por um processo de criação que durou exatos quinze meses, a obra essencialmente coletiva inaugura uma nova fase de vida da companhia após o grande sucesso de *Luís Antônio-Gabriela*. A encenação foi criada durante a residência artística do grupo no espaço do Galpão Mungunzá, situado na rua Prates.

A atriz Verônica Gentilin, que também ministrou aulas de teatro para crianças por cerca de dezesseis anos na Casa do Teatro, grupo que faz parte do Teatro-escola Célia Helena, contribuiu significativamente para o desenvolvimento do processo de criação do espetáculo, com seu conhecimento e experiência com o público infantil. A atriz foi responsável pela dramaturgia do texto e também da cena, fazendo a direção de *Era uma Era*.

Sobre o fato de o espetáculo ser marcado por inúmeros efeitos técnicos que envolvem projeções, iluminação e áudio, Verônica Gentilin relatou sua experiência traumática durante a estreia, estando à frente da direção do espetáculo e sendo responsável também pela parte técnica:

Na estreia eu estava lá, sabia tudo, havia feito a dramaturgia: tudo estava milimetricamente estabelecido. Estava operando, e o *Era uma Era* é literalmente 97% dependente de tecnologia. A obra é toda virtual... O espetáculo começa com um áudio cuja narração apresenta todas as falas das personagens, depois tem uma coreografia... Então, na estreia, depois de pouquíssimo tempo a narração parou... Tentei, de todas as formas, recuperar a fala, mas era impossível. Olhava para os atores que dependiam da narração. Eu mexia nos cabos... então, comecei a chorar. A Sandra, “muito safá” assumiu a narração e apresentou a fala inicial introduzindo as personagens. Enquanto isso, o Léo, veio me ajudar com o cabo... Passado tudo isso: continuei com o processo de operação. (MATE, 2018, p.201)

---

¹²⁴ Parte do conteúdo deste capítulo foi publicado como artigo nos Anais do 15º Colóquio de Moda, edição 2019: Os trajes de Cena de *Era uma Era* e *Epidemia Prata* da Companhia Mungunzá de Teatro. Disponível no endereço eletrônico: <https://drive.google.com/drive/folders/1vcs5Y3pohdSASWQ8LE5T7LRhOARxE09?usp=sharing>. Acesso em: 20 Jan. 2020.

O espetáculo teve como inspiração o texto: *O decreto da alegria* de Rubem Alves, uma história que se passa em um reino não muito distante, onde o rei assina um decreto determinando que todos os seus súditos têm de ser alegres, assim as tristezas passam a procurar outro lugar para morar. No conto, o autor satiriza a questão do excesso da alegria, a partir do olhar de uma menina que percebe a beleza da tristeza, presente nas cores frias da noite, nas composições melódicas e em tudo que era considerado triste que tinha sido banido de seu reino, aos poucos ela percebe que só alegria não traz felicidade.

3.2. O ENREDO

No conto de Rubem Alves, é satirizada a questão do excesso da alegria, associada à felicidade. A narrativa de *Era uma Era* é dividida em dois momentos marcados pela falta e pela presença da tecnologia na vida do reino, onde vivem seis moradores: Dona Colherosa, interpretada por Virginia Iglesias; Fulano, interpretado por Leonardo Akio; Dona Maria Vilhosa, interpretada por Sandra Modesto; Mano da Quebrada, interpretado por Pedro Augusto; Paulo Maluco, interpretado por Marcos Felipe; e Rei Barba Rala, interpretado por Lucas Bêda.

O espetáculo começa com a recepção de Fulano, que além de receber o público, abre um baú que fica ao centro do palco, do qual vão saindo os demais personagens da história, ao som de uma trilha sonora estilo circense. Neste primeiro momento, é visto ao fundo do palco o reino, ambientado em uma estrutura de andaimes com algumas divisões no espaço, que lembram janelas, marcadas por cortinas brancas. Pouco a pouco, conforme os moradores vão entrando no reino, as cortinas sobem, passando a revelar o interior da casa de cada um. De maneira lúdica os moradores começam a brincar com uma bola gigante, passando de mãos em mãos, exceto para a figura do Rei Barba Rala, que começa a ficar bem irritado. Paulo Maluco se arrisca na brincadeira, preso com um cinto de segurança nos andaimes, se pendura saltando no ar, até pegar a bola. A brincadeira acaba quando Barba Rala consegue pegar a bola. Ao som da sanfona de Paulo Maluco, Barba Rala, se autodeclara Rei e deseja a todo custo entrar para a história e dar nome a seu reino. No entanto, a única maneira de entrar para história é completando cem páginas do grande livro dos autos.

Cada novo feito que acontece no reino é comemorado pelo rei e anotado no livro de autos de Paulo Maluco, como o dia em que a Dona Colherosa fez o primeiro bolo do reino sem glúten; a primeira negociação do reino entre Fulano e Mano da Quebrada, que trocam um desodorante por um litro de cheiro de bolo; e também o dia em que os moradores descobrem que existem outros lugares além do reino e se encantam pela ideia de poder sair, mas descobrem que não existe rua, de modo que sem rua não há como sair do reino.

Convencido da importância de construir ruas para ampliar o reino, Barba Rala estabelece como medida de urgência ligar o lado de dentro ao lado de fora; afinal, o reino precisa crescer. Ludicamente as ruas começam a “cair” em forma de faixas brancas do centro da estrutura de andaimes, como se estivessem sendo impressas, de modo que um a um, cada morador, vai pegando sua via e colocando no chão. Encantados com a ideia de poderem sair e andar pelas ruas, os moradores começam a andar pelas vias todos ao mesmo tempo. É instaurado um ambiente caótico: todos começam a brigar entre si, durante o primeiro trânsito do reino.

Os moradores do reino vão descobrindo o poder de suas vozes. Ao se juntar em coro, manifestam por melhorias no reino, cantando: “a marginal está parada, eu tenho hora pra chegar, mas o problema é a marginal ou as pessoas no lugar”. (2017) ¹²⁵. O Rei acorda com a manifestação dos moradores, e declara para o bem da evolução do reino: o rodízio de ruas, estabelecendo também uma multa pra quem desobedecer a nova lei.

Neste mesmo dia, o Rei Barba Rala, concede um privilégio à Dona Colherosa: uma grande festa de aniversário. Satiricamente a narrativa vai trazendo elementos do cotidiano, brincando com os fatos, ao mesmo tempo em que apresenta um olhar crítico sobre a situação. Paulinho, o responsável por registrar os feitos do reino, narra suas anotações para o público:

Hoje num reino ainda sem nome, na hora de agora pouco acabamos de conhecer o lado de fora do reino, mas foram tantas as ruas, que uma ficou em cima da outra, causando o maior congestionamento, mas mudando de assunto, acabamos de presenciar um caso de privilégio, o Rei no auto de sua ditadura, concedeu um privilégio a Dona Colherosa. Eu acho que deveríamos todos protocolar um pedido de impeachment na bilheteria do teatro. (2017) ¹²⁶.

---

¹²⁵ Transcrição de texto apresentado em *Era uma Era*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZptedSiCcnU>. Acesso em: 10 Out. 2019.

¹²⁶ Idem.

O livro de autos do reino atinge um número grande de feitos registrados e o Rei Barba Rala, feliz por entrar para a história, faz um comunicado aos moradores, convocando todos para fazerem a leitura do livro dos autos na praça do reino. No entanto, acontece um acidente: Dona Colherosa resolve fazer um grande bolo para comemorar, mas esquece de desligar o forno, causando um incêndio no reino. As janelas do reino se fecham e conforme o fogo vai se espalhando, vai sendo projetada nelas a imagem do incêndio. Os moradores vão saindo do reino aos gritos de: “Minha casa, minha vida! Meus maridos imaginários! Minha cozinha! Meu emprego! Meu livrinho das páginas do reino!” (2017) ¹²⁷. O livro dos autos é destruído e todas as ações do reino que foram registradas nele se perdem. Inconformado com o acidente, Barba Rala declara que agora será rei de reino nenhum, porque um reino sem história é coisa de reino nenhum. Neste momento, Barba Rala ordena que o mundo possa registrar tudo, e os moradores iniciam a reconstrução do reino. Os habitantes têm que recomeçar do zero.

Na segunda parte do espetáculo, após o grande incêndio, o reino é reconstruído em uma nova era, imersa na tecnologia, que é frequentemente associada à felicidade instantânea no mundo contemporâneo, regido pela lógica do consumo, rapidez e do *self*. Neste recomeço, os tempos são outros: com a era da tecnologia, o reino vive o caos tecnológico, dos excessos de registros, até um novo colapso (cf. MATE, 2017: 202). Com rolos de pintura, os moradores começam a pintar o reino e sincronicamente vão sendo projetadas as imagens das janelas no espaço. Uma voz de uma narradora reinaugura o reino nesta nova era, onde os moradores reaparecem sobre uma forma virtual. Em cada ambiente uma janela se abre aos poucos, revelando a imagem de cada personagem, onde seus corpos reais passam a interagir com as ações das figuras virtuais. Paulinho descobre o botão “compartilhar”. Surge um painel com as redes sociais, e o morador registra que nasceu a mais nova moeda do reino: a “curtida”, decorrente da primeira negociação do reino na nova era entre Fulano e Mano da Quebrada, que trocam um desodorante por uma curtida. Após uma negociação entre Paulinho e Mano da Quebrada em troca de cinco curtidas, nasce o primeiro meio de memória externa do reino, o HD, com armazenamento feito nos capacetes do engenhoso Paulinho.

Com a descoberta da conexão, os moradores do reino resolvem sair para explorar a nova tecnologia, exceto Barba Rala: ele representa uma figura ultrapassada e fica um pouco

---

¹²⁷ Transcrição de texto apresentado em *Era uma Era*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZptedSiCcnU>. Acesso em: 10 Out. 2019.

confuso e dessituado com as mudanças da nova era. É projetada uma espécie de elevador, por onde cada morador vai descendo; no entanto, ao chegarem do lado de fora, eles percebem que precisam de sinal para se conectar com o mundo e exigem que o rei dê conexão ao reino. Convencido de que é para o bem geral da comunicação, Barba Rala faz a vontade dos moradores que vão retirando seus “perfis de redes sociais vestíveis”, uma espécie de avental com imagem do perfil de cada morador. No entanto, revelado na fala de um deles: “o mundo é um lugar perigoso”, resolvem sair disfarçados, usando máscaras, trocam de imagens de perfil para conversar com outras pessoas.

Na nova era tecnológica também há problemas, acontecendo um novo caos. Cai o sinal, e novamente os moradores do reino se põem a manifestar cantando: “a internet está parada, pois todo mundo quer postar, mas o problema é o WIFI e o digitar sem parar, sinal não há.” (2017) ¹²⁸. Barba Rala fica frustrado ao perceber que não tem nenhuma curtida em sua página e Mano da Quebrada o tranquiliza, convencendo-o a fazer fotos para ganhar curtidas, pois nas palavras do personagem “é a era da imagem; quem não tem imagem não é visto.” (2017) ¹²⁹. Assim, o rei Barba Rala descobre que para entrar para história nesta nova era é preciso muitas cutucadas, curtidas, compartilhadas, mostrar pra todo mundo, tudo, absolutamente tudo o que se faz. O rei, nada bobo aparece então com um bastão de *self*, inebriado pela questão da imagem, sai tirando selfies por todo o reino: “fotografem, fotografem, façam história.” (2017) ¹³⁰.

O sistema parece ficar sobrecarregado com tantos arquivos, memórias, fotografias: as imagens ficam distorcidas e vão travando. Eis que acontece um novo caos: erro no sistema! Tudo se perde novamente, exceto algumas memórias salvas no HD de Paulinho, mas para o Rei, inconformado, a memória em pedaços é a mesma coisa que memória nenhuma, de modo que ele propõe que todas as memórias sejam impressas. Neste instante, uma espécie de retrospectiva do universo vai sendo projetada nas janelas do reino e a história termina como começou, os moradores do reino ainda sem nome retornam para o baú de histórias de *Era uma Era*.

---

¹²⁸ Transcrição de texto apresentado em *Era uma Era*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZptedSiCcnU>. Acesso em: 10 Out. 2019.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem.

3.3. CENÁRIOS E EFEITOS DE CENA: SONOPLASTIA, LUZ E PLATEIA

A cenografia de *Era uma Era* é ambientada em um andaime de cinco metros de altura, marcada por efeitos tecnológicos que vão desde as técnicas de projeção e iluminação à sonoplastia. Na figura 71, é possível ver um plano geral do espetáculo.

Figura 71 – Espetáculo *Era uma Era*.

Fonte: Miguel Arcanjo Prado¹³¹.

Cada ambiente tem uma cortina independente, manipulado pelos atores em cena. As persianas, quando fechadas, funcionam como uma espécie de tela para as projeções. Conforme se abrem, é revelado o interior do espaço e também há momentos em que acontecem a projeção dos personagens nas telas, simultaneamente com a interferência da ação dos atores em tempo real, como é visto na figura 72.

¹³¹ Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/04/04/mungunza-e-destaque-do-guritiba-com-era-uma-era-no-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

Figura 72 – Detalhe da cortina persiana no cenário de *Era uma Era*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá¹³².

Cada ambiente do reino representa a casa de um dos personagens, de forma que são compostos por elementos que combinam com o perfil de seu morador. Na casa de Dona Colherosa (figura 73), por exemplo, o preenchimento deste espaço é feito com objetos que remetem à personalidade dela: toalha de crochê, pratos e formas, fogão, utensílios de cozinha.

Figura 73 – Casa da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Miguel Arcanjo Prado¹³³.

A casa do Mano da Quebrada, por outro lado, lembra uma espécie de armazém, um pequeno comércio com um pouco de tudo. Nas figuras 74 e 75, é possível ver detalhes de seu interior, com objetos pendurados em um varal ao fundo. Na primeira parte do espetáculo, a capa amarela compõe o cenário da casa também. De forma que além de compor o cenário, se

¹³² Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/eraumaera>. Acesso em: 10 Set. 2019.

¹³³ Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/04/04/mungunza-e-destaque-do-guritiba-com-era-uma-era-no-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

torna parte do figurino do personagem na cena em que os moradores saem para andar nas ruas.

Figuras 74 e 75 – Casa da personagem Mano da Quebrada.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá¹³⁴.

A ambientação da casa de Dona Maria Vilhosa (figura 76), sugere um espaço mais sofisticado, traz elementos românticos, como a flor vermelha em tamanho exagerado, combinando com a caracterização da personagem, que usa adereços que se destacam pela forma, cor e tamanho.

Figura 76 – Casa da personagem Dona Maria Vilhosa.

Fonte: vimeo¹³⁵.

¹³⁴ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/eraumaera>. Acesso em: 10 Set. 2019.

¹³⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/305866145>. Acesso em: 10 Out. 2019.

Os elementos que compõe a casa de Paulo Maluco sugerem um espaço onde há uma preocupação com as memórias e história. Na figura 77, é possível ver que, ao fundo na parede da casa, há uma série de porta-retratos e dentro do ambiente há um cavalete que sustenta uma obra de arte: o livro dos autos, onde são registrados as memórias do reino no primeiro momento do enredo.

Figura 77 – Casa da personagem Paulo Maluco.

Fonte: Miguel Arcanjo Prado¹³⁶.

A ambientação da casa do personagem Fulano é mais sóbria, sendo composta por elementos que se conectam com a tecnologia, como o telefone e o videogame (figura 78).

Figura 78 – Casa da personagem Fulano.

Fonte: YouTube¹³⁷.

O Rei Barba Rala, como mostra a figura 79, está em um espaço privilegiado, acima de todos, com uma visão panorâmica do reino. Sua casa tem todo espaço preenchido por um sofá

¹³⁶ Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/04/04/mungunza-e-destaque-do-guritiba-com-era-uma-era-no-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cePuV1qvQSE>. Acesso em: 10 Out. 2019.

que traz uma estampa em xadrez, nas cores bege e marrom, sugerindo uma tonalidade sépia, o que combina com o perfil do personagem: conservador e ultrapassado. O sofá também traz a leitura de uma associação ao trono do Rei, como uma espécie de atualização e adaptação deste trono num contexto contemporâneo.

Figura 79 – Casa da personagem Rei Barba Rala.

Fonte: Miguel Arcanjo Prado¹³⁸.

O espetáculo reflete sobre a evolução da era tecnológica e tem uma estrutura toda pautada em elementos técnicos, com uma iluminação muito bem desenhada, pensada para revelar gradativamente as projeções durante a encenação. A luz se torna fundamental em todo o enredo, com o papel de revelar e esconder os elementos, de maneira orgânica e integrada com todo o contexto e demais efeitos. No início da apresentação, apenas o centro do palco é iluminado, onde está o baú, local de onde saem os personagens, ao som de uma trilha sonora divertida. Conforme há o deslocamento dos personagens, a luz e a trilha cessam, até o momento em que gradativamente as luzes vão se acendendo no reino. Verônica Gentilin, além de dirigir o espetáculo é responsável pela parte operacional de projeção e som durante a apresentação.

A trilha sonora, conduzida por Gustavo Sarzi, vai acompanhando o desenrolar das ações na cena, ora com uma veia cômica, ora com um ar de suspense, leva o espectador a visitar suas memórias de infância, sendo um elemento muito forte em todo espetáculo, tanto para as crianças como para os adultos. A trilha é composta por músicas gravadas e músicas

---

¹³⁸ Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/04/04/mungunza-e-destaque-do-guritiba-com-era-uma-era-no-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

tocadas ao vivo por Gustavo Sarzi e também com participação de Marcos Felipe, com seu personagem Paulo Maluco tocando sanfona e escaleta durante algumas das cenas.

Na segunda parte do espetáculo, conforme acontece a transformação do reino na nova era, a era da imagem, a cenografia é essencial para ajudar na composição da história. A imagem da figura 80 revela uma cena onde há o predomínio de uma série de projeções na estrutura dos andaimes, que compõe o cenário do reino.

Figura 80 – Espetáculo *Era uma Era* – cena da era da tecnologia.

Fonte: Kleber Patricio¹³⁹.

A forma como a companhia explora o uso dos elementos na construção da cenografia é algo que se destaca, já que consegue trabalhar com estruturas não convencionais, como o caso dos andaimes, que traz uma referência contemporânea, por estar associado à ideia de obras e construção, além de trabalhar com o uso de alta tecnologia, revestindo e transformando esta estrutura, aparentemente de uma materialidade simples e crú, em algo super complexo e detalhado. A proposta de cenografia vem se alinhar também com o próprio espaço do Teatro de Contêiner, atual sede da companhia, feito também com materiais que trazem esta mesma associação ao contemporâneo. No espetáculo, é projetada uma ideia de um reino que traz referências inspiradas no centro periférico paulistano, sobretudo nas materialidades empregadas em sua construção cenográfica. Estando entre as dez maiores cidades do mundo¹⁴⁰, a cidade de São Paulo é uma cidade heterogênea, com aspectos diferenciados tanto no seu território geográfico, como nos acessos a serviços de educação,

¹³⁹ Disponível em: <http://www.kleberpatricio.com.br/arte-cultura/espetaculos-da-cia-mungunza-no-encerramento-do-projeto-ferias-no-teatro/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

¹⁴⁰ São Paulo tem uma população de mais de 12 milhões de habitantes e está entre as dez maiores cidades do mundo. (FELIPE, Murilo: 2020)

cultura, saúde e trabalho. Deste modo, a construção do reino de *Era uma Era* traz uma metáfora da rotina de parte destas cidades, metrópoles e capitais, da imersão nos tempos e caos do contemporâneo, dos excessos, exageros e congestionamentos. É interessante como os atores se apropriam do uso da tecnologia em cena, como no momento em que o personagem do Rei Barba Rala, descobre a importância da imagem na nova era (figura 81). A caracterização, como será visto posteriormente, também vai se relacionar e ser impactada pelas técnicas de iluminação e projeção no palco.

Figura 81 – Rei Barba Rala descobrindo a cultura do Self.

Fonte: Bruno Luz fotografia¹⁴¹.

Assemelhando-se à estrutura de um condomínio, o reino de *Era uma Era* simboliza também uma grande teia, pois cada personagem tem sua história, mas uma a uma vai afetando a de todos os demais. O processo de criação do espetáculo, segundo Sandra Modesto (informação verbal)¹⁴² durou aproximadamente pouco mais de um ano e aconteceu simultaneamente com outro espetáculo da companhia: *Poema suspenso para uma cidade em queda*. Uma curiosidade sobre o espetáculo que reflete sobre a era da tecnologia, bem como a cultura das redes sociais e do *self* é o fato de os atores terem criado perfis “reais” para seus personagens na plataforma do Facebook. Na segunda parte do enredo, é projetada na estrutura de andaimes a esteira do Facebook com os mesmos personagens da história, só que transformados em personas virtuais que interagem na rede social, conforme a jornalista Monica Costa (2016) descreve em uma matéria para o jornal da Folha¹⁴³. Nesse momento, em

¹⁴¹ Disponível em: <https://brunoluzfotografia.wixsite.com/foto/blank-2>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

¹⁴² Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.213-218).

¹⁴³ A matéria completa encontra-se disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/crianca/2016/03/1748486-na-peca-era-uma-era-atores-encenam-em-um-andaime-de-cinco-metros.shtml>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

que o reino vive a era tecnológica e os moradores saem para se conectar, a cenografia ganha força e verdade a partir da construção real desses perfis, que passam a criar novas interações com o público. A existência do perfil de cada personagem estende o tamanho do espetáculo, como se não terminasse ao fim da peça, podendo continuar a partir das interações entre público e personagem nas redes sociais, o que mostra como a companhia se preocupou até os mínimos detalhes em manter a excelência no trabalho realizado.

O perfil dos personagens apresenta as características dos moradores do reino. O personagem Rei Barba Rala, por exemplo, representado na figura 80, em seu perfil, nasceu no ano de 1905. Na segunda parte do espetáculo, Barba Rala reclama, como visto, por não ter curtidas suficiente em sua página. Em seu perfil, o ator Lucas Bêda o descreve da seguinte forma: “Barba Rala é o Rei de um Reino Esquecido. Tão esquecido que no momento em que as coisas acontecem, elas já são esquecidas. O Reino vive apenas do momento presente. Como governar um Reino sem memória?” (BÊDA, 2014)¹⁴⁴.

Figura 82 – Perfil da personagem Rei Barba Rala no Facebook.

Fonte: Facebook¹⁴⁵.

A atriz Virgínia Iglesias descreve Dona Colherosa em seu perfil, representado na figura 83, como a grande responsável por alimentar a todos com suas pequenas colheradas de experiência. As características dos personagens vão sendo reveladas ao longo do preenchimento do perfil. Dona Colherosa, por exemplo, trabalha na empresa Mundo e estudou na Instituição de ensino Conselheira, o que combina com sua personalidade, já que no enredo

¹⁴⁴ Disponível em:

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008030505156&lst=1721716537%3A100008030505156%3A1580825938&sk=timeline>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

¹⁴⁵ Idem.

ela vive dando colheres de conselho aos demais moradores do reino. A atriz descreve em seu perfil: “Ela faz bolos e mistura sabiamente os ingredientes que cada momento requer. Ela mexe, mexe, mexe, mexe, até dar o tom certo. Cada colher de sua cabeça veio de um lugar onde ela esteve e de um momento específico.” (IGLESIAS, 2014)¹⁴⁶.

Figura 83 – Perfil da personagem Dona Colherosa no Facebook.

Fonte: Facebook¹⁴⁷.

No perfil de Maria Vilhosa, a personagem interpretada pela atriz Sandra Modesto é colocada como coreógrafa do reino, conforme é apresentado na figura 84. Poeticamente Sandra Modesto apresenta a personagem em seu perfil como “a responsável por todo e qualquer movimento” (2014)¹⁴⁸.

Maria Vilhosa é a coreógrafa do Reino. Para que os carros não se trombem, os semáforos se revezem, os pedestres atravessem, as estações do ano passem, para que

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100006901905164&lst=1721716537%3A100006901905164%3A1580825436&sk=timeline>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Disponível em: [https://www.facebook.com/maria.vilhosa/?_tn=%2Cd-\]-h-R&eid=ARCPbs6gNLUPoht943CsFJwtp4_3-aWi_RCToqyLffEmmGNTAI_MT6BHXwU6-4jaI_UJizGVfJ1Qn9G](https://www.facebook.com/maria.vilhosa/?_tn=%2Cd-]-h-R&eid=ARCPbs6gNLUPoht943CsFJwtp4_3-aWi_RCToqyLffEmmGNTAI_MT6BHXwU6-4jaI_UJizGVfJ1Qn9G). Acesso em: 15 Jan. 2020.

o Sol nasça na velocidade adequada, para que numa cidade chova e na outra faça Sol. Toda o funcionamento perfeito do Reino acontece pelo trabalho dela, ela rege todo e qualquer movimento. O Reino caminha devido sua intervenção. (MODESTO, 2014)¹⁴⁹

Figura 84 – Perfil da personagem Maria Vilhosa no Facebook.

Fonte: Facebook¹⁵⁰.

O personagem Paulo Maluco, representado na figura 85, é um grande conhecedor dos significados das palavras, é apresentado como professor em seu perfil. Paulo Maluco aparece na propaganda do Rei Barba Rala, fazendo “apoio” à figura do Rei.

¹⁴⁹ Disponível em: [https://www.facebook.com/maria.vilhosa?_tn=%2Cd-\]-h-R&eid=ARCPbs6gNLUPoht943CsFJwtp4_3-_aWi_RCtoqyLfEmMgNTAI_MT6BHXwU6-4jaI_UjzGVfJlQn9G](https://www.facebook.com/maria.vilhosa?_tn=%2Cd-]-h-R&eid=ARCPbs6gNLUPoht943CsFJwtp4_3-_aWi_RCtoqyLfEmMgNTAI_MT6BHXwU6-4jaI_UjzGVfJlQn9G). Acesso em: 15 Jan. 2020.

¹⁵⁰ Idem.

Figura 85 – Perfil da personagem Paulo Maluco no Facebook.

Fonte: Facebook¹⁵¹.

O Fulano é um personagem “faz tudo”. De acordo com seu perfil, representado na figura 86, frequentou “a escola da vida”, estudou “tudo” na instituição de ensino “Faculdade Geral”. Apresenta-se em sua página como produtor, zelador, consertador, comprador e organizador que trabalha na empresa “Proporcionando condições necessárias para que qualquer coisa aconteça”. O ator Leonardo Akio o descreve da seguinte forma:

Fulano fotografia e filmagem profissional.
www.fulanojosedasilvafotografia.com.br/site. Serviço de foto e filmagem de casamentos, festas, aniversários, bodas, eventos empresariais, aniversários etc. Com equipamentos de última geração, como... (AKIO, 2014)¹⁵²

¹⁵¹ Disponível em: [https://www.facebook.com/profile.php?id=100006834825160&_tn_=%2Cd-\]-h-R&eid=ARATthOCXPK5dsxxFjSpggslfRE6EJLMmRuPwTIgffl1gjfEe0vvFm8cq--JLgBEagGy027_8emTgWxp](https://www.facebook.com/profile.php?id=100006834825160&_tn_=%2Cd-]-h-R&eid=ARATthOCXPK5dsxxFjSpggslfRE6EJLMmRuPwTIgffl1gjfEe0vvFm8cq--JLgBEagGy027_8emTgWxp). Acesso em: 15 Jan. 2020.

¹⁵² Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100005446245820&lst=1721716537%3A100005446245820%3A1580829087&sk=timeline>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

Figura 86 – Perfil da personagem Fulano no Facebook.

Fonte: Facebook¹⁵³.

No perfil do Mano da Quebrada, o ator Pedro Augusto apresenta o personagem como o Dono da Quebrada, representado na figura 87, onde descreve um pouco sobre as características da personagem e revela também que o morador do Grande Reino ainda sem nome, tem problemas estruturais em sua casa. “Dono da Quebrada é o cara. Mora embaixo de todo mundo e tem alguns problemas de goteira. Recentemente abriu uma barraca onde vende rostos. Ele vive das imagens que "empresta" das pessoas. Qualquer coisa que você precisar, só falar com ele” (AUGUSTO, 2014)¹⁵⁴.

¹⁵³ Disponível em:

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100005446245820&lst=1721716537%3A100005446245820%3A1580829087&sk=timeline>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

¹⁵⁴ Disponível em: [https://www.facebook.com/dono.daquebrada/?_tn_=%2Cd-\]-h-](https://www.facebook.com/dono.daquebrada/?_tn_=%2Cd-]-h-)

<R&eid=ARCnAKHITqYcUylq8dfdFeGfs20CVYEn92b3RDfEwbzp5oV6fwCDI295JYGyUluUbQETiEF4gaejEnIX>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

Figura 87– Perfil da personagem Mano da Quebrada no Facebook.

Fonte: Facebook¹⁵⁵.

3.4. PERSONAGENS E FIGURINO DAS PERSONAGENS

O figurino de *Era uma Era* se passa em um contexto de tempos distintos. Em sua primeira parte, a obra acontece em um tempo com ar medieval, a partir do momento em que aparece uma figura que se autodeclara Rei. Em *Era uma Era*, o reino ainda sem nome é erguido sobre uma estrutura de andaimes, pensando nos trajes de cena para esta trama, o figurino proposto em criação conjunta de Fausto Viana e Sandra Modesto dialoga com o contexto cênico. Conforme Sandra Modesto descreve, a composição visual dos personagens foi inspirada a partir das características de cada um deles. A Dona Colherosa, por exemplo, por ser cozinheira, tem um figurino que remete a este universo. “O Fulano, é um faz tudo, então

¹⁵⁵ Disponível em: [https://www.facebook.com/dono.daquebrada/?_tn=%2Cd-\]-h-R&eid=ARCnAKHITqYcUylq8dfdFeGfs20CVYEn92b3RDfEwbzp5oV6fwCDI295JYGyUluUbQETiEF4gaejEnIX](https://www.facebook.com/dono.daquebrada/?_tn=%2Cd-]-h-R&eid=ARCnAKHITqYcUylq8dfdFeGfs20CVYEn92b3RDfEwbzp5oV6fwCDI295JYGyUluUbQETiEF4gaejEnIX). Acesso em: 15 Jan. 2020.

pensamos em um figurino ligado a essa pessoa que está pronta pra resolver problemas e assim vai. Queríamos algo mais lúdico, mais "espalhafatoso" e que conversasse com esse universo infantil e com a história a ser contada.” (informação verbal)¹⁵⁶

Em entrevista o ator Marcos Felipe aponta sobre como o figurinista Fausto Viana captou propostas visuais, conforme as improvisações das cenas durante os ensaios:

Então ele pescou a coisa do capacete e a partir disso montou o figurino do aviador ali. Acho que de cada um ele pegou de um jeito: a Dona Colherosa, pelo título... Ele transformou aquilo em uma coisa! Então depende de cada um. Do Pedro, essa relação de mano da quebrada, então ele já estava querendo trabalhar com esse figurino mais despojado, de marca, do Emicida. (informação verbal)¹⁵⁷.

Foi preciso ponderar também a relação dos figurinos com o cenário proposto para o espetáculo, que é ambientado na estrutura de andaimes. De modo que os figurinos tinham que ser pensados para que não atrapalhassem a performance dos atores. Como no espetáculo, há grande movimentação de “entra e sai” da estrutura em algumas cenas, esta adequação do traje se deu a partir da observação dos movimentos dos atores durante os ensaios e também da troca com o próprio elenco, acolhendo sugestões e ideias trazidas pelos atores. O tempo destinado ao processo de criação e construção dos figurinos ainda conforme Modesto compreendeu um período de dois a três meses e foi se desenrolar já no final do processo da concepção da peça, quando o espetáculo já estava “pronto”. O ator Marcos Felipe conta que o processo de criação foi um processo que girou em torno da apresentação de duas a três propostas com croquis dos figurinos para a diretora Verônica Gentilin até a aprovação da proposta final.

Na criação dos trajes é possível observar uma mistura de elementos, modelagens e texturas que costuram um traje lúdico, inspirado em vários tempos, com traços e materiais contemporâneos, carregados de camadas que ajudam a contar esta história. Os tecidos brincam com os vários tipos e cores, reinam veludos, jeans, algodão, malha moletom, capa de chuva, entre outros. Sobre a produção dos trajes, a maior parte das peças foi confeccionada,

---

¹⁵⁶ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.208).

¹⁵⁷ Informação fornecida por Marcos Felipe em entrevista para a autora, em 19 de outubro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação (p.206).

sendo que apenas os figurinos dos personagens Fulano e Mano da Quebrada foram produzidos com roupas compradas, mas que passaram por um processo de customização.

a) O Rei Barba Rala

A partir do traje do rei se pode imaginar um pouco mais sobre o estilo do guarda-roupa dos demais “moradores” deste reino. Analisando os trajes de cena de cada personagem de *Era uma Era*, começando pelo figurino do personagem Rei Barba Rala, a cor é um dado importante que faz referência à posição social do personagem e também ao tempo em que está inserido. Os figurinos desta peça dão espaço à imaginação: o personagem Barba Rala, interpretado pelo ator Lucas Bêda, na figura 88, tem um sotaque de um Rei “mandão” e usa um traje que mescla elementos e materiais contemporâneos versus referências de outros períodos.

Figura 88 – Rei Barba Rala.

Fonte: Foto de Fausto Viana, 2015.

O traje de cena compõe uma narrativa visual que ajuda a desvendar o personagem através dos diversos elementos: cor, forma, volume, textura e origem. Conforme Abrantes (2001), o figurino é um elemento que apresenta características indispensáveis para manter o clima plástico que os outros elementos cênicos instauram no palco, devendo ser visto com atenção e importância dentro do conjunto cênico. Os signos e códigos que são reverberados através do figurino podem comunicar e expressar diferentes sentidos de acordo com o contexto inserido, indicando as características sociopsicológicas dos personagens e também o tempo-espaço em que se passa a história.

Sob a ótica da recepção, o traje de cena do personagem Barba Rala aparenta um determinado modelo de traje, já que por conta das sobreposições de peças fica difícil identificar a quantidade exata de elementos que compõe o figurino. No entanto, após a visita técnica realizada na sede do coletivo, com a realização do registro fotográfico dos trajes, pode-se verificar que o traje de cena do personagem Rei Barba Rala é composto por uma calça de modelo cintura muito alta em jeans com dois suspensórios anexos na cor vermelha que é vestida juntamente a uma camisa branca e um casaco de corte longo e modelagem rebuscada, o que remete aparentemente a inspirações em modelagens de trajes do século XVIII. O fato de a calça ser feita em jeans reflete que este Rei não está inserido em um tempo tão distante, ele de algum modo tenta se encaixar no contexto atual.

Figura 89 – Calça e camisa da personagem Rei Barba Rala.

Fonte: Foto da autora, 2019.

A calça de modelo cintura alta, retratada na figura 89, conforme o figurinista Fausto Viana coloca em entrevista, é uma referência à figura do ditador, remetendo a uma imagem ultrapassada, “A calça alta abaixo do peito é uma coisa meio Getúlio Vargas, uma coisa velha” (informação verbal) ¹⁵⁸. O figurino tem um ar que remete à infância, através da ludicidade proporcionada pela mistura desses elementos e pela brincadeira das cores, como o amarelo, por exemplo, que em pequenos detalhes ganha um destaque na gravata-borboleta e no abotoamento da calça. O próprio suspensório, na cor vermelha, remete a uma ludicidade.

A casaca é a peça mais trabalhada do traje, com a cor predominante marrom em sua base e uma composição que mescla vários tecidos, texturas e materiais, que enriquecem o traje, conferindo nobreza ao personagem. A respeito da composição de tecidos da casaca Viana relata: “Eu queria muito misturar materiais aqui porque eu percebia que eles tinham essa pegada da modernidade...” (informação verbal) ¹⁵⁹. A peça é feita com a junção de diferentes tramas, texturas e cores, que confere um ar sofisticado e, ao mesmo tempo, ultrapassado ao personagem, que é um pouco o que representa a figura do próprio rei.

Sobre os materiais empregados na confecção dos trajes, o figurinista conta sobre uma especificidade do trabalho que tinha como condição, dada pela diretora Verônica Gentilin e também pelo ator Lucas Bêda, ambos veganos: a não utilização de nenhum tipo de tecido que fosse de origem animal na confecção dos trajes. “Portanto, só trabalhamos com peças “vegas”. Nada de couro animal ou lã. Até nos sapatos, que são sintéticos.” (informação verbal) ¹⁶⁰. A casaca do Rei Barba Rala, foi confeccionada a partir de retalhos de veludo.

O uso de tecidos sintéticos na confecção em algumas das peças acaba interferindo na durabilidade do traje em longo prazo, por conta de o tecido sintético não ter a mesma resistência que um tipo de couro por exemplo. Em entrevista, Sandra Modesto descreve a observação da diretora, que impactou diretamente nessas escolhas.

É possível ver nas figuras 90 e 91 os detalhes do patchwork feito com os retalhos sobre a base da casaca na parte da frente e costas da peça. Sobre o acabamento do traje, Viana descreve que por ser um traje que iria representar a figura de um rei velho e ultrapassado, não

---

¹⁵⁸ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.219).

¹⁵⁹ Idem. p.1.

¹⁶⁰ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.215).

havia problema em revelar os pontos de costura e acabamento interno da peça, “não tive muita preocupação de pregar o forro ou não pregar o forro. Tinha que estar velho, tinha que estar usado, tinha que estar muito detonado. Isso, em linhas gerais, é o figurino do rei.” (informação verbal) ¹⁶¹.

Figura 90 – Frente do casaco da personagem Rei Barba Rala.

Fonte: Foto da autora, 2019.

---

¹⁶¹ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.220).

Figura 91– Costas do casaco do personagem Rei Barba Rala.

Fonte: Foto da autora, 2019.

A respeito da construção do figurino do Rei Barba Rala, Fausto Viana descreve que o processo de montagem da casaca foi feito de modo artesanal, com a participação da professora e pesquisadora de figurino Juliana Matsuda, que na época ajudou a montar e costurar este traje, bem como outros figurinos do espetáculo:

A casaca dele era de fato pra ser um apanhado de tecidos, que com luz ficasse um negócio nobre, pseudo-chique. O suspensório claro dando essa pegada do velho, do velho gorducho, do velho ditador. Essa casaca eu e a Juliana Matsuda fizemos à mão mesmo. Fizemos a modelagem, montamos o tecido todo com retalhos e depois isso foi cortado e costurado. (informação verbal) ¹⁶².

O traje de cena reflete o contexto histórico em que o personagem está situado, expondo também através de sua estética visual, marcas de fracassos ou sucessos relacionados ao personagem e ao enredo, sendo um elemento cheio de simbologias e significados que se completam no conjunto do traje, na soma de todos os elementos que o compõe, no caso do personagem Barba Rala, calça, camisa, gravata, suspensório, casaca, sapato e coroa.

O sapato do personagem Barba Rala (figura 92), composto por um tênis customizado, tem uma coloração que permeia o tom púrpura¹⁶³, reverberando um dado interessante com relação à cor, já que o tom é tradicionalmente associado desde tempos antigos à figura do imperador e à aristocracia, por conta de já ter sido um dos pigmentos mais difíceis de se obter, bem como um dos mais caros. O sapato dialoga com a proposta cênica deste universo atemporal de “eras”, de modo que a figura do “Rei” veste um tênis, com a cor associada à sua posição social, ao mesmo tempo em que usa um modelo de sapato associado a um contexto contemporâneo: um tênis, customizado, que tem a interferência de uma estampa xadrez e aplicação de um botão de tamanho médio em sua lateral.

---

¹⁶² Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.220).

¹⁶³ Conforme Menda (2011) o corante púrpura era produzido na Fenícia, hoje região do Líbano, a partir do esmagamento de moluscos marinhos dos gêneros *murex brandaris* e *púrpura*. A púrpura era a cor da nobreza e das autoridades religiosas. Custava muito caro: eram necessários doze mil caramujos para se obter 1,5 g de corante. A púrpura foi muito usada até o século XIII. A púrpura de Tiro, ou púrpura real, tingem em várias tonalidades, do violeta ao vermelho-lilás.

Figura 92 – Sapato da personagem Rei Barba Rala.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Para coroar o traje de Barba Rala, não poderia faltar uma coroa, com aspecto envelhecido e realesco, que já confere a própria cor de ouro velho. Pensando na materialidade deste adereço, trata-se de uma coroa de latão, que tem uma estrutura interna com uma espuma para não machucar o rosto do ator. Conforme Fausto Viana descreve, o adereço foi comprado em uma casa de artigos religiosos e tinha o aspecto visual que combinava com a estética do personagem e do espetáculo. A peça posteriormente foi customizada pelo figurinista, até ter o aspecto da coroa (figura 93) do personagem Barba Rala. Fausto Viana comenta sobre a escolha da coroa e de sua materialidade:

Essa coroa dele é uma coroa de casa de umbanda. É de casa de umbanda, é claro que dizer assim: “comprei na casa de umbanda”, não quer dizer nada. É que eles tinham um material barato e bonito, é uma coroa de latão que customizei e pinteí, coleí as pedras e tal. Queria que tivesse esse aspecto meio amassado mesmo, porque ele é um rei bonachão, um rei que não mede muito as consequências. (informação verbal)¹⁶⁴

---

¹⁶⁴ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.219).

Figura 93 – Coroa da personagem Rei Barba Rala.

Fonte: Foto da autora, 2019.

b) Dona Colherosa

A personagem Dona Colherosa (figura 94), interpretada pela atriz Virgínia Iglesias, com ar de mãezona faz jus ao nome dos pés à cabeça, com um penteado que chama a atenção com uma “peruca de colheres”. Vestindo um conjunto formado por uma blusa branca, uma saia e os adereços, seu traje conta histórias, já que usa uma saia construída com retalhos, retalhos que remetem à memórias, de repente às próprias receitas que fazem parte da história desta personagem, que é a responsável pela culinária do reino. Seu traje é um dos mais elaborados do espetáculo. Vendo a composição final da personagem, não é possível imaginar uma caracterização tão minuciosa e complexa. Somente na etapa de realização do registro fotográfico das peças que se pode ter a noção real e detalhada da composição de seu figurino.

Figura 94 – Figurino da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Bruno Luz fotografia¹⁶⁵.

O traje de cena, segundo Roubine (1998), tem uma função específica de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator e deve estar integrado ao espaço do espetáculo, já que constitui também um conjunto visual de formas e de matérias. Desta forma, o figurino deve contribuir para a caracterização do personagem e a expressividade do corpo do ator. O figurino de Dona Colherosa potencializa a ação da personagem. Integrado com a personagem e com toda narrativa, é um traje que além de gracioso é funcional. A caracterização da personagem é minuciosa do começo ao fim. Analisando seu traje e suas características, a cor é algo que chama atenção na concepção visual de Dona Colherosa. Segundo Lacy (1989), as cores são instrumentos importantes, pois transmitem mensagens e tendem a predispor

---

¹⁶⁵ Disponível em: <https://brunoluzfotografia.wixsite.com/foto/blank-2>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

determinados estados de humor, desencadeando emoções, modificando comportamentos, sempre comunicando algo, aos quais se atribui significados.

Figura 95 – Saia e saiote do figurino da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

O figurino de Dona Colherosa traz uma tonalidade rosa. A cor, conforme Fausto Viana (informação verbal) ¹⁶⁶ coloca, foi escolhida porque traz essa relação com o afeto. O clichê, muito utilizado na publicidade, que associa o amor como melhor tempero culinário é explorado na caracterização, associando a cor que melhor representa esse sentimento à figura desta mulher que faz o bolo. Por outro lado, sua saia e os adereços que completam o traje trazem um misto de cores e texturas sortidas (figura 95).

A peça ganha volume com o saiote de tule. As cores e motivos dos retalhos usados na confecção da saia refletem muito mais do que um patchwork de retalhos na construção de

---

¹⁶⁶ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação. (p.219-227)

uma saia de godê. O traje traz toda uma referência semântica, uma memória afetiva presente em cada um dos mínimos detalhes da peça. Os retalhos de tecido usados na confecção da saia, por exemplo, eram tecidos usados para forrar caixinhas de doces e bolos, conforme o figurinista coloca: “Essa saia dela foi a coisa mais preciosa do mundo [...] Ela tinha esses tecidos coloridinhos, desses dessas mulheres que fazem bolo em São Paulo ou docinho e brigadeiro, usam muito pra fazer caixinha pra entregar.” (informação verbal) ¹⁶⁷. As fitas coloridas eram fitas de embalagens de doces, bombons, panetone e também de presentes de lembrancinhas de bebês recém-nascidos – que foram dados pela irmã do figurinista. Desta forma, o traje criado passa a carregar uma carga semântica de memórias e afetos, alinhavada à costura dos retalhos que compõe a peça. Sobre isso, Fausto Viana comenta:

Eu tenho uma irmã que é médica, e essa minha irmã guarda durante o ano pra mim fitinhas de lembranças de hospital, porque ela é ginecologista. Então ela vai para o hospital e as mulheres dão presentes, dão lembrancinhas do bebê que nasceu... Então o que é que eu fiz? Peguei essas caixas que tinha, desmontei todas essas fitas de embalagem de chocolate, embalagem de bombom, embalagem de panetone, tal e todos esses detalhes que você vê na saia, são dessas fitinhas. Então quis trazer uma carga afetiva - não só da minha irmã por mim - mas do bebê que nasceu... da moça que fez o brigadeiro e quer vender com todo carinho... do cara que faz o panetone e que tem todo o pensamento comercial ali para o público pegar e comprar aquele panetone. Das fitas de maternidade, porque se você for olhar tem um monte de fitas de maternidade e é justamente por essa origem. (informação verbal) ¹⁶⁸

A saia, peça que tem o trabalho mais minucioso do figurino, ainda traz uma estrutura de tela costurada ao córs nas laterais, com vários “bolsos”, feitos com a tela e com as divisões marcadas por fitas. A estrutura é costurada a um avental embutido, fixo ao centro do córs da saia, feito com uma base de um veludo cor-de-rosa, que, conforme descreve o criador, o tecido “tem uma coisa desse acolhimento” (informação verbal) ¹⁶⁹. Os bolsos tinham o propósito de tornar o traje funcional, já que a personagem é a boleira do reino, para facilitar seu dia a dia. Servia para que Dona Colherosa guardasse seus utensílios de cozinha, talheres e até mesmo docinhos. Nas figuras 96, 97 e 98, é possível observar melhor as cores, formas e texturas dessa estrutura, bem como também de uma parte avulsa da saia, que funciona como uma espécie de bolso-avental, que a personagem usa para trás. Fausto Viana conta que a peça foi criada a pedido da atriz Virgínia Iglesias que lhe pediu um lugar para pendurar as panelas.

---

¹⁶⁷ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.220).

¹⁶⁸ Idem. (p.2-3)

¹⁶⁹ Idem.

A estrutura usada pra trás cria um volume no traje, funcionando também como uma espécie de anca, conversando com o enredo, tornando o traje atemporal.

Figuras 96, 97 e 98– Detalhe da estrutura de tela com bolsos e bolso avulso do figurino de Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Tanto a estrutura das laterais como da parte avulsa amarrada à cintura da personagem, são feitas com uma tela, tecido escolhido por conta da sua transparência. De forma que a

composição de cada detalhe do traje, como a escolha da tela, foi pensado a fim de proporcionar uma grande delicadeza no conjunto todo, assim como os doces e bolos que são vendidos, confeitados e decorados perfeitamente, feitos para serem mais vistos do que saboreados, que são dispostos propositalmente em embalagens transparentes, decoradas com fitas, frufus e/ou tecidos estampadinhos de algodão, tudo com um único objetivo: despertar o desejo pelo consumo do produto, não importa o sabor: sua aparência e delicadeza atraem as pessoas. Assim, de acordo com Fausto Viana, a escolha da transparência na estrutura foi pensada para que o público pudesse ver o que Dona Colherosa colocava e tirava de cada bolso durante a apresentação e também pelo fato de a transparência ser uma forte característica em embalagens de doces e bolos. Fazendo esta comparação da estrutura do traje com as embalagens de doces, o figurinista comenta sobre a composição das cores das fitas na estrutura de tela:

[...] o lugar que é para por os talheres é todo trabalhado com fitinhas diferentes: tem branco, tem rosa, tem azul... E assim era pra ser um negócio de uma grande delicadeza porque a galera que vende o doce coloca isso nas embalagens: a transparência, pra você ver, pra ter vontade de comer um doce que eu nem sei o que é; eu sei que tem gosto ruim, mas fica lindo, estrelinhas, bolinhas, confeitos e que aquilo é duro pra caramba. A gente compra pelo olhar. (informação verbal)¹⁷⁰

Sobre a composição dos tecidos e cores do traje, o figurinista descreve que o uso dos tecidos estampadinhos no figurino de Dona Colherosa remete também ao modelo da boneca Tilda¹⁷¹ (figura 99), cujo modelo lhe chamou a atenção na época em que estava criando o traje, ao ver a referência da boneca em um livro.

Hoje parece que é uma febre misturar esses tecidos estampadinhos que estão muito naquela boneca Tilda, uma boneca comprida, fininha. A Isabel Italiano faz a boneca Tilda, inclusive, comprei um livro na época que era pra dar pra Isabel Italiano¹⁷² de presente, e aí falei: “Gente isso é muito Dona Colherosa e a roupa dela é sempre assim, uma coisa meio country, meio americana, e daí essa mistura toda de rosa. O resto é criação da Virginia. (informação verbal)¹⁷³

---

¹⁷⁰ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.222).

¹⁷¹ Conforme Santos (2016), Tilda é uma marca de artesanato promovida pela designer Tone Finnanger, em 1999. Uma norueguesa criativa, nascida numa família de artesãos, que desde cedo desenvolveu aptidão para a arte. O seu percurso começou em Oslo, capital da Noruega, onde aperfeiçoou-se em pintura clássica e design gráfico. Aos 25 anos de idade, iniciava um longo trajeto de sucesso, com a sua primeira criação: a boneca Tilda.

¹⁷² Isabel Cristina Italiano é professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo no curso de Têxtil e Moda.

¹⁷³ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.221-222).

Figura 99 – Modelo de uma boneca Tilda.

Fonte: Pipoca Rosa Artesanatos¹⁷⁴.

Ao centro do avental (figura 100), pode-se ver que há um tecido de algodão decorado com florezinhas de fuxico e fitas, que remetem à figura desta mulher que representa não só a mulher do bolo, mas também, a figura da mãe, da avó...

Figura 100 – Saia e saíote do figurino da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

O cinto que Dona Colherosa usa sobre a saia é uma peça cheia de detalhes, que lembra um pouco a estética da arte barroca, rebuscada, detalhada, exagerada. O adereço, como mostra a figura 101, todo adornado com passamanarias e frufus foi construído com uma mistura de

---

¹⁷⁴ Disponível em: <https://pipocarosa.com/molde-e-passo-a-passo-de-boneca-tilda/>. Acesso em: 20 Jan. 2020.

tecidos, texturas rendadas, bordados, flores de fitas e ainda traz um ar contemporâneo com um detalhe ao centro de um laço feito com vários cordões de cadarço lilás e branco.

Figura 101 – Cinto do figurino da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Um detalhe interessante também do figurino da personagem é seu traje interior. A atriz usa um sutiã e um body sobreposto (figura 102). Segundo Sandra Modesto, o uso das duas peças íntimas se dá para aumentar o volume do busto e fazer a personagem parecer maior. Fausto Viana comenta que foi uma contribuição que a atriz já havia trazido como referência ao longo dos ensaios da peça e que durante o processo de criação, eles só foram selecionando, limpando as cores.

Figura 102 – Blusa e traje interior do figurino da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Dona Colherosa tem muitas colheres adornando a cabeça. A peruca utilizada por Virgínia em cena é um adereço que se destaca e torna-se vital para composição visual da personagem. A peça toda feita com colheres pintadas ludicamente com cores sortidas, além de fazer referência ao nome da personagem, confere-lhe um ar gracioso e brincante, combinando

com a proposta do enredo. O adereço juntamente com os óculos, também colorido, como mostra as figuras 103, 104 e 105, compõe a face da atriz, transformando-a em Dona Colherosa.

A primeira coisa que chamou a atenção foi que ela tinha uma tiara que ela mesma tinha feito. Acho que era feita com cinco ou seis colheres brancas, parecia um diadema, uma coisa de Iemanjá, e eu enlouqueci quando vi: “isso é muito legal”! Aí falei assim: “será que não conseguimos fazer um adereço para cabeça só de colheres, mas colheres pra todos os lados”? E aí ela mandou fazer essas colheres todas pintadas e eu falei: “é perfeito”! (informação verbal).¹⁷⁵

Figuras 103 e 104 – Peruca da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Figuras 105 – Óculos da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

A combinação de cores do figurino de Dona Colherosa está presente até mesmo nas cores das meias utilizadas pela atriz em cena, que veste uma combinação de duas meias de

¹⁷⁵ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.220).

cores diferentes, uma cor de rosa e outra azul em cada pé, como é mostrado na figura 106. Seu sapato e luvas, assim como o detalhe do laço de cadarço no cinto, trazem um ar de contemporâneo ao figurino que mescla e brinca com referências de diferentes épocas.

Figura 106 – Luva, bota e meias da personagem Dona Colherosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

c) Dona Maria Vilhosa

O figurino de Maria Vilhosa (figura 107), interpretada pela atriz Sandra Modesto, foi pensado a partir das características da personagem que tem uma ligação com a dança e também um fetiche. Em seu perfil, Maria Vilhosa se descreve como coreógrafa do reino. A personagem tem um ar retrô, com suas mangas falsas, fazendo referência aos babados usados em vestidos de época, ao mesmo tempo em que seu figurino traz uma referência à Marilyn Monroe, com o volume esvoaçante do seu vestido e o laço volumoso de tamanho exagerado em sua cabeça. O laço, além de exagerado era feito em um tecido metálico, segundo Fausto Viana “meio Dancin’ Days.” (informação verbal) ¹⁷⁶. A referência à figura da Marilyn se deu por conta do movimento. A estampa de bolinhas traz também esse ar de rebeldia, característica da juventude dos anos 50, época em que se começa a dar início aos movimentos de juventude da década de 60.

¹⁷⁶ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.222).

Figura 107 – Detalhe do figurino da personagem Dona Maria Vilhosa.

Fonte: Foto de Fausto Viana, 2015.

Um detalhe interessante é que quando o espetáculo foi produzido a atriz estava grávida, então seu figurino teve que ser pensado para comportar a alteração do corpo da atriz. Sandra Modesto relata que “A princípio havíamos pensado em dois vestidos, um para durante a gravidez e outro para depois, mas acabou que depois do primeiro vestido pronto, percebemos que não seria preciso um segundo.” (informação verbal) ¹⁷⁷. O vestido (figura 108) é feito com um tecido de algodão com estampa de bolinhas e ganha o volume com a saia de tule.

---

¹⁷⁷ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.215).

Figura 108 - Vestido e saia da personagem Dona Maria Vilhosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Com relação à composição do traje, este sofreu uma alteração em novembro de 2019, devido ao desgaste do tecido de algumas peças que compunham o figurino. Desta forma, o laço e as mangas falsas do figurino, que eram confeccionadas em um tecido sintético, foram substituídas, conforme Sandra Modesto relata:

Uma coisa que acabou de acontecer foi: o laço e as mangas usadas por Maria Vilhosa se "dissolveram", isso porque foram confeccionadas em um material sintético, que imita o couro. Então, optamos por Maria Vilhosa não usar mais as mangas (assim preferiu a diretora) e o laço será substituído por um de veludo, para termos maior durabilidade. (informação verbal)¹⁷⁸

Figura 109 – Novo laço da personagem Dona Maria Vilhosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

---

¹⁷⁸ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.215).

O modelo do sapato de Dona Maria Vilhosa foi escolhido a partir também desta relação da personagem com a dança. Por isso a personagem usa uma sapatilha vermelha em um modelo que lembra uma sapatilha de dança. O figurinista Fausto Viana explicou que se tratava de um modelo de sapatilha da Melissa que foi lançado na época como sapatilha de ballet, mas para usar na rua.

Dona Maria Vilhosa também usa luvas, só que com um material um pouco mais delicado, em um tecido de renda sintética com os dedos furados. O cinto preto vem para ajustar o vestido na cintura, uma característica também dos anos 50. Detalhes dos modelos podem ser conferidos na figura 110.

Figura 110 – Sapatilha, luvas e cinto da personagem Dona Maria Vilhosa.

Fonte: Foto da autora, 2019.

d) Paulo Maluco

O personagem Paulo Maluco, responsável pelo registro das memórias do reino no livro dos autos, interpretado pelo ator Marcos Felipe, representado nas figuras 111 e 112, tem uma caracterização que, do ponto de vista da recepção, remete a figura de um Aviador. Usando um capacete na cabeça, o personagem parece estar preparado para o que der e vier. Paulo Maluco veste uma calça marrom e blusa de tricô de malha clara. O responsável pelo

livro dos Autos, que em seu perfil de rede social, se declara professor lembra um cientista meio artista, que entre uma cena e outra, embala a trilha sonora, ora na sanfona, ora na escaleta.

Figuras 111 e 112– Figurino do personagem Paulo Maluco.

Fonte: Foto de Fausto Viana, 2015.

Uma característica marcante do personagem em cena é o uso e troca de capacetes ao longo da encenação. A figura 113 traz um panorama de todos os capacetes utilizados pelo personagem em cena. Cada troca de peça vai sendo relacionada aos acontecimentos na trama, conforme Fausto Viana relata em entrevista:

O segredo desse cara está na troca: ele enfrenta cada situação com um chapéu”. Aí eu propus pra Sandra e a gente foi caçando. Então tinha um chapéu, que é o chapéu da joaninha. Tinha um chapéu que a gente comprou na loja Decathlon: um chapéu de hipismo preto ultraclássico, para cavalgadas, para ser usado diante dos problemas. Depois tinha um que acho que tinha luz: era um chapéu de espeleologia, era isso. E não lembro exatamente de tudo. Mas me lembro que tinha um que era de aviador, e esse aviador remetia muito às coisas do Eduardo Prado, que era filho da Veridiana Prado, do começo do século. Era um cara que morava em Paris, uma pessoa muito interessante e ele usava esse chapéu de aviador, que eu acho super divertido, lúdico. Era meio que uma marca característica, como foi o chapéu do Daniel Boone, uma personagem dos anos 1950, 1960 e que tinha chapéu de castor, aquele com rabo de castor atrás. Eu queria uma coisa que tivesse essa identidade visual, e ele tinha uns óculos grandes de aviador, sabe? Assim, bem aquele estereótipo? Aí mandamos fazer um... (informação verbal)¹⁷⁹

¹⁷⁹ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.223).

Figura 113 – Detalhe do figurino da personagem Paulo Maluco.

Fonte: Foto da autora, 2019.

É interessante como o personagem vai “coleccionando” capacetes ao longo das cenas. Cada um deles é diferente nas cores e modelos. Paulo Maluco vai trocando o tempo todo de capacete, de acordo com o que acontece na narrativa. Na segunda parte da peça, na era tecnológica, os capacetes (figura 114) representam um suporte para armazenar as memórias e histórias do reino, fazendo alusão a um HD externo.

Figura 114 - Paulo Maluco e os capacetes na era da tecnologia.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/eraumaera>. Acesso em: 10 Set. 2019.

Sobre o figurino de Paulo Maluco, o ator Marcos Felipe relata “Quando eu coloco o figurino do *Era uma Era*, eu sinto que eu entro num universo lúdico, diferente dos outros [...] Acho que o figurino do *Era uma Era* pro Paulo Maluco faz todo sentido, nunca conseguiria fazer sem.” (informação verbal)¹⁸¹.

A construção do figurino de Paulo Maluco, conforme Fausto Viana conta, teve algumas dificuldades, como no caso da calça do personagem, que foi confeccionada com tecido sintético, similar ao couro, o que tornou a peça mais frágil. A calça foi costurada, mas logo no início rasgou e teve o seu tecido substituído, conforme mostra a figura 115. Disse Fausto Viana:

Achei um tecido que parecia um couro todo furadinho. Mandeí costurar - quem costurou esse traje foi a Juliana Matsuda. Ela costurou e a calça rasgou muito rápido, porque tem um problema do sintético que é justamente esse também: se essa calça tivesse sido feita em couro, ela teria durado muito, certo? Mas rasgou, substitui por um outro tecido e eu nem me lembro que ano foi isso. Eu fiz, estreou e depois não mexi mais. (informação verbal)¹⁸²

Figura 115 – Calça do personagem Paulo Maluco.

Fonte: Foto da autora, 2019.

¹⁸¹ Informação fornecida por Marcos Felipe em entrevista para a autora, em 19 de outubro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação (p.210).

¹⁸² Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação. (p.221).

A blusa que Paulo Maluco usa em cena tem uma textura que realça o aspecto visual do personagem, conforme mostra a figura 116. Trata-se de uma peça de tricô de malha, que teve a confecção do tecido feita especialmente para a produção do figurino. O figurinista conta que o traje de tricô foi escolhido pela referência do uso do tecido em trajes esportivos do começo do século XX:

Me lembro que o que deu trabalho nesse figurino dele, além da história da calça que te contei, foi o seguinte: eu queria uma blusa de tricô de malha. Tricô de malha, olha que coisa mais maluca. Por quê? Porque eu gostava da blusa de tricô de malha, e achava que tinha alguma coisa a ver com roupa esportiva do começo do século XX, como maiô de banho masculino e feminino que eram de tricô, muitos deles usados inclusive aqui no Brasil. A gente usou maiô de lã, maiô de tricô. E aí mandei fazer com um cara que trabalha na Mooca, que se chama José Passero, a especialidade dele é mantinha de bebê: ele tece mantinhas de bebê e é amigo da gente, eu conheço ele. Falei: “Passero, não tem uma máquina antiga, que faça essa textura?” E mandei ele fazer e ele fez a malha, aí foi para costureira montar. Eu morri de orgulho. (informação verbal)¹⁸³

Figura 116– Blusa em tricô de malha da personagem Paulo Maluco.

Fonte: Foto da autora, 2019.

¹⁸³ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.223-224).

O figurino de Paulo Maluco se completa com os acessórios mostrados na figura 117, do qual não poderia faltar o livro de autos do reino, que acompanha o personagem durante a primeira parte do espetáculo. O cinto de segurança é utilizado por Paulo logo no início da peça, conforme os moradores estão brincando com a bola, o personagem preso com o cinto de segurança na estrutura de andaimes salteia no ar atrás da bola. A bota preta é o sapato que acompanha o traje, do qual curiosamente Paulo Maluco utiliza-a juntamente com uma faixa de gaze envolvida na altura do joelho, que fica a mostra durante a apresentação. A mochila é um acessório que o personagem usa nas cenas em que sai do reino junto com os demais moradores em busca das ruas e de conhecer outros lugares.

Figura 117 – Detalhe do Figurino da personagem Paulo Maluco.

Fonte: Foto da autora, 2019.

e) Fulano

O personagem Fulano, representado na figura 118, interpretado pelo ator Leonardo Akio, tem uma caracterização que conversa com a estética do espetáculo e dos demais personagens. Seu traje: um macacão de jeans e uma camiseta são peças aparentemente

comuns, mas que a partir do momento que estão em cena, deixam de ser uma roupa do dia a dia e passam a ganhar a leitura de um figurino. O tecido jeans aparece também no figurino do Rei Barba Rala e é associado a um contexto de modernidade e evolução. Assim o traje do personagem Fulano conversa com todo o universo do reino, desde ao traje do Rei, ao cenário da história, ambientado na estrutura de andaimes que também traz esta conotação de cidade. Sobre a interpretação do personagem Fulano no espetáculo, o ator Leonardo Akio relata:

[...] comecei a participar dos jogos teatrais e da criação dos espetáculos, *Poema Suspenso para uma Cidade em Queda e Era uma Era*. Aí estive no palco, que é uma coisa muito legal. É diferente estar no espaço de representação [...] Nas artes plásticas, o sujeito faz um objeto, coloca na exposição, o público vem e contempla aquilo, mas o criador fica distanciado vendo as pessoas olharem sua obra. No teatro é o inverso, você é o objeto. (MATE, 2018, p. 69)

Figura 118 – Figurino da personagem Fulano.

Fonte: Foto de Fausto Viana, 2015.

A caracterização do personagem é composta por peças compradas em lojas de departamento. Recentemente houve a substituição da camiseta, que originalmente tinha a estampa da bandeira do estado de Pernambuco, o que combinava com a proposta do espetáculo, já que dos elementos que compõe a bandeira de Pernambuco, o arco-íris simboliza o início de uma nova era. Fausto Viana comenta como a gravura da bandeira combinava com o contexto da encenação e do personagem: “Essa bandeira tinha tudo, tudo a ver, com a personagem, com as armações dele.” (informação verbal) ¹⁸⁴. Mesmo assim, durante o ano de 2019, a camiseta acabou sendo substituída pelo modelo da figura 119.

A composição do figurino do personagem Fulano, é concluída com o uso de uma sandália modelo Crocs, juntamente com uma meia azul. O sapato que se tornou símbolo de conforto e modernidade se destaca pela cor vermelha e conecta-se com o contexto atemporal proposto na peça.

Figura 119 – Detalhe do figurino da personagem Fulano.

Fonte: Foto da autora, 2019.

---

¹⁸⁴ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.223).

f) Mano da Quebrada

O personagem Mano da Quebrada é interpretado pelo ator Pedro Augusto, que aparece nas figuras 120 e 121. Com um vestuário contemporâneo, que brinca com o uso do traje interno, vestindo uma cueca modelo samba canção com camiseta, colete e moletom.

Figuras 120 e 121 – Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada.

Fonte: Foto de Fausto Viana, 2015.

O Mano da quebrada usa uma camiseta e colete da marca do rapper Emicida *I love quebrada*, cuja estampa se relaciona diretamente com o personagem, que tem esta identificação relacionada a um modo de ver e pensar a periferia, que a companhia projeta no espetáculo. Em uma declaração do rapper, para o blog de moda *ONDB*, Emicida diz:

Quando as pessoas compram uma peça da LAB¹⁸⁵, é para mostrar a todos o que estão usando, elas querem dizer: eu acredito nessa história [...] Simbolizando inúmeras pessoas que sonham com um universo de possibilidades, que desejam alcançar o mundo, e o melhor: sabem que podem!¹⁸⁶

¹⁸⁵ Laboratório Fantasma (LAB) é o nome da empresa que Emicida fundou com o seu irmão Evandro Fióti em 2008, inicialmente gravadora independente que depois expandiu para criação da marca LAB, que busca a valorização da periferia.

¹⁸⁶ Esta declaração faz parte da matéria: Da periferia para o mundo: a história do rapper Emicida e da LAB, feita pelo blog ONDM, disponível no endereço eletrônico: <https://ondm.com.br/2018/04/da-periferia-para-o-mundo-a-historia-do-rapper-emicida-e-da-lab/> Acesso em: 20 Nov. 2020.

A composição deste figurino não conta apenas com referências contemporâneas, ou a identificação do personagem de pertencimento e empoderamento conferida pela estampa “I love quebrada” do Emicida. O figurinista Fausto Viana comenta um pouco sobre figuras e personagens que inspiraram também este processo de construção e criação visual do Mano da quebrada.

O Mano da quebrada. A ideia dele era ser uma coisa meio aqueles agentes secretos dos anos 40, anos 50, sabe? Aquela coisa de filme, engraçado, a pessoa pega e abre o casaco e dentro tem milhares de coisas, invenções para ouvir coisas, lunetas, gravadores... Ferramentas, martelo, sabe essa coisa toda? E que eu ao mesmo tempo associei quando o Pedro me contava o tipo de atividade que ele faz. Eu preferi uma capa amarela mesmo, que se eu não me engano a gente comprou uma capa da polícia pra isso e pendurar dentro aquela centena de “traharada” que ele abria para vender e meio que claro transformando isso em um espetáculo. Conversava com o todo o espetáculo. (informação verbal)¹⁸⁷

Assim, a caracterização do personagem também teve influências do universo do cinema e da animação. Quando se pensa em figuras de “agentes secretos” que permeiam nosso imaginário, logo vem a lembrança de figurinhas carimbadas como o Inspetor Bugiganga e Sherlock Holmes. A segunda guerra mundial, conforme Gibran (2017),¹⁸⁸ influenciou as temáticas apresentadas no cinema, que nos anos 40 começa a fazer filmes sobre espões, destacando-se as produções: 39 *Degaus* (1935), *Correspondente Internacional* (1940) e *O Sabotador* (1942) de Alfred Hitchcock¹⁸⁹, assim como os filmes: *Jornada do Pavor* (1942) e *Quando Desceram as Trevas* (1944). A figura do espião se torna um símbolo forte. Mesmo com o fim da Segunda Guerra Mundial novos personagens são criados com êxito. Os anos 60 marca o início da era “James Bond” com o lançamento do filme *007 Contra Satânico Dr. No*, em 1962. Outros personagens que se destacam também são o Inspetor Clouseau, e o “Baixinho” do desenho animado da *Pantera Cor de Rosa*, foram criados na década de 1960. Os personagens Inspetor Bugiganga e Sherlock Holmes foram criados na década de 1980.

---

¹⁸⁷ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.226).

¹⁸⁸ Informação disponível em: <https://formigaeletrica.com.br/cinema/artigos/filmes-de-espionagem/>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

¹⁸⁹ Alfred Hitchcock (1899-1980) foi um cineasta inglês, uma das mais importantes personalidades do cinema de mistério e intriga, sendo chamado de “Mestre do Suspense”. Disponível em: https://www.ebiografia.com/alfred_hitchcock/. Acesso em: 20 Fev. 2021.

Figura 122 – Inspetor Bugiganga.

Fonte: Mega Curioso¹⁹⁰.

Figura 123 – Desenho: Pantera Cor de Rosa.

Fonte: INFANTV¹⁹¹.

Ao decupar o figurino de Mano da Quebrada, levando em conta seu processo de criação, é possível perceber algumas das características e elementos desses “agentes secretos”, no traje de cena do personagem, que traz um pouco deste aspecto “mil e uma utilidades” do Inspetor Bugiganga, em sua capa de chuva que se transforma em cenário, roupa e comércio ambulante, onde guarda mil e uma “bugigangas” diferentes. Por outro lado, Mano da Quebrada também traz muitas características do personagem coadjuvante da Pantera, o baixinho¹⁹², parecido com o inspetor Clouseau, mas que na verdade é tudo menos inspetor de

¹⁹⁰ Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/103394-inspetor-bugiganga-ou-sherlock-holmes-qual-desses-detetives-voce-prefere.htm>. Acesso em: 20 Nov. 2020.

¹⁹¹ Disponível em: <http://infantv.com.br/infantv/?p=6170>. Acesso em: 20 Nov. 2020.

¹⁹² O primeiro episódio do novo desenho "The Pink Panther" (1964), mostrava a Pantera atazanando um baixinho de bigode. Este acabou sendo um personagem recorrente nos episódios posteriores. O baixinho não tinha nome, mas lembrava o Inspetor Clouseau (o protagonista do filme de 1963, interpretado por Sellers). A editora Abril inclusive chegou a batizá-lo como "O Baixinho", na versão em quadrinhos que publicava no Brasil.

polícia: encanador, eletricista, garçom e muitas outras figuras. Mano da Quebrada tem um comércio na própria casa, onde mais do que produtos, vende serviços e soluções. Juntamente com Fulano, os personagens protagonizam pequenos atos, mas de grande importância para o reino, como as primeiras negociações que originam a primeira moeda do reino: a curtida. Já na “nova era” imersa na tecnologia, é também ele portador de grande tecnologia móvel: o capacete capaz de registrar as memórias do reino, que é negociado depois com Paulo Maluco.

As camadas deste figurino vão dando ao personagem ao final uma roupagem diferente. A capa de chuva amarela (figura 124) é uma das peças que compõe seu figurino, com a função de representar um universo de possibilidades inventivas que o personagem vai criando para oferecer aos seus vizinhos-clientes, moradores do reino, conforme relata Fausto Viana:

Então, quando a gente estava construindo o Mano da quebrada, eu tinha a ideia daquelas telinhas que camelô usa, sabe [...] eles botam um universo ali naquela telinha, sabe? Bota óculos, fone de ouvido, protetor de orelha, isso e aquilo... cortador de unha... Porque eles têm que ter mobilidade com aquilo, então na hora do rapa, alguém grita: “Olha lá o rapa”, ele pega aquilo e sai correndo, porque ele está saindo com a sobrevivência dele. Então a ideia da capa também é isso, que ele possa ter um universo dele ali dentro. (informação verbal)¹⁹³

Figura 124 – Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Essa versão do gibi foi lançada originalmente nos Estados Unidos, em 1971, publicada pela Gold Key. (RIBEIRO, 2008)

¹⁹³ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.226-227).

A transformação funcional da peça: capa de chuva acontece no momento em que os moradores resolvem sair do reino para conhecer outros lugares. *Mano da Quebrada* veste a capa de chuva, que até então compunha o cenário de sua casa (figura 125). A capa, nesse contexto híbrido, torna-se um cenário vestível ou um figurino que expande para o cenário, passando a representar a extensão do seu comércio e o ponto de venda. Destacando-se pela cor amarela, a peça tem o interior cheio de bolsos que se tornam suporte para guardar o que for, utensílios e objetos diversos que possam ser comercializados com os demais moradores do reino. Assim, no momento em que o personagem veste sua capa, ele encontra uma alternativa móvel de seguir com seu trabalho.

Figura 125 – Capa de chuva compondo o cenário da casa de Mano da Quebrada.

Fonte: Miguel Arcanjo Prado¹⁹⁴.

Ainda sobre a peça, é interessante colocar que é um elemento que aparece também em outro espetáculo da companhia no *Poema Suspenso para uma cidade em queda*. O ator Marcos Felipe faz uma observação sobre esse fato:

A ideia sempre foi que a gente pudesse fazer um “brincar” com esse negócio de: “Nossa estamos usando lá e vamos usar aqui”. A capa de chuva tem uma função no *Era uma Era*, uma função do personagem: o Pedro usa uma capa de chuva que vem cheia de coisas e tudo, e no Poema ela entra em outro lugar, por que tem uma cena do temporal mesmo, então cada um tem uma capa e a gente brinca um pouco com isso. (informação verbal)¹⁹⁵

¹⁹⁴ Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/04/04/mungunza-e-destaque-do-guritiba-com-era-uma-era-no-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

¹⁹⁵ Informação fornecida por Marcos Felipe em entrevista para a autora, em 19 de outubro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação (p.208).

A caracterização do personagem, sagaz na arte de negociar de pequenas às grandes coisas, costura diferentes inspirações, como pontua o figurinista Fausto Viana:

[...] e isso me levou um pouco pra coisa da quebrada no sentido do negro americano. Sabe aquele negro americano descolado? O rapper, que tem como símbolo de status, aquele colar de ouro grosso e o relógio que antigamente eram símbolo de status. Hoje o celular é um destes símbolos: o tipo de celular diz quem você é... (informação verbal)¹⁹⁶

As referências que o figurinista trouxe contribuíram para criar uma estética relacionada à figura do jovem com estilo descolado, antenado às tecnologias, um estilo de moda urbana, *street wear*. Durante o espetáculo o personagem também usa um boné de lado, uma peça comumente usada por rappers.

Figura 126 – Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada

Fonte: Foto da autora, 2019.

Seu sapato (figura 127), também se destaca, compondo com sua figura. A peça em sintonia com o traje traz a ideia do exagero no tamanho do tênis que possui até “asas”. Sobre esta característica, o figurinista conta sobre a origem da ideia e como o sapato foi produzido.

Tinha outra coisa que eles mandaram fazer nesse espetáculo, era um tênis do tipo Adidas. Esse tênis foi lançado pela Adidas nos Estados Unidos e ele tinha literalmente asas. Peguei esse tênis e procurei no Brasil, mas descobri que ele não veio pra cá. [...] Aí mandaram fazer, um aderecista fez e quando eu vi, era muito bom. Tinha esse espírito do deus Hermes, que tem os pés alados e tal. Era uma coisa meio mítica, e ficou incrível. (informação verbal)¹⁹⁷

¹⁹⁶ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação. (p.226).

¹⁹⁷ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação. (p.225).

Figura 127 – Detalhe do figurino da personagem Mano da Quebrada.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Com respeito às últimas duas personagens, queremos levantar tais questões. A atuação de Leonardo Akio e Pedro Augusto efetivamente no elenco da companhia se dá a partir das montagens dos espetáculos *Era uma Era* e *Poema Suspenso para uma cidade em queda*, que tiveram os processos de criação pensados simultaneamente. Como é apresentado no primeiro capítulo, Leonardo Akio e Pedro Augusto, foram inseridos na companhia inicialmente para sanar uma necessidade técnica, colaborando na produção, montagem dos cenários, operação de som e luz. Ambos vieram de áreas de formação distintas da prática teatral. Entretanto, imersos no corpo da companhia, ao longo do tempo, passam a compor também a cena. Sobre sua participação na companhia e iniciação no meio teatral Leonardo Akio comenta:

Os livros de história da arte só fazem sentido no momento quando se ergue os olhos da leitura e se vê, ao redor, o quanto aquilo que se leu está diluído no cotidiano. Descobri e experimentei junto com o Lucas [Bêda] o Estado Performático. Utilizávamos de todos os tipos de pensamentos, situações, preposições e objetos – viagens, caminhadas, festas, diálogos, macacões, chapéu, rojões, megafone, cadeiras, cornetas etc. e mais etc. – como fazer artístico no curso da vida cotidiana. A ideia era não produzir produtos artísticos, mas sim ações camufladas, sabotagens ou poesias despercebidas na convenção do dia a dia. Valorizávamos o encontro e o coletivo, o incêndio das consciências. (MATE, 2018, p.70)

Uma das características do grupo é o fato de os próprios atores operarem a parte técnica [iluminação, cenografia, sonoplastia] durante o espetáculo e o fato de os integrantes virem de áreas de formação diversas¹⁹⁸. A respeito ainda da composição híbrida do grupo, o

¹⁹⁸ Dois integrantes com formação em jornalismo [Marcos Felipe e Sandra Modesto], três integrantes com formação em artes visuais [Verônica Gentilin, Lucas Bêda e Leonardo Akio], um integrante com formação em exatas [Pedro Augusto] e um integrante com formação musical [Gustavo Sarzi].

autor Alexandre Mate (2018, p.106) relata: “Trata-se de um coletivo cujo núcleo duro é formado por sete participantes, três dos quais fizeram faculdade de Artes Visuais. A isso ainda, e todo ou são do interior ou de bairros periféricos de São Paulo”. A partir das montagens *Era uma Era* e *Poema Suspenso para uma cidade em queda*, a companhia passou por uma transformação, que veio em decorrente dos processos vivenciados anteriormente. Conforme relata o ator Lucas Bêda:

Começamos a reformular a nossa estética para que pudéssemos nos deslocar da forma mais autônoma possível, um pouco ligada a vida dos circenses. Nós, literalmente, sempre carregamos nosso cenário. Somos nós que montamos peça por peça do andaime e fazemos toda parte elétrica [alusão a *Poema Suspenso para uma Cidade em Queda* e *Era uma Era*]. Somos nós que desmontamos tudo e colocamos dentro do caminhão... Para o nosso coletivo, isso também é tido como intrínseco ao artístico. (idem, p. 88)

Apesar de ser um pouco tímida ainda a inserção de Leonardo Akio e Pedro Augusto no elenco do espetáculo *Era uma Era*, é compreensível que a ocupação deste lugar na cena também é um processo de caminhada e evolução, que é possível ver posteriormente em outros trabalhos da companhia. A caracterização dos personagens de ambos, em comparação com os demais personagens tem um processo de trabalho diferenciado. Sobre isso, o figurinista Fausto Viana detalha sobre algumas dificuldades do processo de criação do figurino destes personagens:

Olhando em retrospecto, acho que o Fulano e o Mano da Quebrada foram realmente subavaliados. O processo de trabalho dos outros atores, o que eles traziam, o que eles propunham como trabalho corporal, como trabalho vocal, como proposta vocal, foi bastante estimulante do ponto de vista criativo para mim, porque já estava mais acostumado com esse tipo de personagem. Então, quando chegou no Fulano e no Mano da Quebrada, primeiro eu não sabia o que era uma quebrada, eu tinha uma leve ideia. Ai o Pedro me explicou o que era, o Pedro que trouxe essas ideias, eles que me falaram daquela roupa, *I love quebrada*, que então a gente acabou incorporando no figurino. Eu achei muito bacana, mas não fui atrás para entender melhor esse Mano da quebrada e esse Fulano, dentro do contexto em que eles estavam inseridos socialmente. (informação verbal)¹⁹⁹

g) Figurinos na Era da Tecnologia

Na era da tecnologia, o reino vive o caos tecnológico, dos excessos de registros e selfies. A cenografia do espetáculo é marcada pela interação das projeções na estrutura de

---

¹⁹⁹ Informação fornecida por Fausto Viana em entrevista para a autora, em 15 de janeiro de 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação (p.224).

andaimes e nos próprios corpos dos atores, que passam a se tornam suporte para receber, projetar e também interferir nas imagens. Neste segundo momento do espetáculo, os personagens são projetados nas persianas. Conforme as cortinas se abrem total ou parcialmente, as imagens projetadas se fundem aos corpos reais dos atores, gerando também um impacto e transformação nos trajes, que passam a sofrer uma transformação através da luz e das imagens projetadas. Desta forma, o traje de cena, neste momento do espetáculo tem uma interferência tecnológica, que o torna digital, alterando sua relação de cor e materialidade.

Em meio à era digital, os personagens têm a necessidade incessante de compartilhar suas histórias. Após terem a conexão concedida pelo Rei Barba Rala, saem vestidos com um figurino simbólico feito de lona, que faz referência a uma timeline do Facebook estampada neste traje que tem a estrutura de um avental. Os moradores passam a usar também máscaras, que simbolizam as diferentes imagens de perfis inventadas por eles, como disfarces para se conectarem a este mundo virtual, conforme ilustra a figura 128.

Figura 128 – Figurinos de lona em *Era uma Era*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá²⁰⁰.

Analisando os trajes de cena de *Era uma Era* conjuntamente ao contexto em que está inserido e a proposta do espetáculo, é possível ver uma conexão na proposta como um todo. A obra que versa sobre os tempos e a tecnologia sobretudo traz para o palco um híbrido de linguagens, explorando o uso das tecnologias mais modernas incorporadas à cena, de modo

²⁰⁰ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/eraumaera>. Acesso em: 10 Set. 2019.

interativo e complexo, já que muitos dos recursos de efeitos visuais e tecnológicos utilizados no espetáculo são manipulados pelos próprios atores em cena, como a troca de luzes, o fechar das persianas, a produção de trilha, a interação da atuação com a projeção em tempo real. Nesse sentido, o figurino dialoga com o cenário, na medida que passa a ser composto de diferentes formas, materialidades e imaterialidades também. O traje de cena neste espetáculo passa por transformações, deixando de ser apenas um traje físico, conectando-se com as projeções, ganhando uma nova leitura material e visual.

CAPÍTULO 4
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS
DO ESPETÁCULO EPIDEMIA PRATA

4. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS DO ESPETÁCULO EPIDEMIA PRATA²⁰¹

4.1 O ESPETÁCULO: ESTREIA, DIREÇÃO E AUTOR

O espetáculo *Epidemia Prata* foi a quinta montagem da companhia Mungunzá, e conforme a atriz Sandra Modesto relata em entrevista “o processo de criação do espetáculo durou em torno de nove meses” (informação verbal)²⁰². Estreou em maio de 2018, ano em que a companhia comemorava dez anos de formação. Faziam parte do elenco os atores Gustavo Sarzi, Leonardo Akio, Lucas Beda, Marcos Felipe, Pedro Augusto, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias.

Para celebrar uma década do grupo, que na sua trajetória contou com diferentes nomes da direção teatral na condução dos espetáculos, eles convidaram a diretora Georgette Fadel (com codireção de Cris Rocha²⁰³). O ator Marcos Felipe explicou que a escolha de Georgette para dirigir o espetáculo foi pautada na experiência e trajetória da atriz e diretora, e também em algo que veio ao encontro da necessidade da companhia: uma energia feminina para equilibrar o grupo, “uma diretora mulher, para equilibrar... somos quatro meninos rock and roll, que em quase todos os momentos saem atropelando tudo, sobretudo as fantasias.”(MATE, 2018, p.220). O ator comenta também sobre a forma de trabalhar da companhia, e a influência que essa dinâmica gera também na escolha dos profissionais que veem atuar junto ao grupo.

Gostamos do lugar da liberdade criativa, isso, além de essencial, bate bem. O espetáculo sai a nossa cara. (...). Nosso coletivo tem um corpo de liberdade em

---

²⁰¹ Parte do conteúdo deste capítulo foi publicado como artigo nos Anais do 15º Colóquio de Moda, edição 2019: Os trajes de Cena de *Era uma era* e *Epidemia Prata* da Companhia Mungunzá de Teatro. Disponível no endereço eletrônico: <https://drive.google.com/drive/folders/1vcs5Y3pohdSASWQ8LE5T7LRhOAKRxE09?usp=sharing>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

²⁰² Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.217).

²⁰³ Cris Rocha - Formada pela Escola de Arte Dramática (EAD – ECA – USP) e em Comunicação Social pela Universidade Metodista. É professora de Interpretação da Escola Livre de Teatro de Santo André e integra a equipe dos Fofos que desenvolve e ministra oficinas sobre Circo-Teatro, sendo responsável pela prática de Composição de personagem.

cena, de manusear as coisas, até de trabalhar com essas quebras. Então, eu percebo que nossa trajetória consiste, também na escolha de profissionais que nos motivem e sintam-se motivados conosco. Que este profissional, sobretudo, lapide nossos achados e faça as costuras de encenação. (MATE, 2018, p.220-221)

O autor Alexandre Mate comenta como a “antiga forma de a concepção criativa concentrar-se nas mãos de um único sujeito (direção) não se caracteriza mais como modelar na maior parte da produção teatral da contemporaneidade. O trabalho característico da contemporaneidade é coral.” (2018, p.109). O autor pontua ainda como a companhia, desde sua criação, tem seguido esta característica plural, do processo de encenação conjunto, semeado também a partir de diferentes disparadores criativos, que se inicia com Nelson Baskerville e tem sua continuidade com Luiz Fernando Marques, Verônica Gentilin e Georgette Fadel. Para o autor, a participação dos diferentes criadores-encenadores, cada um com experiências singulares, incorpora traços marcantes nos modos e processos de criação das obras da companhia.

O ator Marcos Felipe descreve a importância da contribuição provocativa e estimulante de Georgette Fadel na direção de *Epidemia Prata*, ao mesmo tempo em que conta um pouco sobre os processos de experimentação e a relação com a figura do diretor (a) na criação dos espetáculos da companhia:

Em Epidemia Prata, Georgette Fadel também estimula e provoca... Respondemos: criando e propondo... No processo a cada deslocamento ampliam-se as descobertas e as sensações (...) assim como Lubi, a Georgette Fadel estimula, mais e mais, a continuidade... Durante o processo ela sempre perguntava o que mais queríamos, propondo que demonstrássemos isso (...). É assim nosso processo. Experimenta-se primeiro, depois se é pertinente, e belo, podemos assumir e incorporar na obra coletiva. A direção, em princípio tem uma carta branca, mas sempre em processo de negociação... (idem, p.111)

Os espetáculos da companhia vão ganhando forma a partir das experimentações propostas nos ensaios, partindo sempre de uma escuta e criação coletiva, bem como uma relação também de negociação com a direção. Sobre os processos de criação do espetáculo, o ator Pedro Augusto coloca:

Tem um momento no processo que me angustia muito... Tentando separar um pouco agora, acho que o pensamento e a fantasia estão no começo do processo. Vamos falar sobre os meninos prateados, então, tem um pensamento, um raciocínio que pode ser manifesto até de forma lógica. Como tratar desse tema? Então, tem de haver um debruçamento em todas as fantasias possíveis... Chega um momento em que sinto que já experimentamos muito... É preciso passar para o lugar técnico. (...) A repetição melhora e potencializa a fantasia com novas inserções... a melhora vai acontecendo em um processo de andança... (idem, p.111)

Alexandre Mate endossa essa característica do grupo, quando descreve “são todos iguais no que diz respeito às proposições criativas e dos caminhos quanto à experimentação.” (2018, p.113). O autor coloca a importância que a companhia dá a equipe estar aberta e receptiva às novas sugestões, críticas e até mesmo possíveis abandonos de ideias durante o processo.

Em *Epidemia Prata*, a companhia Mungunzá mostra uma realidade petrificada, uma São Paulo doente, que segue ignorada e à margem, uma cidade fantasma. A obra é fruto de uma criação coletiva inspirada na realidade do entorno de sua sede. O modo de se pensar o teatro contemporâneo parte de processos diversos, neste caso, fez parte da própria história do Teatro de Contêiner, sede da companhia, localizada na região da Luz e Bom Retiro, que compreende parte da Cracolândia, imerso neste ponto conhecido e abandonado pelas autoridades. Com residência artística na região, a trajetória da companhia é afetada e atravessada pelo contexto do seu entorno. Não se pode ignorar o que está a sua volta, o que acaba se tornando mote de inspiração para a criação do espetáculo do grupo.

O espetáculo traz para os holofotes esta parte esquecida da cidade. Conforme o autor Salloma Silva descreve, a cidade de São Paulo é conhecida como um polo efervescente cultural e da diversidade. “Como se ela unificasse, em vez de dividir, como se homogeneizasse classe, raça, gênero e culturas” (SILVA, 2018, p. 23). No entanto, a cidade traz divisões que excedem as geográficas, divisões que foram sendo implementadas desde a fundação da cidade, com a população menos favorecida sendo varrida para as bordas da cidade, criando assim as periferias, de modo que o estado varre para os cantos o que não lhe interessa e fecha os olhos para os vulneráveis. Para o autor:

a história cultural da cidade pode ser contada com base em diferentes perspectivas, recortando temporalidades, geografias, estéticas. Mas quase sempre é apresentada como única, em bloco, como se as práticas engendradas por diferentes grupos tivessem um único denominador, a própria cidade. Como se ela unificasse, em vez de dividir, como se homogeneizasse classe, raça, gênero e culturas. Como se São Paulo fosse um liquidificador social, racial, étnico. Por trás, dessa imagem da cidade-símbolo, que prima pelos monumentos de Lina Bo Bardi e Victor Brecheret, resistem outras cidades, que os ideólogos atuais do bandeirantismo sonham esconder. (idem, p.23)

O espetáculo traz um olhar sobre a realidade do entorno e ao mesmo tempo, reflexões que vão além *do lugar* Cracolândia em si, trazendo uma discussão sobre as pessoas que são tratadas como ninguéns, como seres invisíveis para a sociedade, pessoas essas espalhadas por

toda a cidade, pelo país, pelo mundo. Porém, sobretudo, nesse lugar longe dos holofotes de atenção da região central da cidade, vê-se no esquecimento, ou melhor, em um lugar de parasita, de erro, onde as tentativas de “correção” por parte dos órgãos governamentais, como suposta ajuda a essas pessoas, vão muito mais ao encontro a uma cultura de extermínio através de políticas de “higienização”, como é colocado no documentário curta-metragem *Isto não é um cachimbo* volume 1 e 2, produção do cineasta André Okuma e do artista plástico Cícero Rodrigues – Badaróss. O documentário traz a história de Badaróss, artista autodidata e carroceiro que vive nos arredores da Cracolândia paulista, contada por ele mesmo. O filme traz uma crítica sobre as ações violentas da abordagem policial e as internações dos usuários feitas compulsoriamente. Mesclando cenas produzidas entre 2015 e 2018, o filme mostra a Cracolândia a partir de um olhar de dentro pra fora, sendo um importante registro das vozes que lá habitam, mas que são paulatinamente silenciadas.

O filme-documentário *Isto não é um cachimbo* traz muitas conexões com o espetáculo *Epidemia Prata*: ambos se tornam manifestações artísticas que denunciam a realidade e situação dos moradores da Cracolândia. Em depoimento para o filme *Isto não é um cachimbo* volume 2, Badaróss fala:

A minha casa não tem porta nem janela ela, não tem como eu fechar as portas pra ela, eu só queria que eles chegassem nela e respeitassem ela de verdade. Eles não respeitaram, a minha casa tinha comida, tinha roupa, tinha tudo de verdade era um lar de verdade, e um dia disseram que eu era a imundice dessa rua, que a minha casa era toda mobiliada igual entulho, a minha casa não era lixo, a minha casa era uma galeria de verdade, de verdade. (informação verbal)²⁰⁴

Conforme Mate coloca, “parece que o ‘envenenacraqueamento’, ao fincar raízes na contemporaneidade, faz um papel higienizador por excelência: mata, mas primeiramente vai destruindo de maneira irreversível o organismo vivo.” (2018, p.28). *Epidemia Prata* traz uma costura entre duas narrativas: a visão pessoal dos atores sobre os personagens reais que conheceram em sua atual residência na Cracolândia e o Mito da Medusa, conhecida por ser uma terrível górgona com cabelos de serpente e olhar petrificador (PEREIRA, 2020)²⁰⁵. No espetáculo, é construída uma relação com a figura mitológica e os personagens apresentados, que aos poucos passam a ter os corpos “petrificados”, adquirindo a cor prata, como as

²⁰⁴ Trecho do filme-documentário *Isto não é um cachimbo* volume 2, fala de Badaróss, 2017. O filme pode ser acessado na íntegra através do endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=aHX_0gNsc64&t=21s> Acesso em: 20 Fev. 2020.

²⁰⁵ Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/verdadeira-historia-da-medusa-grecia.shtml>>. Acesso em: 24 Mai. 2020.

crianças que se pintam com tinta prateada para pedir dinheiro nos semáforos e metrô da cidade. O nome do espetáculo traz uma série de conotações relacionadas entre si, a ideia de epidemia é associada à região da Cracolândia, no centro da cidade de São Paulo, que desde os anos 90 ficou conhecida popularmente por ser reduto de usuários de drogas, tráfico e prostituição. *Epidemia prata* traz também a referência da cor da pedra de crack quando acesa e a associação de prata à dinheiro, “prata gera prata”. Para Mate, “o território (ou lócus) da obra caracteriza-se mesmo nas tantas e incontáveis regiões de miséria ao extremo: de uma cidade (assim como o país) doente, que compõe o cinturão de miséria da cidade de São Paulo.” (2018, p.220).

No espetáculo, o mantra se repete: “Medusa me transforma em pedra e me usa” (idem, p. 218). Ao trabalhar com o mito de Medusa como uma das referências e inspirações para o processo de criação do espetáculo, a companhia também acaba trazendo os dois lados da “moeda” ligados à figura mitológica, conhecida como vilã, pelo poder de transformar as pessoas em estátua, mas que tem também uma história anterior a essa versão perversa, que explica como Medusa se transformou no monstro ao qual ficou conhecida. Conforme Pereira (2020) relata, o mito de Medusa conta que antes de ser transformada em um monstro, ela era uma linda mulher com traços elegantes e um cabelo invejável, sacerdotisa do templo de Atena. Entretanto, sua beleza atraía homens de muitas cidades, que iam ao templo, não para levar oferendas, mas para observá-la — o que acabava enfurecendo a deusa. Um desses homens era o deus Poseidon, que tinha consciência de que as sacerdotisas de Atena deveriam ser puras. Mesmo assim, Poseidon assediou Medusa no templo de Atena, provocando a ira da deusa, que pune Medusa, amaldiçoando-a, transformando seu cabelo em serpentes e seu rosto num horrível semblante capaz de transformar em pedra todos que encontram seus olhos.

Medusa, antes de ser conhecida pelo seu aspecto monstruoso petrificante era uma linda mulher; no entanto, a imagem que ficou dela é da figura de um monstro. Essa é a mesma leitura associada à imagem dos usuários de crack moradores da Cracolândia. Esquece-se de que por de trás do aspecto avassalador dessas pessoas há seres humanos, que, antes de se encontrar nessa situação, tinham suas vidas, suas famílias. Muitos desses se tornaram usuários de crack, para tentar driblar a fome e a miséria que os assola na precariedade da vida em situação de rua.

O meu sonho era chegar lá arrumar um trabalho fichado, arrumar dinheiro pra retornar pra minha cidade (informação verbal)²⁰⁶

A petrificação prateada no espetáculo vai tecendo várias inter-relações com a cidade, com o mito de Medusa e os meninos prateados que pedem dinheiro no farol e também com as estátuas vivas, comumente espalhadas pelo centro de São Paulo. É comum andar pelos arredores do centro e encontrar uma estátua viva, representada por artistas de rua, que se põe horas e horas parados em uma mesma posição à troca de moedas e trocados para pagar sua arte. Uma arte que está em um lugar, onde, ao mesmo tempo, em que perdura o imaginário popular, segue tão desvalorizada, revelando assim a indiferença da sociedade, que não para por nada, não importa se há uma pessoa na sua frente, no chão de sua calçada, pedindo esmola no farol ou dentro do vagão do trem. Parece que toda precarização da vida se tornou naturalizada. O autor Salloma Silva traz uma reflexão sobre o lugar social dos praticantes de artes, pertinente a esta reflexão:

Isto não é um lamento, mas uma constatação da discriminação sociorracial no âmbito da cultura artística. O lugar social dos praticantes de artes em suas múltiplas linguagens diz muito, não apenas de suas visões estéticas, como também antecipa a maneira como suas produções são apoiadas, percebidas e reconhecidas pela sociedade mais abrangente e pelas instituições culturais públicas e privadas. Mas diz também de como são silenciadas, desprezadas e rechaçadas pelas elites artísticas e culturais. (SILVA, 2018, p.13)

A analogia pode ir mais além, quando relacionamos a miséria humana com a miséria artística, esperando as migalhas e esmolas para sobreviver em meio à indiferença fria da cidade. O progresso do sistema é cinza, frio e perverso, conforme Oliveira comenta: “o progresso perpassa cidade, a saudade, a felicidade, ele ultrapassa a verdade, atravessa a humanidade. O progresso é só ‘perverCidades’.”(MATE, 2018, p. 223). Nesta analogia e jogo com as palavras, a perversidade mora na cidade e em cena, conforme Oliveira destaca: “instante-a-instante, segue desfilando cenas e mais cenas que chocam, informam pelo impacto da mensagem, da imagem, da ação.” (idem, p.223). Na cena final do espetáculo, a atriz Verônica Gentilin, que representa Elza é erguida sobre uma tampa de bueiro; todos estão com os corpos prateados, a atriz personifica Elza como uma estátua viva, tecendo reflexões sobre a decadência, principalmente no que diz respeito às pessoas-usuárias que vivem em situação de

---

²⁰⁶ Trecho do filme-documentário Isto não é um cachimbo volume 2, fala de Badaróss, 2017. O filme pode ser acessado na íntegra através do endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=aHX_0gNsc64&t=21s. Acesso em: 20 Fev. 2020.

rua na Cracolândia, que são tratadas como invisíveis pela sociedade, trazendo o contexto decadente que assola o cenário artístico também, sobretudo das artes populares.

4.2 O ENREDO

O espetáculo inicia com a reprodução de um seminário com um debate público sobre drogas, saúde pública e periferia com a presença de pesquisadores, que aconteceu no teatro de Contêiner no dia 03 de outubro de 2017. Os atores vão misturando ficção e realidade, com narrativas, depoimentos e personagens que vão surgindo, misturando-se e contando a história do fluxo²⁰⁷. Há cinco atores sentados no fundo do palco, a atriz Virginia está dentro de uma bolha ao lado deles. Eles estão representando os pesquisadores. Aparece a atriz Verônica Gentilin, representando a personagem Elza, maltrapilha.

A atriz apresenta ao público o contexto do debate e da personagem que representa, vai ao centro do palco, onde se coloca entre os pesquisadores e a plateia. Ela cheira mal, veste-se mal, faz umas contorções faciais ao som de uma trilha sonora que causa espanto. Seus pés são prateados, ela começa a andar por entre os convidados da mesa pedindo dinheiro. Esses, por sua vez, vão tirando moedas dos bolsos e dando para ela. Elza volta novamente ao centro do palco, causando incômodo aos convidados. Um deles ao fundo representado pelo ator Lucas Bêda (figura 129), faz duas orelhas de “dumbo” com embalagens de marmitex e coloca em suas orelhas.

Figura 129 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá²⁰⁸.

²⁰⁷ Fluxo é um termo associado à Cracolândia. Local que concentra ponto de venda e consumo de crack, onde há a concentração de pessoas, a maioria em situação de rua, nem todos fazem uso de droga. Segundo Rodrigues “13% deles não fazem uso de nenhuma substância lícita ou ilícita e 15% dizem ser usuários apenas de álcool. Dentre as mulheres, 44,1% sofreu algum tipo de abuso [...] 44,21% tem algum conflito familiar que levou à situação de rua [...] e 42% afirma não ter com quem contar em uma situação de emergência.” (2018, p.35).

²⁰⁸ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/epidemia-prata>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

Um dos atores que está sentado tem o rosto maquiado com uma coloração prata. O cenário nesse primeiro momento é composto por um espaço com cadeiras, uma bolha, uma mesa lateral com comes e bebes. Há uma lona branca pendurada sobre o teto.

Elza não vai embora; pede novamente, fica no canto, anda entre os personagens. Um deles, representado pelo ator Marcos Felipe, na tentativa de tirá-la dali, mostra para ela a mesa de comidas. Elza tem fome e vai até a mesa, pega uma flor que está sobre a mesa e coloca em seu cabelo e pega algo para comer, mas não vai embora. Retornando ao centro do palco, causa incômodo entre os participantes da mesa novamente. Um deles, representando pelo ator Lucas Bêda a orienta para sair do espaço; ela sai, mas retorna logo em seguida vestindo uma saia prateada, andando e salteando por cima dos participantes da mesa do seminário. Os participantes novamente se incomodam com sua presença, constrangidos, ao mesmo tempo, enojados, começam a dar freneticamente moedas para ela na tentativa de fazer com que ela saia dali. Elza acomoda as moedas na blusa como se fosse um bolso, ela se põe em pé ao centro. Um dos participantes, representado pelo ator Leonardo Akio, tenta impedi-la: Elza o abraça, as moedas caem ao chão e uma trilha melódica e triste perdura. Os participantes tentam afastá-la de todo jeito, como em uma dança, em câmera lenta, seguram Elza levando-a para fora. A luz vai escurecendo. Um dos participantes, representado pelo ator Marcos Felipe, coloca-a no chão e, aos gritos, xingamentos e ameaças expulsa Elza. O cenário escurece repentinamente como a noite que chega sem avisar. Um som misterioso ecoa como se fosse um aviso. Pouco a pouco, luzinhas vão acendendo e apagando, multiplicando-se como estrelas no céu, mas na Cracolândia se trata do fluxo mesmo, a hora de acender a pedra para esquecer do cotidiano da miséria e da fome que os assola.

O som isolado vira um coro que vai surgindo juntamente com a exibição na lona dependurada no teto, ao som de "eu sou guerreiro no terreiro de Ogum, eu sou guerreiro no terreiro de Ogum. No meu terreiro tranco todos e nenhum, no meu terreiro tranco todos e nenhum." (2018)²⁰⁹.

O palco vai ganhando uma iluminação azulada, representando a noite. Os atores representam os usuários de crack. O ator Leonardo Akio interpreta um desses usuários que imerso em seu transe, está abaixado no centro do palco. O chão remete a um espaço precário,

---

²⁰⁹ Transcrição de texto de *Epidemia Prata*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUNX2xPu9iquSxCdKNcnjz-XJuBhW7yCi>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

repleto de um pó e de moedas que vão se espalhando conforme o ator vai manuseando o pó do chão em suas mãos, que aos poucos vai tingindo seu corpo ao som do coro: “Pequenos prazeres: a pedra e o fogo, cachimbo e brasa, cachimbo e brasa...” (2018) ²¹⁰. Nesse momento, é revelada uma imagem no telão: pessoas em situação de rua, um fogo improvisado, uma panela improvisada... O ator Lucas Beda aparece narrando palavras duras: “Nós aqui é que nem internet, que nem Jesus Cristo, aperta o botão e replica, tio! Nós aqui é que nem rabo de lagartixa, se corta cresce de novo outro e multiplica. Aqui é o fluxo, o cu e o ouvido do mundo, onde tudo começa, onde tudo termina.” (2018) ²¹¹.

De repente, aparece um usuário defecando moedas. No telão a imagem de uma máquina operando, revelando um sistema que não para pra nada, não se importa com ninguém, somente com seu lucro. Um foco de luz revela uma bolha gigante no palco com uma pessoa dentro dela. É uma mulher, interpretada pela atriz Virginia Iglesias e em algumas montagens pela atriz Sandra Modesto. De dentro da bolha a mulher fala: “Tenho alguma coisa aqui, eu tenho certeza! Eu sempre, eu sempre tenho. Eu gosto de dar. Se eu tenho eu dou. Se alguém me pede um trocado, eu dou...” (2018) ²¹².

Conforme se movem loucamente e se batem ao som de uma hélice de helicóptero, parecido com o som de uma metralhadora, os atores que interpretam os usuários de crack e vão ficando com os corpos prateados. O cenário permanece o mesmo, apenas a luz vai se alterando, ora mais azulada, ora mais cinza.

O ator Marcos Felipe, representando um dos usuários, fala atormentado:

Tá vendo, tá vendo! Você acha que eu nasci assim, com essa cara, essa roupa, que eu cheguei pronto no mundo, cachimbo colado na boca, diploma grudado na mão e na cara esse corte profundo, que eu já nasci com AIDS, que eu já nasci doutor, carregando em baixo do braço comigo minha guia de santo, faca, colchão, cobertor ?! Vocês passam e quando me olham, eu sou isso que vocês veem: a sua estatua prata, pedra, rígida, obra prima fundida pela atual previsão, com passado cassado, presente ausente, futuro obscuro (...) Medusa me transforma em pedra e me usa (...) Aqui é o fluxo, o cú e o umbigo do mundo. Minha última fotografia do teu olhar, não há o que crer estátua armada, é tiro, porrada, bomba, faca, abuso do poder, faz o seguinte pega um pedaço de madeira e bate nele até morrer. Ponto. Fim. Menino prata, homem prata, cidade prata, petrificado por você, petrificado por mim, se teu

---

²¹⁰ Transcrição de texto de *Epidemia Prata*. O espetáculo encontra-se disponível em:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLUNX2xPu9iquSxCdKNeniz-XJuBhW7yCi>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

²¹¹ Idem.

²¹² Idem.

olhar soterra a minha última forma, então sim, eu sou a tua estátua, a tua obra prima, pode olhar e admirar, foi você quem fez! (2018)²¹³.

Conforme a crítica do pesquisador Pedro Schwarcz aponta, *Epidemia Prata* é uma obra feita a partir de um coro plástico, performático, que segue uma dramaturgia de colagens sobre histórias reais vivenciadas e ouvidas pelo grupo, ao longo de toda a sua trajetória, do Teatro de Contêiner e do seu processo de construção. A ideia do espetáculo é dar voz ao invisível. Schwarcz declara que “a palavra só faz sentido cenicamente se transportar para o público toda a carga a priori que ela carrega não apenas em sua junção de significados e significantes, mas em sua dimensão corpórea, sensitiva, sensorial, espacial, pré-racional, primitiva, pré-linguagem.” (MATE, 2018, p.225).

Enquanto o ator Marcos Felipe representa o personagem com toda sua indignação, um coro segue cantando ao fundo:

Medusa, me transforma em pedra e me usa, o seu veneno uma noite suja, na cidade do caos, na noite banal, no tribunal, com seus, os seus olhos que vão me alucinar, seu eu me parar, mas é pra citar, o fluxo final ainda do mal sem igual. (2018)²¹⁴.

A iluminação do palco volta a ser como no início do espetáculo, a cena encerra e os personagens se “desmontam”. O ator Leonardo Akio aparece dando o depoimento de um menino que havia roubado papel higiênico do espaço. O ator Pedro Augusto entra cantando um rap:

Pow pow pow, menino de rua! Pow pow pow é o escuro da lua. Pow pow pow, seu problema estético é um dilema ético! Neste mundo cão, que a acareação quis me dar: bombas, balas de borracha não matam minha fome, se é isso que você acha. Poucas moedas, mas cheia de ratos, mídia golpista, que dissimula os fatos, sangue na navalha, trocou tiro, mando bala... (2018)²¹⁵.

Enquanto o ator canta, é projetado no telão o vídeo de crianças tocando instrumentos de sopro no espaço externo do Teatro de Contêiner, em seguida é exibido o depoimento de um homem com voz e aparência sofrida.

“Crianças” que no espetáculo tocam instrumentos de sopro (tuba, flauta, trompetes), flagrante alusão aos cachimbos de crack! Os isqueiros usados nos momentos em que todo o elenco toca, não acendem, mas incendeiam o olhar social desviado e, quase sempre, condenatório à gente perdida, doente, viciada... (MATE, 2018, p.220).

---

²¹³ Transcrição de texto de *Epidemia Prata*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUNX2xPu9iquSxCdKNenJz-XJuBhW7yCi>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Idem.

O cenário escurece novamente, com um foco na bolha, alguém fala: “olha pra mim, não está me vendo, eu estou deitado aqui no chão!” (2018) ²¹⁶. A pessoa que está dentro da bolha responde: “olha querido, eu acabei de dar pro moço aqui, mas eu vou ver se tenho alguma coisa...” (2018) ²¹⁷. As vozes se repetem e ecoam com maior força: “olha pra mim, você está me vendo, olha pra mim.” (2018) ²¹⁸. O palco se ilumina com uma cor azulada, um deles se levanta loucamente batendo um martelo no chão e gritam num coro: “Somente o mar, sem porto para atracar.” (2018) ²¹⁹. Um deles usa um chapéu modelo cap. Ao som de instrumentos de sopro, como se fosse o som de um sinal, gritam desesperados como marinheiros perdidos no mar. As ruas são como o mar, paralelamente a bolha vai murchando.

O ator Leonardo Akio entra com um marmitex no palco. Ao mesmo tempo que ele está comendo, narra uma história de uma assistente de saúde que trabalha na Cracolândia. Os outros atores estão espalhados aos arredores do palco, um sentado e comendo, outro em pé, alguns colocam as embalagens de marmitex nas orelhas. O ator Lucas Bêda entra no palco, todo vestido com embalagem de marmitex: nas orelhas, no pescoço, nos ombros, no ânus. Os atores seguem narrando relatos, situações e histórias de pessoas que conheceram. Esses relatos conforme Azevedo coloca “contextualizam as imagens buscadas em composições espaciais e sonoras.” (MATE, 2018, p.230).

É reproduzida no telão a imagem de uma mão mexendo em moedas, os atores aparecem usando traje íntimo. Começam a andar em torno do palco, em forma circular, ao som de uma trilha agitada, começam a correr freneticamente, caindo no chão. Aos poucos, seus corpos vão se tingindo, ficando prateados. Paralelamente, é projetado no telão imagens de crianças pintadas de prata pedindo moeda no farol. A iluminação azulada vai ficando cinza.

A diretora Georgette Fadel traz uma crítica ao sistema opressor em um texto sobre a associação do corpo das crianças pintado de prata para pedir esmola. Fadel comenta que: “o caminho que o atual sistema percorre sem retorno e sem saída é o da consolidação do indivíduo que é pura matéria incomunicável, impermeável e insensível.” (idem, p. 221).

---

²¹⁶ Transcrição de texto de *Epidemia Prata*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUNX2xPu9iquSxCdKNcnjz-XJuBhW7yCi>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Idem.

A personagem Elza começa a narrar histórias de usuários. Colocam-na deitada no chão, com a cabeça apoiada em uma tampa de bueiro. Elza repousa como se essa tampa fria e dura fosse seu travesseiro, e o chão das ruas, sua cama. A atriz Virginia Iglesias repete: “Eu tento ser uma pessoa melhor, eu sou uma boa mãe, eu sou uma boa filha, eu não como carne (...) mim não joga lixo no chão...” (2018) ²²⁰. Enquanto a voz vai ganhando eco, vários “corpos” são colocados no chão, representando os usuários, pessoas em situação de rua na região da Cracolândia. Alguém entra borrifando aguardente (cachaça) no palco; outro entra cobrindo os corpos com plásticos prateados, representando os cobertores e ao mesmo tempo as capas que revestem cadáveres. Elza fala: “Eu tô tentando falar com vocês, desde o começo enquanto vocês estão aí falando de mim. Eu tô tentando me comunicar com vocês. Eu tô tentando falar com vocês desde o começo, desde que tudo começo...” (2018) ²²¹. Enquanto Elza desabafa, os outros chegam. Um a segura, outro a despe e um outro a veste com uma saia prateada. Elza protesta:

Não é assim! Não é assim! Para está errado, pra quê que vocês estão fazendo tudo isso?! Pra quê esse tipo todo? Se vocês não estão me vendo, não estão me ouvindo. Não é assim, está errado, para! Não é bonito, não é alegre, não tem música, não tem florzinha no meu cabelo, não tem foco na minha pessoa não tem beleza na minha miséria, não tem que tirar foto do meu lixo e vir falar disso assim. (2018) ²²².

Enquanto Elza fala, vestem nela um bustiê feito com embalagem de marmite, colocam uma flor cinza em seu cabelo. Elza é erguida em cima de uma tampa de bueiro, enquanto segue o desabafo indignada:

Eu não era pra ser assim, eu não sou um rato, embora seja por essa forma que eu consiga me comunicar com vocês. Eu também não sou um grunhido, embora seja com esse som que eu consiga chegar até vocês! Eu não sou essa que pede: bebida, coxinha, comida, cigarro, calcinha, remédio, toalha... embora seja desse jeito que eu consigo ter algo de vocês. [...] Embora tudo isso te pareça digno, não é! A dignidade não mora na forma como você fala de mim [...] Eu falo de mim, eu falo de mim quando encontro você no metrô, eu falo de mim quando encontro você na lanchonete, quando você tenta falar comigo e eu não tenho escuta, eu tô falando de mim, quando eu estou sendo chata, louca, repetitiva, entediante, sem bom senso, eu estou falando de mim, eu estou falando de mim o tempo todo! Porque é que tem mais peso quando você fala de mim do que quando eu tento falar de mim?! [...] Eu não me importo, por que só quando você fala de mim, é que todo mundo vai sentar aí e ouvi, então aproveita esse momento e diz pro mundo que enquanto eu continuar morrendo na sua calçada não vai ter poesia! (2018) ²²³.

---

²²⁰ Transcrição de texto de *Epidemia Prata*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUNX2xPu9iquSxCdKNcnjz-XJuBhW7yCi>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

²²¹ Idem.

²²² Idem.

²²³ Transcrição de texto de *Epidemia Prata*. O espetáculo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUNX2xPu9iquSxCdKNcnjz-XJuBhW7yCi>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

Na obra *Mungunzá: Obá! Produção teatral em terra de fronteira*, Alexandre Mate relata o quanto o trabalho da companhia reverbera o que ecoa das ruas no entorno do Teatro de Contêiner.

O espetáculo de dez anos da Companhia é eruptivo! Se fosse feito apenas de imagens, teria a mesma força. Se fosse feito apenas de texto, teria a mesma força. Dramaturgia de texto e de cena harmonizam-se e são absolutamente in(dispensáveis). Épico icônico e dialético por imagens verbais fortes, pungentes, certeiras: épico-icônico dialético constituído por metáforas poéticas: grotescas. Imagens colhidas (talvez, melhor, ceifadas) das ruas marginalizadas, distantes dos tapetes-passarelas de autoexposição de si, em sociedade pobremente espetacularizada. (MATE, 2018, p.219).

4.3 CENÁRIOS E EFEITOS DE CENA: SONOPLASTIA, LUZ E PLATEIA

A cenografia de *Epidemia Prata* traz duas ambientações. Em um primeiro momento, reproduz um seminário que aconteceu no Teatro de Contêiner (figura 130), acerca da questão urbana na cidade, o palco traz poucos elementos, cinco cadeiras, um bolha gigante e um tablado de madeira com rodinhas. Em um segundo momento, traz para o palco a representação das ruas, a noite escura e fria, as calçadas da Cracolândia e seus moradores.

Figura 130 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mungunzá²²⁴.

Em torno do palco há objetos de cena e instrumentos de iluminação do qual os próprios atores vão manuseando ao longo da apresentação para criar e alterar efeitos de iluminação em cena. No centro do palco se destaca uma superfície circular apoiada em uma espécie de degrau feito com moedas. Ao longo da cena é possível ver que a superfície é uma

---

²²⁴ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/epidemia-prata>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

tampa de bueiro. A iluminação, conforme relata Chris Oliveira, é pensada de maneira poética e sagaz: “vem de cima ou de baixo, do lado de dentro e do lado de fora, também, alguém acompanha os fatos, é testemunho, ilumina os crimes que o direito assegura.” (MATE, 2018, p. 224). O elemento é muito importante para compor o cenário, revelando o que há o interesse de destacar e ocultando o que não é importante para a cena. Oliveira ainda relaciona a ideia de luz associada à segurança ou falta dela atrelada a claridade no espaço, o que vem representar em cena mais uma das ferramentas de opressão que atingem as pessoas em situação de rua, conforme observa:

A rua está escura, ninguém pode se defender [...] A luz de vários teores, infratores de tantos ângulos. Aglomerados senhores, detratores são iluminados, desertores focalizados, destemidos atores são projetados em recortes cubistas de luz, as projeções aos escombros induz, cada um que carrega no ombro o estigma da cruz, seduz, são o sonho e a sanha do corpo que ao tempo expus, expôs e foi expulso, ali todos desaparecem com o sangue que foge dos pulsos. (idem, p. 224)

Conforme a luz vai escurecendo, vão sendo projetadas imagens da Cracolândia, depoimentos de usuários, cenas de pessoas em situação de rua na lona que esta presa ao teto, conforme mostra a figura 131. A projeção também se torna um potente elemento na composição cenográfica do espetáculo e segue como uma das características da companhia em explorar os recursos tecnológicos na composição de suas montagens.

Figura 131 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: FIT Rio Preto²²⁵.

Durante a cena que retrata o fluxo, elementos de cena vão surgindo a partir do manuseamento dos próprios atores. Como no caso das moedas e da maquiagem cênica que

---

²²⁵ Disponível em: <https://www.fitriopreto.com.br/2019/olhares-criticos/do-outro-lado-da-margem-ou-da-prata-pra-ca/>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

vão sendo espalhadas pela movimentação dos atores, (figura 132), transformando a leitura do palco e da caracterização dos personagens. A iluminação ajuda a construir uma composição com uma estética cenográfica, desenhando no palco um conjunto de sombra e luz que enaltece a encenação.

Figura 132 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: FIT Rio Preto²²⁶.

Um tablado de madeira com rodinhas se transforma em uma embarcação de marinheiros-usuários perdidos no mar sem fim, uma metáfora que traz em cena o drama das pessoas que vivem em situação de rua, sem perspectiva alguma. A cena acontece simbolicamente ao som do coro de tripulantes cantando: “somente o mar, sem porto para atracar”, conforme mostra a figura 133.

Figura 133 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mugunzá²²⁷.

²²⁶ Disponível em: <https://www.fitriopreto.com.br/2019/olhares-criticos/do-outro-lado-da-margem-ou-da-prata-pra-ca/>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

²²⁷ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/epidemia-prata>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

A trilha sonora é um elemento muito forte no espetáculo. Com trilhas e sonoplastias criadas pelos próprios atores em cena, a partir das músicas cantadas em coro, dos instrumentos de sopro e percussão, essa improvisada a partir de latas e outros objetos no cenário. A sonoplastia do espetáculo, conforme comenta Oliveira, também tem a interferência e contribuição dos sons das projeções exibidas ao longo das cenas:

A sonoplastia da rua, o ruído, o barulho, o tráfego, o tráfico, o trôpego som, top tom que toma todas as cenas, são golpes fortes e pesados, são sons vindos do outro lado, desta ilha onde a arte se manifesta; fora, infesta doenças sem nomes, dores sem lares, dias sem sentido, destinos sedimentares. (...) O inventário é Tiro, Porrada e Bomba... (MATE, 2018: 223)

Os instrumentos: trompete, tuba e saxofone, tocados pelos próprios atores, ajudam a ambientar a cena com seu timbre marcante e paralelamente passam a compor o cenário como objetos sonoros e objetos de cena, conforme revela as figuras 134 e 135. A escolha dos instrumentos de sopro, não se dá por acaso, traz uma analogia direta ao cachimbo de crack que os usuários carregam. A cor dos instrumentos em tom ouro velho, também ajuda a remeter uma ideia de decadência do lugar ambientado e das pessoas que vivem nele.

Figura 134 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mugunzá²²⁸.

²²⁸ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/epidemia-prata>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

Figura 135 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: flertai²²⁹.

Epidemia Prata traz uma cenografia sinestésica²³⁰, que se compõe a partir de um leque de possibilidades visuais e cênicas, explorando também as sensações do olfato no público, como no momento em que os personagens estão cobertos com estruturas plásticas e o ator Pedro Augusto entra borrifando aguardente sobre os corpos estendidos no chão (figura 136). A cena revela através desta simbólica violência, o cenário de guerra que o lugar se tornou, com os frequentes ataques da polícia e do poder público. O cheiro causa um certo desconforto e a própria relação tecida com o alimento em cena também não é fácil de se digerir.

Figura 136 – Espetáculo *Epidemia Prata*.

Fonte: sítio eletrônico Cia. Mugunzá²³¹.

²²⁹ Disponível em: <http://flertai.com.br/2018/06/cia-mungunza-de-teatro-reestreia-epidemia-prata-no-teatro-de-container/>. Acesso em: 20 Ago. 2020.

²³⁰ Associação de palavras ou de expressões que combina várias e diferentes sensações humanas, numa só representação. Mistura de sensações, de sentidos (visão, audição, tato, paladar, olfato): dia com gosto de chuva fria. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sinestesia/>. Acesso em: 23 Mar. 2021.

²³¹ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/epidemia-prata>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

A cenografia se compõe por essa variedade de elementos que exploram do visível ao invisível, de uma sensibilidade grandiosa, trazendo uma experiência que, como o teatro, é única e singular, sentida de diferentes formas pelo público. Para Amilton de Azevedo “não é uma experiência fácil de se assistir. Incômodos de diversas ordens são suscitados pela forma como certas histórias são narradas – o que é contraposto nas imagens líricas –, assim como quando vídeos da truculência policial na Cracolândia são exibidos.” (MATE, 2018, p.230) Azevedo ainda pontua como pequenas coisas ou gestos, representados em cena, podem ser tão caros as vidas dessas pessoas, tratadas como invisíveis na sociedade. “Quando se fala daqueles que não conhecem papel higiênico – e daqueles que os furtam –, pode não haver espaço para a poesia. Ainda assim, chove em cobertores da mesma cor onde embaixo vivem pessoas que possivelmente são muito mais do que o levado à cena.” (idem, p.230).

4.4 PERSONAGENS E FIGURINO DAS PERSONAGENS

Sandra Modesto, atriz da companhia, e Cris Rocha (que fez também a codireção do espetáculo) assinam a criação dos figurinos de *Epidemia Prata*. Em entrevista, Sandra Modesto conta sobre o tempo de produção dos figurinos para o espetáculo, que se deu no último mês da produção:

O processo de criação do espetáculo durou em torno de nove meses e a produção dos trajes aconteceu no último mês, já com data de estreia marcada. Não sei como são outras produções, mas em todos os nossos processos, até hoje, o figurino sempre foi uma das últimas coisas a serem feitas. O que não é muito bom, porque você acaba trabalhando com o tempo mais curto e tem que correr mais com a produção. (informação verbal)²³²

Apesar de o tempo para o desenvolvimento dos figurinos ser considerado pequeno, o fato de Sandra Modesto e Cris Rocha já estarem envolvidas desde o início do processo de criação do espetáculo, uma por fazer parte do grupo e do projeto como um todo, e outra por fazer parte da direção, contribuiu para que ambas pudessem driblar as dificuldades do tempo e propor uma caracterização para o espetáculo, partindo de um processo intuitivo que veio

---

²³² Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.216-217).

com o acompanhamento da construção da obra, junto ao elenco. Conforme relata Sandra Modesto em entrevista:

Quando eu falo que foi de forma intuitiva, é porque já estávamos rodeadas daquela vivência, do dia a dia daquelas pessoas, de quem estávamos falando e de nós mesmos. Em nenhum momento foi pensado em criar algo fora daquilo que nos cercava, algo mais "fantasioso", então acredito que essa intuição venha daí, do ar que já estávamos respirando há alguns meses. Lembro-me de fazer pesquisas na internet de perceber que os tons de cinza e azul predominavam. Não porque todas as roupas dessas pessoas eram dessa cor, mas porque as pessoas/roupas se misturam ao asfalto, a calçada, ao pó cinza da cidade e a sujeira. Então acaba que tudo fica de uma cor só. Não há cor. É melancólico e triste. Mas as pessoas estão ali, vivendo, e de certa forma sendo feliz ao jeito delas. Mas cor, cor não há. Um pouco diferente do que acontece com os meninos prateados, que pintam somente o rosto e os braços/mãos de prata pra pedir dinheiro no semáforo, no metrô. Neles eu consigo enxergar mais cor nos trajes, porém acabamos indo mais para o universo da Cracolândia, que era o que nos cercava/cerca. (informação verbal)²³³

O traje de cena do espetáculo, conforme conta Sandra Modesto, foi feito a partir da produção de roupas, com compra de peças em lojas de departamento e brechós. Também houve a confecção de uma das peças: a saia prateada que a atriz Verônica Gentilin usa em algumas cenas, que foi confeccionada a partir de descarte têxtil.

Fizemos um garimpo em brechós. Também tiveram peças que foram compradas novas. Porém, antes de sair para garimpar, já havia pensado no que queria pra cada ator e atriz. O que cada um daqueles personagens falava para mim e o que cada um deveria vestir. Então, fiz um pré-esboço do que queria e fomos garimpar as peças nos tons pensados. (informação verbal)²³⁴

a) Usuários de crack no fluxo

O traje de cena neste espetáculo passa por uma transformação. Começa com uma indumentária cotidiana de cor cinza e azulada, até atingir a extensão do próprio corpo do performer. Conforme relata o ator Marcos Felipe, o espetáculo “trabalha inteiro nessa linha cinza, prata, azul escuro, azul, tons frios” (informação verbal)²³⁵. Aos poucos, as personagens vão ganhando a cor prateada, com uso de uma maquiagem cênica que vai tingindo os corpos dos atores durante a performance.

---

²³³ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p. 215 - 216).

²³⁴ Idem (p.211).

²³⁵ Informação fornecida por Marcos Felipe em entrevista para a autora, em 19 de outubro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação (p.211).

O ator Lucas Bêda tem uma caracterização composta por trajes do cotidiano: uma camisa polo, uma calça de modelo esportivo e um tênis (figura 137). As cores do seu figurino seguem a tonalidade azul. Durante as cenas do fluxo, aos poucos, o personagem interpretado por Lucas vai se despindo, até a cena em que todos aparecem usando apenas traje interior e começam a se tingir com o pó prata no chão.

Figura 137 – Detalhe do figurino do ator Lucas Bêda.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Em termos de materialidade, um traje pode ser construído de diferentes formas, sendo um elemento visual que compõe o leque da cenografia. A ressignificação dos materiais na construção do traje de cena é uma tendência que tem se destacado cada vez mais na cena contemporânea. Conforme o professor e pesquisador Fausto Viana coloca na apresentação do livro *Diário de pesquisadores: Traje de cena*, é importante observar as novas possibilidades que tem se explorado na criação de trajes para a cena contemporânea:

O traje de cena, importante elo de comunicação entre o performer e receptor, traz em si os elementos da antropologia, da etnologia, das artes plásticas e cênicas, da moda, da arquitetura, do designer e de muitas outras. Ampliando suas áreas de atuação, tem se expandido até para temas mais contemporâneos, como traje recicláveis e de material orgânico, ou de materiais radicais, como leds, as balas de revólver, cabelo humano, acrílicos, gelos, fibras óticas e tantos outros que despontam na mostra *Figurinos Radicais*, na quadrienal de Praga, em 2011. (VIANA, MUNIZ, 2012, p.10)

O figurino pode ser composto por tudo que age como uma interferência no corpo do ator e até mesmo o próprio corpo nú, uma pintura corporal ou tatuagens impressas na pele do performer. Ou seja, não se trata apenas do traje como objeto. Todos esses códigos passam a comunicar algo junto ao contexto do espetáculo. Sobre a representação dos personagens, Azevedo questiona: “Como se traz o invisível para a cena e o que isso gera nele, no que não está presente?” (MATE, 2018, p. 230). Em *Epidemia Prata*, a maquiagem cênica se torna uma materialidade que interfere e transforma a caracterização dos artistas em cena, passando a representar a invisibilidade das personagens que representam as pessoas que vivem nas ruas na região da Cracolândia. Ainda sobre os personagens, Azevedo também comenta sobre como é representada a figura das pessoas que estão acostumadas e acomodadas à situação: “Este outro ausente, que irrompe sensações desagradáveis em nós, dentro de nossas bolhas.” (idem, p.230). A bolha colocada no sentido figurado em sua fala é apresentada literalmente no palco para representar a passividade e acomodamento das pessoas.

Outro elemento que chama a atenção na composição do traje de cena dos personagens durante o espetáculo é o uso de embalagens descartáveis, os marmitex, que passam a compor visualmente com os corpos dos atores, em um traje que além de prateado, endurecido, sugere descartabilidade. Conforme o ator Marcos Felipe (2020) conta, o elemento foi trazido pelos próprios atores, durante o processo de criação do espetáculo. Na visão do ator, o material não é considerado parte do figurino e acabou se tornando uma interferência corporal com valor de figurino como mostra as figuras 138 e 139, que retratam dois momentos distintos no espetáculo: a primeira interferência no rosto dos atores Lucas Bêda e Pedro Augusto e, no segundo momento, quando o ator Lucas Bêda entra em cena vestindo um traje criado apenas com a embalagem de marmitex.

Os atores incorporam as estruturas das marmitex em seus corpos e trajes de diferentes formas, encaixando-as nas orelhas, genitais, ombros e busto. Trata-se de uma materialidade descartável que carrega em si uma semântica associada à fome nos seus vários âmbitos: a fome que o usuário sente nas ruas, que o leva a procura pelo crack na tentativa de esquecimento desta, a fome no sentido de se vender como alimento, vendo na prostituição a busca pela prata que tem o poder não só de comprar o alimento, mas também de alimentar seu vício.

Figura 138 – Detalhe da caracterização com embalagem de marmitex.

Fonte: FIT Rio Preto²³⁶.

Figura 139 – Detalhe da caracterização com embalagem de marmitex.

Fonte: YouTube²³⁷

O ator Marcos Felipe tem uma caracterização composta por uma camisa xadrez, uma bermuda e um tênis alpargata, conforme mostra a figura 140. As cores do seu figurino seguem uma tonalidade acinzentada e azul.

Figura 140 – Detalhe do figurino do ator Marcos Felipe.

Fonte: Foto da autora, 2019.

²³⁶ Disponível em: <https://www.fitriopreto.com.br/2019/olhares-criticos/do-outro-lado-da-margem-ou-da-prata-para-ca/>. Acesso em: 20 Ago. 2020.

²³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VAoeqnofi2M>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

O ator Leonardo Akio tem a caracterização composta por uma camisa, shorts e um tênis. As cores do seu figurino acompanham a tonalidade dos demais, conforme mostra as figuras 141 e 142.

Figura 141 – Detalhe do figurino do ator Leonardo Akio.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Figura 142 – Detalhe do figurino do ator Leonardo Akio.

Fonte: FIT Rio Preto²³⁸.

A caracterização do ator Pedro Augusto é composta por uma capa de chuva na cor chumbo, um tênis cinza e uma cueca preta. O ator usa o figurino completo (figura 143) até a cena em que ele entra cantando um rap, onde está usando apenas a cueca.

---

²³⁸ Disponível em: <https://www.fitriopreto.com.br/2019/olhares-criticos/do-outro-lado-da-margem-ou-da-prata-pra-ca/>. Acesso em: 20 Ago. 2020.

Figura 143 – Detalhe do figurino do ator Pedro Augusto.

Fonte: Foto da autora, 2019.

O ator Gustavo Sarzi tem a caracterização composta por uma camiseta cinza com estampa de listras horizontais, uma calça na cor caqui e tênis cinza (figura 144).

Figura 144 – Figurino da personagem interpretada pelo ator Gustavo Sarzi.

Fonte: Folha de São Paulo²³⁹.

Durante a cena em que há uma analogia dos usuários no fluxo com marinheiros no mar, o ator Gustavo Sarzi usa um quepe de marinheiro, conforme mostra a figura 145.

²³⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/em-epidemia-prata-crise-de-grupo-sobressai-a-tragedia-social.shtml>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

Figura 145 – Detalhe do figurino de Gustavo Sarzi.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Sobre a maquiagem cênica, o ator Marcos Felipe relata que são usados dois tipos de maquiagem no espetáculo: um pó prata e uma maquiagem líquida em forma de creme.

Sobre a maquiagem prata, tem dois mecanismos. Metade do elenco usa que é um que é uma pomada prateada e a outra metade é pó prata mesmo. Mas bom não é, é um pó pesado, é um pó bem pesado. A outra metade usa um creme prateado, as meninas usam creme e o Gustavo usa creme. Todos os meninos, que não tem nada na cabeça, vão se enfiando no pó mesmo, porque a gente acha que tem uma qualidade diferente. Não é que a gente seja fresco, mas a gente acha que o resultado final do creme e do pó tem um resultado diferente. Talvez pra quem está assistindo, misturado, não tem diferença, mas quando a gente olha, o creme dá um aspecto mais robotizado. O pó deixa mais precário. A Verônica só trabalha com o creme... (informação verbal)²⁴⁰

Sandra Modesto comenta também sobre as diferenças de valores das duas maquiagens utilizadas pelos atores em cena e da composição dos produtos, o que faz com que parte do elenco utilize a maquiagem líquida e outra parte, a maquiagem em pó:

Usamos o mesmo pó prata que os meninos prateados usam. Porém, é um pó, que não tem um nome específico, é vendido na “vinte e cinco de março”. É um pó prata, que vem dentro de um saco plástico. Por não sabermos sua composição exata, parte do elenco, prefere usar uma tinta prateada, porém o custo dela é mais elevado e aplicada na pele não tem o mesmo efeito que o pó. (informação verbal)²⁴¹

O fato de a maquiagem cênica tingir os corpos dos atores e consequentemente também os trajes que eles usam, além de interferir na cor das peças gradualmente, contribui para gerar um desgaste natural maior nas roupas, o que no caso do espetáculo não é um problema,

²⁴⁰ Informação fornecida por Marcos Felipe em entrevista para a autora, em 19 de outubro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação (p.212).

²⁴¹ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.217).

segundo Sandra Modesto, pois o desgaste que vai sendo criado com o pigmento da tinta vai sendo incorporado ao traje. Desta forma, a manutenção dos trajes, conforme Modesto relata, é feita pelo próprio ator: “Uma vez por semana, quando estamos em temporada, cada ator leva seu traje para casa e lava normalmente, com sabão, na máquina de lavar, e o pó sai por completo. Somente, a saia da Verônica e a capa de chuva do Pedro não são lavadas.” (informação verbal)²⁴².

b) Elza

A personagem Elza, interpretada pela atriz Verônica Gentilin, destaca-se no espetáculo. Inspirada em figuras reais, Elza aparece desde as primeiras cenas, pedindo moedas para os demais personagens. As pessoas fingem não enxergar sua existência, Elza vem como uma figura que representa os muitos “ninguéns” invisíveis para a sociedade, que só são revelados quando há interesse em se contar uma história sem dar voz de fato aos verdadeiros protagonistas dela. Já foram produzidas inúmeras matérias e reportagens sobre a região da Cracolândia, sendo realizadas até mesmo produções cinematográficas. No entanto, na maioria das vezes, apresentando uma realidade sensacionalista e estereotipada da vida destas pessoas.

No primeiro momento do espetáculo, Elza aparece vestindo uma blusa e minissaia cinza. Seus pés estão tingidos de prata (figura 146).

Figura 146 – Figurino de Elza.

Fonte: Foto da autora, 2019.

---

²⁴² Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.217).

A primeira transformação no figurino de Elza acontece no começo do espetáculo, quando apresentam a Elza a mesa com alimentos na tentativa de que ela vá embora. Contudo, ela retorna para o palco com um adereço na cabeça: uma flor cinza no cabelo, conforme mostra a figura 147.

Figura 147 – Elza e a primeira transformação no figurino.

Fonte: Folha de São Paulo²⁴³.

Após ser novamente convidada a sair, Elza retorna ao centro do palco, desta vez usando uma saia prateada com detalhes coloridos que vão aparecendo, conforme se movimenta (figura 148).

Figura 148 – Elza e a segunda transformação no figurino.

Fonte: FIT Rio Preto²⁴⁴.

²⁴³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/em-epidemia-prata-crise-de-grupo-sobressai-a-tragedia-social.shtml>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

²⁴⁴ Disponível em: <https://www.fitriopreto.com.br/2019/olhares-criticos/do-outro-lado-da-margem-ou-da-prata-para-ca/>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

A história desta saia (figura 149) é interessante, porque o material utilizado em sua produção é tecido de sombrinha, mas não exatamente qualquer guarda-chuva. Sandra Modesto conta sobre a origem do tecido utilizado na confecção da peça estar associado a outro espetáculo da companhia:

No espetáculo *Poema Suspenso*, utilizamos muitos guarda-chuvas que acabam não tendo muita durabilidade. Em determinado momento, a Verônica passou a guardar os tecidos dos guarda-chuvas quebrados. Então, quando fui pensar no traje da Elza e como a peça acabava com ela em cima da tampa de um bueiro, depois de uma chuva de cachaça, pensei: "Por que não?". Achei que era o momento de utilizar o material guardado pela Verônica e que conversava diretamente com o espetáculo, uma vez que esses tecidos têm um dos lados prateado e o outro estampado. Então, a Elza é a única que traz um mínimo de cor para aquele ambiente, mesmo que sejam em pequenos detalhes na saia. Levei o material pra costureira e montei a saia na hora, no corpo da Verônica mesmo, do jeito que havia pensado. (informação verbal)²⁴⁵

Figura 149 – Detalhe de parte do figurino de Elza.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Quando passam a retratar as cenas do fluxo, Elza reaparece com a primeira caracterização, com a blusa cinza e a minissaia, mas sem a saia de tecido de guarda-chuva e sem o adereço de flor no cabelo. A partir daí passa a acontecer outra interferência no traje: a maquiagem cênica. Conforme ocorre a movimentação da atriz no palco, nas cenas em que ela

²⁴⁵ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.216).

corre, deita e caí no chão, seu corpo vai se tingindo com uma espécie de pó disposta no palco, alterando a cor da pele e também da própria roupa que a personagem veste, que já traz uma coloração cinza, mas que vai ganhando um certo brilho prateado. Aproximadamente na metade do espetáculo, o elenco todo fica apenas com traje íntimo no palco, na cena em que retrata o estado de loucura dos personagens-usuários no fluxo, os atores aos poucos vão tendo os corpos tingidos pelo pó prata espalhado pelo chão. Nesta cena, Elza aparece usando o traje retratado na figura 150.

Figura 150 – Elza e a transformação do figurino.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Na última cena, em um depoimento carregado de críticas Elza é erguida de “bandeja”, sobre a tampa de um bueiro, como se estivesse sendo servida. Erguida nesta tampa de bueiro, Elza que passa a ser “maquiada” pelo sistema, que lhe veste como quer, adquire seu “lugar de fala” no entanto, é um lugar que não é legitimado.

Enquanto faz seu depoimento carregado de dores e verdades, Elza sem poder de escolha é vestida com uma saia, feita de retalhos de tecido de guarda-chuva, onde é revelado o avesso do tecido que tem a coloração prata. Além da saia, seu busto e ombros são revestidos com embalagens de marmitex, conforme mostra a figura 151. Elza ganha também uma flor prateada, que lhe confere um certo embelezamento forjado, maquiando sua verdadeira identidade, em troca de uma visão romantizada que proporciona maior lucro e atração para a indústria do entretenimento.

Figura 151 – Elza e a transformação final do figurino.

Fonte: Teatro jornal²⁴⁶

O traje de cena em sua função plena, ou seja, como instrumento da arte cênica é de papel fundamental na construção visual do espetáculo, sendo também um instrumento que ajuda a revelar uma obra de arte viva, moldada no próprio corpo, reunindo todas as artes que contemplam o espaço, transformam o ambiente e transportam o espectador para outros universos, tais como a poesia da inspiração, o esculpir dos materiais, a interpretação do texto, o soar da música, o iluminar. (VIANA, 2010).

Os materiais usados na construção do figurino de Elza, resignificando objetos como no caso do uso da embalagem de marmitex para compor o traje da personagem e também de outros atores em algumas das cenas, transcende o uso convencional de materiais para confeccionar figurinos, e explora a efemeridade deste tipo de traje, que, de certa forma, tem uma fragilidade muito maior a partir do momento em que facilmente pode ser moldado, mas fragmentado também.

A utilização do tecido de guarda-chuva para criar a saia da personagem, traz - além da possibilidade de reaproveitar materiais e resignifica-los - a associação do material descartado (lixo) com as pessoas descartadas pela sociedade e vistas como escória.

---

²⁴⁶ Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/07/zona-de-indeterminacao/>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

c) Personagem dentro da “Bolha”

Um personagem que se destaca durante as cenas é a figura de uma mulher que fica dentro de uma bolha gigante feita de material plástico, interpretada pela atriz Virginia Iglesias e, em algumas montagens pela atriz Sandra Modesto. A personagem fica até a metade do espetáculo em uma bolha; alheia à realidade, alimentando o sistema com suas moedas, para se eximir da culpa, do descaso e da frieza, veste um traje de academia, na cor azul e um vestido cinza, conforme mostram as figuras 152, 153 e 154.

Figura 152 – Detalhe do figurino da personagem interpretada por Virginia Iglesias.

Fonte: Foto da autora, 2019.

Figura 153– Detalhe do figurino da personagem interpretada por Virginia Iglesias.

Fonte: Renata Teixeira²⁴⁷.

²⁴⁷ Disponível em: <https://renatateixeira.site/teatro>. Acesso em: 20 Set. 2020.

Figura 154 – Detalhe do figurino da personagem interpretada por Virginia Iglesias.

Fonte: Facebook²⁴⁸.

As moedas simbolizam as migalhas, reforçam o abismo social entre as classes, já que não tem poder de mudar a realidade, apenas de anestesiá-la temporariamente, alimentando o vício do crack das pessoas dependentes em situação de rua, que residem na região da Cracolândia. Esta bolha em cena pode ainda simbolizar e representar a figura das “vitrines humanas”, cada vez mais comum nas muitas academias espalhadas por toda a cidade, exibindo o culto ao padrão do corpo perfeito, com muitas mulheres e homens afastados da realidade, escravos de um padrão de beleza imposto pelos meios de comunicação. Ao som do coro “somente o mar, sem porto para atracar”, a bolha vai murchando. Em outra cena, a atriz interpreta um dos personagens-usuários no fluxo e aparece vestindo apenas o top e um shorts. Os pés estão pintados de prata, ao longo da movimentação na cena, o seu corpo também vai adquirindo a coloração prateada. A atriz retorna mais adiante, depois em um depoimento, citando as muitas hipocrisias e preconceitos disfarçados nas atitudes e atos do dito “cidadão de bem”.

---

²⁴⁸ Disponível em:

<https://www.facebook.com/CiaMungunzaDeTeatro/photos/pcb.1942455085805116/1942454862471805/>.

Acesso em: 20 Set. 2020.

4.5 OS FIGURINOS DE EPIDEMIA PRATA E A RELAÇÃO COM O TEATRO DE CONTÊINER

O Teatro de Contêiner, conforme o ator Marcos Felipe coloca, surgiu do desejo de o grupo querer algo que dialogasse com educação, cultura, lazer, arquitetura. “Foi de onde surgiu a ideia do Teatro de Contêiner Mungunzá, que também consideramos uma obra artística do ponto de vista da performance.” (MATE, 2018, p. 242). O ator ainda relaciona a arquitetura do espaço com a companhia: “Do ponto de vista arquitetônico fizemos um teatro muito parecido com nossa obra, com a maneira como a cia. Mungunzá enxerga a arte, que é sem esconderijos, cortinas, coxias – é uma maneira escancarada de se relacionar com o palco.” (idem, p.243).

Epidemia Prata torna-se fruto da vivência do grupo no espaço do teatro de Contêiner, das experiências e trocas que tiveram dentro e fora do teatro e seu entorno, da relação que o grupo teceu com os moradores dos arredores. No espetáculo, a companhia problematiza cenicamente as questões de convivência da região, coloca em cena incômodos e questões, de certo modo, materializa o invisível ou melhor os invisíveis, que, como no próprio espetáculo, é colocado ao final. Só conseguem ter voz a partir de um outro alguém. Para a atriz Janaina Leite é uma obra que nasce de um ato de muita coragem por parte da companhia. “Eles enfrentam o olhar da Medusa que é essa nossa realidade escrota e tem a coragem de se exporem siderados, esbugalhados” (idem, p.232). Para Rodolfo Lima, a companhia, após ter inaugurado o Teatro de Contêiner, monta uma produção que “procura refletir as reverberações dessa ocupação.” (idem, p.230).

O espetáculo, para Mate, traz um tema de urgência, “com protagonismo de gente trapeira, craqueira... sem nome, sem casa, sem esperança, sem...” (idem, p.218). Nesta frase, o autor traz algumas referências, quando cita “gente sem nome”: refere-se ao fato de, no espetáculo, somente a personagem Elza ter nome. Os demais são a representação de pessoas em situação de rua – usuárias de crack, sem identidade, invisíveis para o sistema. Quando o autor cita “gente trapeira”, traz a referência do figurino que os personagens usam em cena. O traje no decorrer da encenação vai se tornando decadente, sucateado, tingido, tendo as cores e marcas do concreto, das ruas, das calçadas impregnadas no seu aspecto visual.

Os figurinos do espetáculo *Epidemia prata* somam ao conjunto cênico, acrescentando a plasticidade visual com uma estética formada por elementos que combinam com a proposta cenográfica, utilizando peças de roupas provindas de acervos e brechós e materiais reciclados. Conforme Muniz coloca, “por trás do milagre do palco há o trabalho de muitos outros profissionais e, se o ator é a peça principal do jogo cênico, o figurinista tem a tarefa de, ao vesti-lo, colaborar com a harmonia do espetáculo”. (2004, p.42). De um modo geral a caracterização do espetáculo cumpre seu papel, ficando em harmonia com todo o conjunto cênico e ainda se relacionando com o Teatro de Contêiner em termos de materialidade, com figurinos compostos por trajes comprados, trajes reutilizados, materiais resignificados. O próprio teatro de Contêiner tem uma estrutura física que se compõe de uma diversidade de ideias, envolvendo reaproveitamento e ressignificação de materiais - Mate cita que o espaço foi “construído por meio da junção de dez contêineres marítimos reaproveitados”. (2018, p.244).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

FIGURINO E CENA: ANÁLISE DO ACERVO PESQUISADO

A Companhia Mungunzá é dotada de espetáculos notórios em seu repertório, que tem alcançado repercussão na cena contemporânea, chamando a atenção de críticos, estudantes e artistas para refletirem sua dramaturgia e encenação. Esta pesquisa se propôs a fazer um estudo dos trajes de cena de parte dos espetáculos do grupo, com o intuito de documentar seus processos de criação, perceber tendências que se repetem, bem como perceber soluções singulares no campo da caracterização e analisar, através desses processos, o impacto e relevância do figurino no teatro contemporâneo.

Através de uma radiografia da trajetória do grupo, esmiuçada no primeiro capítulo, pudemos compreender que os processos de criação da companhia partem de uma construção coletiva. Conforme comenta o ator Lucas Bêda: “fomos aprendendo a observar como cada um desenvolvia as ações e, em razão disso, fomos tecendo o conjunto, afinando nosso relacionamento. É importante a coexistência de elementos díspares. Somos pessoas muito diferentes e isso é muito importante na ação criativa” (MATE, 2018, p.85).

Dentro desta prática, entendemos que cada integrante tem um papel importante na gestão do grupo, no desenvolvimento de um teatro colaborativo, e que a companhia busca uma horizontalidade entre os elementos da cena, conforme pontua o ator Marcos Felipe: as ações de cada um, não giram em torno apenas do campo de criação. Talvez esse olhar seja um diferencial, que tem contribuído para a caminhada sólida e produtiva do grupo. A pesquisa de criação do traje de cena, inserida dentro deste contexto do teatro colaborativo passa a ter um outro viés, tendo em vista que a atuação do figurinista aqui não é um ato isolado e sim que parte junto e com o coletivo, a partir das vivências nos ensaios, das propostas que o elenco traz, dos apontamentos da direção. O posicionamento da companhia com relação ao traje de cena é que o figurino juntamente com os demais elementos deve contribuir para contar a história, e não sobressair à narrativa pela aparência. O figurino aqui, conforme relata a atriz Sandra Modesto, não tem papel de destaque, mas “vem para somar com o todo” (informação verbal) ²⁴⁹.

---

²⁴⁹ Informação fornecida por Sandra Modesto em entrevista para a autora, em 11 de novembro de 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação (p.217).

A construção de um traje de cena, muitas vezes, envolve uma receita própria que demanda uma boa dose de experimentação, intuição, criatividade, muita pesquisa e desafios pela frente. Cada figurino traz uma composição diferente, associada às sensações que o material e o imaterial despertam no público junto à personalidade do personagem. Os materiais aos poucos vão se revelando aos olhos do espectador, junto ao texto, e ajudam a transportar o público para outras realidades. Partindo deste ponto de vista, abre-se um grande leque de possibilidades criativas para construção de figurinos e cenários. Utilizando desde materiais tradicionais até os reciclados e construções virtuais. Deste modo, no segundo, terceiro e quarto capítulo foi desenvolvido um estudo relativo à caracterização dos espetáculos já mencionados.

Dentre os integrantes do coletivo, a atriz Sandra Modesto, atuou como figurinista de dois espetáculos analisados aqui. Em *Era uma Era*, juntamente com Fausto Viana, onde teve uma participação mais tímida, e em *Epidemia Prata* juntamente com Cris Rocha, onde sua participação foi mais ativa. No espetáculo *Luis Antonio Gabriela*, a concepção dos figurinos foi pensada por Camila Murano.

Como já vimos ao longo desta pesquisa, o figurino é um importante elemento cênico que contribui para criação da personagem, tendo um papel cada vez mais relevante na cena contemporânea. Para Pavis o figurino é como “a segunda pele do ator” (2008, p. 168). O autor diz que:

Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade. (PAVIS, 2008, p. 168)

Sobre os figurinos criados para *Luis Antonio Gabriela*, a partir do estudo de seu processo de criação e das entrevistas realizadas, percebemos que o conceito desenvolvido foi fruto de uma pesquisa coletiva desenvolvida durante o processo de montagem da obra. A figurinista soube ler estes dados e expressar uma solução inovadora. A ressignificação do uso do traje social para traje de cena se apresenta como uma proposta eficaz e interessante.

Conforme Viana (2015) pontua, o traje de cena é a indumentária usada nas artes cênicas, não importando o seu formato, seja no teatro, performance, circo, dança ou cinema.

Ao estudar o comportamento destes trajes percebemos que não se trata de uma peça estática, que permanecerá igual do começo ao fim da obra, ou um figurino que o ator, a atriz coloca e não sofre alterações ao longo da encenação. Assim como a obra, que vai sendo revelada durante o decorrer da encenação, o traje de cena deste espetáculo é passível de transformações, não só pela interação com o cenário mas também com a iluminação e projeções. Parte do cenário se transforma em elementos vestíveis.

Em *Era uma Era*, a concepção visual dos figurinos também passa por um olhar coletivo, mas filtrado pelos figurinistas. O enredo traz outra proposta de narrativa e de construção dos personagens. Com um alcance voltado também ao público infantil, a peça traz uma linguagem lúdica, ao mesmo tempo em que tece sátiras aos tempos tecnológicos contemporâneos. O figurino aqui tem um trabalho minucioso. Os mecanismos empregados para tecer os trajes operam em várias frentes, que vão desde o cuidado na concepção de trajes para atores veganos (através da escolha de materiais sintéticos) à construção de peças feitas a partir de diferentes materiais e a produção de figurinos produzidos a partir de peças cotidianas, em uma colagem de elementos que passam a construir um novo significado para o traje. Uma estampa em uma camiseta passa a representar, de repente, a esperança de uma nova era, a partir da imagem de um arco íris, ou ainda o empoderamento e o pertencimento, em “*I love quebrada*”. Neste capítulo, também foi possível ver as mudanças que podem ocorrer na caracterização ao longo das temporadas e apresentações como, por exemplo, em decorrência do desgaste dos tecidos, peças, acessórios, materiais. Assim, a proposta visual apresentada inicialmente fica sujeita a alterações que, em muitas vezes, o figurinista, em caso de não ter vínculo contínuo com o grupo, não consegue administrar.

Neste caso, cabe uma reflexão sobre a continuidade do trabalho pensado inicialmente, enquanto criação de traje de cena, e como ela pode ser afetada a partir da dinâmica do grupo. Em *Era uma Era*, a concepção dos figurinos, como já dito, foi assinada por Fausto Viana e Sandra Modesto. O fato de Sandra Modesto também ser atriz e participar da companhia, implica que ela, pela proximidade com o grupo e por fazer parte do elenco, pode acompanhar

de perto os desgastes que ocorreram nos trajes ao longo do tempo, coordenando então as sugestões de trocas de materiais e peças que foram avariadas durante o processo, não ocorrendo assim prejuízo para caracterização em cena, mesmo que um dos criadores (Fausto Viana), não pudesse acompanhar as alterações pelo fato de enquanto figurinista, não ter vínculo contínuo com a companhia.

A tarefa de pensar o guarda-roupa para uma produção do teatro contemporâneo demanda um novo olhar cenográfico e tem explorado diferentes arquiteturas e tecnologias cênicas. Fazendo um balanço do uso do figurino teatral, Roubine coloca:

Estáramos tentados a frisar que formou-se um público capaz de compreender e aceitar as mais diversas opções: o figurino pós- naturalista, cuja matéria prima é, talvez mais significativa que a sua cor (Brecht, Planchon, Mnouchkine etc.), a vestimenta ritualística das cerimônias inspiradas por Artaud, onde nada se exhibe além de uma pura suntuosidade, o figurino estilizado e sugestivo, com todas as variantes que se possa imaginar, de Vilar a Ronconi, e de Chéreau a Grotowski a roupagem abstrata, mitológica, que se vincula intimamente à opção cenográfica de Appia, de Craig, de Wieland Wagner ou do próprio Grotowski, ou mesmo a ausência de qualquer roupa de cena, como no Living Theatre. (ROUBINE, 1998, p. 153)

Diferentes propostas para o traje de cena, desvincilhadas de ideias tradicionais, têm sido criadas e apresentadas. Elementos que podem gerar interferências no corpo do ator, como uma pintura corporal, tatuagens no corpo do performer e projeções podem ter leituras de traje de cena. Assim como o próprio corpo nú, todos esses códigos passam a comunicar algo junto ao contexto do espetáculo e em termos de materialidades, um traje pode ser composto de diferentes formas, como um elemento visual que compõe a obra. Investigando processos criativos e materiais utilizados na criação de figurinos para cena contemporânea é possível encontrar diferentes exemplos de construção de trajes que despertam curiosidade e atenção. Um exemplo é a performance do artista T. Angel que, conforme Viana (2017), utiliza trajes fluidos em sua performance no palco.

Uma das características apontadas no trabalho da companhia observadas neste trabalho é o fato de o ator ter que dar conta também de toda parte técnica e infraestrutura do espetáculo. Tal característica torna-se cada vez mais comum na cena contemporânea. De modo que sua caracterização também tem que ser pensada do ponto de vista que lhe permita maior funcionalidade e praticidade ao longo desta movimentação nas cenas. A respeito dos

espetáculos que se passam no cenário feito a partir da estrutura de andaimes, no caso do espetáculo analisado *Era uma Era*, o figurino ainda tem que ter o cuidado de proporcionar segurança para o ator, durante sua performance, tendo em vista a altura que os atores ficam no suporte e sua movimentação durante os atos.

No contexto atual, a cena contemporânea vem sendo a cada dia reinventada com novos suportes, signos e códigos que vem sendo acoplados à estética cênica. Em alguns casos, o traje de cena tem sido idealizado de um modo minimalista, evitando o excesso de elementos e materiais diferenciados em sua construção, ou sendo composto por trajes do cotidiano, havendo, no entanto, uma ressignificação destas roupas que passam a ter a conotação de figurino.

No espetáculo *Epidemia prata*, analisado no quarto capítulo deste trabalho, os figurinos foram elaborados com objetos que passam a ganhar uma ressignificação enquanto traje de cena. Para além da composição material, um elemento que se destaca neste processo é a interferência da maquiagem cênica no corpo dos atores. A pigmentação prata, aos poucos, vai preenchendo a cena e se misturando com o traje. Independente do material empregado na produção do figurino, este não deve ser tratado como um objeto independente ou isolado no espetáculo, devendo dialogar com toda proposta cênica, para que tenha harmonia com os demais elementos, tais como cenografia, maquiagem, iluminação, fotografia e atuação. O traje de cena em sua função plena, ou seja, como instrumento da arte cênica é de papel fundamental na construção visual do espetáculo, sendo também um instrumento que ajuda a revelar uma obra de arte viva, moldada no próprio corpo, reunindo todas as artes que contemplam o espaço, transformam o ambiente e transportam o espectador para outros universos, tais como a poesia da inspiração, o esculpir dos materiais, a interpretação do texto, o soar da música, o iluminar. (VIANA, 2010).

As formas de se pensar e construir um traje de cena podem ser muito variadas. A cena contemporânea tem explorado além dos recursos tecnológicos e reciclados, também a utilização e transformação de peças de brechós, bem como a reutilização de trajes dos acervos dos grupos. Não perdendo de vista, no entanto, o olhar atento para a composição das cores e texturas que conferem ao traje detalhes importantes para construção visual do espetáculo.

Independente de sua composição, o traje de cena é um elemento visual importante na composição do espetáculo. Diferentes meios, técnicas e processos podem ser empregados na sua criação, como foi apresentado aqui. O traje de cena é um elemento que compõe e impacta diretamente na obra, sendo importante que ele e todos os elementos cênicos estejam em harmonia entre si.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. **Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André, Santo André, n.2, p.33-41, jun. 2004.

ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

ALBUQUERQUE, Cao In: ARRUDA, Lilian. **Entre tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia da TV Globo**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2007: p.29.

ARRUDA, Lilian. **Entre tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia da TV Globo**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2007.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724**: informação e documentação – trabalhos acadêmicos – apresentação. 3. ed. Rio de Janeiro; 2011.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Paris. Éditions de Seuil, 2002.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. **A organização de Arquivos e a construção da memória**. Saeculum, Vol. 1, 1995.

LACY, Marie. **Conhece te através das cores**. Rio de Janeiro: Ed. Pensamentos, 1989.

LANFRANCHI, G. Ensaio – **O teatro e seu espelho**. In: **SERRONI, J. Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Senac São Paulo, 2002. P. 21

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro - do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2006.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATE, Alexandre. **Mungunzá: Oba Mungunzá: Obá! Produção Teatral em Zona de Fronteira**. São Paulo: [s.n.], 2018.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

ORTIZ, S.R.L. O que Peter Brook pensa sobre indumentária e cenografia. In: VIANA, F.; BASSI, C. (orgs). **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais**. São Paulo: ECA USP, 2017.V.2, p.138-153.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**, São Paulo: Ed. Brasiliense , 1980.

RATTO, G. Prólogo. In: SERRONI, J. **Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Senac São Paulo, 2002. P. 18

REBOUÇAS, Evil. **A dramaturgia e encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Fapesp, 2009.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, Distrito Federal: Editora Zahar, 1998.

SERRONI, J. C. **Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

SILVA, Salloma S. J. e CAPULANAS, Cia. De Arte Negra (org.). **Negras Insurgências. Teatros e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

VETERANYI, Aglaja. **Por que a criança cozinha na polenta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

VIANA, Fausto. **O Figurino Através do Trabalho do Ator: Uma Abordagem Prática**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA - USP. 2000.

_____. **Figurino Teatral e as Renovações do Século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. **O Traje de Cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

_____. **Para documentar a história da moda de James Laver às blogueiras fashion**. São Paulo: ECA USP, 2017.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs). **Traje de Cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras, 2014

_____. **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais.** São Paulo: ECA USP, 2017. V.2.

VIANA, Fausto; GIL, Maria Celina; VASCONCELOS, Tainá Macedo (orgs). **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais.** São Paulo: ECA - USP, 2018. V.3.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (orgs). **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena.** São Paulo: Estação das Letras, 2012.

VIANA, Fausto; VASCONCELOS, Tainá Macedo. Entrevista: Marcos Felipe, de Luís Antônio Gabriela. In: VIANA, Fausto; GIL, Maria Celina; VASCONCELOS, Tainá Macedo (orgs). **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais.** São Paulo: ECA - USP, 2018. V.3, p. 37-60.

WILLET, John. **O Teatro de Brecht visto de oito aspectos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

AGUINSKY, Beatriz; FERREIRA, Guilherme. **Movimentos sociais de sexualidade e gênero: análise.** Florianópolis: Pesquisa Teórica, 2013. v. 16, n. 2, p. 223-232. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/SVpFs5LZPqBdDMxYy5zqzdf/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021

AFINAL, nascemos no corpo errado? Ser trans não é doença! Carta Capital, 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/barraco-da-rosa/afinal-nascemos-no-corpo-errado-ser-trans-nao-e-doenca/>. Acesso em: 10 Jun. 2021.

AKIO, Leonardo. **Perfil do personagem Fulano no Facebook**, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100005446245820&lst=1721716537%3A100005446245820%3A1580829087&sk=timeline>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

_____. **Perfil do ator Leonardo Akio no Facebook.** Disponível em: <https://www.facebook.com/leonardo.akio.9/photos>. Acesso em: 20 Fev. 2021

ALBUQUERQUE, Marcos. **Por que a Criança Cozinha na Polenta**, 2008. Disponível em: <http://www.bacante.org/critica/por-que-a-crianca-cozinha-na-polenta/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

ALVES. Rubem. **O fogo que nos transforma, 2005.** Disponível em: < <https://institutorubemalves.org.br/wp-content/uploads/2018/08/BONS-FLUIDOS-AGOSTO-2005.pdf>. Acesso em: 29 Jul. 2020.

AMARAL, Maria Cecília. **Os trajes de Cena de Era uma Era e Epidemia Prata da Companhia Mungunzá de Teatro.** Anais do 15º Colóquio de Moda, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1vcs5Y3pohdSASWQ8LE5T7LRhO-AkRxE09?usp=sharing>. Acesso em: 30 Set. 2019.

ANTI-KATÁRTIKA Teatral. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/5560/>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

A PANTERA cor-de-rosa (Pink Panther – 1969), InfanTv. Disponível em: <http://infantv.com.br/infantv/?p=6170>. Acesso em: 20 Nov. 2020.

AUGUSTO, Pedro. **Perfil do personagem Dono da Quebrada no facebook**, 2014. Disponível em: [https://www.facebook.com/dono.daquebrada?tn=%2Cd-\]-h-R&eid=ARCnAKHITqYcUylq8dfdFeGfs20CVYEn92b3RDfEwbzp5oV6fwCDI295JYGyUluUbQETiEF4gaejEnIX](https://www.facebook.com/dono.daquebrada?tn=%2Cd-]-h-R&eid=ARCnAKHITqYcUylq8dfdFeGfs20CVYEn92b3RDfEwbzp5oV6fwCDI295JYGyUluUbQETiEF4gaejEnIX). Acesso em: 15 Jan. 2020.

_____. **Perfil do ator Pedro Augusto no Facebook**. Disponível em: https://www.facebook.com/pedrinho.augustodeoliveira/photos_all Acesso em: 20 Fev. 2021.

AZEVEDO, Elizabeth. **Acervos teatrais paulistanos: presente e futuro em jogo**, 2017. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/04/artigo_11.php#inicio_artigo. Acesso em: 27 Nov. 2018.

AZEVEDO, Elisabeth; VIANA, Fausto. **Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais**, 2006. Disponível em: <https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/manual-de-trajes.pdf>. Acesso em: 20 Nov. 2017.

BASURAMA. Disponível em: <https://basurama.org/pt-br/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

BÊDA, Lucas. **Perfil do personagem Rei Barba Rala no facebook**, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008030505156&lst=1721716537%3A100008030505156%3A1580825938&sk=timeline>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

CALCAVECCHIA, Áurea. **Os processos de criação dos figurinos de Por que Criança cozinha na polenta**. [Entrevista concedida a] Maria Cecília Amaral Pinto, p.1-7, maio, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1MIBEV2JLg6FdaVOt1k6EdrJITosUjLf7/view?usp=sharing>. Acesso em: 20 Ago. 2020.

CALLAS, Marcello Girotti. **O traje de cena como documento: estudo de casos de acervos da cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-23052013-091700/pt-br.php>. Acesso em: 30 Nov. 2017.

CASA Amarela. Disponível em: <https://casamarela.wordpress.com/sobre/>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

CASA das Caldeiras. Disponível em: <http://casadascaldeiras.com.br/>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

CASA do Povo. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/sobre/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

CASA do Teatro. Disponível em: <https://casadoteatro.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 10 Fev. 2021.

CENA Lusófona. São Palco: o teatrão acolhe em Coimbra cinco companhias paulistas. Disponível em: <http://cenalusofona.pt/cenaberta/detalhe.asp?id=931&idcanal=1&comentario=ok>. Acesso em: 30 Jul. 2020.

CIA Mungunzá de Teatro. São Paulo. Disponível em: <http://www.ciamungunza.com.br/>. Acesso em: 30 Nov. 2017.

CIA Mungunzá de Teatro apresenta espetáculos no Sesc Santo André, Flertai, 2019. Disponível em: <http://flertai.com.br/2019/04/cia-mungunza-de-teatro-apresenta-espetaculos-no-sesc-santo-andre>. Acesso em: 20 Abr. 2020.

COLETIVO Tem sentimento. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivotemsentimento/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

COSTA, Mônica Rodrigues. **Na peça “Era uma Era”, atores encenam em um andaime de cinco metros**, 2016. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/crianca/2016/03/1748486-na-peca-era-uma-era-atores-encenam-em-um-andaime-de-cinco-metros.shtml>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

CRIS Rocha. In: OS FOFOS encenam. Disponível em: <http://www.osfofosencenam.com.br/site/o-grupo/integrantes/cris-rocha/>. Acesso em: 24 Mai. 2020.

D’AMBROSIO, Tiago B. **Entre arte e vida, a rua | Cia. Mungunzá de Teatro.** Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/entre-arte-e-vida-a-rua-cia-mungunza-de-teatro>. Acesso em: 31 Ago. 2020.

DA PERIFERIA para o mundo: a história do rapper Emicida e da LAB, O negócio da moda, 2018. Disponível em: <https://ondm.com.br/2018/04/da-periferia-para-o-mundo-a-historia-do-rapper-emicida-e-da-lab/>. Acesso em: 20 Nov. 2020

DA SILVA, H. M.; BAUMGARTEL, S. **O acontecimento teatral como proposta política, paralelos entre o teatro do oprimido e o teatro pós-dramático.** DAPesquisa, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 983-991, 2019. DOI: 10.5965/1808312903052008983. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15641>. Acesso em: 4 Set. 2020.

É DE lei Centro de convivência. Disponível em: <https://edelei.org/home/sobre-nos/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

ENTREVISTA com André Okuma, Diretor do filme “Isto não é um Cachimbo”. In: **PRESSENZA Brasil**, 2017. Disponível em: <https://www.pressenza.com/pt-pt/2017/12/entrevista-andre-okuma-diretor-do-filme-isto-nao-um-cachimbo/>. Acesso em: 24 Mai. 2020.

ERA uma Era. Cia Mungunzá de Teatro. São Paulo. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/eraumaera>. Acesso em: 10 Set. 2019.

ERA uma Era - Espetáculo filmado, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZptedSiCcnU>. Acesso em: 10 Out. 2019.

ERA uma Era – Registro fotográfico. Bruno Luz fotografia. Disponível em: <https://brunoluzfotografia.wixsite.com/foto/blank-2> Acesso em: 20 Nov. 2019.

ERA uma Era – Teaser no VÍDEO, 2015. São Paulo. Disponível em: <https://vimeo.com/305866145>. Acesso em: 10 Out. 2019.

ERA uma Era – Teaser no Youtube, 2015. São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cePuV1qvQSE>. Acesso em: 10 Out. 2019.

FELIPE, Marcos. **A revolução silenciosa de Luís Antônio Gabriela e o traje de cena.** In: VIANA, Fausto; GIL, Maria Celina; VASCONCELOS, Tainá Macêdo (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo:** cenografia, figurino, maquiagem e mais. São Paulo: Eca-Usp, 2018. v. 3, p. 37-60. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9788572051958>. Acesso em: 14 Mar. 2019.

_____. **Entre arte e vida, a rua / Cia Mungunzá de Teatro.** In: D'AMBROSIO Tiago Barbosa. **Itaú Cultural.** São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/entre-arte-e-vida-a-rua-cia-mungunza-de-teatro>. Acesso em: 31 Ago. 2020.

_____. **Perfil do ator Marcos Felipe no instagram.** Disponível em: <https://www.instagram.com/marcosmungunza/?hl=pt-br>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

_____. **Processos criativos dos espetáculos da Companhia Mungunzá.** [Entrevista concedida a] Maria Cecília Amaral Pinto, p.1-13, outubro, 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1DQYGQMLOZXKCfrIwz50ta1Niz2xkNgY6/view?usp=sharing>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

FELIPE, Murilo Mendes. **As 10 maiores cidades do mundo**, Diário do Estado, 2020. Disponível em: <https://diariodoestadogo.com.br/as-10-maiores-cidades-do-mundo-76411/>. Acesso em: 20 Nov. 2020.

FERNANDES, Máira. **De cair o queixo até de Almodóvar**, Jornal Cruzeiro, 2012. Disponível em: <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/379148/de-cair-o-queixo-ate-de-almodovar>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

FIGUEIREDO, Bárbara. **Nude não é uma cor é um conceito**, Beauty Clinic, 2020. Disponível em: https://www.barbarafigueiredobeauty.com/post/_nude. Acesso em: 10 Jun. 2021

FOMENTO ao teatro. Disponível em: <https://fomentoateatro.wordpress.com/24a-edicao-janeiro-de-2014/>. Acesso em: 10 Dez. 2020.

FRAZÃO, Dilva. **Alfred Hitchcock**. eBiografia, 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/alfred_hitchcock/. Acesso em: 20 Fev. 2021.

GENTILIN, Verônica. **Perfil da atriz Verônica Gentilin no Facebook**. Disponível em: https://www.facebook.com/veronica.loturcogentilin/photos_all. Acesso em: 20 Fev. 2021.

GEORGETTE Fadel. In: NÚCLEO de dramaturgia do SESI. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/georgette-fadel-1-9545-235962.shtml#:~:text=Georgette%20Fadel%20%E2%80%93%20Atriz%20formada%20pela,d%C3%A1gua%2C%20um%20brevi%C3%A1rio>. Acesso em: 24 Mai. 2020.

GIBRAN, João. **A evolução dos filmes de Espionagem**, 2017, Informação disponível em: <https://formigaeletrica.com.br/cinema/artigos/filmes-de-espionagem/>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

IGLESIAS, Virgínia. **Perfil da atriz Virgínia Iglesias no Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/virginia.iglesias.54>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

_____. **Perfil da personagem Dona Colherosa no Facebook**, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100006901905164&lst=1721716537%3A100006901905164%3A1580825436&sk=timeline>. Acesso em: 15 Jan. 2020.

INBOX Cultural. **Dramaturgia de Pequenos Formatos: Solos em Confinamento com Nelson Baskerville**. Disponível em: <https://www.inboxcultural.com/pequenosformatosbaskerville>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

INSPETOR Bugiganga ou Sherlock Holmes: qual desses detetives você prefere, Mega Curioso, 2017. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/103394-inspetor-bugiganga-ou-sherlock-holmes-qual-desses-detetives-voce-prefere.htm>. Acesso em: 20 Nov. 2020.

JAEKEL, Marcia Monks. **A urgência do agora: o corpo transvestigênera como protagonista em espaços de poder**. Pelotas, 2019. 75 p. Monografia (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2020/10/Marcia-Monks-Jaekel.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

LUIS Antônio-Gabriela: contraditório e frágil, Redação Outras Palavras, 2012. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/luis-antonio-gabriela-contraditorio-fragil/>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

LUIZ Antônio-Gabriela. Espetáculo filmado, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMg6NbCQO8&t=21s>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

LUIZ Fernando Lopes Marques (Lubi). Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/luiz-fernando-lopes-marques-lubi-125119>. Acesso em: 31 Ago. 2020.

LUZ, Bruno. *Era uma Era – Cia Mungunzá*. Disponível em: <https://brunoluzfotografia.wixsite.com/foto/blank-2>. Acesso em 20 Nov. 2019.

MACCHI, Fabiana. **A poesia de Aglaja Veteranyi**, 2017. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1969-a-poesia-de-aglaja-veteranyi.html>. Acesso em: 20 Jul. 2020.

MAGALHÃES, Anna Claudia. **Do outro lado da margem ou da prata pra cá**, Festival Internacional de Teatro, 2019. Disponível em: <https://www.fitriopreto.com.br/2019/olhares-criticos/do-outro-lado-da-margem-ou-da-prata-pra-ca/>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

MARINO, Aluizio. **Ação cultural e territórios insurgentes? Uma pesquisa-ação com coletivos culturais de São Paulo e Bogotá**, Dissertação de mestrado, Universidade Federal do ABC, 2016. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFBC_d35103be4e1be5f0ee634887f5ebca83. Acesso em: 15 Fev. 2021.

MENDA, Mari. **Corantes e Pigmentos**, 2011. Disponível em https://www.crq4.org.br/quimicaviva_corantespigmentos. Acesso em: 20 Nov. 2019.

MIRASSOS, Fábila. **Entrevista com Fábila Mirassos**. [Entrevista concedida a] Fausto Viana e Tainá Macedo Vasconcelos, p.1-15, outubro, 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1e8d_eDV6ACrEC_W-rk5YyJvW81ZX_aYF/view?usp=sharing. Acesso em: 20 Nov. 2019.

MODESTO, Sandra. **Perfil da personagem Maria Vilhosa no Facebook**, 2014. Disponível em: [https://www.facebook.com/maria.vilhosa?_tn=%2Cd-\]-h-R&eid=ARCPbs6gNLUPoht943CsFJwtp4_3_aWi_RCtoqyLffEMmGNTAI_MT6BHXwU6-4iaI_IJizGVfJ1Qn9G](https://www.facebook.com/maria.vilhosa?_tn=%2Cd-]-h-R&eid=ARCPbs6gNLUPoht943CsFJwtp4_3_aWi_RCtoqyLffEMmGNTAI_MT6BHXwU6-4iaI_IJizGVfJ1Qn9G). Acesso em: 15 Jan. 2020.

_____. **Perfil da atriz Sandra Modesto no Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/sandra.modesto.5/friends>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

_____. **Os processos de criação dos figurinos de *Era uma Era* e *Epidemia Prata***. [Entrevista concedida a] Maria Cecília Amaral Pinto, p.1-6, novembro, 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/12BdjW1nf7Zt_kSrTXjztNyiWQ8Ctm3w3/view?usp=sharing. Acesso em: 20 Nov. 2019.

MULHER no Brasil. **Você precisa conhecer o projeto de Raquel Barros**. Disponível em: <https://mulhernobrasil.com.br/musa-do-dia/raquel-barros/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

MURANO, Camila. **Figurino do espetáculo Luís Antônio Gabriela**. [Entrevista concedida a] Tainá Macedo Vasconcelos, p.1-2, fevereiro, 2018. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1HGZBr5MnKpIGnY84_0WJ-aIVmwPSG0Uu/view?usp=sharing. Acesso em: 20 Nov. 2019.

NELSON Baskerville conta sua história de vida e trajetória no teatro. Globo Teatro, 2011. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/nelson-baskerville-Conta-sua-historia-de-vida-e-trajetoria-no-teatro.html>. Acesso em: 25 Abr. 2020.

NELSON Baskerville leva ao palco história pessoal com "Luís Antonio Gabriela", UOL entretenimento. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/luis_antonio_gabriela_album.htm. Acesso em: 20 Abr. 2020.

OKUMA, André. **Isto Não é um Cachimbo vol. 1 [MEDIA-METRAGEM]**, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aHX_0gNsc64&t=21s. Acesso em: 20 Fev. 2020.

_____. **Isto não é um cachimbo Vol. 2 - Versão Badaróss [DOCUMENTÁRIO]**, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aHX_0gNsc64&t=21s. Acesso em: 20 Fev. 2020.

PAGODE na lata. Disponível em: <https://www.facebook.com/pagodenalata/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

PATRÍCIO, Kleber. **Espetáculos da Cia. Mungunzá no encerramento do Projeto “Férias no Teatro”**, 2016. Indaiatuba. Disponível em: <http://www.kleberpatricio.com.br/arte-cultura/espeticulos-da-cia-mungunza-no-encerramento-do-projeto-ferias-no-teatro/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

PAULESTINOS. Disponível em: <https://www.facebook.com/Paulestinos/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

PEREIRA, Juseane. **Obsessão e violência sexual: a verdadeira história de medusa, a vilã injustiçada**, 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/verdadeira-historia-da-medusa-grecia.phtml>. Acesso em: 24 Mai. 2020.

PIVOTTO, Fernando. **Crítica: "Poema suspenso para uma cidade em queda", ou sobre a permanência**, 2017. Disponível em: <https://aplausobrasil.com.br/critica-poema-suspenso-para-uma-cidade-em-queda-ou-sobre-permanencia/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

POR aí: Cia. Mungunzá de Teatro procura reinventar ações artístico-políticas durante a pandemia de coronavírus, Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/mungunza-teatro-procura-reinventar-acoes-artistico?p=2>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

PRADO, Miguel Arcanjo. **Mungunzá é destaque do Curitiba com Era uma Era no Festival de Curitiba**, 2016. Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/04/04/mungunza-e-destaque-do-curitiba-com-era-uma-era-no-festival-de-curitiba/>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

REPRESENTATIVIDADE TRANS. Página do MONART - Movimento Nacional de artistas Trans no Facebook @RepresentatividadeTrans, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530/>. Acesso em: 10 mai. 2021

RIBEIRO, André Luiz. **Pantera Cor de Rosa**, Guia dos quadrinhos, 2008. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/pantera-cor-de-rosa/8738#:~:text=O%20baixinho%20n%C3%A3o%20tinha%20nome,quadrinhos%20que%20publicava%20no%20Brasil>. Acesso em: 20 Nov. 2020.

ROCHA, Lucía. **Coletivos artísticos brasileiros: um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes**, Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: https://issuu.com/lunaser/docs/colectivosbrasileros_lunaser_ppgac_ufba. Acesso em: 16 Fev. 2021.

RODRIGUES, Daniela Arcanjo. **O fluxo é indomável: narrativas sobre a Cracolândia**. 2018. 109 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Comunicação Social-Jornalismo) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/203896>>. Acesso em: 10 Jun. 2021.

SANTOS, Maria. **História da marca Tilda**, 2016. Disponível em: <https://artesdecorativas.com/historia-da-marca-tilda/>. Acesso em: 10 Jan. 2020.

SANTOS, Valmir. **A ação da utopia sobre a Mungunzá**. Teatro Jornal. São Paulo. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/10/a-acao-da-utopia-sobre-a-mungunza/#more-21985>. Acesso em: 31 Ago. 2020.

SÃO MATEUS EM MOVIMENTO. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/328/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

SARZI, Gustavo. **Perfil do ator Gustavo Sarzi no Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/gustavo.sarzi>. Acesso em: 20 Fev. 2021.

SATO, Fernando. **Boca de Rango. Um grito sobre as nossas urgências**. Jornalistas Livres, 2020. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/boca-de-rango-um-grito-sobre-as-nossas-urgencias/>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

SINESTESIA, Dicionário online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sinestesia/>. Acesso em: 23 Mar. 2021.

SOUZA, Anderson Luiz ; FERRAZ, Wagner. **O Trabalho do Figurinista: projeto, pesquisa e criação**, 2013. Disponível em: https://issuu.com/indepininstituto/docs/o_trabalho_do_figurinista_-_arquivo. Acesso em: 27 Nov. 2018.

TARIFA, Rogério. Cia São Jorge e Variedades. Disponível em: <http://ciasaojorge.com/integrantes/rogerio-tarifa/#:~:text=.,Dram%C3%A1tica%20EAD%20DECA%20DUSP>. Acesso em: 15 Fev. 2021.

TEATRO de Contêiner Mungunzá inaugura ateliê de costura, Vartz R7, 2020. Disponível em: <https://vartz.r7.com/teatro-de-conteiner-mungunza-inaugura-atelie-de-costura-07112020>. Acesso em: 15. Fev. 2021

TOLEDO, Paulo. **Em ‘Epidemia Prata’, crise de grupo sobressai a tragédia social**, Folha de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/em-epidemia-prata-crise-de-grupo-sobressai-a-tragedia-social.shtml>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

VASCONCELOS, Tainá Macêdo. **Luís Antônio Gabriela: quando o traje é o corpo**. Disponível em <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/916>. Acesso em: 09 Ago. 2019.

VELHO, Alexandre Ferreira. **Profanação autobiográfica em Porque criança cozinha na polenta, de Aglaja Veteranyi**, 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491247042.pdf. Acesso em: 20 Jul. 2020.

VIANA, Fausto. **Os processos de criação dos figurinos de Era uma Era**. [Entrevista concedida a] Maria Cecília Amaral Pinto, p.1-7, jan. 2020. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/13o-GgU6H6zXdeJL3PqREAmIXof2GOUBw/view>. Acesso em: 20 Jan. 2020.

VIRTZ. **Teatro de Contêiner Mungunzá inaugura ateliê de costura, 2020**. Disponível em: <https://vartz.r7.com/teatro-de-conteiner-mungunza-inaugura-atelie-de-costura-07112020>. Acesso em: 16 Fev. 2021.

ZAIDAN, Patrícia. PAULINA, Iracy. **Com apoio de Raquel Barros, mulheres deixam a rua usando talento e força interior**, Marie Claire, 2019. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Premio-Viva/noticia/2019/09/com-apoio-de-raquel-barros-mulheres-deixam-rua-usando-talento-e-forca-interior.html>. Acesso em: 15. Fev. 2021.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM MARCOS FELIPE

Processos criativos dos espetáculos da Companhia Mungunzá

A entrevista foi concedida por Marcos Felipe, ator e um dos fundadores da Companhia Mungunzá de Teatro, à pesquisadora Maria Cecília Amaral. A entrevista foi realizada no dia 19 de outubro de 2019, no Teatro de Contêiner, sede da Cia Mungunzá, em São Paulo. O principal intuito era conhecer a proposta do grupo quanto aos processos criativos dos espetáculos, sua relação com o espaço em que está inserido enquanto sede, e qual a importância que se dá aos trajes, como é a criação dos trajes de cena no grupo que tem uma estética contemporânea.

Maria Cecília Amaral: A Companhia Mungunzá tem um histórico de mais de dez anos de atuação, com um repertório que compreende cinco espetáculos ao longo de sua história. Queria que você contasse um pouco sobre como a Mungunzá enxerga a questão do traje de cena, do figurino, no seu processo de criação?

Marcos Felipe: A gente pode falar sobre um pouquinho de cada... É muito interessante essa questão do traje. Do meu ponto de vista, a gente tem um olhar, mas não um olhar cuidadoso. Estou pensando isso agora... Talvez isso tenha acontecido no Era um era, que a gente precisava de fato de um lugar de alegoria, de um lugar colorido. Acho que isso aconteceu também com um pouquinho mais de profundidade no Luís Antônio Gabriela, que tinha um conceito e a gente seguiu esse conceito. O resto não foi largado, não se trata de um figurino largado, claro que foi pensado nas cores e tudo, mas não era: “Ah vamos pensar, e é isso”... Então não era muito elaborado, o figurino nunca foi uma questão assim pra gente.

Isso teria a ver com o estilo de trabalho de vocês, no teatro contemporâneo, que segue uma lógica diferente de uma linha cênica tradicional?

Talvez seja isso... Por que você trabalha muito com o que tem, pouco com o negócio da costura mesmo... Talvez a exceção seja o Luís Antônio Gabriela, que tem uma estética de figurino diferente.

A respeito dos figurinos, a Companhia tem um acervo ou tem a intenção de ter um acervo de figurinos no Teatro de Contêiner?

É engraçado. Sempre, desde o início do grupo, cada um pegava seu figurino, levava pra casa e lavava. Cada um pegava levava e cuidava do seu. Aí, a partir do *Era uma Era*, como eles são mais volumosos, pensamos em um primeiro momento em fazer um pequeno guarda-roupa pra deixar todos os figurinos, mas isso acabou não acontecendo. Quando a gente fez o teatro de contêiner, lá na parte de cima, minha ideia era que os figurinos ficassem todos lá em cima. Cheguei ate a soldar um ferro pra pendurar os figurinos. Defendi na época uma lógica: a gente pegava todo esse acervo de figurinos, fazia as apresentações, e quando acabava a última apresentação, alguém ficava responsável por levar pra lavanderia e trazer para o espaço de novo. Essa é uma ideia que eu tinha e que não vingou, porque está muito já na nossa dinâmica de grupo o lugar de: acabou, levo o figurino pra casa, cuido e no próximo espetáculo trago... Não houve um exercício geral, mas precisaria mudar uma cultura já enraizada nesse lugar. Eu percebo que ia ser interessante pra todo mundo, mas como já está enraizado, cada um segura seu “reggae”...

A dificuldade, nesse caso da implantação de um acervo, seria a preocupação de a responsabilidade pelo cuidado com o acervo ficar para apenas uma pessoa, sobrecarregando um integrante?

É, teria isso também! Como a gente não trabalha com a figura de um produtor, de um produtor, uma pessoa seria eleita, provavelmente uma pessoa que tivesse carro: no fim dos espetáculos, reunir tudo e ir pra lavanderia lavar tudo. Então, até agora a gente não mudou por causa do dinamismo: cada um leva o seu, lava o seu e vem para o dia da peça com ele limpo. Mas eu sou mais metódico, virginiano, pra mim ficaria tudo aqui guardado.

No futuro vocês tem intenção de pensar uma proposta para o acervo no Teatro de Contêiner?

Acho que sim. Até de manutenção, porque, por exemplo, agora, estou com um monte de figurinos que precisam de manutenção. Aí acabamos sempre recorrendo à Sandra. A Sandra é essa pessoa que fica no fazer, talvez seja ela a pessoa que mais se interesse por esse lugar da organização dos figurinos. Eu sinceramente não sei por que a galera gosta de levar pra casa.

Fica uma montoeira de figurinos, às vezes eu abro o guarda-roupa, e falo que não faz sentido nenhum manter isso aqui, sabe?

Um figurino demanda uma lógica de armazenamento e cuidado específico. Muitas vezes, diferente da lógica aplicada à roupa casual. Vocês já fizeram algum trabalho de registro e documentação do acervo de trajes e adereços de vocês?

Não. Tem alguma coisa do Luís Antônio Gabriela, mas não foi feito para pesquisa do traje e sim para colocar em projeto, essas coisas... Não tem nada documentado.

Sobre o primeiro espetáculo da Companhia, *Por que Criança não Cozinha na Polenta*. Como foi esse processo de criação e a parceria com o Nelson, e com a Áurea, a figurinista?

Então, a Polenta foi nosso primeiro trabalho, tudo ainda muito precarizado. Na época, nós fizemos um empréstimo no banco pra levantar esse primeiro trabalho. A gente tinha ideia de que precisava fazer um primeiro trabalho. As pessoas precisavam ver a gente, pra depois a gente entrar nesse mercado. Na época a gente acreditava nisso. Então foi tudo muito precarizado, e a Áurea era amiga de uma das atrizes, que não está mais no grupo. Eu não sei se ela era figurinista, não me lembro. Aí ela convidou e a Áurea chegou. Trabalhou composições, muita roupa de brechó, enfim, trabalhou algumas composições. É muito maluco, porque hoje eu enxergo a peça de uma outra forma em relação ao figurino. Acho que ele ganharia muito. A gente fez uma releitura recentemente com a Marichilene Artisevskis, quando nós trabalhamos os dez anos do grupo. A gente rememorou o espetáculo e chamou a Marichilene pra fazer uma releitura dos figurinos. Ela deu uma outra roupagem, um pouco mais sofisticada que o figurino da Polenta. Mas naquele primeiro momento, trabalhando com roupas de brechó, com algumas adaptações, foi de alguma forma precarizada. Eu não me lembro muito. Por exemplo, eu entro sempre na sala de ensaio com roupa íntima, eu sempre ensaio de cueca. Acredito que eu estar de cueca na Polenta seja um pouco disso. Por exemplo, o meu figurino ser uma cueca vermelha, assim como no Luís Antônio. Acredito que muito do resultado do figurino do Luís Antônio Gabriela, é pela forma como a gente ensaia: as meninas entram sempre com uma roupa, um body e uma calcinha, e os meninos entram sempre de cueca. Sempre que a gente vai pra sala de ensaio, a gente está assim. Como a gente entrou no segundo espetáculo assim pra ensaiar, a Camila Murano, que fazia assistência de direção, ela

falou: “Vamos continuar trabalhando com esse traje íntimo, com essa primeira pele, vamos só focar na cor, trabalhar um pouco com a textura dessa roupa pós-cirúrgica, que já faz analogia a corpos que se rasgam...” Aí, a gente trabalhou com o nude, variações de nude na roupa pós-cirúrgica. Mas foi descartado, num primeiro momento, e os atores e atrizes trabalhavam na sala de ensaio com a roupa íntima. Voltando para o Polenta, ela pensou e a gente topou. Ela foi trazendo e pronto, não foram coisas que a gente foi criando dentro de um processo colaborativo. Ela foi trazendo e a gente foi ajustando.

Não me lembro, com exceção do Fausto Viana, no *Era uma Era*, não me lembro de ninguém que tenha trabalhado com croqui, com desenho. No Polenta havia um conceito e foi-se trabalhando esse conceito. Naquele primeiro espetáculo não existia essa demanda nossa, um interesse de alguém do grupo de pensar o figurino. Eu, digo isso sempre pautado no interesse de pensar encenação enquanto cenário, porque sempre que a gente, quando entra, pensa muito no cenário, pensa muito na instalação. Figurino a gente pensa pouquíssimo.

E qual o foi tempo de produção desse primeiro espetáculo? A Áurea acompanhou o processo desde o início?

De 3 a 4 meses. A Áurea chegou quase no final do processo. Porque também existia o lugar da precariedade financeira. Fomos erguendo a peça, olhando como ela se desenhava, depois vimos que precisaríamos pensar em qual seria o traje, e em chamar alguém.

No segundo espetáculo vocês tinham um tempo um pouco maior de produção. Como foi o processo de criação de Luís Antônio Gabriela?

O segundo foi muito mais longo, ele não foi estruturado como foram os seguintes. Ele ainda foi precário, mas uma forma precária melhor do que o primeiro. Em todos os lugares: a gente conseguiu uma sala de ensaio legal, já existia um primeiro trabalho, então já tínhamos mais sintonia, uma vivência de viagens. Então as coisas vão se desenhando. Já, era um trabalho mais estruturado do ponto de vista da produção. Quando a gente começou a fazer, a gente trouxe até pautado no tema do espetáculo, plumas e paetês, com tudo colorido... A gente preconceituosamente projetou a figura da Trans e aí a gente trabalhou com improvisação, e foi vendo o que é bom passar, mas não bom para permanecer. E aí a figura da Camila, que estava na assistência de direção, foi pensando e se interessando em desenvolver o figurino. Também

um trabalho colaborativo, mas a Camila foi amarrando tudo, então ela pensava e falava: “Bom pra você, acho que vai ser interessante isso e isso...” A Camila Murano esteve nesse processo.

Na última cena, vocês entram com vestidos de festa, com brilhos e paetês. A proposta de caracterização desta cena sempre foi assim?

Sempre foi... Pra gente, a peça ali já acabou. Então é uma homenagem que o diretor faz pra irmã, é um tributo. Ah, lembrei por que que surgiu isso! Surgiu porque eu tinha assistido um espetáculo da Companhia Brasileira e no espetáculo acho que era Vida, o nome do espetáculo a foto de divulgação, a foto que saiu nos meios de comunicação, era a foto de um astronauta. Aí fui assistir o espetáculo, e passou o espetáculo inteiro e nada desse astronauta! Tinha toda uma construção narrativa. Se não me falha a memória, esse astronauta, essa imagem, entrava na última cena ou para os aplausos. Me interessei muito por isso, e trouxe essa proposta de na última cena, de fato, nos transvestirmos. Porque já estava pautado que era uma peça sobre travesti e todo mundo iria assistir pensando nisso, e de fato a gente só vai se transvestir na última cena, para os aplausos. Então tem um pouco dessa ideia, é o único momento que a gente se transveste e coloca cor, paetê. O que mudou foi a minha figura: no primeiro momento eu colocava, depois eu deixei de colocar e ficava pelado de frente pra uma tela. Depois essa tela caiu e no início eu estou falando já no decorrer dos anos, depois eu passei a só ficar pelado... Então na medida em que eles iam se transvestindo, eu ia me despindo. E como recentemente entrou a figura da Fábria, eu visto a Fábria. Então teve algumas mudanças, mas sempre teve esse colorismo no final. Sempre teve isso, tudo dentro de uma paleta.

Com relação á paleta de cores, no Polenta você comenta que Áurea chegou mais para o final do espetáculo. O elenco já tinha pensado algo nesse sentido da cor ou ela que propôs?

Acho que ela foi propondo. Eu tinha uma ilusão de que as coisas precisavam ser permeáveis, nas cores fortes, por causa da cor da bandeira da Romênia e por causa do universo do circo. Eu às vezes fico com a bandeira da Romênia, porque eu estou com a cueca vermelha, a meia amarela e a minha camiseta básica é azul. Eu, gosto de brincar um pouco com isso: muda a camiseta; às vezes estou com camiseta preta, às vezes, azul escuro. Então tem essa brincadeira. Mas a gente sempre pensou em cores por causa do circo, do universo do circo. O Nelson sempre gostou de trabalhar com essas saias de tule, ele sempre se interessou e acho

que também vale uma pesquisa, que acho muito interessante. O Nelson é artista plástico e pinta muitas telas. Se você olhar, se você perceber, as telas produzidas, ele tem muitas telas antes do Polenta e depois do Polenta. A gente acabou de alguma forma reproduzindo no Polenta as figuras das telas. Por exemplo, nas telas ele pintava sempre as personagens femininas com a meia branca e vermelha. Então acabou tendo uma conexão, uma camada, que sai das telas de pintura dele e ele projeta no palco.

Com relação à manutenção dos figurinos, troca de trajes, vocês têm trajes reservas?

Não temos. O que eu faço com a roupa básica é que eu pego uma camiseta minha e vou, e a gente vai trocando à medida que vai danificando.

No caso do Luís Antônio Gabriela, tem um momento que você vestia um macacão. Agora é a Fábria que veste. Essa peça demanda alguma manutenção? Como funciona esse processo?

Então, a gente queria fazer esse corpo desfigurado, e pensou num macacão com bolso. A Camila elaborou, dentro do que a gente estava trabalhando nesse nude, de fazer um macacão rendado, e nele a gente colocava essas bolsas de soro. O primeiro macacão que veio, veio sem forro, ficamos várias apresentações com ele sem forro. A gente vestia o macacão direto na pele: depois, nos próximos, a gente começou a forrar e ficou mais fácil de colocar. Tem também um negócio interessante: antigamente a gente colocava as bolsas de soro só com ela soprada, como uma bexiga mesmo. Não era água: dava volume, mas não dava peso. As primeiras temporadas foram assim, mas quando a gente começou a colocar a bolsa com a água mesmo era todo um peso, uma deformidade. Mudava o corpo do ator - eu colocava ali em média mais dez quilos no meu corpo. Eu ia do meio para o final do espetáculo com mais dez quilos no meu corpo. E é uma peça bem corporal, então isso dava todo um peso. Dava para dizer: “eu não quero muito, então enche com menos bolsas de soro pra não ficar muito pesado.” Era interessante! E ela achou uma renda que combinava com o resto.

Qual foi o tempo do processo de criação de Luís Antônio Gabriela? Como foi o processo de produção dos figurinos?

O processo durou nove meses. A Camila comprou, acho que quase 80% do figurino do Luís Antônio, pronto. A roupa básica foi toda comprada. Ela pensou em uma coisinha pra

Verônica, costurou um suspensório em cima de uma coisa, mas foi pouca produção. Ela teve o trabalho de pensar e comprar, e comprar e pensar a partir de um catálogo de roupas pós-cirúrgicas.

Sobre a montagem do Poema suspenso, a caracterização se dá mais a partir de trajes cotidianos, mas percebo que vocês usam elementos que se repetem em outros espetáculos como as capas de chuvas. Como foi esse processo de criação, e a relação do traje de cena no espetáculo? Vocês montaram o Poema no mesmo período que produziam o *Era uma Era*. Tinha alguma relação entre ambos?

A gente montou os dois juntos. O Poema é a peça que a gente mais abandonou o figurino! Não sei se a gente abandonou o figurino ou se a gente não “comprou” a figurinista. É porque o Poema é realista: aquela pessoa naquele ambiente. Todas as estruturas da encenação eram estruturas realistas, então não nos cabia ter um pensamento outro. De fato, o figurino é pensado na nossa roupa cotidiana. Muito parecido com o Polenta: a Valentina entrou mais no final e entrou pra alinhar. Ela pensou um pouco em cores, e ela trabalhou a questão do figurino com uma questão de direção de fotografia, figurino e realização de cenário. Mesmo entendendo que é um teatro realista, acho nosso figurino conceitualmente mais pobre, não sei como sair disso... Engraçado, no *Era uma Era*, foi ao contrário. Foi feito na mesma época, mas era um figurino mais bem elaborado, também porque a gente precisou costurar, criar tudo. A gente estava trabalhando num universo de fantasia, mais lúdico. Tem um rompimento.

A ideia sempre foi que a gente pudesse fazer um “brincar” com esse negócio de: “Nossa estamos usando lá e vamos usar aqui”. A capa de chuva tem uma função no *Era uma Era*, uma função do personagem: o Pedro usa uma capa de chuva que vem cheia de coisas e tudo, e no Poema ela entra em outro lugar, por que tem uma cena do temporal mesmo, então cada um tem uma capa e a gente brinca um pouco com isso. Eu precisava de uma capa pra rasgar, então eu uso uma capa de plástico pra rasgar, e a gente já usa duas capas que servem como gelatina de luz. Então a gente trabalha com duas capas de chuva amarela nas luzes de ponta, por que na hora que muda o ato pegamos as duas capas, a gente veste e a luz fica branca e brinca um pouco com isso. No Poema, eu tinha um determinado figurino que a Sandra, em cena, vinha e riscava as minhas costas, e lia na outra cena. Eu fiz uma cirurgia de apêndice e aí cinco dias depois estava em cena e fiz com uma cinta. Coloquei uma camiseta apertada,

daquelas camisetas pós-cirúrgicas mesmo, e a Sandra riscou em cima desse “negócio.” Aí o diretor falou: “não vai ficar aí sempre, é ótimo esse negócio, dá um estranhamento”. Já abandonamos, mas ficamos bastante tempo com essa escrita nesse tecido. Abandonamos porque eu falei: “ou eu respiro ou eu atuo”, por que era muito apertado.

Como foi o processo de criação do *Era uma Era*, em relação ao traje de cena e a relevância dele para o espetáculo?

O *Era uma Era* já era um universo mais lúdico, esse trabalho conjunto do Fausto (Viana) com a Sandra (Modesto). Aí já surge, quer dizer já tinha aflorado um pouco mais a questão da Sandra nos figurinos. A Sandra começa a se interessar por fazer mas ainda tem medo de atuar nesse lugar. E aí no *Era uma Era*, ela falou: “Eu faço, mas eu faço com alguém. Eu preciso desse estágio; eu preciso fazer, mas fazer com alguém pra perder o medo.” Aí o Fausto era meu amigo, era amigo dela também, e aí falamos: “Vamos chamar o Fausto, porque tem tudo a ver com o universo dele, do tipo de proposta do Fausto, do jeito que ele gosta de trabalhar.” Que acho que não é o jeito que a gente trabalha figurino, exceto no *Era uma Era*. Não sei colocar isso em termos técnicos, mas o Fausto pensa nesse negócio da criação do figurino elaborado, da costura e tudo... Mas como a gente trabalha nesse lugar do contemporâneo, o figurino é montado, mas desconstruído. Aí ela trabalha com ele nesse primeiro momento pra ter essa expertise, e aí eles foram pirando juntos, foram fazendo a pesquisa juntos, foram desenhando juntos, e, enfim, eu lembro que ele chegou a desenhar umas duas ou três propostas que caíram até chegar na última. A linguagem das primeiras coisas que eles tinham proposto não estava combinando com o que a Verônica, que era diretora, tinha pensado. Então teve um processo de vai e vem, aí que rolou. O Fausto também entra aí com a peça quase pronta, até ele entender o que é e produzir em cima disso. A gente já tinha o nome de que ele ia. Mas ele começa a trabalhar de fato quando as coisas já estão meio estabelecidas.

Como é essa relação do figurino com o personagem pra você?

Quando eu coloco o figurino do *Era uma Era*, eu sinto que eu entro num universo lúdico, diferente dos outros. Mas como a gente não trabalha nessa lógica, eu nunca acho que o figurino traz o personagem, porque a gente não trabalha muito com personagem. Acho que o figurino do *Era uma Era* pro Paulo Maluco faz todo sentido, nunca conseguiria fazer sem. Em

alguma escala o figurino do Luís Antônio Gabriela também, um figurino muito específico que deixa o corpo muito exposto...

E a respeito do traje, a contribuição do traje de cena para o espetáculo

Depende da peça. No *Era uma Era* quase que muito, depende muito. Tem alguns espetáculos que passam despercebidos, não tem importância para o conceitual visual. Eu colocaria *Luís Antônio Gabriela*: batia a luz branca nesse figurino, pra gente era interessante. Talvez o figurino nude não funcionasse se nós utilizássemos no Luís Antônio Gabriela luz cênica normal de refletor... Acho que Luís Antônio Gabriela e *Era uma Era* são os espetáculos que, de fato, o figurino tem uma importância. Nos outros eu não sinto que ele tenha tanto essa importância.

Durante a montagem do *Era uma Era*, o elenco trouxe contribuições para o processo de criação dos trajes?

Acho que sim... Foram coisas de improvisações que ele pescou. Eu lembro que eu ensaiava com capacete, então ele pescou a coisa do capacete e a partir disso montou o figurino do avião ali. Acho que de cada um ele pegou de um jeito: a Dona Colherosa, pelo título... ele transformou aquilo em uma coisa! Então depende de cada um. Do Pedro, essa relação de mano da quebrada, então ele já estava querendo trabalhar com esse figurino mais despojado, de marca, do Emicida... É engraçado você falar, porque ele inteiro não é inteiro lúdico, não é? Porque tem o figurino do produtor, que é um figurino normal nosso, assim como o figurino do Pedro, que é um figurino. Claro, as coisas estão conversando, mas se você parar para pensar, a composição do Dono da quebrada é completamente diferente da Dona Colherosa.

É uma estética lúdica que combina com a proposta da companhia, que tem essa proposta de desconstrução... Indo para o *Epidemia Prata*, essa construção da caracterização foi pensada pela Sandra Modesto e pela Cris Rocha. Como foi esse processo?

Foi liderado pela Sandra. A Cris era assistente de direção e, queria participar. Acho que nesse lugar a Sandra teve um protagonismo, já assumindo um lugar de figurinista. Teve uma conversa com a diretora, sobre o que é o espetáculo, quais são as cores do espetáculo, o que eu quero desse espetáculo, de uma troca. A gente pensou nisso, isso foi ótimo... Então é um

espetáculo que trabalha inteiro nessa linha cinza, prata, azul escuro, azul, tons frios. Tem essa cara: o chão é azul então a gente trabalha inteiro nesse lugar.

Como surgiu a ideia de trabalhar com as embalagens de marmitex durante algumas cenas?

Surgiu do elenco, acho que a gente não considera isso como figurino.

Mas elas acabaram sendo incorporadas no resultado estético final, não?

O Lucas fica só vestido de marmitex, sempre. A única coisa mais elaborada e lúdica que veio foi a construção da saia da Verônica, a saia de sombrinhas, que era interessante porque tinha o fundo prata e eram as sombrinhas que a gente descartava no Poema. A Verônica tinha um problema com o “jogar fora.” Então, toda sombrinha e a gente quebra muita sombrinha no Poema - toda sombrinha que a gente jogava fora, a Verônica arrancava o forro. Quando a gente foi pensar a saia, ela tinha muito forro de sombrinha, que foi usado pra construir a saia.

Sobre a maquiagem cênica que vocês usam. Ela mancha os trajes? Ela sai das peças?

Sai, mas a peça fica desgastada. A gente vai trabalhando no desgaste até a hora que não dá mais, aí, troca e compra outra. É muito mais fácil: a gente foi fazer uma apresentação no Sesc Campinas e eu esqueci meu figurino. Achei que estava no carro e não estava. Eu consegui ir facilmente ir no shopping e comprar, porque eu consigo ver os tons e consigo comprar. A gente não tem nenhuma peça sobrando, só tem peça sobrando quando a gente compra outra por que está muito velha. A gente troca e não joga a velha fora: fica sempre com uma ali sobrando. Aí a gente brinca dizendo: “Mano não pode se desfazer disso aqui, senão vai acabar com a energia que eu tenho.” Então não vou me desfazer disso aqui não, vou com o negócio caindo aos pedaços até o fim.

Sobre a maquiagem prata, tem dois mecanismos. Metade do elenco usa que é um que é uma pomada prateada e a outra metade é pó prata mesmo. Mas bom não é, é um pó pesado, é um pó bem pesado. A outra metade usa um creme prateado, as meninas usam creme e o Gustavo usa creme. Todos os meninos, que não tem nada na cabeça, vão se enfiando no pó mesmo, porque a gente acha que tem uma qualidade diferente. Não é que a gente seja fresco, mas a gente acha que o resultado final do creme e do pó tem um resultado diferente. Talvez pra

quem está assistindo, misturado, não tem diferença, mas quando a gente olha, o creme dá um aspecto mais robotizado. O pó deixa mais precário. A Verônica só trabalha com o creme...

Sobre o Teatro de Contêiner. Como é o espaço como sede da Companhia?

O contêiner é um projeto do grupo e tal, mas é muito meu... A sede deixa de ser um problema. O que é um problema pra todos os grupos, pra gente passa a ser a solução. Pra gente é muito maluco, porque é um movimento. As sedes dos outros grupos são ambientes fechados, que são atravessados em alguma medida por outros coletivos e artistas, mas são ambientes fechados na relação umbilical. Fechados nessa relação umbilical são inclusive problemas potenciais, porque pra se manter é uma grana. Enfim, manter um espaço não é necessariamente da natureza do grupo, então a sede vira um problema. À medida em que o grupo vai se desenvolvendo, fica muito difícil criar sem sede. Os nossos trabalhos, por exemplo, são acumulativos: eu não consigo entrar numa sala de ensaio, ensaiar, recolher tudo e voltar no dia seguinte. Então eles vão se acumulando: a gente se interna e as coisas vão se acumulando. Aqui a gente faz um movimento contrário, faz um movimento da não relação umbilical: a gente abre ele pra cidade, e quando a gente abre ele pra cidade, ele passa a não ser mais um problema pra gente e passa a ser a nossa solução financeira. Solução porque tem muitos projetos acontecendo, está sendo atravessado por todos os lugares, todas as pessoas, então a gente consegue, ele vira...

E a gente sempre questionou. O Contêiner surge deste questionamento: não é justo a gente pagar aluguel com a quantidade de imóveis ociosos que tem por aí. Então a gente parte disso. A gente não vibra no mesmo lugar dos movimentos de moradia, do tipo: “não tem onde morar? Está desocupado sem finalidade pública? Eu ocupo.” A gente faz um trabalho completamente social, não tem relação difusa, porque uma coisa é eu me apropriar de um espaço público e fazer atividades privadas, de enriquecimento, altamente lucrativa. Outra coisa é um lugar público que você transforma em pesquisa...

Agora a gente quer ver se dá certo. Colocar ar condicionado, cortinas blackouts elétricas que transformam o espaço em uma caixa preta... Para o nosso desespero, a gente fez o teatro para ele ser integrado com a cidade mesmo. Mas a gente viu que metade dos grupos não bancam, têm medo da cidade e querem se fechar. A gente vai dar essa opção também, reformar o parquinho e pensar nessa área externa que é tão importante pra gente...

Sobre o cenário, como ele é grande eu consigo desenvolver meu lado virginiano... Tem uma jornalista que falou que o contêiner nada mais é que um grande case, a gente replicou as caixas em uma escala maior...

Sobre os figurinos, é uma lógica que pra gente facilita bastante, então não é um problema pra ninguém. Quer dizer, é um problema, mas dividido com todo mundo. Se a gente organizasse tudo em um lugar só seria o problema de uma pessoa, mas acho que não. Mas também é uma ponderação dos gastos: cada um leva o seu e tem um gasto micro na lavagem. Se a gente mantivesse isso aqui, a gente teria um gasto mensal. O que não seria problema, porque a gente pode ter parceiros, porque a gente facilmente conseguiria ter uma lavanderia apoiadora. Não é uma demanda altíssima.

Marcos, muito obrigado por ter disponibilizado seu tempo para compartilhar um pouco sobre os processos de criação da Companhia e vivências de vocês. Foi um prazer!

APÊNDICE B- ENTREVISTA COM SANDRA MODESTO

Os processos de criação dos figurinos de *Era uma Era* e *Epidemia Prata*

A entrevista foi concedida por Sandra Modesto, atriz, figurinista e uma das fundadoras da Companhia Mungunzá de Teatro, à pesquisadora Maria Cecília Amaral. Devido a conflitos de agenda, a atriz não pode se reunir pessoalmente e a entrevista foi realizada via e-mail, recebida no dia 11 de novembro de 2019. O principal intuito era conhecer um pouco mais sobre os processos criativos ligados à produção do traje de cena nos espetáculos da Companhia Mungunzá.

Sandra, sobre o espetáculo *Era uma Era* como se deu a parceria na criação dos figurinos com o Fausto (Viana)? Poderia me contar um pouco sobre como foi o processo de criação e construção dos figurinos?

Conheci o Fausto (Viana) pelo Marcos Felipe. Ele tinha sido seu professor no Teatro Escola Macunaíma e desde então se tornaram amigos. Não lembro exatamente o ano que o conheci, mas foi entre 2005 e 2007. Nesse período fiz um curso de extensão na ECA/USP de indumentária, maquiagem e cenário teatral, onde acabei tendo mais contato com o Fausto. Desde então mantivemos amizade. Porém, desde que estreamos como Mungunzá, nunca havíamos pensado nele para figurinos e também não sei explicar o porquê. Porém quando estávamos no processo de *Era uma Era* e eu era a responsável pelos figurinos (quando escrevemos o projeto fui colocada na ficha técnica como figurinista), o Marcos trouxe o nome dele para me ajudar a pensar, uma vez que eu não tinha muita experiência e a insegurança me assombrava (só havia feito figurino para um espetáculo de um grupo de estudante de Cubatão). Foi então que o convidamos para fazermos essa parceria junto com a Mungunzá e junto comigo. Pelo que me recordo, o processo se deu, pelas características de cada personagem. Por exemplo: a Dona Colherosa, é uma cozinheira de mão cheia, então pensamos em um traje que trouxesse esse universo. O Fulano, é um faz tudo, então pensamos em um figurino ligado a essa pessoa que está pronta pra resolver problemas e assim vai. Queríamos algo mais lúdico, mais "espalhafatoso" e que conversasse com esse universo infantil e com a história a ser contada. Figurinos que ajudassem a contar a história. Sentamos

juntos, eu e Fausto e fomos conversando sobre o que cada personagem poderia ter, como cada um poderia ser. Tinha uma questão com o andaime também. Então, as roupas não poderiam atrapalhar a movimentação dos atores, esse entra e sai de andaimes. Durante os ensaios, os atores já haviam começado a esboçar algo, então também nos utilizamos de algumas ideias trazidas por eles. Quem fez os desenhos foi o Fausto e o material para confecção das peças foi pensado ainda quando desenhávamos, mas também depois, nas lojas do Brás. Claro que depois que os figurinos foram pensados e desenhados, os atores opinaram antes da confecção do material.

Qual foi o tempo para produção do espetáculo e para a produção dos trajes?

Fizemos o *Era um Era* simultaneamente com *Poema Suspenso*. Portanto, todo o processo durou um pouco mais de um ano. A parte dos figurinos foi entrar no processo final, quando o espetáculo já estava "pronto". Então tivemos pouco tempo, em torno de dois a três meses (não me lembro ao certo), para sentar, conversar, pensar, desenhar e confeccionar, pois nesse momento a estreia já estava marcada. Ah, um detalhe! Eu estava grávida. Então, tivemos que pensar em um figurino especialmente para mim, que desse para usar com barrigão e sem barrigão. A princípio havíamos pensado em dois vestidos, um para durante a gravidez e outro para depois, mas acabou que depois do primeiro vestido pronto, percebemos que não seria preciso um segundo.

Os figurinos foram confeccionados? Houve produção de figurino a partir da customização de peças, produção de brechó, compra de peças em lojas de departamento?

A maioria dos figurinos foram confeccionados. Somente o figurino do Fulano, foi produzido a partir de peças prontas (mas não eram de brechó) e o figurino do Mano da Quebrada, que também teve a produção feita a partir da compra de peças. Porém, em ambos os casos, as peças compradas foram customizadas.

Sobre a manutenção e armazenamento dos trajes, há algum traje que precise de uma manutenção constante, que exija um cuidado maior na manutenção, higienização pós-espetáculo?

No grupo, cada ator e atriz é responsável por cuidar de seu figurino. Levar pra casa, lavar, zelar. Porém, existem peças que já precisaram de manutenção, como a calça do Paulo Maluco, e os saiotes usados pela Maria Vilhosa e pela Dona Colherosa. São peças mais delicadas. Uma coisa que acabou de acontecer foi: o laço e as mangas usadas por Maria Vilhosa se "dissolveram", isso porque foram confeccionadas em um material sintético, que imita o couro. Então, optamos por Maria Vilhosa não usar mais as mangas (assim preferiu a diretora) e o laço será substituído por um de veludo, para termos maior durabilidade.

Uma observação importante sobre os figurinos: uma exigência da diretora (Verônica Gentilin) era de que todo o material usado na confecção do figurino não tivesse origem animal. Portanto, só trabalhamos com peças "veganais". Nada de couro animal ou lã. Até nos sapatos. Tudo é sintético.

Sobre o espetáculo *Epidemia Prata*, como se deu a parceria na criação dos figurinos com a Cris Rocha?

A Cris era assistente de direção da Georgette (Fadel). Ela estava acompanhando o processo desde o começo. Assim como aconteceu no *Era uma Era*, quando inscrevemos *Epidemia Prata*, meu nome também foi colocado para fazer o figurino na ficha técnica do projeto. Do mesmo modo, como havia acontecido anteriormente, não me sentia segura pra pensar o figurino de *Epidemia Prata* sozinha. Cogitei o nome de outra figurinista pra Georgette, para que ela pudesse me ajudar. Porém, ela não gostou muito, e indicou a Cris para que me ajudasse. E assim foi.

Você comentou que o processo se deu de uma forma um pouco intuitiva, junto com o processo da construção do próprio espetáculo. Poderia me contar um pouco mais sobre o processo de criação e quais foram as inspirações que levaram vocês a pensar e escolher os figurinos e cores propostos?

Quando eu falo que foi de forma intuitiva, é porque já estávamos rodeadas daquela vivência, do dia a dia daquelas pessoas, de quem estávamos falando e de nós mesmos. Em nenhum momento, foi pensado em criar algo fora daquilo que nos cercava, algo mais "fantasioso". Então, acredito que essa intuição venha daí, do ar que já estávamos respirando à alguns meses. Lembro-me de fazer pesquisas na internet e perceber que os tons de cinza e azul predominavam. Não, porque todas as roupas dessas pessoas eram dessa cor, mas porque as

pessoas e suas roupas se misturam ao asfalto, a calçada, ao pó cinza da cidade e a sujeira. Então acaba que tudo fica de uma cor só. Não há cor. É melancólico e triste. Mas as pessoas estão ali vivendo, de certa forma, sendo feliz ao jeito delas. Mas cor, cor não há. Um pouco diferente do que acontece com os meninos prateados, que pintam somente o rosto e os braços e mãos de prata para pedir dinheiro no semáforo ou metrô. Neles, eu consigo enxergar mais cor nos trajes, porém acabamos indo mais para o universo da Cracolândia, que é o que nos cerca.

Vocês trabalharam com trajes cotidianos, essas peças vieram de acervo, do guarda-roupa de cada ator, de brechós ou foram compradas?

Fizemos um garimpo em brechós. Também tiveram peças que foram compradas novas. Porém, antes de sair para garimpar, já havia pensado no que queria pra cada ator e atriz. O que cada um daqueles personagens falava para mim e o que cada um deveria vestir. Então, fiz um pré-esboço do que queria e fomos garimpar as peças nos tons pensados.

Um figurino, que chama bastante a atenção, é a saia feita com tecido de guarda-chuva, utilizada pela personagem Elza. Como foi a construção deste figurino?

No espetáculo *Poema Suspenso*, utilizamos muitos guarda-chuvas que acabam não tendo muita durabilidade. Em determinado momento, a Verônica passou a guardar os tecidos dos guarda-chuvas quebrados. Então, quando fui pensar no traje da Elza e como a peça acabava com ela em cima da tampa de um bueiro, depois de uma chuva de cachaça, pensei: "Por que não?". Achei que era o momento de utilizar o material guardado pela Verônica e que conversava diretamente com o espetáculo, uma vez que esses tecidos têm um dos lados prateado e o outro estampado. Então, a Elza é a única que traz um mínimo de cor para aquele ambiente, mesmo que sejam em pequenos detalhes na saia. Levei o material pra costureira e montei a saia na hora, no corpo da Verônica mesmo, do jeito que havia pensado.

Houve alguma intervenção direta dos atores ou da direção na criação dos trajes?

Depois da primeira garimpada que fizemos, levamos o material para os atores. Algumas coisas foram aprovadas na hora e outras fomos arrumar. Porém, no geral, foram somente coisas de se sentirem confortáveis ou não. Os atores aceitaram o que foi proposto.

Qual foi o tempo para produção do espetáculo e o tempo para produção dos trajes?

O processo de criação do espetáculo durou em torno de nove meses e a produção dos trajes aconteceu no último mês, já com data de estreia marcada. Não sei como são outras produções, mas em todos os nossos processos, até hoje, o figurino sempre foi uma das últimas coisas a serem feitas. O que não é muito bom, porque você acaba trabalhando com o tempo mais curto e tem que correr mais com a produção.

Qual é o tipo de maquiagem prateada, que é utilizada durante o espetáculo?

Usamos o mesmo pó prata que os meninos prateados usam. Porém, é um pó, que não tem um nome específico, é vendido na (Rua) 25 de março. É um pó prata, que vem dentro de um saco plástico. Por não sabermos sua composição exata, parte do elenco, prefere usar uma tinta prateada, porém o custo dela é mais elevado e aplicada na pele não tem o mesmo efeito que o pó.

Conforme o contato da maquiagem com os figurinos, as peças sofrem alguma interferência, alteração de cor que demande manutenção? Há algum traje que precise de uma manutenção constante?

Sim, o pó ou tinta prata vai impregnando na roupa, o que não gera problema algum para o espetáculo. Uma vez por semana, quando estamos em temporada, cada ator leva seu traje para casa e lava normalmente, com sabão, na máquina de lavar, e o pó sai por completo. Somente, a saia da Verônica e a capa de chuva do Pedro, não são lavadas. Não há trajes reservas. O único traje que precisa de manutenção constante é a saia confeccionada com guarda-chuvas, pois é um material mais delicado e conforme o espetáculo vai acontecendo, pode acontecer de alguma das partes se soltar.

Como você enxerga o papel do figurino na construção do seu personagem e do espetáculo como um todo?

No nosso caso, o traje não é um algo fundamental na construção do personagem em si. Claro que, depois que o traje chega, o ator/personagem ganha mais corpo, mais forma, mais vida. O traje vem para somar com o todo. Para ajudar a contar a história, assim como o todo o resto.

A companhia possui um registro fotográfico dos figurinos dos espetáculos? Há um interesse em montar um acervo para armazenar os figurinos produzidos?

Nunca fizemos nenhum tipo de catalogação, mas é algo muito interessante. Seria incrível termos um registro catalogado de tudo o que temos, afinal já são cinco espetáculos. Temos muita coisa. Quando construímos o Teatro de Contêiner, uma das ideias era de termos um espaço para guardarmos esse acervo de figurino. Até pensamos em um espaço, mas ficou um pouco inviável ou não sabemos como lidar direito. Portanto, acaba que cada um guarda seus figurinos em casa mesmo.

Sandra, muito obrigada por ter disponibilizado seu tempo para compartilhar um pouco sobre os processos de criação dos figurinos de *Era uma Era* e *Epidemia Prata*. Foi um prazer!

APÊNDICE C- ENTREVISTA COM FAUSTO VIANA

Os processos de criação dos figurinos de *Era uma Era*

A entrevista foi concedida por Fausto Viana, figurinista do espetáculo *Era uma Era*, da Companhia Mungunzá, juntamente com Sandra Modesto, à pesquisadora Maria Cecília Amaral. A entrevista aconteceu no dia 15 de janeiro de 2020. O principal intuito era conhecer um pouco mais sobre os processos criativos ligados à produção do traje de cena no espetáculo *Era uma Era* da Companhia Mungunzá.

Como foi o processo de criação dos trajes de *Era uma Era*?

Eu já admirava muito a companhia, e quando surgiu a história do espetáculo, fiquei encantado. Foi um momento de encantamento! Quando fui para os ensaios, queria muito sacar o que eles já estavam oferecendo, sabe? Tinha muita coisa - não tenho foto do que eles já tinham, mas me lembro que eu e a Sandra (Modesto) fomos pescando muita coisa deles. A gente foi se alimentando do que eles mostravam. O que eu mais curti disso foi que eles faziam uso de tecnologia, e têm um menino - um menino que é na verdade um menino muito inteligente! - o Lucas, faz uso de tecnologia que parece uma coisa banal, sabe? Mas é incrível. Fiquei impressionado com a capacidade dele de colocar isso em cena. Parece que essa habilidade se junta com o talento de cada um: um com vocação pra figurino, outro pra administração financeira do grupo, e todo mundo ama interpretar. Isso que é curioso...

O processo de criação do figurino do Rei Barba Rala

O Barba Rala... O que eu queria fazer com o Barba Rala. Qual era a ideia?

Essa coroa dele é uma coroa de casa de umbanda. É de casa de umbanda, é claro que dizer assim: “comprei na casa de umbanda”, não quer dizer nada. É que eles tinham um material barato e bonito, é uma coroa de latão que customizei e pinteí, coleí as pedras e tal. Queria que tivesse esse aspecto meio amassado mesmo, porque ele é um rei bonachão, um rei que não mede muito as consequências. A calça alta abaixo do peito é uma coisa meio Getúlio Vargas, uma coisa velha. Uma coisa de gente velha. Eu queria muito misturar materiais aqui porque eu percebia que eles tinham essa pegada da modernidade, que acho que é uma característica

do grupo todo. Percebo isso também em outros figurinos deles, mas eu queria focar aqui no *Era uma Era*. Se der, depois a gente pode até falar dos outros.

Esse figurino foi o primeiro figurino vegano que eu fiz na vida. A diretora e o Lucas são veganos e eles não queriam nada que fosse com couro, nem seda, nenhum material que tivesse ligado a bicho ou morte de bicho, etc.. É muito difícil, não é? Principalmente no figurino do Marcos isso foi um problema, mas a gente achou um tecido sintético lá na Magna, uma casa de tecidos no Brás.

Achei um tecido que parecia um couro todo furadinho. Mandeí costurar - quem costurou esse traje foi a Juliana Matsuda. Ela costurou e a calça rasgou muito rápido, porque tem um problema do sintético que é justamente esse também: se essa calça tivesse sido feita em couro, ela teria durado muito certo? Mas rasgou, substitui por um outro tecido e eu nem me lembro que ano foi isso. Eu fiz, estreou e depois não mexi mais.

A casaca dele era de fato pra ser um apanhado de tecidos, que com luz ficasse um negócio nobre, pseudo-chique. O suspensório claro dando essa pegada do velho, do velho gorducho, do velho ditador. Essa casaca eu e a Juliana Matsuda fizemos à mão mesmo. Fizemos a modelagem, montamos o tecido todo com retalhos e depois isso foi cortado e costurado. Foi a Matsuda que fez também. Acho que uma parte eu mesmo costurei, montei o tecido e mandei pra ela cortar.

Enfim, eu não tive muita preocupação de pregar o forro ou não pregar o forro. Tinha que estar velho, tinha que estar usado, tinha que estar muito detonado. Isso, em linhas gerais, é o figurino do rei.

O processo de criação do figurino da Dona Colherosa

A Dona Colherosa foi o seguinte: A Virgínia é uma atriz preciosa, preciosíssima. Ela trabalha a partir do mínimo. A primeira coisa que chamou a atenção foi que ela tinha uma tiara que ela mesma tinha feito. Acho que era feita com cinco ou seis colheres brancas, parecia um diadema, uma coisa de Iemanjá, e eu enlouqueci quando vi: “isso é muito legal”! Ai falei assim: “será que não conseguimos fazer um adereço para cabeça só de colheres, mas colheres pra todos os lados”? E aí ela mandou fazer essas colheres todas pintadas e eu falei: “é perfeito”!

Com essa coisa dela cozinhar, fiz uma escolha pra trabalhar com rosa, porque rosa é amor, porque é carinho, porque é a mulher do bolo, porque é a mulher!

Essa saia dela foi a coisa mais preciosa do mundo, porque essa saia eu montei em casa. Ela é gigante, não lembro se ela tem o encaixe de dois ou três godês, é bem grande. Ela tinha esses tecidos coloridinhos, desses dessas mulheres que fazem bolo em São Paulo ou docinho e brigadeiro, usam muito pra fazer caixinha pra entregar. Sabe quando pegam uma caixinha forrada com tecido coloridinho e enchem de brigadeiro dentro? Daí saiu essa ideia. Eu tenho uma irmã que é médica, e essa minha irmã guarda durante o ano pra mim fitinhas de lembranças de hospital, porque ela é ginecologista. Então ela vai para o hospital e as mulheres dão presentes, dão lembrancinhas do bebê que nasceu... Então o que é que eu fiz? Peguei essas caixas que tinha, desmontei todas essas fitas de embalagem de chocolate, embalagem de bombom, embalagem de panetone, tal e todos esses detalhes que você vê na saia, são dessas fitinhas. Então quis trazer uma carga afetiva - não só da minha irmã por mim - mas do bebê que nasceu... da moça que fez o brigadeiro e quer vender com todo carinho... do cara que faz o panetone e que tem todo o pensamento comercial ali para o público pegar e comprar aquele panetone. Das fitas de maternidade, porque se você for olhar tem um monte de fitas de maternidade e é justamente por essa origem.

E ela tinha que ter uma coisa que a atriz me pediu: um lugar de pendurar as panelas. Esse veludo, cor de rosa, ele tem uma coisa desse acolhimento. Ele era um veludo que alguém me deu. Era velho, era usado, e eu achei que ele era a cara desse trabalho, e a cara da Virginia que é uma mulher que eu adoro.

Acho que é basicamente isso. Um traje do afeto. Quando ela pediu, criei essa coisa, eu acho que era uma tela transparente, acho que tinha uma tela transparente que ela punha a bacia de bater o bolo na bunda, pendurada. Porque era pra ser uma espécie de anca. E essas telinhas da lateral era pra que ela pudesse guardar o que ela quisesse, sabe assim?, colheres, docinhos... Assim, pra que a plateia visse isso. Mas essa transparência tem uma razão, não era só pra ver não, é porque eu fiquei olhando embalagem de doce. Hoje parece que é uma febre misturar esses tecidos estampadinhos que estão muito naquela boneca Tilda, uma boneca comprida, fininha. A Isabel Italiano faz a boneca Tilda, inclusive, comprei um livro na época que era pra dar pra Isabel Italiano de presente, e aí falei: “Gente isso é muito Dona Colherosa, e a roupa

dela é sempre assim, uma coisa meio country, meio americana, e daí essa mistura toda de rosa. O resto é criação da Virginia.

Sobre o excesso de roupa íntima, é um preciosismo que eu fui pegando porque ela ela já tinha oferecido antes, a gente só limpou as cores. Foi muito legal, eles são muito colaborativos nesse sentido. Agora você vê, por exemplo, que o lugar que é para por os talheres é todo trabalhado com fitinhas diferentes: tem branco, tem rosa, tem azul... E assim era pra ser um negócio de uma grande delicadeza porque a galera que vende o doce coloca isso nas embalagens: a transparência, pra você ver, pra ter vontade de comer um doce que eu nem sei o que é; eu sei que tem gosto ruim, mas fica lindo, estrelinhas, bolinhas, confeitos, e que aquilo é duro pra caramba. A gente compra pelo olhar.

O processo de criação do figurino de Maria Vilhosa

Maria Vilhosa eu achei a coisa mais encantadora. Eu não me lembro bem, mas ela era uma professora de dança, ou era uma professora de funk... Eu sei que ela era uma professora, e ela tinha uma coisa assim meio do fetiche e assim trouxemos essa coisa do vestido da Marilyn (Monroe) mais pra girar. Eu tinha um probleminha: a Sandra estava grávida. A gente pensou em fazer logo dois vestidos, mas nem precisou depois.

Ela ia ser substituída, mas enfim não precisou fazer outro. Eu achei que o vestido de bolinha tinha uma pegada anos 50, tinha tudo a ver com dança, tudo a ver com rebeldia e tal e a vi ensaiando. Ela tinha na cabeça um laço que eu propus que extrapolasse muito, que fosse gigante e achamos o tecido na Magma. Mas li que ela sumiu com isso, puseram um de veludo não é ?! Vou protestar muito com ela...

Era algo meio metálico, era um negócio meio “Dancin’ Days”. Era pra ser exagerado, sabe assim: “Eu sou performer!” Ela tinha uma página no Facebook! As personagens tinham página no Facebook, ela está lá como coreógrafa da vida... E as pessoas entram e comentam. Eu achei muito engraçado porque ate nesse sentido eles eram modernosos. É muito divertido ver que a composição deles está muito atrelada a composição como um todo.

Então os sapatinhos era a mesma coisa: a gente queria sapatinhos que dessem a ideia de dança. Eu tinha pedido pra comprar um sapatinho que a Melissa lançou, era um sapatinho de

dança, uma sapatilha de ballet, só que pra andar na rua. Aí você amarra a fita como se fosse a sapatilha de ballet e quando eu vi isso, eu falei: “Cara, é perfeito pra Maria Vilhosa!”

O processo de criação do figurino de Paulo Maluco

Paulo maluco. O que mais me surpreendeu foi o Marcos tocando esse acordeom. Enfim, essa maquiagem foi uma sugestão minha também. Eu lembro que em um determinado ensaio eles falaram como é que podia ser isso, e falei: “Vocês podiam maquiar essa área do olho” e aí não me lembro se eu levei referência ou não. Essas bochechas saudáveis dele eu acho que fui eu que sugeri também, mas eu não tenho certeza. Eu achava que ele era muito fofo... Sabe uma personagem fofa, uma personagem querida? Aí eu o via trocando de adereço na cabeça e falei assim: “O segredo desse cara está na troca: ele enfrenta cada situação com um chapéu”. Aí eu propus pra Sandra e a gente foi caçando. Então tinha um chapéu, que é o chapéu da joaninha. Tinha um chapéu que a gente comprou na loja Decatlon: um chapéu de hipismo preto ultraclassesico, para cavalgadas, para ser usado diante dos problemas. Depois tinha um que acho que tinha luz: era um chapéu de espeleologia, era isso. E não lembro exatamente de tudo. Mas me lembro que tinha um que era de aviador, e esse aviador remetia muito às coisas do Eduardo Prado, que era filho da Veridiana Prado, do começo do século. Era um cara que morava em Paris, uma pessoa muito interessante e ele usava esse chapéu de aviador, que eu acho super divertido, lúdico. Era meio que uma marca característica, como foi o chapéu do Daniel Boone, uma personagem dos anos 1950, 1960 e que tinha chapéu de castor, aquele com rabo de castor atrás. Eu queria uma coisa que tivesse essa identidade visual, e ele tinha uns óculos grandes de aviador, sabe? Assim, bem aquele estereótipo? Aí mandamos fazer um...

Me lembro que o que deu trabalho nesse figurino dele, além da história da calça que te contei, foi o seguinte: eu queria uma blusa de tricô de malha. Tricô de malha, olha que coisa mais maluca. Por quê? Porque eu gostava da blusa de tricô de malha, e achava que tinha alguma coisa a ver com roupa esportiva do começo do século XX, como maiô de banho masculino e feminino que eram de tricô, muitos deles usados inclusive aqui no Brasil. A gente usou maiô de lã, maiô de tricô. E aí mandei fazer com um cara que trabalha na Mooca, que se chama José Passero, a especialidade dele é mantinha de bebê: ele tece mantinhas de bebê e é amigo da gente, eu conheço ele. Falei: “Passero, não tem uma maquina antiga, que faça essa textura?” E mandei ele fazer e ele fez a malha, aí foi para costureira montar. Eu morri de

orgulho. Eu não acho que é quente porque ela chupa calor, ela absorve calor. A calça eu acho que era quente, porque era sintética.

O processo de criação do figurino do Fulano

O Fulano e o Mano da quebrada eram personagens que eu não entendia bem a função deles ali na história. Aí eu via o Leo ensaiando com essa camisa de Pernambuco. Essa bandeira tinha tudo, tudo a ver, com a personagem, com as armações dele. Era muito legal mas não foi um traje fácil de fazer. Olhando assim parece que é um traje super simples, mas chegar nisso foi um trabalho, porque: “quem era esse cara dentro da história?”. Como a gente costuraria? Analisando a trajetória dele, o Leo contando quem ele era, eu não me lembro, mas eu acho que ele mandou desenhos de ideia de traje, de figurino... Eu acho que a gente trabalhou com eles, não consigo me lembrar agora, mas eu acho que fizemos uma officininha que eles desenharam trajes, que eles fizeram propostas. Mas eu não guardei, não guardei nem o desenho dos figurinos.

Eu tenho uma linha de croqui, eu tenho um jeitão. Mas pra esse espetáculo trabalhei com garatujas! Sabe um desenho assim, muito livre, muito expressivo e tal? Me lembro do Marcos Felipe ter dito que mandou enquadrar e colocou no lavabo do apartamento dele, só que pegou fogo o apartamento...

Olhando em retrospecto, acho que o Fulano e o Mano da Quebrada foram realmente subavaliados. O processo de trabalho dos outros atores, o que eles traziam, o que eles propunham como trabalho corporal, como trabalho vocal, como proposta vocal, foi bastante estimulante do ponto de vista criativo para mim, porque já estava mais acostumado com esse tipo de personagem. Então quando chegou no Fulano e no Mano da Quebrada, primeiro eu não sabia o que era uma quebrada, eu tinha uma leve ideia. Ai o Pedro me explicou o que era, o Pedro que trouxe essas ideias, eles que me falaram daquela roupa, *I love quebrada*, que então a gente acabou incorporando no figurino. Eu achei muito bacana, mas não fui atrás para entender melhor esse Mano da quebrada e esse Fulano, dentro do contexto em que eles estavam inseridos socialmente. Acho que apesar de os meninos, o Pedro e o Leo, terem conversado comigo da mesma forma que todo mundo, eu acho que não teve outro fundamento, como talvez hoje pudesse ter. Olhando em retrospecto, teria que pensar como redesenhar aquilo.

O Leo tinha uma ideia do Fulano, que a gente poderia ter aprofundado mais no figurino sabe, e acho que isso não ficou tão claro naquele processo criativo que a gente escolheu.

Aquela camiseta, que era uma camiseta do estado de Pernambuco, tinha uma razão de ser. Aquela camiseta representava de alguma forma uma minoria, nordestina e tal, mas que eu soube que depois ele trocou aquela camiseta por uma outra peça.

O processo de criação do figurino do Mano da quebrada

O Mano da quebrada era muito legal. Primeiro porque o Pedro tem um trabalho corporal incrível. Então o que eu queria pra ele? Eu não sabia o que era quebrada. Eu não sabia a definição de quebrada e eu não sei se as pessoas sabem o que é quebrada, sabe assim? Quebrada é um lugar tipo uma boca da comunidade, um lugar onde as pessoas se juntam, um lugar não só de crime, um lugar de encontro, acho que não é periferia só, porque acho que tem muita periferia que não é quebrada. E aí tinha uma camiseta: bati o olho e falei: “É esse *I love quebrada*”. Eu acho que a gente mandou estampar.

Mas aí essa capa amarela eu não me lembro se a gente comprou pronto ou se a gente personalizou. Porque era pra ele abrir e ter bolsos que ele podia encher com o que ele quisesse, sabe, de droga à DVD? A ideia era que ele podia ter tudo que ele quisesse ali, mas eu acho que já existia essa marca “I love quebrada”, e a gente comprou.

Tinha outra coisa que eles mandaram fazer nesse espetáculo, era um tênis do tipo Adidas. Esse tênis foi lançado pela Adidas nos Estados Unidos e ele tinha literalmente asas. Peguei esse tênis e procurei no Brasil, mas descobri que ele não veio pra cá. Foi aí que descobri que os produtos lançados no exterior, esse tipo de tênis e tal, não são lançados aqui porque é muito caro para o mercado interno, então as pessoas não compra. Tentei importar. Aí mandaram fazer, um aderecista fez e quando eu vi, era muito bom. Tinha esse espírito do deus Hermes, que tem os pés alados e tal. Era uma coisa meio mítica, e ficou incrível. O livro que mandaram fazer também era incrível: eu babei quando vi. Ficou muito lindo.

O Mano da quebrada. A ideia dele era ser uma coisa meio aqueles agentes secretos dos anos 40, anos 50, sabe? Aquela coisa de filme, engraçado, a pessoa pega e abre o casaco e dentro tem milhares de coisas, invenções para ouvir coisas, lunetas, gravadores... Ferramentas, martelo, sabe essa coisa toda? E que eu ao mesmo tempo associei quando o Pedro me contava

o tipo de atividade que ele faz. Eu preferi uma capa amarela mesmo, que se eu não me engano a gente comprou uma capa da polícia pra isso e pendurar dentro aquela centena de “tralharada” que ele abria para vender e meio que claro transformando isso em um espetáculo. Conversava com o todo o espetáculo, com aqueles tons muito vivos e isso me levou um pouco pra coisa da quebrada no sentido do negro americano. Sabe aquele negro americano descolado? O rapper, que tem como símbolo de status, aquele colar de ouro grosso e o relógio que antigamente eram símbolo de status. Hoje o celular é um destes símbolos: o tipo de celular diz quem você é... Claro que eu não concordo com isso, mas eu sei que isso é muito normal na inserção social... E o tênis tinha que ser um negócio muito incrível, porque o tênis, era um diferenciador sabe, então eu queria comprar muito aquele tênis, quando eu vi ... Eu falei: “Cara, é isso!” É uma espécie de mercúrio, Deus Mercúrio, com os pés alados e tal, mas também tinha aquele coisa muito do malandro, sabe aquele cara descolado, que usa isso como status social? Acho importante lembrar também que nos Estados Unidos um negro gasta 50% a mais no visual, no vestuário, do que um branco. Levei isso em consideração. Então quando a gente estava construindo o Mano da quebrada, eu tinha a ideia daquelas telinhas que camelô usa, sabe uma telinha de 80 cm por 1 m. mais ou menos, e que eles botam um universo ali naquela telinha, sabe? Bota óculos, fone de ouvido, protetor de orelha, isso e aquilo... cortador de unha... Porque eles têm que ter mobilidade com aquilo, então na hora do rapa, alguém grita: “Olha lá o rapa”, ele pega aquilo e sai correndo, porque ele está saindo com a sobrevivência dele. Então a ideia da capa também é isso, que ele possa ter um universo dele ali dentro, porque quando a polícia chegasse, ele simplesmente fecharia, desapareceria, “não é comigo”, “não sei quem é”, “não vi, não vi pra onde foi também”, acho que é mais ou menos isso.

Agora no que se refere a relação dos figurinos com os cenários, eu tinha conhecimento sim, de onde cada um dos atores iria trabalhar, naquele seus nicho, naquele pequeno universo que eles desenvolviam ali, e eu via como cada um ia desenvolvendo. Um colocava lá um papel de parede, o outro tinha mais painéis, o outro tinha mais uma porção de invencionices... Cada um cuidou daquele espaço de uma forma muito legal. E o que que eu fiz? Eu juntei aquilo tudo com a forma que eles estavam interpretando, tinha uma postura corporal ali que me ajudava muito, tinha uma voz, cada personagem tinha uma voz que era muito representativa, e comunicava muito. Então ai juntando o nicho, a voz e o corpo que cada ator estava produzindo ali na cena, isso ajudou muitíssimo. Todos os materiais, as cores, as formas,

foram sim pensadas de acordo com um todo do espetáculo. Eram andaimes de ferro em que eles construíram pequenos universos, foi muito interessante. Então eu acho que tinha uma ligação muito boa entre as coisas, acho que é por aí.

Sobre os aventais de lona, isso é coisa deles. Eles foram propondo essa coisa da máscara. Quando vi essas máscaras e as coisas projetadas no corpo deles, eu tive certeza de que eles eram geniais. Tinha sei lá que armação tecnológica, eu não me lembro de ver de perto e tal, e me lembro do encantamento que eu tive quando vi isso ligado pela primeira vez e funcionando! E mais ainda quando isso se relacionava com o cenário. Então era adereço de cena, era figurino, era adereço do cenário, era um conceito híbrido, e o legal é que o espetáculo é híbrido! Isso que é mais sensacional!

O que amarra esse espetáculo é a unidade entre eles, sabe? Nada é distante, nada! Um trabalho precioso de concepção de personagem, um trabalho precioso de elaboração de cenário, um trabalho preciosíssimo de trilha sonora.

ANEXO A – ENTREVISTA COM CAMILA MURANO

A entrevista foi concedida por Camila Murano, figurinista do espetáculo *Luis Antonio-Gabriela* da Companhia Mungunzá, à pesquisadora Tainá Macedo Vasconcelos. A entrevista foi recebida via e-mail, no dia 28 de fevereiro de 2018.

MURANO, Camila. Figurino do espetáculo Luís Antônio Gabriela. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <macedo.vasconcelos@gmail.com> em 28 fev. 2018.

Tainá querida, a criação do Figurino da peça *Luís Antônio Gabriela* começou na primeira fase do processo de desenvolvimento da peça, que foi o trabalho de pesquisa. Durante meses foi um profundo mergulho ao passado e na história daquela família. Uma busca longa por documentos, fotos, cartas, álbuns e depoimentos que conseguimos aqui e ali com algumas pessoas que ainda estão vivas, e que reunidos contavam a estória daquela família. Essa escavação ao passado além do conteúdo que íamos colecionando, tinha cheiro, cor, texturas, alma... Traziam assim, as primeiras inspirações para essa criação. Com isso surgiu em mim, o desejo de transportar para o palco através das vestes das personagens, com suas cores, formas e texturas, uma atmosfera de um velho álbum de família. Surgiu o desejo de passar para o público a sensação de estar folheando um álbum antigo.

E a essas formas, cores e texturas foi unida à escolha de um figurino simbolicamente nu, composto por roupas íntimas, roupas cirúrgicas e pós-cirúrgicas, que se sobrepõem e se transformam, e que permitem a construção e a desconstrução das figuras ao longo da obra. Essa escolha dá versatilidade e oferece autonomia para os atores transformarem suas personagens em cena.

A escolha das roupas íntimas e cirúrgicas esta ligada à temática da sexualidade e transexualidade de Luís Antônio Gabriela. O teatro épico brechtiano não pede verossimilhança e essa autonomia e liberdade que eu desejava dar aos atores através de um figurino simbolicamente do nu, visava também permitir que cada personagem pudesse transitar pela não linearidade cronológica da história, também livremente, podendo ir de um bebê a um velho, ou ir de um garoto adolescente a um velho travesti, ou até de um caricato

fantasma a uma jovem mulher. E ao mesmo tempo as roupas cirúrgicas refletiam também a busca pela transformação do próprio corpo de Luís Antônio, a não aceitação de si mesmo, a ideia de ter nascido no corpo errado, que fez com que cirurgicamente ele fosse transformando seu corpo num corpo de mulher, até a total deformidade, como podemos ver ao longo da peça.

Era preciso vestir desnudando. O simbolismo do nu também revela o desnudar-se. A exposição da história verídica de uma família, que expõe corajosamente indivíduos e relações através de temas sensíveis e polêmicos como: abuso, preconceito, discriminação, homofobia, pedofilia, racismo, homossexualidade, transexualidade, abandono, negligência, isolamento, violência, doenças, morte e outros.

A escolha do nu simbólico traduzido nessas peças de vestuário tem também a intenção de aproximar o expectador como um espelho dele mesmo, nus somos todos iguais.

ANEXO B – ENTREVISTA COM FÁBIA MIRASSOS

Entrevista com Fábيا Mirassos

A entrevista foi concedida por Fábيا Mirassos, atriz trans que interpreta a personagem Gabriela no espetáculo *Luis Antonio Gabriela*, aos pesquisadores Fausto Viana e Tainá Macedo Vasconcelos. A entrevista foi realizada no dia 23 de agosto de 2019, em sua residência, em São Paulo. O principal intuito era conhecer um pouco mais sobre a trajetória da atriz desde a infância até sua participação no espetáculo *Luis Antonio Gabriela* da Companhia Mungunzá de Teatro.

Fausto: Antes de a gente chegar na pessoa, a gente tem que saber o mínimo...

Fábيا Mirassos: A Marcinha, por exemplo, quando eu encontro ela na feira, ela está com um vestido curto, com lantejoulas e um turbante. Aí, você olha e pensa: “será que ela veio de algum lugar?” Não, ela se veste assim para ir na feira! E eu acho isso engraçado.

Eu tenho um aluno que é assim, ele tem barba inclusive... Ele anda maquiado, com um batom forte e com um vestido feminino muito curto.

Ele se identifica como mulher?

Ele apanha toda semana! Já falei: “Vamos fazer o seguinte, vamos procurar uma ajuda pra você entender o que você é.” Ele disse que é gay. Eu falei: “Olha não me importa se você é gay, se você é trans, não me importa.”

Estou escrevendo sobre isso. Começo falando o seguinte: “fechem os olhos, e eu vou falar duas palavras.” Eu quero saber o que você pensa, quando eu falo essas palavras, a primeira é: “barba”, e a segunda é “cabelo cumprido”. E a partir disso, eu estou escrevendo, porque eu vou falar sobre isso, sobre a forma com que você se identifica. Você tem o poder de se identificar, e dizer o que você é. Você tem esse poder. Só você. Só que você só existe socialmente, quando alguém diz o que você é. Você nunca existe socialmente sendo quem você é! O garoto apanha porque ele tem barba e usa maquiagem. A barba é um elemento masculino e a maquiagem é um elemento feminino. Aí a sociedade ela não aceita, e ela vai lá e faz o quê? Ela agride, porque ele está agredindo a sociedade, com a imagem dele...

Mas você acha que é isso? Que ele está agredindo?

Não. Eu não acho. Mas, o que acontece é isso: a sua imagem agride a sociedade. Você não é naturalizado na sociedade pra andar dessa forma.

Você não tem o direito de ser o que você é?

É, você não tem o direito de ser o que você é.

É isso, é esse o problema todo.

Eu quero falar justamente sobre isso! Porque que a sua imagem é tão agressiva para a sociedade, sendo que você é só você?

Porque você não está dentro de um padrão... A gente vai começar a desenvolver esse assunto, porque isso é um negócio que tem me incomodado muito. Eu conheci a *Huga*, do SESC Pompéia, e ela é exatamente isso: uma mulher negra, de cabelo cumprido, de barba, de batom, de vestido e de salto e é isso.

E se identifica como o quê?

Como mulher, ela se identifica como mulher. Agora como é que eu vou chegar nela e dizer: “Olha, você não é mulher porque você tem barba”.

Eu tenho muito medo de agressão, sempre tive.

Eu nunca fui agredida fisicamente, mas verbalmente... Eu fui expulsa da escola duas vezes, na quinta série e na sétima série.

Por quê?

Porque eu metia a mão nas pessoas e eu machucava.

Mas por quê? As pessoas te agrediam?

Porque eu era agredida verbalmente

Mas em relação a que, por ser feminina?

Em relação à minha imagem. Porque na quinta série eu tinha 10 anos de idade e eu já era uma menina... Porque quando eu era criança, como o meu nome era Fábio e eu parecia uma menina... Então, eles me chamavam do que? De mariquinha, bichinha, era isso. Só que eu,

com 10 anos de idade, não sabia o que era isso. Eu fui descobrir depois, porque eu parecia uma menina, mas eu tinha nome de menino...

Quando eu me dei conta disso, que o que acontecia era por conta disso, eu dei um soco em um menino. Porque também tinha aquele negócio de: “te pego na saída”, e aí eu morria de medo. Eu sempre pedia para alguém sair comigo, e teve um dia que eu falei: “Ah, você vai me pegar na hora da saída? Então ótimo”... Eu dei um soco na cara dele, quebrei o nariz dele e fui expulsa da escola. Eu morava em Cotia. Morei a minha vida inteira, me mudei para São Paulo em 2014.

Nasci em São Roque, mas a minha família morava toda em Cotia, na Granja Viana, e ali eu cresci, estudei, trabalhei, casei, separei e aí vim pra São Paulo. Na sétima série aconteceu a mesma coisa, mudei de escola, e aí eu fui para um outro período, porque por volta dos 13 anos eu estava na sétima série. Eu já trabalhava, então eu tinha que estudar a noite. E à noite, era muito ruim, porque à noite era só aquela turma.

Aí eu cheguei... Quinze dias depois, já estavam com risinhos, piadinhas... Fui falar com o diretor, e falei: “Saí da outra escola por causa de agressão, e eu não tenho problema nenhum tá? Se vier com a mão eu pego um pau, se não tiver pau eu pego uma garrafa... o que tiver na minha frente, mas eu não vou apanhar”. Porque daí eu já sabia o que acontecia. Porque daí eu já ouvia as histórias, você já começa a ficar atenta, você é obrigada a sair de uma certa bolha.

Começa a ouvir histórias... “A fulana foi assassinada na esquina da Rego Freitas”. Começa a ficar atenta, que até então você não presta atenção. O diretor não resolveu o problema. Um dia eu estava na porta da saída e veio um garoto. Mas, ele veio pra me bater mesmo! A primeira coisa que eu vi foi o cabelo dele. Grudei no cabelo dele. Eu só socava a cara dele no muro... Fui expulsa da escola.

Nessa época da agressão física, você já se reconhecia como mulher? Você já se relacionava com meninos?

Não, a primeira vez que me relacionei com um menino eu tinha 19 anos, meu primeiro beijo na boca foi com 19 anos de idade.

Com menino?

Com menino. Aí eu tive esse negócio, que durou quase um ano com esse menino, e depois eu conheci o Gustavo que foi o meu marido. Nós ficamos 14 anos juntos. Ficamos juntos até 2014.

Mas, eu vou te falar uma coisa polêmica: Eu nunca vou me reconhecer como uma mulher, Fausto! Pelo simples fato, de que eu não sou uma mulher! Eu posso ser uma mulher trans, eu posso ser uma travesti, eu posso ser o que você quiser, mas eu nunca vou dizer que eu sou uma mulher. Mulher é ela (apontando para Tainá), e aí você pode falar! Tanto que assim, eu não sou uma pessoa com questões, eu converso muito com o Max sobre isso, eu não tenho grandes questões. Com 14 anos, eu era exatamente essa pessoa que você está vendo, menos com o silicone no peito... Eu já pedia para que as pessoas me chamassem de Fábía. Nunca tive questão com o corpo, nunca tive questão com o sexo... De olhar para o espelho e dizer: “Meu Deus porque que eu tenho isso?” Não, nunca. A minha única questão da vida, era pelo²⁵⁰. Que foi o que me fez sofrer por muitos anos, porque eu era muito peluda, mas muito, tipo Tony Ramos. E branca então, imagina?

Tainá: E o que você fez?

Fábía: Laser. Eu tenho um apartamento aqui. Se colocar o que eu gastei com laser, eu pago o apartamento. Porque tem aquilo, eu nunca quis tomar hormônio na minha vida. Eu sempre tive muito medo. E eu sempre tive muita sorte de ter sido criada na família que eu fui criada, de ter tido a educação que eu tive, e de conhecer as pessoas que eu conheci. Porque o que eu não sabia, essas pessoas esclareciam. Então, com 16 anos de idade, eu queria tomar hormônio, e fui conversar com uma amiga minha, que tinha uma mãe que era médica. E ali a gente começou a fazer exames e ela me explicou o que acontecia quando você fazia o lance dos hormônios, e falou “Você quer?” Estou falando de 25 anos atrás... Hoje você tem médicos especializados em transições, naquela época ninguém falava disso, muito pelo contrário. Naquela época, você tinha que ir para o psiquiatra, para tomar doses de hormônio. No caso masculino, para você virar homem, que era o que estava no registro do seu nascimento. Então, você não tem informação, você não tem apoio familiar, porque não tem apoio familiar.

Fausto: Você teve apoio familiar?

---

²⁵⁰ Pelo corporal

Fábria: Não! Claro que não! Tenho uma família bacana, e fui bem-educada, bem nascida, mas eu sai da minha casa com 17 anos pra 18, para ir morar sozinha. Porque eu não tinha condições de viver lá, porque eu sou daquela família tradicional que fala: “Enquanto você viver embaixo do meu teto, você vai ser o que eu quero que você seja!” Tipo: “Não te criei, para isso!” As frases clichês todas... “Eu prefiro um filho morto, do que um filho veado. Enfim, terminei a escola fui para EAD. Prestei EAD. Passei na EAD e aí na hora de fazer eu falei: não vou fazer a EAD! Por quê? Porque eu preciso estudar algo que me dê retorno, e eu já trabalhava em salão na época. Eu era ajudante, eu já tinha um salário, e eu tinha que sair de casa. Então, eu saí de casa. Eu tinha que me sustentar. Eu tinha que pagar aluguel e eu não tinha vocação para prostituição.

Aí eu pensava muito nisso. Eu sentia muito medo, porque eu passava a adolescência no Jockey, e eles me diziam: “Olha, é isso aí que você vai ser! É isso que você vai ser entendeu?” E tinha que ir no programa do Sílvio Santos, no show de calouros e aí tipo: “Que referência que você tem?”

Com uma mãe te falando: “Você vai ser isso aí!”. Então, a minha grande coisa era não ser, a minha grande coisa da vida era não ser! Então eu falei: “Acabou veado, acabou EAD, acabou sonho, acabou!” E continuei trabalhando em salão.

Não cursei a EAD. Eu tinha já uns 19 anos. Isso foi em 1998... Enfim, aí eu fui fazer visagismo no SENAC. Quando eu estava para entregar o meu TCC, em 2005, já era casada com o Gustavo. Ele era jornalista e o Gustavo veio fazer uma entrevista com o Ivan e o Rodolfo. No Satyros, porque eles tinham ganhado um Shell de Figurino lá... Vim com o Gustavo e aí eu falei para o Rodolfo que iria começar o TCC e se poderia fazer o visagismo de uma peça deles. Aí, o Rodolfo falou que eles iriam começar um processo ali, na Praça Roosevelt, e que eu poderia participar. Esse foi o meu TCC.

Por que a minha pira, qual que era? O ator de televisão, quando você o chama para um trabalho, você tem que emagrecer 30 quilos. Emagrece. Tem que ficar careca. Fica careca. Tem que ficar loira. Fica loira. Ator de teatro não! Porque ator de teatro, ele é professor, ele é cabeleireiro, ele é bancário, ele é administrador, ele é um monte de coisa e ele é ator de teatro duas, três vezes por semana, enquanto está em cartaz. Então, você não pode chegar para a pessoa e falar: “Você vai ficar careca!” Só que o personagem é careca, e geralmente no teatro,

você não tem dinheiro, porque quando você tem dinheiro, você contrata um cara que vai fazer uma prótese, que vai usar lá, que nem o Daniel Boaventura usava em Sunset Boulevard. Que bota uma prótese, fica careca, fica perfeito... Só que você não tem isso, então como é que você resolve? Na Polenta, por exemplo, a Sandra coloca uma meia calça na cabeça, e ali é onde raspou a cabeça da menina: coloca uma meia calça e pronto. E na vida eu resolvia isso com uma touca de lado, que é a mesma touca que o Lucas usa na Luís Antônio para fazer o pai. Eu já tinha resolvido uma cena com isso em 2005...

Fiz o visagismo e comecei a frequentar oficinas dos Satyros, porque eu fiquei muito encantada com todos. Fiquei encantada com a forma que eles trabalhavam. Fiquei encantada com a coisa da inclusão... Porque as travestis circulavam ali, sim! Tinha as prostitutas, tinha as que faziam uma faculdade de arte, por exemplo. Então, tinha performances, escritoras, que faziam Saraus... Falei: “Ah! Então já é possível! Está se tornando possível! E eles estão viabilizando isso!” Então, para mim aquilo era muito maravilhoso. Me chamaram pra fazer, o “120 dias de Sodoma”, que foi quando eu conheci o Lucas Bêda. Ele tinha chegado em São Paulo, e ele foi fazer o “120”, e aí fizemos o processo todo juntos...

Não sei se foi 2005 ou 2006. E não fiz. Porque chegou na hora do vamos ver, e eu disse: “Não dou conta, não vou fazer!” E aí o tempo ficou curto, ficamos muito tempo sem se falar por conta disso e eu falei: “Não é para mim, já deu. Vou cuidar da minha vida mesmo. Está tudo certo. E eu era bem-sucedida na área de cabelo. Sou. Ganhava dinheiro e estava ótimo, fui alugando o salão, fui aumentando o salão, contratando funcionários... Quando foi em 2014, eu já estava assim. Eu me separei do Gustavo em 2011, mas a gente morou junto até 2014. Porque a gente é muito amigo. Estávamos tentando entender esse negócio de não querer estar junto, mas querer estar junto. Tanto que até hoje, a gente continua junto porque não tem como. A gente é muito amigo, e aí em 2014 eu falei para ele: “Não, agora já deu!” Ele queria, ele trabalhava na Secretaria da Cultura, e aí ele queria vir pra cá, pra ficar perto do trabalho pra vender carro ... Eu falei “Quer saber? Eu vou também.” E aí eu morava de um lado da Rebouças e ele morava do outro lado da Rebouças. Sabe, era ridículo, a gente atravessava a rua para tomar café. Aí eu mudei, só que aí eu dei a entender, que tipo, estava tudo bem, mas não estava tudo bem. Eu volto a falar da história do medo, aí você disse: “o bom de ser velho é que você vai perdendo o medo.”

Pois é...

E isso é maravilhoso, por que o que aconteceu? Eu tinha uns oito, não, eu tinha uns seis funcionários. Tinham duas pessoas que trabalhavam, mas não eram funcionários, e tinha uma sócia. E tinha um nome, e tinha um negócio, e eu trabalhava em torno de treze, quatorze horas por dia... E eu começava o mês devendo quase 30 mil reais, porque era aluguel, era conta... Era sempre uma tensão, um stress. Eu fiz o visagismo, depois eu fui fazer filosofia. Eu queria trabalhar com gente, na coisa do entender a pessoa, por isso que eu estou falando o negócio da barba. Quero falar isso! A gente montou uma mesa, porque é você que se coloca socialmente, e você se coloca da forma que você quiser. Porque a gente faz esse trabalho, porque não é com você que eu tenho que fazer esse trabalho. Você que está de barba e maquiagem, vestido e dizendo que é mulher ou dizendo que é qualquer coisa. Eu tenho que fazer esse trabalho com os outros!

Começar a entender, que é uma questão com os outros, não com você. Porque, a pessoa ainda acha que não é com ela. Além de tudo, ela é agredida, ela é ofendida, ela é marginalizada, e ela ainda acha que a questão é com ela. Então assim, como é que eu, nesse lugar de profissional de imagem, porque é isso também, a imagem você constrói.

E você constrói a imagem que você quiser. E você nunca vai saber de mim o que eu não quiser que você saiba...

No que eu quiser com a imagem, com linhas, com formas, com cores... E, como é que isso chega para sociedade? Porque o povo está cagando, eles não querem saber disso.

Mas então, como é que você pensa isso? Como você pensa esse processo educativo?

Eu não sei ainda, Fausto, eu penso muita coisa, eu preciso desenvolver, eu sou muito, eu sou muito perturbada.

Eu acho que teve uma época, hoje parece que está um pouco mais tranquilo. Houve uma época que era assim “Você vai me engolir goela abaixo e foda-se” e não, não é, não é assim.

Isso também não funciona, porque a sua imagem, ela já está agredindo. Você quieta sentada, já tá agredindo. Então, quando você ainda força essa situação, é mais um motivo pra você ser tratada da forma que tratam ou maltratam... E aí em 2014, falei: “Pra mim já deu!”

Qual é a diferença para você de falar mulher trans e travesti?

É a mesma coisa, eu digo, eu sou travesti. Porque, quando eu me entendi como travesti, não tinha mulher trans, né? A mulher trans começou a existir há 10 anos.

Então, ninguém falava disso. Então, era travesti. Acho que era até melhor, era um negócio muito mais simples. Hoje começam uma personificação de coisas... Nem eu entendo pra te falar a verdade... Bom, em 2015, eu falei “Quer saber? Eu vou voltar para os Satyros” pra fazer oficina de novo e em paralelo, vou diminuindo o trabalho e vai chegar uma hora que eu vou fechar, porque é tudo meio lento na minha vida, né? Eu penso, aí eu vou. Até que chega uma hora, que eu falo: “Agora pode fazer!” Eu já tinha avisado a minha sócia... Voltei para o Satyros. Estreei em 2016, fazendo “Justine”, e aí depois eu fiz uma peça que chamava “Babilônia”. Eu fiz uma outra baseada em um diário do Foucault... Fiz “Amor Tempo”... Aí foi “Pink Star”, e foi aí quando eu conheci a Verônica (Gentilin).

A esposa do Lucas?

Isso, eles estavam fazendo um trabalho em Cubatão com dois meninos de Cubatão, e eles queriam uma travesti para fazer uma peça.

E foi quando eu conheci a Verônica. Ela estava trabalhando com dramaturgia e direção. Era ela e o Ronaldo. Em 2017, surgiu o boato de que o Luís Antônio voltaria e que ela tinha falado no meu nome e foi isso! E aí, eu estou lá. E olha, essa história é ótima também. Porque isso aqui, o Gustavo chegou com isso em casa em 2011, porque foi lançado lá na cultura, e ele chegou: “Ah, esse livro é lindo! Leia, e não sei o quê...” Eu dei uma olhadinha na história e eu falei: “Ah, gente! Mais uma travesti que foi abandonada pela família e morreu... Eu não vou ver isso. Prefiro ver as minhas amigas finíssimas, tomando champanhe na sacada do prédio. Sendo solidárias às vítimas das enchentes...” Mal sabia eu, que em 2017 eu estaria lá fazendo o negócio. É muito louca essa história do Luís Antônio...

Você tinha visto a peça antes de ser chamada pra fazer?

Eu vi a peça em 2016 no Itaú Cultural.

Com 15 minutos de peça, eu já estava caída! Na cena da oração ... A peça é incrível! Eu também, nunca tive questões com a peça! No sentido de achar que o Marquinhos não podia fazer... Nunca tive isso, até porque, eles tomam muito cuidado com o que vão colocar nas falas. Até porque eu sou atriz. Não se diz que ator pode fazer qualquer coisa. Concorro

plenamente que a gente vive em um momento, que a gente tem que estar lá. Mas eu acho que o ator pode fazer qualquer personagem.

Ou seja, você não teria nenhuma restrição quanto ao Marcos fazer?

Nunca! De forma alguma! Eu acho que agora é um momento que sim, eu tenho que estar lá representando essa Gabriela, e não ele como um homem cis.

E por quê?

Porque só assim que a gente vai se naturalizando.

Então você está encontrando uma forma de educar o todo?

Sim!

Talvez essa seja uma forma!

Mas então, é isso! É você chegar chegando e fazendo... Tem uma peça agora chamada Máquina Branca...

Tainá: Você estava no Máquina Branca?

Sim! Você viu?

Tainá: Não, é a direção do Otávio...

Sim!

Eu conheço o Otávio.

Por que que você não viu?

Ele mora mais em cima e eu moro lá na Roosevelt, puro desencontro.

Gente... Trabalhamos temporadas. Incrível essa peça. Davi Terreno, uma dramaturga travesti, que é maravilhosa. Era eu e o Daniel Veiga que é um homem trans, foi incrível! E assim, ele é ator, não é? “Ah, precisamos de um homem trans”. Ele é ator!

Que é outra coisa, e aí o Milton, ele escrevia na Folha... Eu não vou lembrar o sobrenome... Ele tinha ficado muito feliz de me ver em cena por que a mulher dele tinha me visto no Luis

Antônio, e tinha falado: “Eles tinham uma atriz trans pra fazer a Gabriela, mas ela é atriz”. Eles não colocaram, porque ela é trans e ele ficou meio assim...

O trabalho do Marcos é impecável ... O trabalho dele em Luís Antônio é um negócio que eu falo: “Jesus”, e agora fazendo, eu assisto ele, todo dia e eu falo: “meu, o que é que esse cara está fazendo, o que ele faz, tudo! Gestos, perna, postura.”

Como foi a recepção da companhia para o seu trabalho?

Foram lindos! Todos!

Não houve nenhum problema? O que você sentiu em relação ao Marcos?

Eu vou falar um monte de coisas que vocês vão achar que eu estou sendo ator, sabe? Ator que fala: “vivemos em uma grande família”... Eu me lembro que no meu primeiro ensaio, estava todo mundo lá, inclusive os filhos deles... E era uma loucura, porque, eu tentando me concentrar com o negócio, porque eu nem sabia o que iria ser direito e todo mundo falando... Aquela zona e ele virou pra mim e fez assim “É, Mirassos, vai se acostumando porque é isso aí”.

Tainá: É assim!

É assim que funciona a Mungunzá, isso é a Mungunzá e é isso.

Fausto: E é assim!

E aí é muito louco, porque é isso mesmo, uma grande família. Estávamos juntos na quarta feira. Nos vimos na sexta, sábado e domingo. Fazendo peça... Depois da peça, a gente saiu para comer...

Fica muito próximo.

E na quarta feira está todo mundo na casa da Verônica, comendo empanada e hoje a gente vai estar juntos de novo... Tudo o que eles fazem, ele me incluem. E você percebe que é assim, eles fazem porque eles querem, não é por obrigação, não é para constar quem é o mais legal. Eles me abraçaram de uma forma... Todos assim... Absurda. Eu tinha muito receio, tinha muito receio com o Marcos, porque eu pensava assim: “gente, ele vai abrir mão de uma

personagem que ele faz desde 2011, para dar para uma pessoa que ele não sabe nem quem é, e por obrigação”, porque talvez por ele, nem fizesse não... E eu entendi que ele quis sim.

Mas porque obrigação? Porque houve uma reivindicação?

Em 2017 houve uma rixa feia com a Renata Carvalho do Monart pedindo que atores cis não fizessem papel de trans. Inclusive ela apresentou Jesus lá, e no final da apresentação, ela meteu o pau no pessoal de lá por causa do Luís Antônio, porque é isso. A reivindicação dela é que a personagem trans seja feito por um ator trans. Porque tem atores trans hoje. Aí que tá. Existem pessoas capazes de fazer. Então, não precisa colocar lá você e fazer.

E aí você chegou por indicação da Verônica?

Sim.

Não houve termo, não houve teste?

Houve. Porque o Nelson, ele tinha uma outra ideia, de uma outra pessoa pra fazer. Houve teste, inclusive foi um fiasco porque eu desembestei a chorar, e não conseguia falar, foi ridículo.

De nervoso...

De nervoso não, do texto mesmo! Pelo o que o texto diz. Tanto que até hoje eu não presto atenção durante a cena. No que eu estou falando. Porque se eu parar para ouvir o que eu estou falando, eu engasgo. Porque, principalmente o segundo texto, que é a cena do banho, aquilo ali para mim é... Assisti acho que dezesseis horas de vídeos, porque daí, eu descobri por exemplo, essa peça ela não é uma peça. Ninguém chegou e disse: “vamos fazer esse texto, sobre a minha história”. Essa peça está em vídeo, tudo o que é falado nesse peça está em vídeo. E tudo o que não está em vídeo, está em cartas. Não existe nada inventado na peça. E aí, você vê a Maria Cristina, a irmã, falando aquilo... Você vê o Serginho falando. Você vê a Dona Iraci falando. Você vê o Nelson falando e aí tudo o que eu tinha ouvido no texto, começo a ouvir as pessoas reais! É muito louco... Você começa a ver que por mais diferente que seja, a sua vida também é igual... Porque não é fácil.

E aí eu fico meio assim na hora de fazer, porque é muito texto. Então são monólogos. Eu não tenho interação. As minhas cenas são comigo sozinha. E eu tenho muito medo de esquecer

alguma coisa, de errar. Não é um texto que dá para improvisar... No Luís Antônio, não tem como. Qualquer palavra dita ali é muito importante.

Você já tinha visto o texto montado e milhares de pessoas viram também. Você já se deparou com esse momento: com pessoas que viram o espetáculo com o Marcos, e que viram com você? Como é que foi esse feedback? O que as pessoas te disseram dessa mudança?

Então teve o pré, inclusive de pessoas bem próximas. Era: “Oh, olha lá hein, o Marquinhos é muito bom! Será que você dá conta? Será que você vai conseguir?” O negócio era sério, a peça é muito boa. “Olha o tamanho da sua responsabilidade, o que você está fazendo”. Ouvi isso de muita gente...

O que é um pânico já, não?

Sim, porque eu tinha dez ensaios, para dar conta de um negócio que eles já tinham feito quatrocentas vezes. Além, de ter um processo de um ano, eles já tinham feito quatrocentas apresentações! E aí de repente, eu estou entrando com dez ensaios. Então, sim foi muito difícil, a minha estreia foi muito difícil. A Maria Cristina estava na plateia, na terceira fila olhando pra minha cara...

Passei por todas as provas possíveis e aí depois foi: “Nossa, é outra peça! Nossa, como foi importante você ter entrado! Nossa, como ...” E depois teve o comentário do Amilton de Azevedo²⁵¹... Ele falou exatamente: “Isso é muito bom.” Você vai ver uma atriz em cena e quando ele viu a Máquina, eu fazia a Branca que é uma inspiração da Blanche do Tennessee Williams e é a mesma trajetória. É a mulher que está ali, a beira da loucura e vai e volta, sofre abuso e volta e acaba em um manicômio e ele assistiu e disse “Meu, é incrível o trabalho que você faz”. Isso é maravilhoso! Porque aí eu falo: “Gente, se eu tivesse ido para o EAD com 19, 20 anos... Talvez hoje eu não estivesse vivendo isso”.

O seu figurino foi feito especialmente pra você nessa produção?

Não, o macacão que eu uso na segunda cena é do Marcos. Era um macacão novo, mas tinha sido feito para o Marcos. Mas, a gente provou e serviu. Aí, eles falaram para ficar com ele

---

²⁵¹ A matéria: *(Tra)veste-se quem se quer ser* de Amilton de Azevedo encontra-se disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/luis-antonio-gabriela/>. Acesso em: 20 Jan. 2021.

mesmo, que estava novinho... Era um macacão reserva. Ele tinha o dele. O collant sim, eu comprei outro.

É roupa cirúrgica na verdade, é tudo roupa cirúrgica?

Comprei um shortinho e o collant. A joelheira e a sainha de bailarina foram confeccionadas.

Algum outro aspecto do espetáculo foi mudado por conta da sua entrada?

Bom, no início da peça foi alterado. Eu apareço, falo e saio.

Aí, o Marcos fez uma brincadeira, tipo de criança mesmo. Então o Marcos, acaba a cena. Ele vem com a mala. Abre a mala, e a Virgínia, o Lucas e a Sandra vestem ele. Então, colocam a saia de bailarina, colocam brinco, colar... Enfim, aí ele fica ali, parado, enquanto o Lucas e a Virgínia levantam um pano de paetê, que deve ter uns dois metros mais ou menos. Eles ficam fazendo uma brincadeira com a plateia. Eu entro, mas a plateia não vê. Eu entro e troco de lugar com o Marcos e aí eles fazem como se fossem uma mágica. O Nelson solucionou desse jeito a minha entrada. Quando abaixa o pano, já sou eu com a mesma roupa, com a sainha, o colarzinho, o brinco... Aí, eu faço o número do Bilbao, com a música. A minha entrada é no Bilbao e a partir dali, ladeira abaixo...

Na verdade, eles me ensinaram na prática, o que é ser ator, ator de verdade, ator que colabora, ator que é gente. Eu fico vendo o Lucas em cena. Eu já vi todas as peças... Fui assistir o Poema. Eles sentam em frente ao público e começam a falar. Mas, o Poema, é a minha peça predileta deles...

Eles são muito do afeto, né?

Todos, impressionante (...) No ano passado, acabou a temporada, por exemplo. Aí você fala: “férias da companhia?” Não! Foi todo mundo passar o final de ano juntos. É muito louco isso, gente são 10 anos né? São 10 anos! As mesmas pessoas.

Talvez por isso que dê certo.

E é muito maravilhoso. Eu acho isso muito maravilhoso. Porque eu nunca vivi um negócio desses. E o que eu queria falar do Lucas, é que eu acho ele um gênio, com ator também... Mas, ele é de uma generosidade, Fausto, de uma generosidade que eu nunca vi. Porque assim,

eu vim do Satyros. Não estou falando mal, mas é muito difícil trabalhar lá: o Satyros tem muita competição e isso é gerado já pelo próprio Rodolfo e Ivan... Em cena, não existe cumplicidade. Eu sofri muito! Primeiro, porque eu não tinha nenhum alicerce, teórico de estudo e tal... Lembro que eu cheguei a esquecer texto, e não tinha ninguém para fazer nada. Ninguém! Eles estão pouco se lixando. Eles querem mais é que você erre mesmo. Para poder falar, para que você possa sair, e alguém possa entrar. Porque tudo ali é muito rápido e rotativo... E fui para Mungunzá com muito medo. Tinha esse negócio, do Marcos estar me entregando uma personagem que ele fez, que ele construiu, que ele atuou, e acho que ele faz...

Muito bem.

Não tem o que falar. É impecável. Eu acho ele um ator maravilhoso.

O legal é a trajetória dele no espetáculo? Do começo até o final.

Nossa, gente, eu acho o trabalho dele maravilhoso. E eu não canso: e outra, eu não queria imitar.

Eu não queria imitar, mas por outro lado, eu tinha que estar atenta aos gestos, à forma de andar... Porque, a personagem é a mesma. Muda o ator, mas a personagem é a mesma. E você sabe qual é a coisa mais maravilhosa que eu escuto muito: “Como vocês são parecidos em cena!”

Isso é bem legal.

Eles falam muito isso. O Nelson tirou uma foto e disse: “Vocês são iguais, parece o Marcos de peruca...” E realmente, é muito engraçado isso. Eu acho que consegui fazer um negócio bem legal nessa peça. Mas, eu só consegui por causa deles. Eu fico assistindo e vendo... Todos são maravilhosos... Com as meninas, eu não tinha receio. Mas, com os meninos eu tinha receio. Primeiro, porque eles são heterossexuais. Já começa daí. E aí, eu fiquei pensando: “Como é que vai ser isso aí? Como é que vai ser tá junto? Como é que vai ser estar no camarim? Como é que vai ser conversar? Será que eu vou poder participar?”

E nunca aconteceu nada, desde o primeiro momento. Parece que eu já estava ali, da forma que eles fizeram de me acolher e daí você vai conhecendo... Você tem uma imagem das pessoas,

aí você tem grandes chances de se decepcionar absurdamente ou tem chances de se apaixonar...

Eu fico vendo eles em cena, e penso: “gente como é possível?” O Lucas, de todos, nesse sentido, é o mais generoso. Ele é muito atento em cena, ele faz tudo pra todo mundo, tudo. Ele ajuda, ele é ágil, ele é inteligente, ele é rápido. Eu lembro de um dia em que o Marcos tropeçou em uma tigela. A tigela era de vidro e quebrou em cena. Ficaram cacos espalhados. Ele deu um jeito de enfiar uma vassoura no meio da cena, e ele varreu...

Fausto: Muito bem, Fábria, eu quero te agradecer muito!