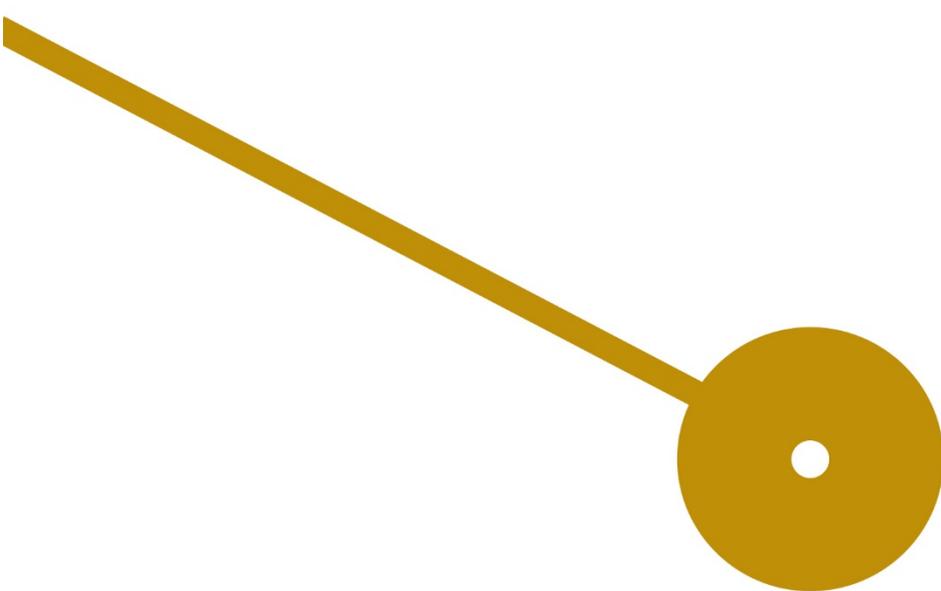


# Guerrilha e Gambiarra como estética metodológica

Luisa L'Abbate Sudano

2021



M

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO LUZ

# Guerrilha e Gambiarra como estética metodológica

Luisa L'Abbate Sudano

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Artes Cénicas, especialização em Luz.

Professores Orientadores:  
Pedro Moreira Cabral  
Victor Hugo Leite de Aquino Soares

2021

Dedico este trabalho às trocas infinitas, aos afetos, aos encontros, à arte, ao que nos move.

Porque fazer arte é dar a cara à tapa todos os dias, tem dias que você apanha, mas tem dias que te fazem carinho.



## Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que fizeram parte da minha trajetória até o presente momento, nestes 26 anos de vida.

Quero agradecer à minha família escolhida, às pessoas que eu escolho, todos os dias, fazer parte da vida delas e que escolhem fazer parte da minha também. Tita e Jaja, minhas companheiras de casa que escutam toda a minha loucura e chororô mas especialmente Jaja que tanto me auxiliou nesta escrita. Marine que me acolheu em Lisboa inúmeras vezes com as crianças mais lindas que eu já vi. Nany que me ouviu e me acolheu em um dos dias mais difíceis que eu já vivi. Agradeço as pessoas que fazem parte do grupo *piranhas q vejo em lisboa* por todas as conversas e trocas. Agradeço à Júlia, Luciana, Yudi, Larissa e Isabella por todo o carinho, as reflexões e as palavras que nem sempre quero ouvir mas que necessito. Agradeço à Duda, ainda que não estejamos mais juntas sinto que você foi e é um grande amor. Agradeço por me incentivar e me acompanhar na mudança de país e durante todo o mestrado, por ter sido minha parceira, companheira, amante, pelos momentos compartilhados, pelas discussões efervescentes, pelas provocações estimulantes, pelos toques macios e pelas piadas bestas de riso fácil. Obrigada por ser minha família neste país.

Agradeço também à minha família de sangue que me acompanha desde sempre. Minha mãe, Gisele, a quem tenho grande admiração e amor. Meu irmão, Lucca, parceiro de longa data. Meus primos, Tomas, Maísa e Hugo que mesmo de longe estão presentes comigo.

Meus orientadores, Pedro e VH, pela paciência e por terem aceitar embarcar nessa loucura que é minha vida acadêmica. Ao VH, especialmente, te agradeço meu querido amigo pelas considerações carinhosas e pelas ligações atribuladas.

Gostaria também de agradecer às colegas do mestrado na ESMAE, em especial Rossana, Letícia, Mariana e Luís. Agradeço também às professoras Cláudia e Sônia, pelas palavras sempre pertinentes, entusiasmadas e carinhosas sobre a minha pesquisa.

E agradeço, por mim, a mim mesma pela dedicação e esforço em persistir no mestrado e escrever esta dissertação em tempos tão difíceis e sombrios para mim.



**Resumo**

O presente trabalho busca apresentar os conceitos de guerrilha e gambiarra em contextos de criação para a cena a partir de uma retomada histórica do teatro e da iluminação ocidental a fim de contextualizar as características das produções no contexto do Brasil e mostrar como estão presentes as guerrilhas e gambiarras na cena teatral. Apresenta 3 espetáculos brasileiros, *O Livro de Jó*, *Entrepartidas* e *Aquário* e os analisa sob o viés dos conceitos apresentados e também como ilustrações práticas da aplicação dos mesmos, a partir da circunstância espacial e das dimensões de abordagem e inventividade-improviso. Ainda, busca propor uma estética metodológica da guerrilha-gambiarra.

**Palavras-chave**

Guerrilha; Gambiarra; Estética metodológica; Processo de criação.

**Abstract**

The present work aims to introduce the concepts of guerrilla and gambiarra (quick-fix) in the context of artistic creation for the stage in retrospect of western theatre and lighting design, in order to give context to the characteristics of productions set in Brazil, and to show how guerrilla and gambiarra are present in the theatre. It presents 3 Brazilian productions, *O Livro de Jó*, *Entrepartidas* and *Aquário*, and it analyses them from the perspective of the concepts presented, as well as their application as practical illustrations, from the spatial circumstance to the dimension of approach and inventiveness-improvisation. Furthermore, it seeks to propose an aesthetic methodology of the guerrilla-gambiarra.

**Key words**

Guerrilla; Gambiarra; Aesthetic methodology; Creative process.

## Índice

|  |    |
|--|----|
| Agradecimentos.....  | v  |
| Lista de imagens.....  | x  |
| Nota de abertura.....  | 1  |
| Introdução.....  | 5  |
| I – Contextualização.....  | 8  |
| i. Breve histórico.....  | 9  |
| ii. Enquadramento: produção de resistência urgente.....                | 16 |
| iii. Guerrilha.....  | 18 |
| iv. Gambiarra.....   | 24 |
| II – Matéria de criação ou as circunstâncias que se<br>apresentam..... | 32 |
| i. Espaço.....   | 37 |
| ii. Guerrilha.....   | 40 |
| iii. Gambiarra.....  | 58 |
| Considerações.....   | 70 |
| Referências.....   | 74 |

## Lista de imagens

1. Teatro Dulcina de Moraes. Foto da internet.
2. Varal de lâmpadas. Foto da internet.
3. Varal de lâmpadas. Foto da internet.
4. Gambiarra industrial de LED. Foto da internet.
5. Gambiarra industrial laranja. Foto da internet.
6. Gambiarra de chuveiro. Foto da internet.
7. Gambiarra de retrovisor. Foto da internet.
8. Gambiarra no poste. Foto da internet.
9. Gambiarra no fogão. Foto da internet.
10. Gambiarra de luz. Foto da internet.
11. Gambiarra de bateadeira. Foto da internet.
12. Eu e Dilmar na praça em Porto Alegre. 05/05/2018. Foto: Micheli Santini.
13. Nine Ribeiro em *Aquário*. Foto: Duda Affonso
14. Kael, Nine e Iza em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
15. Kael, Nine e Iza em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
16. Fernando Carvalho em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
17. Fernando em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
18. Cena final de *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
19. Ensaio *Os Mamutes*. Foto: Luisa L'Abbate.
20. Ensaio *Os Mamutes*. Foto: Luisa L'Abbate.
21. Ensaio *Os Mamutes*. Foto: Luisa L'Abbate.
22. Ensaio *Os Mamutes*. Foto: Luisa L'Abbate.
23. Ensaio *Os Mamutes*. Foto: Luisa L'Abbate.
24. Ensaio *Os Mamutes*. Foto: Luisa L'Abbate.
25. Ensaio *Os Mamutes*. Foto: Luisa L'Abbate.
26. Corredor apagado em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
27. Corredor aceso em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
28. Kael em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
29. Iza em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.
30. Iza em *Aquário*. Foto: Duda Affonso.

31. *O Livro de Jó*, cama negatoscópico. Foto: site Eduardo Knapp (1995); Claudia Calabi, Edouard Fraipont e Lenise Pinheiro (2002).
32. *O Livro de Jó*, painel negatoscópico. Foto: site Eduardo Knapp (1995); Claudia Calabi, Edouard Fraipont e Lenise Pinheiro (2002).
33. *O Livro de Jó*. Foto: site Eduardo Knapp (1995); Claudia Calabi, Edouard Fraipont e Lenise Pinheiro (2002).
34. *O Livro de Jó*. Foto: site Eduardo Knapp (1995); Claudia Calabi, Edouard Fraipont e Lenise Pinheiro (2002).
35. Jhony em *Entrepartidas*. Foto: Thiago Sabino.
36. Nei e Micheli em *Entrepartidas*. Foto: Thiago Sabino.
37. Gleide em *Entrepartidas*. Foto: Thiago Sabino.
38. Aline Seabra em *Entrepartidas*. Foto: Thiago Sabino.
39. *Entrepartidas*. Foto: Thiago Sabino.
40. Praça utilizada em *Entrepartidas*. Foto: Thiago Sabino.
41. Praça utilizada em *Entrepartidas*. Foto: Thiago Sabino.
42. Micheli na cena final da praça em *Entrepartidas*. Foto: Diego Bresani.

**Nota de abertura**

Eu queria começar a escrita propondo uma pausa. Eu peço que você fique em silêncio, feche os olhos e respire profundamente por alguns instantes, apenas contemplando esse momento, ouvindo os sons que penetram seus ouvidos, sem julgamentos. Uma pequena pausa, uma pequena meditação.

Eu começo com esta proposta porque temos muito pouco destes momentos. Cada vez menos, temos menos pausa, menos informação, menos contemplação. E cada vez mais, amigues<sup>1</sup> relatam histórias de um estresse tão alto, uma cobrança tão grande de produtividade que acabam por ter um colapso do corpo. Principalmente quando as circunstâncias de vida se alteraram drasticamente em 2020, o ano que o mundo parou por conta da pandemia do COVID-19, mas que ainda tem seus resquícios e sequelas, que vão durar sabe-se lá por quanto tempo.

Eu nunca imaginei que viveria uma pandemia. Eu acho que ninguém imagina. É algo realmente inimaginável, só sabe quem viveu. Eu só consigo imaginar o que é e como é uma pandemia agora porque eu vivi uma, nós vivemos isso.

Então, levando em consideração este contexto que é muito marcante durante esta pesquisa, durante o mestrado como um todo, tudo se tornou virtual. Não podíamos sair das nossas casas e passou a não ser preciso sair de casa para fazer muitas das coisas que antes precisávamos sair de casa para fazer. Por estarmos o tempo todo dentro das casas nos mundos virtuais dentro das telas (ecrãs) dos computadores, *tablets* e celulares (telemóveis), passamos a fazer muito mais coisas. Por um lado, foi de fato muito interessante ter a oportunidade de fazer cursos e workshops que não seriam possíveis caso não estivéssemos neste contexto específico. Por outro, tudo se tornou virtual. Os tempos de deslocamento entre um compromisso e outro, entre um encontro e outro passaram a não existir mais; variam de 10 a 30 minutos que se tem ali entre uma reunião e a outra do Zoom para esticar o corpo, beber uma água, fazer um xixi e, às vezes, fazer um lanchinho. Próxima!

Tudo isso me atravessa e me afeta de uma maneira muito profunda, logo também atravessa esta escrita. Porque este texto, esta pesquisa, estas indagações, estas reflexões trazidas (e as crises) partem de mim. Eu não sei quando começou e nem sei para onde vai, porque não acho que vão terminar.

Eu sinto algo de muito curioso na escolha de se fazer arte, seja ela qual for. Não da escolha que vem como um *hobbie* ou como uma profissão tardia ou mesmo de contextos abastados em que se faz arte porque gosta, ou tem interesse, mas não precisa sobreviver disso. Não que isso seja menos legítimo, menos artístico ou torne essas pessoas menos artistas, não é por aí o pensamento.

---

<sup>1</sup> Linguagem neutra.

Contudo, existe um lugar muito valioso dentro das pessoas que realmente se entregam para as artes e precisam delas de alguma maneira, porque a arte passa a ser uma perspectiva sobre a vida e todas as coisas. Você passa a olhar as coisas de outra maneira, independentemente do viés artístico que você persiga. O contexto no qual você está inserida<sup>2</sup> passa a te afetar diretamente por conta de outra perspectiva que se tem, é como ter uma outra sensibilidade para o que acontece. É sobre ter e criar experiências onde as coisas não só passam, não só acontecem, não só tocam; elas nos passam, nos acontecem, nos tocam, nos atravessam e, ao nos passar nos formam e nos transformam (BONDÍA, 2002).

Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Ou seja, sermos sujeitas da experiência tornando-nos território passageiro de acontecimentos avassaladores. Partindo deste princípio, eu não tenho como ignorar o contexto em que este mestrado e esta escrita se deram, pois ele me atravessa direta e profundamente.

No dia 31 de dezembro de 2018 eu pisei em solos portugueses sem saber quando voltava ao Brasil. Eu me tornei imigrante por conta da mudança e de estar deslocada do meu espaço comum, onde cresci, criei meus vínculos e laços afetivos e de trabalho, é um lugar um tanto estranho. Eu não tenho uma rede de apoio, eu não tenho rostos conhecidos, não conheço as ruas, os lugares não são familiares. Isso causa um estranhamento do meu corpo nesses espaços e

---

<sup>2</sup> Quando não houver nenhuma palavra que exija a conjugação no que se convencionou pelo gênero masculino, utilizarei o feminino por me sentir mais confortável e representada por ele.

desses espaços com o meu corpo. Sendo também mulher, negra, cuir<sup>3</sup>, sapatão (fancha) pansexual, brasileira; são vários atravessamentos e várias intersecções sobre o meu corpo e a minha existência nos espaços e estar deslocada do meu país é mais uma delas.

Este fator da imigração, por si só, já traz diversas dificuldades e afetações em existir no espaço e, se sobrepondo a isso, veio o caos mundial trazido pela pandemia; o que complicou e afastou as relações. Trouxe crises existenciais, crises de saúde mental e psicológica, crises emocionais, rompimentos, e muitas outras coisas que geraram um turbilhão muito particular a cada pessoa. Há quem diga que se inspirou profundamente durante as quarentenas e conseguiu se reconectar consigo e com a natureza, por exemplo. Há quem teve muita criatividade e produziu diversas obras. Há quem entrou em completo pânico, não saiu de casa para nada e limpou freneticamente cada milímetro da casa e das coisas. Foram diversas afetações diferentes e, para mim, foi extremamente frustrante. Teve lá seus momentos de paz nas primeiras semanas, mas depois de um tempo se tornou quase insuportável. Ter aulas online do mestrado em artes cênicas foi um completo absurdo para mim. Foram tempos muito, muito difíceis. Vivi (e ainda estou vivendo) uma separação muito intensa e marcante para mim. São tempos muito, muito difíceis.

Partindo, portanto, de toda esta confusão de contexto e por acreditar que esse texto nada mais é do que eu contando para você que está lendo sobre algo que muito me interessa, decidi por fazê-lo de maneira descontraída, falando em primeira pessoa, de maneira poética e performativa, como se estivesse te entregando meu diário de bordo do processo da escrita e da vivência desta dissertação, que não sei quando começou.

---

<sup>3</sup> Termo latino sul-americano para designar queer.

## Introdução

De acordo com tradições afro brasileiras, a rua é o reino de Exu, o senhor da terceira cabaça, o reino do movimento, da passagem. Como articulam Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas no excepcional *Fogo no Mato. A Ciência Encantada das Macumbas*, quando Exu foi desafiado a escolher entre duas cabaças qual levaria para o mercado de Ifê, cito: “duas cabaças. Uma continha o bem e a outra o mal, uma era remédio a outra era veneno, uma era corpo a outra era espírito, uma era o que se vê a outra era o que não se enxerga, uma era palavra a outra o que nunca será dito.” Daí, Exu pediu uma terceira cabaça e misturou tudo. Desse dia em diante, “remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser invisível e o que não se vê pode ser presença. O dito pode não dizer e o não dito pode fazer discursos vigorosos.” E completo: é com essa terceira cabaça que Exu “caminha pelo mercado com o passo gingado. Vez por outra, retira um pouco de pó da cabaça e sopra entre as mulheres e os homens. Ele sempre nos desafia assim a serpentear como a cobra coral de três cores que lhe pertence. A serpentear as entranhas do mundo.” Ou seja, a rua não tá de brincadeira e só tá de brincadeira. (FABIÃO, 2021, 36’05)

Começo por abrir os caminhos com esta passagem sobre Exu. É ele quem abre espaço para que possamos passar, todes<sup>4</sup> nós. Exu é energia encruzilhante, que mistura e atravessa. Ele é senhor da rua e das passagens. Laroyê Exu!

Este texto, por ser autobiográfico, se faz constitutivo de si e de conteúdo, ou seja, como dispositivo para se autogerir torna-se importante para a manifestação de um objeto artístico, para a constituição do mesmo já que esta parte de nós e não de uma técnica ou um equipamento específicos. Ao passo que a maneira que isso se dá também (pode) revela(r) como o processo se desenrola na cabeça de quem faz o relato.

Quero falar sobre e trazer reflexões a partir da minha trajetória e do lugar de onde falo que, dentro do campo das artes da cena, é como atriz e iluminadora. Sendo que uma coisa não

---

<sup>4</sup> Linguagem neutra.

se sobrepõe à outra, elas co-existem e co-habitam em mim igualmente. Minha atuação, minha presença em palco estão diretamente afetadas pela minha experiência como iluminadora assim como a maneira que crio minhas luzes é completamente atravessada pela minha experiência como atriz. Sou iluminadoratriz<sup>5</sup>, tudo junto mesmo. É deste lugar de intersecção que surge o impulso para esta pesquisa, buscar cruzamentos entre estas duas áreas para além do que eu conheço delas, que acontece em mim. Ainda, quero trazer também reflexões sobre o contexto de criação específico do Brasil, neste caso, marcado por muita precariedade, falta de recursos e de reconhecimento.

Os objetivos desta dissertação são apresentar os conceitos de guerrilha e gambiarra, refletir sobre seus usos e aplica-los numa análise prática de 3 espetáculos teatrais; ressaltando a circunstância espacial e as dimensões da abordagem de guerrilha e da inventividade-improviso das gambiarras em contextos de criação artística. Apresento e analiso os conceitos como estética metodológica de criação, ou seja, guerrilha e gambiarra se expandindo para os campos da iluminação e atuação dentro de processos de criação artísticos; mais especificamente, no teatro.

O texto está dividido em duas partes, em que a primeira faz uma breve retrospectiva sobre a história do teatro e da iluminação ocidental a fim de expor a evolução dos dispositivos cênicos na operação de transformações cênicas de modo a contextualizar o caminho percorrido até o momento presente destacando a urgência na produção artística que exige uma abordagem de guerrilha e o feitio de gambiarras nas criações. A partir da conjuntura apresentada, evidencio a presença das guerrilhas e gambiarras na cena teatral destacando os conceitos de guerrilha e gambiarra, a forma que aparecem e como se estabelecem nos contextos criativos.

A segunda parte coloca os conceitos mais próximos e os circunscreve para 3 espetáculos brasileiros escolhidos: *O Livro de Jó*, de 1995, do Teatro da Vertigem, *Entrepartidas*, de 2010, do Teatro do Concreto e *Aquário*, de 2014, do Grupo Liquidificador. Os espetáculos serão então analisados sob o viés da circunstância espacial e as dimensões de abordagem e inventividade-improviso, como exemplos práticos do que até então será relatado a fim de gerar maior proximidade de entendimento e percepção, além de ilustrar o fazer guerrilha-gambiarra em processos criativos que passaram por todas as etapas de criação: planejamento, processo criativo e apresentações.

---

<sup>5</sup> Quem me apresentou esse termo foi uma amiga querida, companheira de profissão e grande inspiração para mim, Ana Luisa Quintas.

Após feitas as reflexões, o trabalho é intencionado como uma abertura de caminhos para processos de criação artísticos que se proponham a praticar a partir da estética metodológica da guerrilha-gambiarra usufruindo dos potenciais criativos propostos por ela. Sem intenção de chegar a um lugar definitivo, mas sim de abrir a discussão sobre o ponto de intersecção que me atravessa. É através do compartilhamento de ideias, questionamentos, aflições, obsessões, desejos e reflexões que acredito ser possível seguir.

## I – contextualização

Existe algo de estranhamente consubstancial na criação de teatro justamente pelo seu caráter afetivo. O teatro parte do encontro, o encontro gera afeto, o afeto gera experiência (BONDÍA, 2002), a experiência oportuniza a criação que, por consequência, se dá pelo encontro afetivo. Criar se torna um propósito comum, um desejo comum que não visa anular as subjetividades das pessoas envolvidas, mas sim unir as potências distintas e diversas no campo da criação. Poderíamos dizer, portanto, que um processo criativo em artes cênicas, em teatro, se faz [de maneira mais plena e deshierarquizada] numa comunidade de criação em que todas as especificidades, especialidades, divergências e pluralidades das áreas criativas têm igual influência sobre o que está sendo criado. É justamente do encontro de todas estas potências e possibilidades que se descobre, de fato, e se inventa o território comum para a criação em todas elas.

Sabemos que a luz estabelece relações próximas com o figurino, a maquiagem e a cenografia por influenciar diretamente suas visualidades e é também influenciada pelas escolhas da encenação; porém sua relação com a atuação é mais distante, é uma relação muito técnica no momento da criação em que quem cria luz parece não conectar-se com quem atua e vice-versa, é posto um abismo entre estes corpos apesar de sua íntima relação no momento da cena. Pensando os corpos com poder de estarem porosos a provocações, com potência de ação e afeto em relação à luz que, por ser manipulada/idealizada/projetada/desenhada por um corpo-pessoa, também possui em si igual potência de afeto refletida em sua materialidade plástica, corpo-luz (QUINTAS, 2020). É a partir do duplo lugar ocupado pelo corpo das atrizes e atores e pelo corpo da luz que o processo de criação é catalisado numa relação retroalimentar e consubstancial, ou seja, ao mesmo tempo que afeta é afetado, ao mesmo tempo que atravessa é atravessado, ao mesmo tempo que cria é criador. Associando a capacidade de afetação, atravessamento e manipulação do espaço-tempo à noção de dispositivo (AGAMBEN, 2005), a luz seria, portanto, capaz de estimular sentimentos/sensações em atuantes durante um processo criativo e, por sua vez, ser influenciada diretamente pelos corpos que atuam por possuir uma materialidade que é tanto estética, por ser visível, quanto afetiva, por se tratar de uma característica que não se reduz apenas ao objeto; uma materialidade que atravessa os corpos, os intensifica e os desconstrói (FERRACINI, 2010).

Tudo o que integra um espetáculo faz parte dele como um corpo. Tudo o que compõe um espetáculo se torna corpo daquele espetáculo, são pequenos corpos que formam um grande corpo que é o todo da criação. Pequenos corpos no sentido de que conjuntamente formam um grande corpo, o resto são desdobramentos e desmembramentos dos mesmos. Corpo como multidão de relações, corpo em relação com corpo que forma corpo (FABIÃO, 2010).

Para encaminhar a discussão e aprofundar a conversa, acredito ser importante fazer um breve apanhado histórico-contextual da história do teatro ocidental, especificamente focando na atuação e na iluminação; como foram se estabelecendo e se transformando com o passar do tempo e das conjunturas. O recorte feito é baseado no lugar de onde falo, da minha história e da minha trajetória como parte integrante desta narrativa. Por falar de onde falo, a retrospectiva vai referir-se à cronologia específica deste teatro específico, que foi como aprendi sobre a história do teatro.

Então vamos lá.

#### i. Breve histórico

O teatro tem seus primórdios nos rituais em volta das fogueiras em que se contavam histórias sobre aventuras e mitos da criação do mundo. Ao intencional, reagir e suspender a contação, “atua” gerando envolvimento de quem escuta. Na Grécia, durante uma das festas dionisíacas muito famosas, uma pessoa que lá estava sobe em um tablado e, vestindo uma máscara ornada com cachos e uvas, proclama: “eu sou Dionísio!”. Ao “incorporar” a divindade Dionísio, consuma o ato da representação. Isso marcaria o início da história do teatro ocidental.

A representação nesta época, acontecia em grandes estruturas denominadas *théatron*, como “lugar de onde se vê” ou assiste, durante um dia. Era majoritariamente iluminado pelo sol, com alguns efeitos especiais de fogo, que se concluía pela noite. Para alcançar toda a plateia, tanto visual quanto auditivamente, eram necessários alguns aparatos que permitissem a ampliação das figuras: máscaras para alargar os rostos e caracterizar as personagens com cones na região dos lábios para amplificar as vozes, grandes plataformas para expandir os tamanhos e longas roupas para aumentar os corpos. Ou seja, soluções inventivas e funcionais para que todas as pessoas pudessem ver e ouvir os espetáculos. As peças possuíam poucos personagens

e um coro. Tragédias, comédias e sátiras. A tragédia trazia a catarse ao público, ao povo, por conta de sua linha narrativa e dramaturgica, com contos heroicos e mitológicos. A comédia era sobre o cotidiano e seus costumes e a sátira era criticando a política, para o divertimento de toda a gente.

A igreja sabe que a arte tem o potencial de subverter a ordem das coisas. O teatro como uma arte, também, da palavra, com seus discursos, críticas e falas tem o poder de influenciar as pessoas que o assistem, de fazer as pessoas se questionarem, refletirem e tomarem consciência do poder que as instituições tinham e têm sobre elas.

Na era medieval, as igrejas tomaram conta de tudo e o teatro foi absorvido como um potente dispositivo utilizado pela igreja que conhecia muito bem seu potencial ideológico e estético-político. As histórias sempre tinham caráter religioso e moralista, para que toda a população ficasse sob a ilusão da religião. Alguns poucos foragidos, se apresentavam em caravanas nômades, entretendo o povo em troca de dinheiro e em constante viagem para sobreviverem. Criticavam os monarcas, suas famílias e suas igrejas que perseguiam e matavam.

Com o Renascimento veio a *Commedia dell'arte*, com os personagens tipo (modelo), pouco cenário e pouco adereço; temáticas de sexo, ciúme, amor e velhice; e o teatro inglês elisabetano, dramas históricos, comédias, tragédias, dramas de vingança, pastoral e peças morais eram os temas; um teatro que buscava já uma verossimilhança dos acontecimentos.

Gostaria de fazer uma breve pausa nesta retrospectiva para uma reflexão acerca dos contextos históricos que vão se transformando ao longo da história e marcando as trajetórias subjetivas. Levando em consideração que esta é uma escrita autobiográfica e sendo eu, até o presente momento, mulher, acho importante destacar e deixar registrado que, até este momento da história do teatro ocidental, por regra e na teoria (pois na prática realmente é impossível dizer se acontecia ou não, ou até que ponto não se burlavam as regras) era proibida a participação de mulheres (ou pessoas com vagina) no teatro. Entre os séculos XVI e XVII que as mesmas foram permitidas atuar. Essas mudanças que se desdobram abrem espaço para que eu possa estar escrevendo estas palavras e, de alguma maneira, mesmo que muito pequena, marcando também essa história.

Outro comentário que faço é a respeito do edifício teatral que passa a existir a partir deste momento e os espetáculos são realizados em espaços internos, sem acesso à luz solar.

O naturalismo e o realismo, no século XIX, trazem consigo temas que se voltam para a vida cotidiana porém, desta vez, tentando realmente imitar a realidade. É tudo representação, se quer parecer ao máximo com o que se vê e tudo é arquitetado para isso. Cenário, iluminação, figurinos. Uma ilusão da realidade. Aqui, faço uma ressalva. Sempre achei muito curiosa a convenção do teatro de não se dar as costas para o público, confesso que nunca fez muito sentido para mim. Porém, pensando que a construção imagética-cênica do naturalismo e do realismo era feita de maneira pictórica, como em um quadro, e quem assiste aos espetáculos o faz de maneira voyeurística, para contemplar as expressões feitas pelas atrizes e pelos atores se optava em frontalizar ao máximo a ação das cenas. Quem está em cena, cria para si uma quarta parede, como proposta pelo realismo em que se atua como se existisse uma parede entre o palco e a plateia, que faz com que não se coloque em um lugar de entreter quem assiste mas sim de ação-reação com se não estivesse sendo observada.

Porém, na realidade, a convenção de não se dar as costas para o público está muito mais conectada à configuração da caixa preta como palco italiano do que ao naturalismo ou ao realismo. De alguma maneira, optar por se fazer um espetáculo em uma estrutura de caixa preta como se tornou convencional, existe (na teoria) apenas uma plateia, um lugar de onde se assiste e isso faria com que se escolhesse muitas vezes não se dar as costas para o público, privilegiando a frontalidade. No fundo, não está condicionado a uma estética mas sim ao espaço em que é realizado o espetáculo.

Por conta da proliferação das artes na sociedade, com a fotografia e o cinema por exemplo, o teatro pega carona nas vanguardas das artes plásticas do século XX e também se reinventa quebrando com os padrões do realismo e naturalismo já estabelecidos, buscando caminhos de atuação mais simbólicos, sígnicos, poéticos, metafóricos, metalinguísticos, entre outros. Na busca por fazer um apanhado de todo este movimento que vinha acontecendo desde os meados do século XX, Hans-Thies Lehmann culmina a noção de teatro pós-dramático.

Enquanto o teatro dramático valoriza o texto na qualidade de mote e ação dos espetáculos, entendendo drama em si como ação, o teatro pós-dramático quebra justamente com esta noção. Não é que o texto deixe de existir ou fazer parte, porém sua presença nas montagens não é mais importante que qualquer outra parte integrante, é mais uma delas. Esta ruptura com o padrão já estabelecido do drama coloca em cheque as formas de se fazer teatro, convoca uma outra teatralidade para a cena. Teatralidade esta que poderia ser caracterizada como performatividade. Ou seja, o teatro pós-dramático de Lehman poderia ser chamado de

performativo pois esta noção de performatividade se encontra no centro, no cerne do seu fazer e funcionamento (FERÁL, 2008, p. 197). E digo isso porque para além de se equilibrar os valores dentro de um processo, a forma de integrar e atuar em quaisquer das áreas criativas presentes também se altera, outras coisas são valorizadas. Como, por exemplo, espetáculos centrados em imagem e ação, transformação de atrizes e atores em performers, apelo à receptividade de quem assiste para uma natureza especular, etc. (FERÁL, 2008, p. 198).

O teatro performativo se inspira na performance, inventa parâmetros próprios e brinca com os mesmos que permitem repensar a maneira como o teatro é feito, ele coloca em jogo e em cheque o processo sendo feito. O processo passa a ter mais importância do que a produção final. Para além das programações, ritmos e do que virá a ser o produto final, a experiência está justamente em vivenciar a criação e a experimentação deste processo para além do que é ou do que pode se tornar. Também muito associado a um estado de presença, encarnar o presente do presente, o tempo da atenção, passado e futuro sendo evocados e vislumbrados como formas do presente.

A teatralidade passa a ser expressa pela construção explícita da cena. O teatro passa a jogar livre e abertamente com suas linguagens, a própria linguagem da atuação fica sujeita a isso como uma das possibilidades de se fazer teatro, ou meta-teatro o teatro que fala de si mesmo. O teatro performativo como um teatro aberto a estímulos, onde não necessariamente se parte de um texto, pode se partir de uma foto, de uma sensação, de um quadro, de uma música e pode também se encaminhar para diferentes direções e não apenas na direção específica de um teatro que se comunica através do texto. É sobre pluralidade, ambiguidade, deslize de sentido e dos sentidos na cena. Ao invés de buscar uma unificação é uma busca por multiplicidade, jogar com os sistemas de representação, o real e o ficcional em uma brincadeira de ilusão entre o que está sendo visto ou não, o que está explicitamente em cena e o que lá se encontra apenas simbolicamente ou sugestivamente. O teatro performativo passa a exigir uma disposição imaginativa de quem o assiste, como nos aponta Fabião, em seu artigo *Corpo cênico, estado cênico*:

O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. (FABIÃO, 2010, p. 322)

Paralelamente a atuação e a todos os elementos que foram se desenvolvendo concomitantemente com seu desdobramento, a iluminação de cena sempre esteve presente e foi pensada. Definitivamente era pensada de maneiras outras que não como a pensamos agora, pois evidentemente os tempos passaram, mudaram, avançaram.

Nos primórdios do teatro, como vimos, a luz era pensada consubstancialmente ao dia, por questão de visibilidade, e buscando também efeitos que contribuía para a narrativa. A luz solar era, portanto, a luz principal enquanto as luzes artificiais, presentes com o fogo, eram os efeitos especiais. De acordo com Cibele Forjaz Simões, iluminadora e investigadora brasileira, a função que a luz exerceu nesta época, de dar a ver o espetáculo, atrizes e atores, se manteve até o final do século XIX. Os efeitos especiais que eventualmente surgiam, bem como a própria linguagem do teatro, não tinham a intenção de enganar ou iludir quem estivesse a assistir, mas sim a de impressionar o cérebro através da visão, estimular a imaginação e aproximar seus espíritos como participantes de um acontecimento em celebração conjunta em que os truques que eram realizados acabavam por conferir existência ao sagrado presente.

No século XVII, a iluminação ganha uma nova potência simbolizando novos tempos para a civilização, “Os novos criadores de máquinas cênicas e efeitos especiais não são mais arquitetos ou pintores, são os cientistas-iluminadores, como Jules Duboscq e Hugo Bähr. Os mestres de ofício das projeções são antepassados diretos não apenas dos iluminadores, mas também dos irmãos Lumière e das muitas profissões de fé da luz e das “novas tecnologias” que nunca param de ficar velhas e de renascer a cada novo dia.” (SIMÕES, 2015, p. 126).

Quando as artes da cena passam ocupar espaços fechados, edifícios teatrais, a luz solar cai em obsolescência como luz principal que iluminava as peças. O que antes eram efeitos especiais se tornam a nova forma de iluminar os espetáculos: o fogo. Com o tempo e o avanço da tecnologia, os teatros foram implementando em suas estruturas sistemas de fogo que serviriam para aumentar a quantidade de luz dentro dos palcos, dando maior visibilidade aos cenários que passavam a ser cada vez mais complexos, pensados em perspectiva e camadas. Os sistemas de iluminação a fogo dos teatros mais tarde foram trocados por sistemas a gás que depois foram trocados por sistemas elétricos. Os modos de organizar a luz no edifício teatral, a partir deste momento, permitem também algo nunca antes alcançado: o blecaute. “Através do movimento entre a luz e as trevas, e suas miríades de combinações, o teatro acessa além do visível, o invisível; e através dele a sugestão, a comunicação possível daquilo que é indizível.” (SIMÕES, 2015, p. 127). Foi com o advento do blecaute que a luz começou a ter movimento,

e não no sentido de poder se mexer pelo espaço, mas sim trazendo um elemento bastante importante para o ato de contar histórias: a passagem de tempo. A luz, a partir deste momento, passa a ser essencial na articulação do visível no espaço e no tempo.

Na renascença, a luz se tornou parte integrante e constituinte da cenografia e suas movimentações, pensada consubstancialmente a ela. A fim de aumentar a perspectiva da cena e a mobilidade da maquinaria, os cenógrafos-iluminadores uniram seus conhecimentos em arquitetura e pintura às ciências, desenvolvendo

[...] as bases geométricas do desenho técnico de luz que usamos até hoje, diversificaram a posição das fontes de luz e estudaram os ângulos de incidência, de forma a criar volume e aumentar a noção de profundidade: o ângulo de 45° para iluminar de forma harmoniosa, as luzes laterais para aumentar a noção de perspectiva, a luz de um lado só para desenhar o volume, o contraluz para destacar a figura do fundo. [...] De alguma forma, toda a longa história da relação entre a iluminação e a pintura, incluindo a criação de atmosferas luminosas e o uso de cores, se instaura no teatro sob as graças do Renascimento e sua filosofia totalizante, humanista e naturalista. (SIMÕES, 2015, pp. 123-124)

A luz elétrica é uma tecnologia que data do século XIX assim como sua utilização no teatro, a partir das lâmpadas de arco-voltaico. Só na segunda metade do século temos em cena refletores (projetores) elétricos destas lâmpadas, uma fonte de luz individualizada e com alguma mobilidade para destacar personagens ou parte do cenário. Com a invenção da lâmpada elétrica por Thomas Edison, em 1879, e sua comercialização em larga escala, pouco antes da virada do século diversos teatros já haviam realizado a substituição do sistema de iluminação a gás para o sistema elétrico. Para Simões, é daí em diante que o pensamento e o feitiço da iluminação cênica passam de uma função puramente técnica (elétrica) para uma visão artística.

No final do século XIX e início do século XX, com Adolphe Appia e suas criação para as óperas de Richard Wagner, descobrimos as potencialidades que a luz pode ter como linguagem que, análoga à música, comunica diretamente os sentidos e a alma. Se torna perceptível a capacidade, a flexibilidade e as possibilidades pertencentes a luz com seus graus de claridade e escuridão, com as possibilidades de cores passíveis de exploração dentro de uma paleta, com sua mobilidade podendo criar sombras e dá-las vida.

A distinta contribuição de Appia para a primeira virada cenográfica foi em reconhecer o poder e o potencial da luz como uma unificadora e expressiva força que podia/pode ser modulada como a música. Estabelecendo os princípios fundamentais da iluminação de palco, Appia chamou atenção para a materialidade da luz, seu efeito no espaço de cena e no corpo de quem atua sob ela. (Appia, portanto, desenvolveu uma nova dramaturgia com a luz em seu centro, que seria difundida amplamente e teria influenciado práticas como as peças de luz da Bauhaus, o trabalho do cenógrafo tcheco Josef Svoboda e o trabalho contemporâneo de Robert Wilson, por exemplo). (PALMER, 2015, p. 32 – tradução minha)

A partir deste momento na história, com as contribuições de Appia para o desenvolvimento do pensamento sobre a luz de cena, a mesma deixa de ocupar um lugar puramente de gerar visibilidade, efeitos especiais e se inscrever visualmente no espaço e no tempo, para começar a ser pensada como linguagem artística.

No século XX, com as vanguardas modernas do começo do século, a teatralidade passa a ser expressa também pela construção explícita da cena, ou seja, o teatro não busca mais querer ser realidade, mas sim começa a se assumir enquanto teatro e, com isso, joga aberta e livremente com as linguagens que o compõe. À vista disso, a luz se torna elemento estrutural e estruturante na construção do espetáculo tendo por função a edição do visível no espaço e no tempo, diferentemente de sua função anterior de articular esse visível e, mais ainda, de apenas dar visibilidade à cena. O que acontece, portanto, a partir das novas configurações e funções que a iluminação passa a ter é uma revolução estética, técnica e artística pelo fato da iluminação cênica se caracterizar tanto como arte quanto como técnica, de maneira indissociável.

Abraçando o pensamento trazido por Cibele Forjaz Simões, é impossível dissociar a arte de seu contexto histórico-social-econômico, estes aspectos se relacionam direta e consubstancialmente a todo tempo, se atravessam, se afetam, se sobrepõem, se criam e recriam dentro das linguagens cênicas “articulando o visível e o invisível, formas e conteúdos, significantes e significados, construção e desconstrução dos signos, aprendizado e transgressão, tradição e ruptura.” (2015, p. 133). As produções artísticas são marcadas pelo seu tempo, pelas suas condições e seus contextos.

Acredito ser importante lembrar os pontos mais relevantes a esta pesquisa sobre a trajetória do teatro e da iluminação para brevemente nos situarmos no mesmo ponto que é

encontro desse passado com a minha subjetividade criativa, histórica, social e política e que conversa com muitas outras.

O que percebo é que todas essas mudanças que foram acontecendo ao longo da história marcam o momento que quero destacar em que as produções teatrais querem ou tem que sair dos edifícios teatrais e das maneiras tão consagradas de se fazer teatro. Uma característica dessa ocupação é por um desejo de processo e/ou pesquisa que pode surgir em meio as criações que é engatilhado pelas adversidades propostas pelos *site specific*. Outro contexto que marca a necessidade de ocupar outros espaços que não os teatros é o crescente mercado que acaba por demandar mais do que os espaços suportam, que faz com que nem toda a gente consiga ocupar aquele local.

Portanto, relatar como a maneira de fazer teatro foi gradualmente se alterando bem como a maneira de se enxergar e fazer luz nos coloca no momento presente a partir do caminho percorrido. A articulação para gerar as produções vai se construindo de maneira urgente nas trajetórias artísticas e vai demandar uma abordagem que não é a estabelecida no edifício teatral. O deslocamento gera novas e constantes demandas de quem se propõe a ele.

## ii. Enquadramento: produção de resistência urgente

Aprofundando num contexto mais específico de criação, faço um deslocamento para o Brasil, onde as condições de composição são muitas vezes precárias. Não é apenas sobre falta de dinheiro, mas também de recursos e de formação em nível superior e especialização na área de iluminação, por exemplo. Ou seja, as pessoas que entram para o campo da iluminação aprendem fazendo, em cursos técnicos ou em formações fora do país. E aprender fazendo é fazendo como se pode, com o que se tem, do jeito que dá.

As pessoas têm seus mentores (geralmente homens heterossexuais e cisgênero) mas rapidamente, por conta de uma demanda mercadológica, começam a ter seus próprios trabalhos e acabam por dar seu jeito para “dar conta do serviço”, mesmo sem ter toda a especialização necessária para tal. Porém, com o tempo, e com as experiências adquiridas, se tornam profissionais na área. Podemos ver isso em diversas trajetórias de técnicas ou iluminadoras do

país e relatado aqui no depoimento de Guilherme Bonfanti, iluminador do Teatro da Vertigem, que comenta sobre o assunto em seu artigo *Light Designer, ser ou não ser?*:

Aqui uma das questões que tem se colocado no meu trabalho de formação aparece como possibilidade única: a prática. Fui lançado a ela, sem conhecimento e preparo. Aprendendo aos poucos e diretamente dentro da profissão (sim, é uma profissão). [...] Mas uma formação que deixa lacunas, buracos, vazios. Aprendemos a manipular os **equipamentos**, a conhecê-los, passamos a aprender alguma coisa sobre **elétrica**, a utilizar **filtros** e **mesas de controle**. E olhando aqui e ali vamos criando um repertório estético. [...] Creio que, nesta perspectiva, somos técnicos que dominam os equipamentos e que transitam pela estética e pelos conceitos de uma maneira ainda muito intuitiva. (BONFANTI, 2018, p. 2)

A circunstância de criação é histórica, política, social e econômica e atravessa, de maneiras diferentes, as criadoras no Brasil. Como a expressão brasileira diz, é preciso “se virar” para fazer acontecer. A **guerrilha** e **gambiarra** surgem justamente por isso.

Para além das circunstâncias que se apresentam como o contexto, é também sobre como eu vou construindo minhas próprias circunstâncias de criação, quais os materiais eu reúno ao longo do tempo, quais as pessoas que são agregadas neste percurso. É também sobre uma produção de resistência frente a um sistema<sup>6</sup> heteronormativo branco patriarcal e capitalista que, por mais que dê algum espaço, acaba por oprimir de formas outras grupos que já são oprimidos historicamente. O que temos visto acontecer é mais uma repetição da história: assim como o movimento feminista foi (e ainda é) apropriado para não resolver dita opressão ou mesmo para oprimir outros grupos de vivência dissidente (como, por exemplo, as feministas radicais que não consideram mulheres trans, mulheres), hoje são os movimentos negro, trans, LGBTQIAP+, anticapacitista, antigordofobia, etc. que são apropriados pelo capitalismo para gerar produtos de consumo que não resolverão as questões realmente necessárias e importantes.

A produção é de urgência e urgente, precisamos falar, precisamos ser ouvidas e precisamos ser vistas. Temos urgência de ocupar os espaços com nossos corpos, nossas artes e

---

<sup>6</sup> Sistema aqui escrito como sistema justamente por refletir ideais, valores, formatos e formas de ser e estar no mundo que privilegiam pessoas cisgêneras e suas instituições, como por exemplo a heteronormatividade.

nossas subjetividades. Temos urgência de discursar, de mostrar, de dançar, de performar, de agir, de reagir, de repetir, repetir, repetir, repetir.

Uma produção de guerrilha surge pela urgência do falar, de propagar, de irradiar, de emanar, de manifestar, de evidenciar, de disseminar, de expandir, de virar do avesso e botar para fora, de se colocar nos espaços e produzir o que se quer da maneira que se quer, uma urgência de vomitar palavras que precisam ser ditas, de espalhar imagens que precisam ser vistas, de formar, deformar, moldar e adaptar. A gambiarra, concomitantemente, traz consigo o lugar da inventividade, do que se faz para se alcançar os seus objetivos, o que preciso criar, desmontar, agrupar, reconfigurar, transformar a partir do que possuo para fazer o que preciso? A gambiarra se refere, portanto, a urgência do fazer. Eu já sei que quero falar e o que quero falar mas como faço para pronunciar as palavras? A partir de uma produção de guerrilha, inventamos gambiarras para nos colocar no mundo.

É a partir do caminho de urgências, desejos e aglutinações que se desenha a metodologia de criação pela guerrilha e pela gambiarra. E por que trazer estes conceitos? Por conta das circunstâncias que foram inerentes ao meu processo de encontro com as artes da cena e da luz. Isso se reflete em uma arte deliberadamente política que encontra dificuldades em entrar nos circuitos comerciais da própria cidade. São escolhas também metodológicas e estéticas de criação em processos colaborativos de guerrilha e gambiarra.

Para nos aprofundarmos nos conceitos da guerrilha e da gambiarra vamos, primeiramente, entender seus contextos e circunstâncias separadamente para depois encontrar as intersecções que atravessam os dois campos de atuação.

### iii. Guerrilha

A noção de guerrilha aqui trazida se consolida a partir de um contexto bastante específico que é nos EUA na década de 1960, apesar de ter surgido algum tempo antes, em que o mesmo se encontrava em guerra com o Vietnã e esta forma de se fazer, neste caso, teatro de guerrilha se tornou uma maneira de contra-atacar o movimento gerado pela guerra. Ou seja, em um primeiro momento, é um teatro que busca difundir ideias e ideais anti-guerra, anti-conflitos armados, anti-violência, entendendo a atmosfera instaurada no país em que as

atividades radicais começaram a transbordar o descontentamento cultural e moral fazendo com que o teatro de guerrilha emergisse como uma das práticas tencionadas a promover mudanças sociais (MULLISON, 2016).

O teatro comercial, assim como outras áreas artísticas também comerciais, de alguma forma, contribuiu e contribui ainda para uma certa alienação da sociedade pelo simples fato de que muitas vezes apenas se ocupam na manutenção e preservação do *status quo*, “Numa sociedade perdida em valores superficiais e sem nenhum senso de humanidade, [...] Em oposição, o que ele deveria fazer era: ensinar, dirigir para a mudança e ser um exemplo de mudança” (DAVIS apud GOES, 2019, p. 142-143).

O teatro de guerrilha se apresenta, portanto, como um movimento de resistência e questionamento do teatro já estabelecido social e culturalmente bem como uma proposição insistente para mudar o contexto no qual está inserido.

Além de proclamar temáticas relacionadas com o contexto social-histórico-econômico do país por conta da guerra, foi preciso questionar também os espaços em que os espetáculos eram apresentados. Seguindo uma lógica de causa-efeito, é possível afirmar que o teatro comercial se apresentava nos edifícios teatrais enquanto o teatro de guerrilha se apresentava fora dele. Isso aconteceu não só pela relação de que os espaços teatrais não queriam ser ocupados com um teatro social, mas porque parte da premissa do teatro de guerrilha era justamente alcançar o máximo de pessoas possíveis. Na verdade, queriam mesmo alcançar o povo, o grande público, a sociedade, as pessoas que não frequentavam habitualmente o teatro naquele momento (MULLISON, 2016).

Existia uma necessidade de transmitir informações e difundir mensagens contra a guerra e alertando a sociedade da dormência vivida pela mesma, queria questionar as convenções que se estabeleceram e estancaram o fluxo criativo e mutável das artes. Um teatro radical, alternativo, de guerrilha, de rua e do povo, como nos aponta Maria Livia Nobre Goes em *O teatro de guerrilha segundo R.G. Davis*:

“De guerrilha porque existe para travar batalhas com o sistema, e recuar para a invisibilidade da comunidade [...]. Radical no verdadeiro sentido da palavra – raiz, base. [...] alternativo porque oferece talvez a única alternativa artística à bagunça cultural que vivemos hoje. [...] de rua porque, em geral, nenhum teatro intelectual de classe média que se preze deixaria um punhado de revolucionários artistas em suas portas

[...] [e] porque a rua é onde você encontra pessoas. [...] do povo porque existe para todos que estão dispostos a assistir, mas principalmente porque *pertence* às pessoas – seu público – em vez de às fundações, ao governo ou a qualquer conselho de administração” (WEISMAN apud GOES, 2019, p. 139-140 – nota de rodapé).

Uma mesma palavra, um mesmo conceito, pode mudar seu significado a partir do contexto no qual está inserida. O que se altera são as condições e as circunstâncias em que a palavra se encontra. Não é sua significância que varia, ou seja, o seu significado exato, o que a palavra em si quer dizer, mas sim seu significado relativo, o que a palavra quer dizer em relação ao contexto em que está inserida.

Portanto, naquele momento e naquele espaço dos anos 1960 nos EUA, a guerrilha necessária era falar sobre a guerra e os problemas advindos dela, questionando os espaços e as produções convencionais, comerciais e herméticas da arte. Mas quando se altera o local, a história, as condições, as circunstâncias e os contextos, as necessidades são redirecionadas, se tornam outras. É sobre a urgência de se falar e se fazer, então em situações diferentes as urgências serão distintas, as necessidades específicas e a guerrilha outra.

Quando falamos do contexto no Brasil, a perspectiva da guerrilha muda um pouco, “Ao contrário do que pode se supor no Brasil, em função da recorrência do termo durante nosso período de ditadura militar, a Guerrilha não é aplicada apenas por movimentos insurgentes, mas como estratégia de combate que pode providenciar conquistas em situações diversas.” (Gasparetto, sd)<sup>7</sup>

Certa vez fui operar uma luz para o espetáculo *O mito das mulheres que viraram borboletas*, dirigido (encenado) por Jemima Bracho, no Teatro Dulcina de Moraes, parte da Faculdade com mesmo nome que se encontra no centro de Brasília, ao lado da Rodoviária do Plano Piloto, o lugar com maior fluxo de pessoas de condições financeiras diversas na região. É uma faculdade particular de artes, além dela temos o Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB) dos cursos na Universidade de Brasília (UnB) e do Instituto Federal de Brasília (IFB), que são públicos. Infelizmente, ao longo dos anos, ela foi se tornando cada vez mais abandonada e sucateada por falta de recursos e isso se refletiu diretamente nos equipamentos presentes no Teatro. Ou seja, fui operar esta luz e havia um único refletor (projektor). Só um.

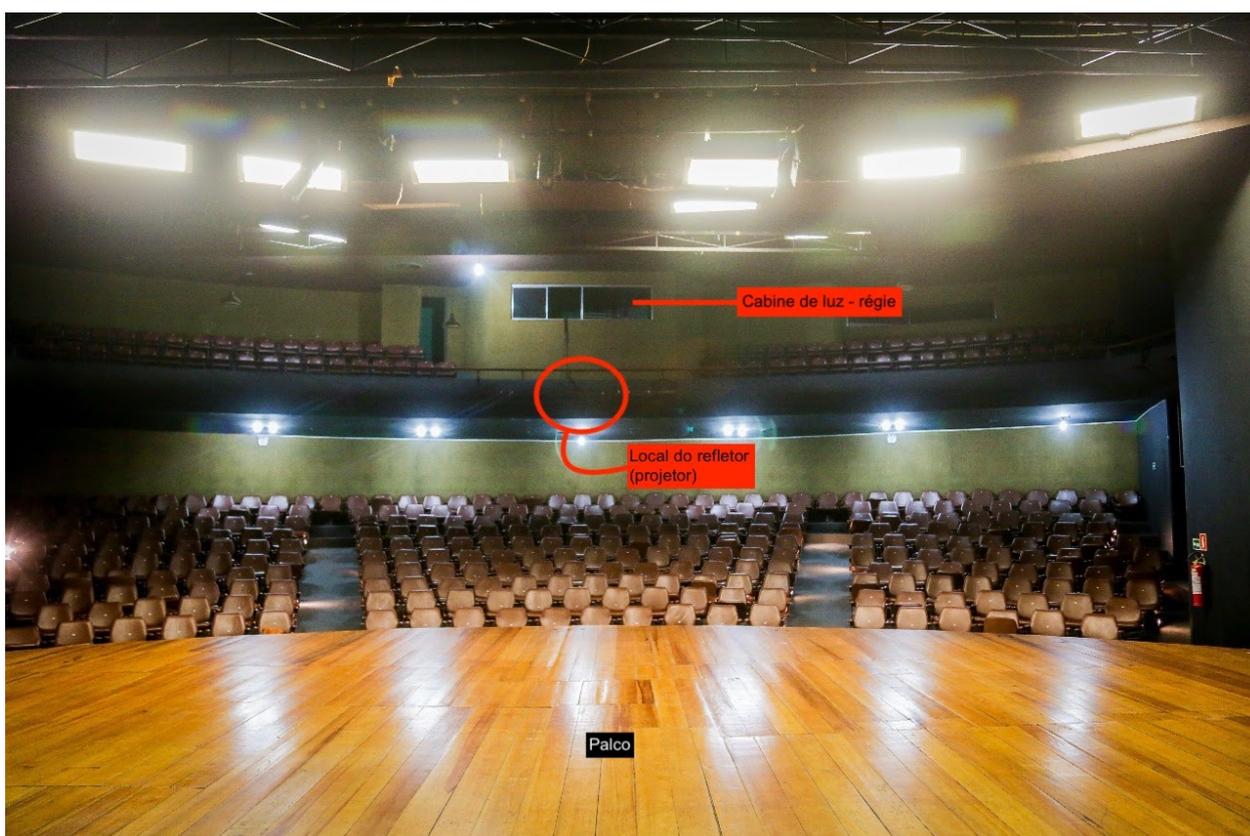
---

<sup>7</sup> Guerrilha, por Antonio Gasparetto Junior. Disponível em: <https://www.infoescola.com/geografia/guerrilha/>. Acesso em 14/09/2021.

Um elipsoidal (recorte) posicionado na varanda do teatro, próximo a cabine de luz. Foi o único refletor (projektor) que sobrou porque estava montado e preso no local em que se encontrava. Para dar algum tipo de movimento e atmosfera para o espetáculo, meu único recurso era a intensidade da luz emitida, e foi o que fiz: variava entre momentos mais claros e mais escuros. Minha sorte é que o espetáculo também conta com a iluminação de um retroprojektor que criava as camadas de sentido, o conceito e a estética da luz no espetáculo.

A urgência de realizar o espetáculo e, conseqüentemente, de pronunciar as palavras que ali se inseriam, palavras estas que relatavam experiências duras e brutas da vida de mulheres em uma sociedade extremamente machista, são o que conferem a esta apresentação um caráter de guerrilha. Ainda que tenha se dado em uma sala de teatro, ou seja, um palco convencional, as condições precárias do espaço e o caráter social e político do espetáculo acabam por conferir uma abordagem de guerrilha.

## 1. Teatro Dulcina de Moraes



Diferentemente dos EUA, a colonização portuguesa deixou um trauma histórico-social-econômico no país que faz com que, para além de ignorantemente nos curvarmos a qualquer cultura ou modo de vida exterior, não valorizemos nossas próprias produções. E sim, é muito estranho pensar e se dar conta disso porque a cultura brasileira é conhecida, apreciada e

reverenciada em praticamente todo o mundo, mas o próprio Brasil, as próprias pessoas de lá, não reconhecem a grandeza, a força e a riqueza do país. É muito delicado perceber como a lógica colonial alterou a nossa percepção de nós mesmas.

Ou seja, existiram sim conflitos armados, revoluções, guerras e guerrilhas, mas um ponto muito importante foi que nos tiraram a memória. Tiraram a lembrança da nossa ancestralidade originária e africana, e construíram o mito da democracia racial que nos fez crer que não haveria tensões e conflitos por conta da harmonia que existiria entre as raças, que não existem brancos, negros, mulatos, cafuzos, mamelucos<sup>8</sup> ou indígenas, mas sim um só povo.

Não, não deu certo. Porque a sociedade mundial é racista, é preconceituosa e considera a pessoa branca como “normal, natural, comum” enquanto as outras cores de pele são as “diferentes, exóticas”. E isso porque estou entrando apenas na questão da cor das pessoas, quando adentramos outras subjetividades percebemos que existem muitas outras questões que se interseccionam dentro das opressões causadas pela sociedade.

Ao me deparar com um processo criativo em que [geralmente] não dispomos de refletores (projetores) de teatro desde o início da criação ou quando criamos para espaços alternativos, os locais das apresentações geralmente necessitam de uma abordagem de guerrilha para a iluminação que leva em consideração as adversidades de se fazer teatro em espaços não convencionais e, portanto, a criação de uma luz não convencional que se relacione diretamente com o espaço em que o espetáculo será apresentado e com o espetáculo em si, por meio de artefatos iluminantes cuidadosamente selecionados a fazer parte do universo escolhido na montagem.

Um exemplo disso foi um espetáculo em que atuei e iluminei, *Inominável*, com direção (encenação) de Similião Aurélio. O espetáculo tem características muito marcantes, uma é ser um trabalho apresentado de um para um, ou seja, para cada atriz/ator uma pessoa do público. A outra coisa é que, novamente, é um espetáculo que acontece em lugares alternativos, ele já foi feito em duas fazendas (quintas) diferentes e em um parque de preservação ambiental em Brasília, o Parque Olhos D'Água. Os grandes espaços são escolhidos para dar distância entre uma cena e outra, sua configuração se dá de maneira que cada cena fica isolada uma da outra. Também por isso, até agora, foram espaços menos urbanos, com mais natureza, pois torna possível que a circulação entre uma cena e outra seja quase no escuro, iluminada apenas por

---

<sup>8</sup> Para maior entendimentos dos termos citados, favor consultar a página:  
<https://historempauta.blogspot.com/2014/01/mulato-cafuzo-mameluco.html>

uma lanterna. Isso significa que a iluminação do espetáculo era pensada cena por cena, espaço por espaço e, levando em consideração o fato dos espaços não possuírem energia elétrica, a iluminação acabou por ser feita toda com artefatos iluminantes que não precisassem de uma tomada para estarem acesos. Foram refletores (projetores) com bateria e fogo, no formato de velas e tochas.

Guilherme Bonfanti, iluminador brasileiro muito conhecido pelo seu trabalho com o Teatro da Vertigem, defende que o pensar e o fazer luz estão diretamente relacionados e se baseiam completamente em experimentação e pesquisa juntamente à criação do espetáculo; luz e cena a caminhar juntas a se consubstanciar durante o processo como em “[...] uma mistura de situações: a questão pedagógica se confunde com o processo de criação, a pesquisa vira formação e a experimentação vira o aprendizado – o caos.” (BONFANTI, 2015, p. 14)

Para as criações pertencentes à minha trajetória, e às de outras pessoas, entra em cena o que chamei de iluminação de guerrilha, expressão tecida, forjada e consumada por e oriunda de diversas experiências pessoais e compartilhadas com colegas iluminadoras no fazer da luz em circunstâncias de baixas condições técnicas, caracterizadas por falta ou pouca disponibilidade técnica. A abordagem de guerrilha diz, portanto, sobre a maneira como escolho me apropriar de um espaço me deixando ser atravessada e atravessando-o, conseqüentemente. As pessoas que passam param para olhar, tem pessoas que moram nos espaços escolhidos e que querem saber o que estamos fazendo. É também sobre como as intervenções artísticas, ao ocuparem os espaços fora dos teatros e galerias, afetam e alteram o mesmo durante o espaço-tempo da performance, espetáculo, apresentação, etc. A arte que se coloca nesses outros lugares gera uma disrupção nos mesmos.

A ideia central do que se tece como a abordagem de guerrilha é o tratamento que se escolhe dar ao espaço escolhido, geralmente *site specific*, que exige atenção, cautela e percepção espacial para ser executada, o espaço molda o espetáculo. Além disto, por se configurar em espaços fora dos teatros pode intencionalmente alcançar públicos que não frequentam esse tipo de programação ou causar estranhamento/deslocamento/tensão no público que chega para assistir ao espetáculo em um lugar que geralmente não se vê. Se caracterizam como produções de cunho político e social, relacionando-se com experiências vividas pelas criadoras e/ou urgência e necessidade de falar (Davis, 1966; Goes, 2019; Mullison, 2016; Turbiani, 2021).

Uma experiência que corrobora com as noções de guerrilha aqui trazidas foi um espetáculo que fiz a iluminação juntamente de um amigo e colega, Dinho Lacerda. O espetáculo

foi o *Central Zona – uma novela de Cantigas Boleráveis*, com direção (encenação) de Nine Ribeiro e Victória Carballar e se apresentou em um espaço chamado Canteiro Central, em Brasília, dentro de um projeto chamado Teatro Bar. Ou seja, o espaço era na realidade um bar e a proposta era levar espetáculos de teatro para serem vistos ali. Nós abrimos a temporada, e durante os ensaios fomos percebendo que havia a necessidade da entrada de uma *deusa ex machina* para resolver a trama porém estavam em falta de atrizes. Eu, que também sou atriz, fui convidada a ser esta personagem. Portanto, Dinho ficava na mesa de luz escondido iluminando as cenas que aconteciam no palco enquanto eu performava minha operação de luz no meio do público nas cenas que aconteciam fora do palco e, ao final, dava o desfecho para a narrativa.

Mais uma vez é possível perceber que a urgência do falar é maior do que quaisquer condições que se possa ter para a criação. É uma urgência de falar que pede um fazer também urgente.

#### iv. Gambiarra

Para além da abordagem de guerrilha há a inventividade proposta pelas gambiarras. As circunstâncias se apresentam pelo espaço mas quais delas podem ser criadas, inventadas, imaginadas, transformadas? Quais aspectos criativos podem ser evocados e acessados para um processo?

Muito importante aqui ressaltar a diferenciação existente entre o que é gambiarra em Portugal e no Brasil. Gambiarra não é um objeto pronto e industrializado, ela é feita justamente da desarticulação e remodelação de instrumentos industriais. É sobre utilizá-los de maneiras outras, criar novas funcionalidades para esses artefatos. Em Portugal, o termo surge inicialmente para caracterizar uma sequência de lâmpadas em série, uma gambiarra específica muito presente nas produções alternativas feitas no Brasil: os varais de lâmpadas. Eles são utilizados como uma das melhores soluções para se iluminar um ambiente externo de maneira acolhedora e acolhedora, como podemos ver nas fotos a seguir:

2. Varal de lâmpadas



3. Varal de lâmpadas



Porém, também em Portugal existem objetos industriais que levaram o nome de gambiarra. São gambiarras pois foi o nome dado para estes objetos levando em consideração as primeiras utilizações e referências à gambiarra que seria um fio elétrico com um bocal na ponta para posicionar a luz em diferentes localidades dentro de um espaço grande, como uma luminária de garagem (BOUFLEUR, 2013), ilustradas a seguir:

#### 4. Gambiarra industrial de LED



#### 5. Gambiarra industrial laranja



É curioso reparar que o termo gambiarra em Portugal aparece relacionado ao improviso da iluminação, como nos varais de lâmpadas. Já no Brasil, o termo assume diversas facetas que podem estar relacionadas com a iluminação, porém não só, se relacionam muito mais à improvisação pela necessidade, como culminado pela sigla ilustrada no curta-metragem Gambiarra<sup>9</sup>, um filme de BRAZIL 1,99 e SECONDS, realizado por Luiza Herdy e Sávio Drew:

Grande

Artifício da

Mecânica

Brasileira

Inventada para

Arrumar

Recuperar ou

Realizar

Algo

Com a transformação do termo e seu emprego em outros contextos a gambiarra acaba por assumir diversas e diferentes formas, sempre fazendo menção a algo que se produz, adaptação, extensão, ramificação de fios ou canos. O contexto brasileiro da produção de gambiarras diz muito sobre objetos e materiais que (ainda) não são o que preciso e manipulá-los para se tornarem o que necessito. Acaba por se tornar o que vai ser feito. A gambiarra no sentido que quero trazer aqui é a desterritorialização dos objetos industriais para daí se tornarem gambiarras. Como, por exemplo:

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/475196548>.

6, 7, 8, 9, 10 e 11. Gambiarras brasileiras



No fazer do teatro de guerrilha, encontra-se a manufatura de artefatos iluminantes para suprir necessidades técnicas ou mesmo processuais: pensando em um contexto de criação, geralmente, não dispomos de refletores (projetores) de teatro para fazer experimentações, portanto a manufatura destas gambiarras se faz fundamental para a aproximação da luz com as atrizes e atores, a familiarização das mesmas com o fazer da luz, e vice versa. Desse modo, a gambiarra se constitui como condição disruptiva do fazer improvisado em que se torna dimensão de criação, modo de operar e dispositivo para o feitio da iluminação de guerrilha, como podemos ver na citação a seguir de Rodrigo Bouffleur que define improviso a partir de algumas perspectivas:

A gambiarra, portanto, para todos os efeitos, implica sempre num ato de improvisação. Para Houaiss (2001), improviso significa algo repentino, imprevisto ou sem preparação. Para Levi-Strauss (1970:38), significa buscar a solução de uma necessidade circunstancial, recorrendo, para tanto, a meios indiretos, ou seja, fazer com qualquer coisa que se tenha à mão. O improviso pode envolver acaso, movimentos incidentais, irregularidade, falta de planejamento, preparo, ou plano. (BOUFLEUR, 2013, p. 8)

Para tecer os diálogos, estudos e comentários sobre a gambiarra, me baseio nos pensamentos e ideias trazidas pela autora que me foi referência inicial para estas reflexões e pesquisa: Iara Regina da Silva Souza, iluminadora e investigadora do norte do Brasil. O que inicialmente me chamou atenção no desenvolvimento do seu pensamento sobre o assunto é quando ela fala sobre a inventividade “[...] recombinante dos processos de construção de objetos cotidianos, discutida como imaginação criadora e imaginação material, e executada pelas mãos, [que] encontra na gambiarra um caráter de implicação conceitual de sentido.” (SOUZA, 2011, pp. 58-59). A improvisação de técnicas, de materiais ou de produção se estabelecem enquanto táticas, maneiras e procedimentos na ação diante dos problemas cotidianos que se apresentam e se materializam nas gambiarras, na pirataria, no jeitinho brasileiro caracterizados por procedimentos de ‘faça você mesma’ (*do it yourself* ou *diy*).

A gambiarra diz respeito à falta dos recursos apropriados para a realização do trabalho fazendo-se necessário adaptar e transmutar o que se tem para que supra de maneira satisfatória as necessidades da cena. Como proposto por Souza, o conceito de gambiarra se define como um caminho inventivo pelo campo da subjetividade, com efeitos socioestéticos abordando uma estética que também se faz política, a gambiarra como articulação/premissa/afirmação política (*political statement*) e produção de resistência por se fazer em contra-fluxo do território técnico, causando uma desterritorialização da técnica (SOUZA, 2011).

Criar e inventar a partir das sobras. Criar ficção nos alimentos, nos objetos, nas memórias que são ressoadas e propagadas pelos gestos, pelas ações durante o ato de narrar histórias em uma mesa cheia de pessoas. Ficcional trazendo e fazendo belezas com as próprias mãos, da mesma forma que você varre e enfeita a sua casa com pouco, da mesma forma que você não consegue comprar mas faz o seu. Mesmo que essas belezas não estejam no senso estético “geral”-“comum”-“neuro”-

“universal”, mesmo que essas belezas estejam sequestradas pelo monopólio da violência da neutralidade das narrativas hegemônicas. Um dia percebi, que tudo aquilo que criamos quando criança, é tirado e as estruturas impõem a forma binária nas materialidades para as subjetividades não-conformes/desobedientes de gênero, criando um mecanismo de injustiças, poder e assimetrias que se intitula de progresso, avanço e soberania da “neutralidade”, do “destino incontornável” como diz Jota Mombaça. (SHEREYA, 2021, p. 21)

Este pensamento nos carrega novamente à reflexão trazida sobre a urgência dessas produções como uma estratégia também de resistência e sobrevivência na criação de novos mundos, novos imaginários, novos universos que procuram ser menos excludentes e preconceituosos. Nós queremos existir e poder criar livremente sem ter de necessariamente falar sobre os mesmos assuntos; nós já existimos mas queremos existir em plenitude e temos a capacidade de aprender e dialogar sobre qualquer coisa que queiramos ou nos interesse.

O imprevisto não pode ser controlado, muito menos pela técnica, o que pode ser feito é (tentar) entender quais imprevistos podem surgir para (tentar) minimizá-lo, mas estamos sempre sujeitas ao acaso na hora do espetáculo, ou da performance. A gambiarra surge, também, como a solução inventiva para os momentos imprevisíveis de improviso. Como, por exemplo, na Grécia antiga em que as atrizes e atores utilizavam grandes roupas, máscaras e megafones para serem vistas e ouvidas pelo público. Muito provavelmente nas primeiras apresentações deve-se ter tido problemas com a percepção e a recepção da peça por parte da plateia, daí surgem as soluções inventivas para alcançar o público.

Neste caso, imprevisto e improviso tem propósitos materiais e finalidades utilitárias a partir da modificação do formato ou do uso de artefatos industrializados. É sobre intervir em coisas e gerar outras a partir delas. Gambiarra refere-se, portanto, ao procedimento aplicado, à prática em si realizada e também ao resultado de dita prática, ao produto que se cria com o que se tem disposto, “[...] a partir do design específico de um produto fabricado, considero gambiarra qualquer tipo de modificação, a posteriori, dele, atingindo seu uso ou manipulando sua forma; fugindo, portanto, aos padrões inicialmente estabelecidos pelo projeto e que estavam expressos na própria materialidade do produto.” (BOUFLEUR, 2013, p. 17).

GAMBIARRA no dictionary, l'un des termes, has to do with improvisação de e sobre alguma coisa, e por muitas vezes escancara a

absence de structure e revela a precariedade du travail. We realized that not exist, não ter, signifie "exister" e "ter" na marra e criatividade, ou Pour une autre stratégie partir do ato em reivindicação faire avec tes mains. It's thinking about prolonging the end. Podemos Jockey, Cheat (contornar) the CISstem, perceber o mínimo comme potência de création, a puissance vitale dos materiais precários e inusitados pour faire algo grandioso, for activating the community. Se quebrou, dá-se um jeito, unir-se for the creation or destruction of concepts, corps Frenkestein, lexicon outside. (exemplo: Fita cola, cola quente, fita isolante, puxa um fio com outro fio e vrá! Pipocou mas tá feito!). Não existe tradução, existe apenas l'effort do seu corpo en essayant understand um outro tipo de corpo, the non grammatical, non déchiffirable. (SHEREYA, 2021, pp. 24-25)

É um constante fazer e praticar para criar, não existe perfeição ou aprimoramento porque cada produção, cada espetáculo, cada performance, cada apresentação vai exigir uma gambiarra, serão problemas distintos que demandam soluções diversas.

## II – matéria de criação ou as circunstâncias que se apresentam

A partir das noções previamente estabelecidas de gambiarra e guerrilha, esta segunda parte que se apresenta busca refletir, apoiada nestes conceitos, sobre as circunstâncias que se apresentam no espaço com as quais o trabalho é desenvolvido bem como as dimensões escolhidas por consequência disso, com o que chamei de **abordagem de guerrilha** bem como com **as inventividades que resultam das gambiarras**; ou seja, gambiarras propositivas de um processo inventivo de improviso. O estudo e a reflexão serão feitas, em alguns momentos, pelo viés da performance e da execução dos espetáculos mas, principalmente, pelo viés da luz que será analisada de maneira mais detalhada a fim de exemplificar e ilustrar a iluminação de guerrilha bem como a gambiarra na iluminação.

Como vimos, são dois conceitos distintos porém a proposta aqui é justamente de cruzar e inter-relacionar a guerrilha com a gambiarra, sair dos lugares distintos que os conceitos ocupam para mostrar que, nos espetáculos e nos grupos que serão apresentados, bem como na minha própria trajetória de criação, os dois conceitos estão intimamente conectados. Fazer gambiarra é fazer guerrilha e fazer guerrilha é fazer gambiarra.

Para esta reflexão, proponho aqui a discussão relacional entre as circunstâncias apresentadas pelo espaço escolhido para a realização do trabalho criativo e as consequências desta escolha que refletem e reagem à condicionante espacial: a abordagem, que é como se escolhe abordar o espaço que se apresenta, o que ele potencializa, o que ele enfraquece, o que ele visibiliza ou não; e a inventividade, caracterizada pela sagacidade e capacidade de improvisação de se fazer o necessário com o que se tem disposto.

Para caracterizar as dimensões de abordagem e da inventividade-improviso, convoco a guerrilha e gambiarra descritas anteriormente como conceitos entendendo suas capacidades de utilidade, propósito e/ou necessidade, e que aqui se tornam os pontos a partir dos quais escolho olhar e trabalhar para realizar esta reflexão e análise.

As circunstâncias se fazem contextos inerentes, que já estão dados e não são escolhidos. Eu escolho o espaço, porém ele tem circunstâncias próprias enquanto as dimensões surgem como resposta, re-ação criativa, inventiva, prática a estas circunstâncias já pré-estabelecidas. A

ideia de circunstância advém dos estudos de pensamentos de Fabião sobre os estudos da performance, conforme o trecho a seguir:

Como as circunstâncias são matéria do trabalho? Não é onde. Que nem o espaço, ele não é habitado pelo corpo. Corpo e espaço estão se desdobrando, se derivando permanentemente. As circunstâncias, a gente não vai e ocupa as circunstâncias, não tem uma ocupação, tem uma vivência e uma co-constituição intra ativa dos meios, dos modos e dos corpos em questão. (FABIÃO, 2021, 33'45)

Como aponta a autora, as circunstâncias já existem, fazem parte do espaço que é, o que nos resta é trabalhar com elas, integrá-las ao processo de maneira consubstancial; o espaço como circunstância de criação acaba por condicionar as tomadas de decisão do processo influenciando diretamente nas dimensões da abordagem de guerrilha e da inventividade-improvisado da gambiarra.

Portanto, dada a circunstância e as dimensões, entenderemos na prática como se desenvolvem e, para isso, escolhi 3 espetáculos do Brasil de épocas e contextos diferentes bem como com gerações diferentes de artistas. Os espetáculos foram escolhidos a partir de um lugar íntimo e pessoal, como parte da minha trajetória, da minha memória e da minha relação com esses espetáculos, a partir da minha vivência. Sem esquecer de seus potenciais de reflexão, desdobramento e articulação para o desenvolvimento do pensamento em questão.

Eles surgem por um desejo de pesquisa em ter um referencial de ações práticas para a articulação das ideias e o desenvolvimento dos conceitos, uma necessidade em pensar sobre a gambiarra e a guerrilha de maneira aplicada, em processos e produções para além de seus fundamentos teóricos previamente apresentados. As lentes pelas quais escolhos olhar para os espetáculos surgem a partir dos conceitos de guerrilha e gambiarra, aplicados às dimensões da abordagem, que será de guerrilha, e da inventividade-improvisado, que se materializará com as gambiarras.

Os espetáculos escolhidos são: *O Livro de Jó* (1995), do Teatro da Vertigem<sup>10</sup>; *Entrepartidas* (2010), do Teatro do Concreto<sup>11</sup>; e *Aquário* (2014), do Grupo Liquidificador<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> <https://www.teatrodavertigem.com.br/o-livro-de-jo>

<sup>11</sup> <https://www.teatrodoconcreto.com.br/espetaculos>

<sup>12</sup> <https://www.grupoliquidificador.com/aquario>

O Teatro da Vertigem se inicia como um grupo de pesquisa da Universidade de São Paulo que investiga a linguagem da expressão representativa. Se tornou uma companhia teatral da cidade em 1992, com o espetáculo *O Paraíso Perdido. O Livro de Jó*, segundo espetáculo do grupo que compõe a Trilogia Bíblica, “foi desenvolvido com a perspectiva de aprofundar elementos vivenciados anteriormente e trazer ao núcleo novas diretrizes.”<sup>13</sup> Passam de uma investigação mais física do primeiro espetáculo, que explorava os princípios da mecânica clássica aplicada ao movimento expressivo, para adentrar o universo da palavra mais profundamente. A direção (encenação) é de Antônio Araújo, dramaturgia de Luís Alberto de Abreu e desenho de luz de Guilherme Bonfanti com operação de Marcos Franja (1995-8), Marisa Bentivegna (1996), Fabio Retti (1996), Joelson Medeiros (1996) e Camilo Bonfanti (2002). Fotos de Eduardo Knapp, Claudia Calabi, Edouard Fraipont e Lenise Pinheiro.

O Teatro do Concreto foi fundado em 2003 em Brasília, com o interesse de reunir artistas desejosos em “dialogar com a cidade e seus significados simbólico e real por meio da criação cênica.”<sup>14</sup> A partir de processos colaborativos, que contemplam diversidade e pesquisa como princípio de gestão e composição, investigam a cena no espaço urbano a partir da prática da performance e diferentes engajamentos com o público. O espetáculo *Entrepartidas* trabalha com os temas do amor e do abandono na sociedade contemporânea, além das relações entre teatro, intervenção urbana e performance. A direção (encenação) é de Francis Wilker, a dramaturgia de Jonathan Andrade e o desenho de luz de Diego Bresani com técnica e operação de Higor Filipe e Luisa L’Abbate (2018). Fotos de Thiago Sabino e Diego Bresani.

O Grupo Liquidificador é um coletivo que se constrói desde 2010 pesquisando maneiras de se relacionar com o público e com a performance de modo a questionar normas, formas e padrões de linguagens com uma produção carregada de afetos atritando linguagens nas suas lâminas misturadoras e cortantes. *Aquário* “é uma metáfora para um catifeiro onde a natureza acontece ciclicamente, dentro de um contexto restrito”<sup>15</sup>, a partir das teias que se estabelecem nas relações de violências e afetações tanto urbanas (externas) quanto íntimas (internas), dentro de casa e dentro de cada pessoa. A direção (encenação) é convidada e feita por Ana Flávia Garcia, a dramaturgia é de Ana Flávia e do Grupo e o desenho de luz é de Ana Quintas com

---

<sup>13</sup> <https://www.teatrodavertigem.com.br/o-livro-de-jo>

<sup>14</sup> <https://www.teatrodoconcreto.com.br/espetaculos>

<sup>15</sup> <https://www.grupoliquidificador.com/aquario>

operação da equipe invisível, composta pelo Grupo Tripé<sup>16</sup> (Ana Quintas, Gustavo Haeser e João Miguel Pedreira). Fotos de Duda Affonso.

O encontro com os nomes levantados se deu, primeiramente, com os grupos Liquidificador, Vertigem e Concreto por terem em seus trabalhos condições ditas adversas para a criação porém, que se fazem potências em cena, se tornam também material de criação dentro do contexto do espetáculo, o que caracteriza uma abordagem de guerrilha por parte dos grupos para a criação de seus espetáculos. Por exemplo: no Teatro da Vertigem, existe um histórico e uma proposição de caminho de pesquisa/trabalho do próprio grupo que se desenvolve na apropriação de espaços da cidade, públicos ou não, para a criação e apresentação dos espetáculos. No Teatro do Concreto, existe a escolha de se trabalhar com/na/para a rua, que é um lugar que naturalmente exige uma abordagem diferente de qualquer espaço fechado. No Grupo Liquidificador, existe um desenvolvimento de uma linguagem proposta pelo grupo que muitas vezes se revela na escolha de espaços ditos não convencionais para teatro e que se relacionam intrinsecamente com a temática e/ou a abordagem que será feita durante a criação.

Gambiarra e guerrilha como dimensões extremamente presentes nos trabalhos de ditos grupos, como metodologias estéticas de criação que surgem a partir da escolha dos espaços para apresentação. Como por exemplo: o Teatro da Vertigem tem um espetáculo intitulado *BR-3* que tem sua ação desenvolvida dentro do Rio Tietê, um rio que passa pelo meio da cidade de São Paulo e que se encontra extremamente poluído pelo lixo da própria cidade. Para se fazer um espetáculo dentro de um rio é necessário dinheiro, porém também precisa-se de uma abordagem de guerrilha e do fazer gambiarra para que ele aconteça, afinal é um espetáculo que acontece em um barco no meio de um rio no meio de uma cidade. Por outro lado, o Grupo Liquidificador criou praticamente todos os seus espetáculos de maneira independente ou com pouco financiamento, o que evidentemente se apresenta como circunstâncias que atravessam profundamente os trabalhos, iniciar um processo criativo já sem apoio financeiro é um indicador bastante expressivo das dimensões de abordagem e inventividade-improviso porém não é o único; é possível realizar um projeto em que se tenha uma abordagem de guerrilha mesmo que haja dinheiro envolvido e vice-versa, realizar um espetáculo, por exemplo, na rua sem ter uma abordagem de guerrilha. A falta ou escassez de recursos para uma produção, aproxima-a mais de uma abordagem de guerrilha que, provavelmente, exigirá o feitio de gambiarras mas não é apenas por isto que é caracterizada.

---

<sup>16</sup> <https://www.grupotripe.com/>

Existem as opções que são feitas para uma criação específica, como por exemplo no espetáculo *Entrepartidas* ou na performance *Ruas Abertas* do Teatro do Concreto, em que se escolhe desenvolver o processo artístico na rua. Ao ocupar um lugar público, com muito fluxo de pessoas, qualquer coisa pode acontecer a qualquer momento e pode fugir do controle. Na rua é guerrilha e gambiarra. Fazer arte de rua é guerrilha. Ocupar um espaço público e transformá-lo em *théatron*<sup>17</sup> exige o fazer de gambiarras. Como coloca R.G. Davis sobre o tema:

É um árduo e lento caminho a seguir, mas as pessoas virão em seu auxílio porque a causa é justa e seus meios são emocionantes e cheios de vida. Existem centenas de pessoas procurando algo para fazer, algo que dê razão para suas vidas, e estas são as guerrilhas. (DAVIS, 1966, p. 136, tradução minha)

Ou seja, a abordagem de guerrilha na criação e não apenas nos espetáculos em si. Lembrando que ter uma abordagem de guerrilha não necessariamente significa falta de recursos financeiros, mas sim uma escolha ao abordar, interagir, absorver e transformar os espaços/circunstâncias escolhidas. A abordagem de guerrilha diz sobre a dimensão circunstancial de criação de um objeto artístico que se relaciona diretamente com o contexto no qual está inserido, em busca de uma prática que visa alimentar uma mudança social e política; é um tipo de processo criativo de uma pessoa, grupo ou coletivo artístico, uma estética metodológica ou metodologia estética, que não tem a ver necessariamente com a luz mas afeta diretamente o *modus operandi* da iluminação, que é o fazer gambiarra.

Como vimos anteriormente, a abordagem de guerrilha diz respeito à urgência do falar que vai refletir diretamente na maneira que se escolhe habitar/ocupar a circunstância espacial. Mais especificamente, no que tange a iluminação, este tipo de abordagem se caracteriza pelo tipo de operação de luz a ser realizado durante um espetáculo. Uma operação que, geralmente, envolve e mistura o modo convencional de operar uma luz, em uma mesa de luz, com modos não convencionais, por exemplo: ter de transportar a mesa de luz de um espaço para outro durante o espetáculo, ter disposta mais de uma mesa de luz para operar diferentes parte de um mesmo espetáculo e se locomover até cada uma delas, operar disjuntores e tomadas, trocas manuais de filtro e lâmpadas, manipulação de refletores (projetores) manualmente, entre diversas outras coisas que envolvam essa brincadeira e risco.

---

<sup>17</sup> Lugar de onde se vê.

Já a gambiarra está intimamente ligada à abordagem de guerrilha, para se fazer guerrilha se precisa de gambiarras. Como dito anteriormente na outra parte ao aprofundar no conceito, as gambiarras são processos e produtos inventivos e improvisados de manipulação de algo existente para suprir uma necessidade funcional, financeira ou estética de um processo criativo. Quando aplicada à iluminação, vai caracterizar as estratégias para a execução de uma abordagem de guerrilha, seja pela transformação de artefatos industriais em equipamentos de luz, a construção desses equipamentos ou a maneira de montar esses equipamentos, por exemplo: construir um varal de lâmpadas e posicioná-lo em uma árvore ou uma estrutura não-teatral, a utilização das instalações do próprio espaço escolhido ou de equipamentos de luz pertencentes à circunstância espacial.

#### i. Espaço

Antes de avançar com o desenvolvimento do pensamento sobre as dimensões escolhidas para se trabalhar em um espaço, vamos retornar ao espaço para analisar suas circunstâncias. Algo muito relevante a se dizer sobre os 3 espetáculos bem como os 3 grupos de teatro escolhidos é justamente o foco em seus processos de criação que passam pelo momento da escolha do espaço em que será apresentado o espetáculo. Curiosamente, ou não, os 3 espetáculos aqui selecionados tiveram um processo semelhante no que tange à temporalidade da decisão: os espaços foram escolhidos durante a elaboração do projeto dos espetáculos em que os temas a serem explorados já haviam sido definidos, ou seja, a circunstância espacial aparece como um dos disparadores criativos para os processos desde sua gênese. O espaço é escolhido por consequência do tema e pelas intenções criativas dos grupos, que caracterizam a abordagem de guerrilha. Ou seja, a escolha do espaço é um fator importante para o desenvolvimento da temática e para o tipo de teatro que se quer fazer e, por isso, será estímulo para o desenvolvimento do processo. A escolha é estimulada pelo próprio tema, pelo estilo do grupo e, conseqüentemente, pela abordagem e/ou teatro de guerrilha.

Portanto, é possível afirmar que a circunstância de espaço diz respeito à escolha do local em que o espetáculo será apresentado bem como sobre suas características e circunstâncias próprias existentes independentemente da intervenção artística, porém que dialoga diretamente com ela. E, apesar de existir de maneira autônoma e insubordinada, o espaço é parte intrínseca,

integrante, constitutiva, provocadora e transformadora dos afetos criativos, é atravessada pelo processo ao mesmo tempo que o atravessa. Sobre isso, Fabião nos aponta questionando:

Onde é a galeria de arte? Aonde está a arte? Entende? Como é que a gente faz pra ver a arte? Onde é que começa e acaba, não apenas a peça, o trabalho, a performance, a ação, mas os espaços da arte? Como é que a gente pode fazer isso aí esticar, esticar, esticar pra botar esse regime de atenção estética nessa urgência do mundo? (FABIÃO, 2021, 88'49)

Em *O Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem, é possível notar a relação com o espaço de maneira nítida. Importante destacar que com a repercussão das apresentações do trabalho anterior do grupo, *O Paraíso Perdido*, já havia um entendimento comum sobre o potencial político de obras em *site specific* e sua força de atração para o levantamento de temas e discussões em esferas públicas (TURBIANI, 2021, p. 95). O local em que seria apresentado já havia sido escolhido e visitado antes mesmo dos ensaios começarem: um hospital psiquiátrico desativado, mais precisamente 3 andares de um dos prédios do Hospital Humberto Primo na cidade de São Paulo. O processo de criação decorre em grande parte em sala de ensaio e após a investigação das questões temáticas, dramatúrgicas e corporais e uma primeira versão da dramaturgia, passam a ensaiar conjuntamente com a construção da cenografia e iluminação dentro do espaço do hospital; isso faz com que a dramaturgia sofra transformações e modificações provocadas pelas descobertas cênicas feitas no espaço. (TURBIANI, 2021, p. 95-99).

Com o Teatro do Concreto não foi diferente, o espetáculo *Entrepartidas* é apresentado na rua porém em diversas ruas, diversos espaços que fazem parte do universo do que entendemos por rua, lugar fora, geralmente aberto, lugar de passagem, de encontros, de deslocamentos. Vale ressaltar que todos os espaços pelo qual o público passa durante o espetáculo existe cena, ação cênica. *Entrepartidas* começa em um ponto específico de cada cidade em que se apresenta, na rua-rua, lugar onde passam pessoas e carros. Após assistirem a algumas cenas no primeiro local, um ônibus (autocarro) aparece para levar o público a um outro espaço. Temos agora o espaço rua-ônibus, lugar de passagem e deslocamento pela rua-cidade, onde podem se ver micro performances ao longo do trajeto, caso olhem pela janela, que levará a plateia à uma praça, rua-praça, um lugar de encontros e cruzamento entre pessoas. Mais algumas cenas na praça e novamente o público é deslocado pela rua-ônibus para uma casa. Este é o único espaço do espetáculo que é interno, que não é rua, é casa, conforto, aconchego, lugar comum. Depois das cenas da casa, a plateia agora é convidada a caminhar até a rua-praça para

as cenas finais do espetáculo até serem deslocadas uma última vez pela rua-ônibus até a rua-rua, onde o espetáculo se iniciou e se finaliza. Podemos ler isso na reflexão proposta por Eleonora Fabião sobre as ruas e como elas são o lugar do povo, que diz:

“As ruas pensam, têm ideias, filosofia e religião. Como tal, nascem, crescem, mudam de caráter e, eventualmente, morrem” (João do Rio). [...] As ruas são muito vivas, quem trabalha na rua sabe. É uma coisa muito impressionante. O lugar onde regulamentação e imprevisibilidade reinam juntas e delirantes o cosmos rua, o lugar de todes,. Talvez o único lugar de todes. Não é o cubo branco da galeria nem a caixa preta do teatro, é a furta e farta cor da rua, o permanente movimento no movimento permanente. É o lugar das assembleias, das feiras, das festas populares, é onde a cena-não-cena da performance acontece com luz natural e em mudança incessante. É o espaço dito público, mas que só se efetiva como coisa pública, *res public*, quando ocupado e performado. (FABIÃO, 2021, 34’34)

Isso me transporta para o teatro grego, como vimos anteriormente, apresentado em grandes estruturas como evento público, era feito para o povo e inclusive as histórias contadas tinham algum objetivo concreto de provocar catarse, reflexão, questionamento, ou puro entretenimento de quem assistia.

Uma das marcas para a apropriação da rua e do espaço urbano é o atravessamento causado pelo espetáculo anterior do grupo, *O diário do maldito*, que foi apresentado na Oficina do Perdiz, que era um espaço cultural porém localizado dentro de uma oficina. Provocados a explodir a estrutura da caixa preta e se lançar no encontro com a cidade, a partir dos temas amor e abandono na sociedade contemporânea, surgem então duas obras: *Ruas abertas*, uma intervenção urbana realizada em faixas de pedestre (passadeiras) próximas entre si, e *Entrepartidas*, um espetáculo de rua com um percurso pela cidade. Podemos perceber que a circunstância espacial aparece na elaboração do projeto e no desejo de diálogo com o espaço urbano, se utilizando da rua para a investigação, criação e apresentação do material, ou seja uma proposta de atravessamento entre o espaço escolhido e as temáticas a serem trabalhadas.

No espetáculo *Aquário*, do Grupo Liquidificador, o espaço escolhido também na elaboração do projeto é uma casa ou um apartamento e os ensaios aconteceram em um local já com esta estrutura, ainda que não fosse o local de apresentação. Podemos logo constatar que é inevitável a influência que a circunstância de espaço terá tanto no processo quanto na

apresentação do espetáculo. Utilizando como exemplo a circunstância espacial d'*O Livro de Jó*, o processo não se deu inteiramente dentro do hospital porém, a partir do momento em que passou a ser no local determinado, o mesmo transformou o que existia de material cênico, dramático e, inclusive, luminoso. Com *Aquário*, a especificidade se delineia pois o processo foi completamente imbuído, constituído e sofreu atravessamentos pelo espaço escolhido desde sua gênese. Um fato curioso que corrobora com o pensamento, relatado pela atriz do espetáculo e integrante-fundadora do Grupo Liquidificador Fernanda Alpino, é que na segunda temporada de apresentações em 2018 o local se alterou, ao invés de ser uma casa ou um apartamento foi uma galeria de arte, e esta mudança da circunstância espacial já foi suficiente para influenciar e inclusive alterar ligeiramente a dramaturgia do espetáculo. O processo é vivo, o espetáculo é vivo. Quatro anos se passaram entre as temporadas de apresentação, as pessoas mudaram, a cidade mudou, o país mudou. As circunstâncias mudaram, logo o objeto artístico também se transforma.

## ii. Guerrilha

A partir da escolha dos espaços, surge uma nova questão: como abordar o espaço escolhido? Já é possível perceber que a circunstância espacial vai dizer muito sobre o processo pois o contamina diretamente, e vice-versa, ele interfere na maneira de se contar a história.

Trabalhar em um espaço que não foi projetado para a apresentação de espetáculos requer um cuidado muito grande quando se trata, principalmente, da iluminação. Não se pode querer ligar refletores (projetores) convencionais de teatro nas tomadas de uma casa, por exemplo, porque elas não vão sustentar a carga e a chave vai cair, isso se nada se queimar no processo. Mas, ao mesmo tempo, não porque se está numa casa que é necessário utilizar uma iluminação “convencional”, de casa mesmo. Então, como transformar o espaço para ambientar e iluminar um espetáculo?

Em *Entrepartidas* a circunstância espacial da rua atravessa o processo de maneira avassaladora. Trabalhar com a rua é guerrilha a todo tempo, tudo pode acontecer a qualquer momento, não se controla a rua, não se prevê a rua, não há como separar a rua de quem está nela, não há como separar a rua do que acontece nela. A qualquer momento qualquer coisa pode

acontecer, o que tanto pode potencializar o espetáculo como gerar tensões não programadas ou previstas, “atrapalhar” de alguma maneira.

Por exemplo, em 2018 quando o espetáculo esteve em circulação pelo Brasil, eu fui contratada para fazer a técnica que consistia em: preparar a iluminação da casa e ficar na praça para eventualmente iluminar a primeira cena que lá acontece e para montar um varal de lâmpadas e balões de São João para a cena final da praça. Quando estivemos em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, na praça em que ocupamos morava um homem, Dilmar era seu nome. Quando fizemos a visita ele logo percebeu que algo iria se passar em seu quintal e foi averiguar. Conversamos que vínhamos de Brasília para realizar um espetáculo que ocupava diversas ruas, uma delas aquela praça. Ele achou muito curioso e ficou interessado. Na hora da apresentação, enquanto eu montava as luzes para a primeira cena na praça, ofereceu-me ajuda e pedi-o que ficasse de vigia dos equipamentos. Ele assim o fez até a desmontagem e desocupação da praça. Outro exemplo aconteceu em Taguatinga, Distrito Federal, e Juazeiro do Norte, Ceará, em que as praças ocupadas eram também habitadas por crianças e estas participaram e interagiram na cena com a personagem Preá, que é também uma criança, feita por Micheli Santini.

12. Eu e Dilmar na praça em Porto Alegre. 05/05/2018



Os encontros que a vida nos proporciona são infindáveis, a gente pode desperdiçar ou escolher aproveitar.

Fazer teatro de rua é uma oportunidade que tive de me deparar com uma realidade que não é a minha mas que fez e faz aprender cada vez mais.

Que bom ter tido e aproveitado a oportunidade de te conhecer, Dilmar. De conhecer a nossa praça e poder trocar contigo, mesmo que por pouco tempo.

Com cara de cansaço mas agradecendo cada segundo dessa experiência. [#teatrodoconcreto](#) [#palcogiratório2018](#)<sup>18</sup>

A abordagem de guerrilha é aqui caracterizada pela iminência do acontecimento incontrolável proporcionado pelo próprio espaço da rua e a escolha de se trabalhar com isso, utilizar este “perigo” iminente, fluxo de pessoas, encontros e cruzamentos também como circunstância de atravessamento na criação do espetáculo. É teatro de guerrilha porque é feito para públicos inesperados justamente pela escolha do local em que vai ser realizado (MULLISON, 2016, p. 3), e completo ainda com o pensamento de Mullison que

O “teatro de guerrilha” [...] precisava ser inventivo, gerar senso de comunidade, e espaços não-convencionais escolhidos para apresentações, como que para se separar das falhas morais do teatro tradicional (definido por Davis como confiar no sucesso comercial ou reconhecimento da crítica, atendendo assim a um público abastado e mantendo o elitismo cultural). (MULLISON, 2016, p. 7, livre tradução minha)

É possível escolher (tentar) vetar esta circunstância da rua, porém muito provavelmente algo irá fugir do controle da produção ou da equipe, porque a rua funciona do jeito dela no tempo dela e não é possível ignorar o que acontece na rua, não condiz e não vai de acordo com seu fluxo e sua existência. Logo, se não quero ter de me preocupar em “fantasiar” a rua do que ela não é, por que escolho fazer na rua? Talvez seja uma questão de escolher um outro espaço, mais fácil de se controlar as circunstâncias, porque a rua sempre será a rua e sempre será incontrolável e imprevisível.

Em *O Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem, é possível enxergar a abordagem de guerrilha no que tange o processo da operação de luz do espetáculo, existe uma apropriação muito nítida e forte do espaço escolhido, um hospital. A operação de luz do espetáculo era toda feita fora da visão do público e em condições bastante específicas por serem dentro de um hospital: os corredores eram estreitos e eram utilizados três andares do hospital. A composição escolhida para lidar com as tensões causadas pelo espaço foi colocar um mesa de luz em cada andar e o

---

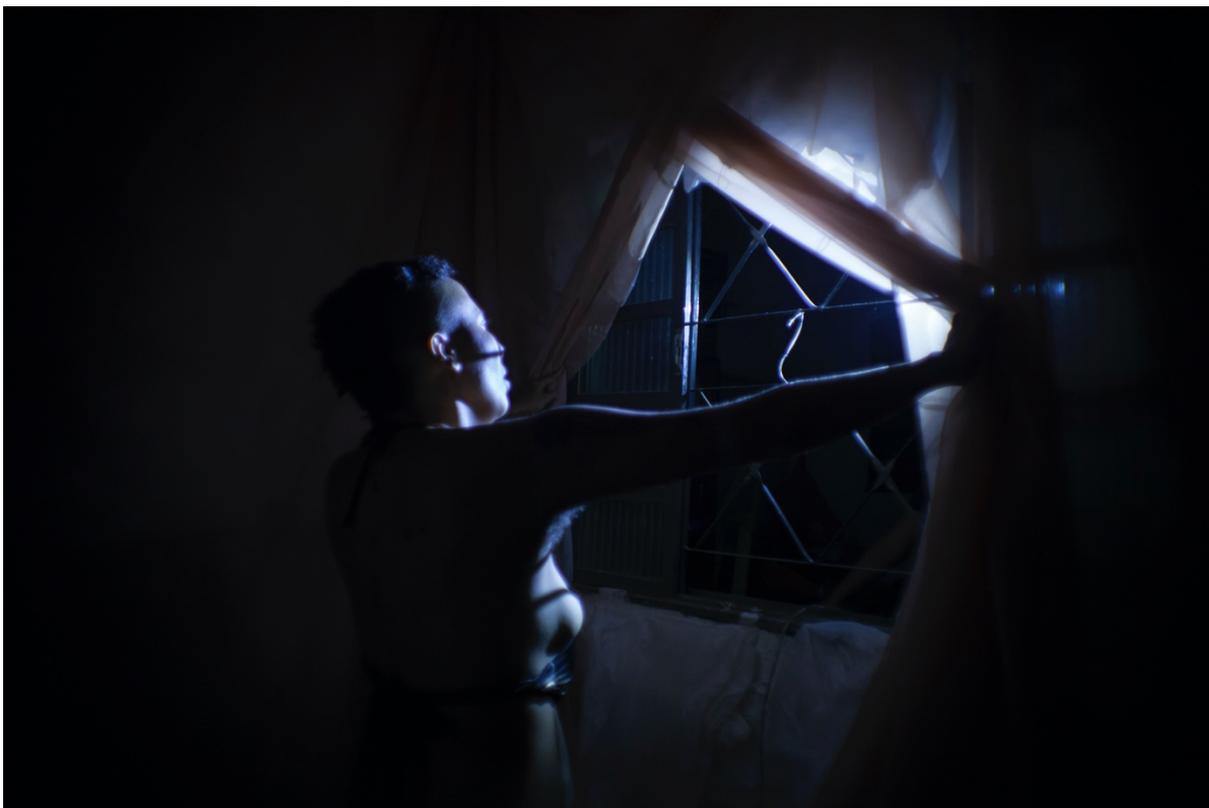
<sup>18</sup> [https://www.instagram.com/p/BibF2NmHc\\_q/](https://www.instagram.com/p/BibF2NmHc_q/)

operador de luz assistia a peça por frestas. Durante o processo, acompanhou os ensaios com 100% de visibilidade, aos poucos Guilherme Bonfanti foi afastando o operador da cena até escondê-lo completamente. Ao final, ele via aproximadamente 20% da peça. Ou seja, a atuação e a operação eram muito precisas para que funcionassem de maneira harmônica na cena, muito treino e ensaio para colocar em prática uma abordagem de guerrilha da operação-atuação de maneira a confluírem durante o momento do espetáculo.

Com o Grupo Liquidificador, em *Aquário*, a dimensão da abordagem se revela na apropriação do espaço do apartamento como um apartamento-casa, lugar que remete a um espaço de casa e suas configurações, mas também como um apartamento-em-outro-plano, um lugar extra cotidiano, fantástico, surreal, inquietante, agonizante, suspeito, tenso. O espaço é manipulado pela luz e pela narrativa, se transforma fora dos olhares do público e, conseqüentemente, desdobra, amplia e sugere outros-novos olhares ao público em relação aos ambientes visitados em outro momento do espetáculo. São espaços que co-existem num mesmo universo simbólico, sócio, imagético e cênico, ao mesmo tempo que a sala e a cozinha do espaço se configuram como apartamento-casa, os quartos e corredores habitam o apartamento-em-outro-plano. É uma mudança física causada pela mudança de luz operada por uma equipe invisível: 3 pessoas que realizavam as mudanças de luz enquanto o público ocupava outro espaço do apartamento. É possível perceber que a caracterização da abordagem de guerrilha surge “[...] da ampliação da percepção para os outros sentidos, da necessidade da participação do espectador (que deve deixar seu lugar estático)” (ANDRADE, 2015, p. 18), e da criação como urgência de resposta às circunstâncias históricas, políticas e sociais do momento.

Podemos ver exemplificado nas fotografias a seguir, feitas por Duda Affonso, o que foi comentado logo acima, os dois tipos de apartamento que habitam o mesmo espaço e são transformados pela luz: em que as 3 primeiras fotos caracterizam e ambientam o apartamento-casa enquanto as 3 últimas fotos ilustram o que chamei de apartamento-em-outro-plano.

13. Nine Ribeiro em *Aquário*



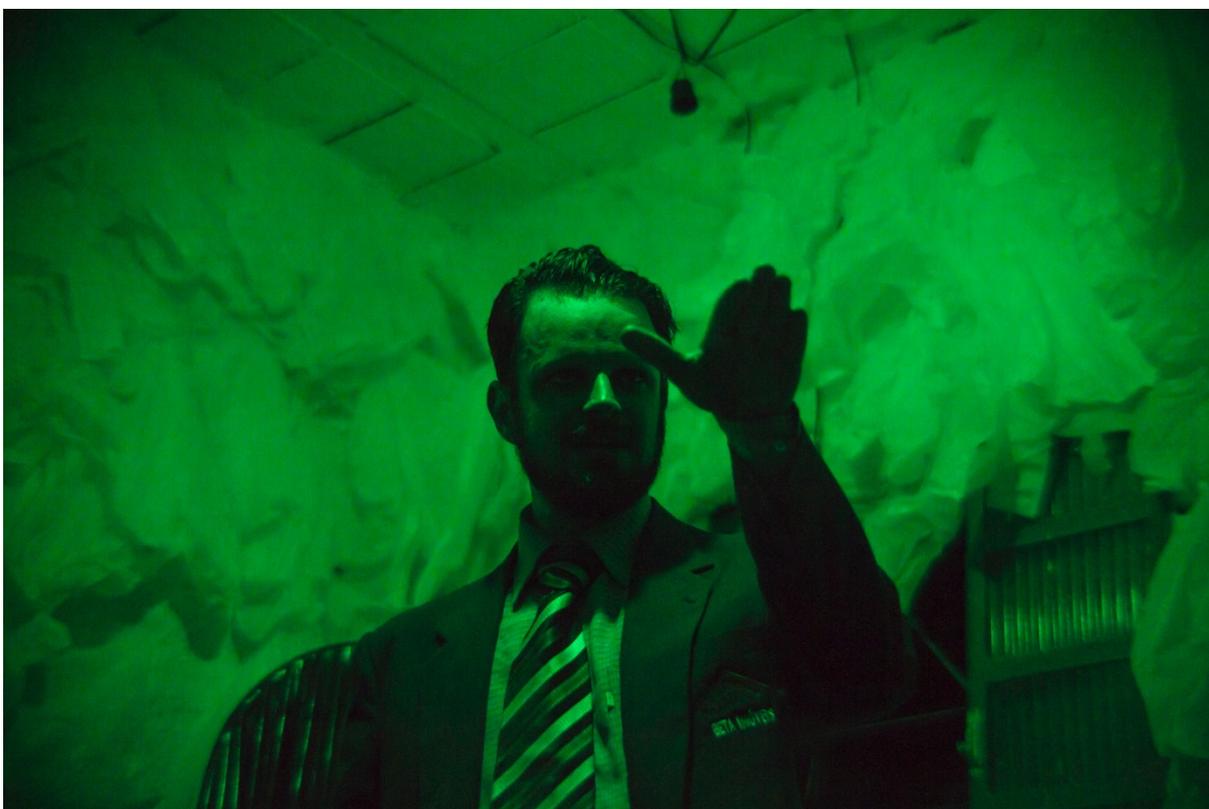
14. Kael, Nine e Iza em *Aquário*



15. Kael, Nine e Iza em *Aquário*



16. Fernando Carvalho em *Aquário*



17. Fernando em *Aquário*





Assim como no Teatro da Vertigem, a operação de luz se dá de maneira bastante capciosa contando com uma equipe invisível que atua também fora do olhar do público. Como o espetáculo se passa em um apartamento-casa e o público se desloca pelo mesmo para assistir ao espetáculo, enquanto este ocupa outro espaço da casa, a equipe invisível atua no espaço

anteriormente ocupado pela plateia. Quando o público então retorna ao espaço previamente ocupado por ele, o local já se encontra com outra configuração, outra ambiência por conta da mudança de luz. Os espaços são transformados pela luz longe dos olhos de quem assiste ao espetáculo, por isso invisível.

Um outro exemplo, foi o de um espetáculo que eu fiz a iluminação com um colega, Iury Persan a convite da turma e da professora-orientadora-diretora (encenadora) Rita Almeida de Castro, como estagiárias do laboratório de iluminação do Departamento de Artes Cênicas. Era o espetáculo de graduação de uma turma do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, o texto escolhido: *Os Mamutes* de Jô Bilac e o local de apresentação: o Museu Vivo da Memória Candanga. A peça: “[...] apresenta a trajetória de Leon em busca de um emprego na multinacional de fast-food que produz hambúrgueres de carne humana. Para conseguir a vaga na Mamutes Food, o jovem precisa abater um mamute: uma pessoa considerada sem valor. Personagens improváveis cruzam seu caminho, provocando questionamentos sobre uma sociedade doente, sem perspectivas e marcada por um consumismo exacerbado. Eis o dilema de Leon: se tornar um caçador implacável ou resistir em nome de seus princípios?”<sup>19</sup>

As fotos que seguem são do meu acervo pessoal.

---

<sup>19</sup> <https://cobogo.facileme.com.br/catalogo/teatro/https-cobogo-facileme-com-br-catalogo-produto-548008> - acesso em 29/08/21

19. Ensaio *Os Mamutes*



20. Ensaio *Os Mamutes*



21. Ensaio *Os Mamutes*



22. Ensaio *Os Mamutes*



23. Ensaio *Os Mamutes*



24. Ensaio *Os Mamutes*





Trago estas fotografias para tentar minimamente ilustrar o tipo de espaço que é o Museu Vivo da Memória Candanga e como tivemos de trabalhar com circunstâncias bastante adversas para executar uma luz em um espaço velho e feito de madeira. Como podemos perceber,

também não é um espaço preparado para receber um espetáculo, mas existia um desejo do grupo em conduzir o público para assistir as cenas, como se fossem eles próprios se tornar carne de hambúrguer. Estava posto o desafio: a circunstância espacial escolhida, agora como abordar o espaço e criar com ele?

Assistimos a alguns ensaios nas salas da Universidade e no Museu Vivo da Memória Candanga, conversamos muito entre nós e aos poucos fomos entendendo e decidindo como articular nossas ideias com as da encenação e da atuação, sempre em negociação com a circunstância do espaço e com o próprio Departamento, afinal eram de lá os recursos que dispúnhamos. Foram após os ensaios presenciados no Museu que percebemos que nossa abordagem precisava ser de guerrilha e precisaríamos nos apropriar daquele espaço a partir das tensões geradas por ele para elaborar a iluminação que estávamos propondo, ou seja, fazer gambiarras. Como era um espetáculo em percurso pelo Museu em que apenas alguns lugares selecionados eram vistos e ocupados pela plateia, bem como éramos duas criadoras/montadoras/operadoras de luz, utilizamos isso a nosso favor para dinamizar e suprir a necessidade do espetáculo e sua iluminação.

Nosso plano foi: tínhamos duas mesas de luz analógicas, uma ficava posicionada no auditório que começava o espetáculo e a outra em uma das áreas externas, que chamamos de corredor-jardim. Os equipamentos já se encontravam todos dispostos pelos espaços das cenas desconectados das tomadas ou ligados nas tomadas porém com o disjuntor desligado. A operação funcionava assim: o espetáculo começava no auditório e uma de nós já lá estava para operar a luz da primeira cena. Enquanto isso a outra estava posicionada estrategicamente aguardando o público sair da primeira cena e adentrar a segunda para ligar as luzes do espaço no disjuntor. Enquanto o público assistia a segunda cena, a operadora que estava no auditório desconectava os cabos da mesa e a transferia para o salão principal que acontecia o desfecho do espetáculo e conectava os equipamentos que se encontravam em outra área externa, que chamamos de andaime-fogueira. Após conectar os equipamentos das cenas no espaço andaime-fogueira, a mesma operadora se dirigia à outra mesa de luz para operar a cenas do corredor-jardim. Após a passagem do público para o novo espaço, a operadora que se encontrava na segunda sala, se dirigia ao salão principal para operar as cenas seguintes. Enquanto o público estava nas cenas do andaime-fogueira, as duas operadoras conectavam os equipamentos dentro do salão principal aguardando a chegada da plateia. A transição para as cenas finais era feita pela luz que chamava o público para entrar no salão principal onde aconteceriam as últimas cenas. Como pudemos ver nas fotos selecionadas, tínhamos diversas restrições no que tange

ângulos de luz bem como quantidade de material a ser utilizado, não podíamos sobrecarregar o sistema elétrico do Museu. Ou seja, longas extensões para alcançar os espaços desejados bem como o risco do posicionamento e operação de dita iluminação.

Era toda uma dança entre operação de luz, cena, transições, atuação/atrizes/atores e público, uma gambiarra. No caso deste espetáculo em específico, não havia o desejo de expor a operação, por isso tomávamos todo o cuidado para nos movimentarmos quando a plateia estivesse focada em uma cena, era como se a luz acontecesse de maneira espontânea naquele espaço, porque não se via quem fazia e não era um espaço como uma sala de espetáculos em que mesmo que não se veja quem opera a luz sabe-se que a pessoa está lá na cabine (régie).

Esta experiência relatada em muito se assemelha à abordagem de guerrilha em *Aquário*, formávamos a dupla invisível que operava a luz. Porém, no espetáculo do Grupo Liquidificador, existem alguns momentos em que a operação fica completamente evidenciada na cena.

O primeiro momento é quando a atriz Fernanda Alpino conduz a plateia pelo corredor até um dos quartos, enquanto leva o público vai acendendo luminárias de LED grudadas na parede ao apertá-las. Isso vai iluminando tanto a própria atriz, quanto o caminho do corredor e a própria plateia, como podemos ver nas fotografias a seguir:

26. Corredor apagado em *Aquário*



27. Corredor aceso em *Aquário*



O segundo momento é quando o público retorna à sala, já transformada pela luz, vê o ator Kael Studart tomando um banho de um saco cheio d'água que sai transparente do invólucro porém muda de cor ao tocar o corpo do ator e o pinta de azul e rosa.



Após isso, repentinamente, se acende um refletor (projektor) de uma grande janela da sala e este dança junto da atriz Iza Cavanellas em uma operação performática de luz e corpo.

29. Iza em *Aquário*



30. Iza em *Aquário*



### iii. Gambiarra

Com o espaço escolhido e a abordagem sendo feita e criada consubstancialmente ao processo, entra em cena a dimensão de inventividade-improviso que se caracteriza pelo que eu faço com o que está ao meu dispor: gambiarras. Ou seja, dado o espaço escolhido e suas circunstâncias próprias bem como a escolha de uma abordagem de guerrilha para com o espaço, gera-se uma relação direta em como se faz o que se está propondo fazer. De acordo com o pensamento de Iara Souza:

A poética da gambiarra vem do fato de não se limitar a cumprir ou executar, mas dialogar, não só com as coisas, como acabamos de ver, mas também através das escolhas feitas entre as possibilidades limitadas, o repertório e vida do criador. (SOUZA, 2011, p. 63)

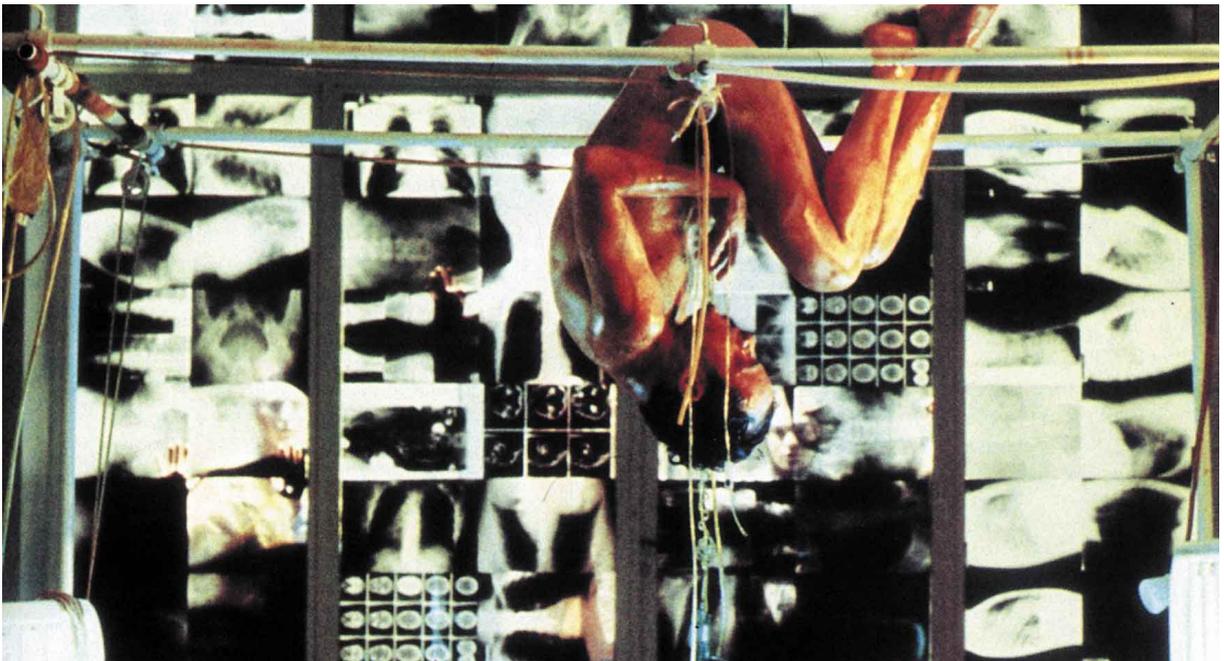
Existe, na gambiarra, uma poética possível de repertório única e imprevisível, é daí que vem sua inventividade. Está completamente dependente de quem a pensa, quem a imagina, quem a inventa. É um processo de imaginação, criação, produção, alteração, transformação, invenção. E é a partir dela que chegamos no que Bonfanti chama de “processo de construção artesanal”, conceitos muito semelhantes porém que se diferenciam pela circunstância precária da gambiarra de uma produção que, em sua maioria, não possui os materiais adequados para tal, mas que redefine o uso de elementos cotidianos bem como seu design em uma tríade de necessidade, intuição e criatividade (SOUZA, 2011, p. 57-58).

A luz em *O Livro de Jó* possui uma característica crucial para ambientar e iluminar o espetáculo: todos os equipamentos que apareciam em cena eram parte da cena. E quando digo parte, faziam parte da cena por fazerem parte do espaço que a constitui e a manifesta, os equipamentos de luz aparentes pertenciam de fato ao hospital. Como, por exemplo, nas fotografias a seguir, em que podemos ver um negatoscópio a iluminar a cena.

31. *O Livro de Jó*, cama negatoscópico



32. *O Livro de Jó*, painel negatoscópico



Para Guilherme [Bonfanti], suas ações são a decorrência de estar trabalhando em um hospital ao invés de um edifício teatral. No entanto, precisamos levar em consideração que outras pessoas talvez produzissem outras respostas artísticas diante dos mesmos problemas. Trabalhar desta forma, neste tipo de “relação conceitual luminária-

espaço” como o próprio iluminador define acima, foi fundamentalmente uma escolha de rumo do processo criativo, determinante para os resultados estéticos produzidos no espetáculo. (TURBIANI, 2021, p. 103)

A meu ver, pensando no apontamento feito por Turbiani, é aqui que se caracteriza a dimensão de inventividade, de improviso do espetáculo, ou seja, a gambiarra. Com a utilização do “processo de construção artesanal”, termo culminado por Guilherme Bonfanti durante o processo do espetáculo, uma noção muito semelhante à de gambiarra pela escolha dos materiais para serem utilizados em cena tanto como elementos cenográficos quanto como equipamentos de luz que dão visibilidade à cena. Bonfanti faz uso dos equipamentos do próprio hospital para iluminar e habitar o espetáculo. A luz se faz presente em cena fisicamente, como no cinema de maneira diegética, ou seja, é um elemento cenográfico e um equipamento que ilumina a cena, quem assiste enxerga tanto o objeto que emite a luz quanto a luz emitida bem como o que ela ilumina e como ela ilumina. A escolha de Bonfanti em utilizar os artefatos iluminantes do contexto hospitalar como os únicos elementos emissores de luz aparentes em cena reflete diretamente a citação acima, em que as escolhas feitas durante o processo acarretam em resultados como “possibilidade de produzir discussões políticas através da arte, afirmando-a como lugar estético e social.” (LAMPE, 2016, p. 86). Ou seja, ao se utilizar de equipamentos luminosos hospitalares os mesmos aparecem em cena dando a ver e compondo estética e visualmente. A gambiarra aqui, portanto, não se caracteriza pela falta dos materiais adequados para se realizar o espetáculo mas sim na intuição e criatividade na utilização dos próprios materiais hospitalares para iluminarem a cena dentro da própria cena, consubstanciar função luminosa-cenográfica e estética de guerrilha-gambiarra.

A integração dos materiais luminosos escolhidos para iluminar e habitar a cena pode ser vista também nas fotografias que seguem em que o objeto que emite luz faz parte da própria cena, não é estranho a ela.



34. *O Livro de Jó*



No espetáculo *Aquário*, a gambiarra se revela esteticamente no espetáculo a partir da escolha de utilização das instalações do próprio espaço, trocando lâmpadas, direcionamentos, adicionando filtros, luminárias que podem ser grudadas em qualquer superfície e acendem por pressão, e mesmo incluir refletores (projetores) de teatro para cenas específicas. A criatividade, o improviso e a inventividade para ocupar e transformar o espaço utilizado está justamente nesta

proposta que, conjuntamente à abordagem de guerrilha da operação dessa luz, vai se consumir na metodologia estética da guerrilha-gambiarra.

Já em *Entrepartidas* existem pequenas-grandes gambiarras para que ele aconteça em um percurso com 3 pontos: local inicial, praça, casa e o ônibus (autocarro) que conecta todos eles. Estas pequenas-grandes gambiarras ganham outra proporção por envolverem toda uma logística necessária para sua realização, uma equipe invisível composta por: 2 motoristas e seus carros que levam as produtoras e as atrizes e atores de um ponto para o outro enquanto trocam de roupa; 2 produtoras, a auxiliar nas trocas de roupa das atrizes e atores; 1 ônibus (autocarro), que leva o público de um ponto para o outro; performers locais, que fazem intervenções na rua enquanto o ônibus (autocarro) passa por elas saindo do ponto inicial em direção a praça; e a técnica de luz, responsável pela praça, os equipamentos lá utilizados, a montagem e a desmontagem dos mesmos antes, durante e depois do espetáculo. Em 2018 o espetáculo ganhou uma circulação nacional e o técnico do espetáculo, Higor Filipe, não poderia viajar com o grupo e eu fui oferecida a posição. Desta forma, pude experienciar na pele a guerrilha que é fazer um espetáculo na rua e a gambiarra necessária para que ele aconteça de acordo com seu planejamento. Então vamos lá:

O espetáculo começa em um ponto específico da cidade, normalmente determinado pela produção local, com uma cena entre o ator Nei Cirqueira e a atriz Micheli Santini, quando a cena acaba entram em um carro e, trocando de roupa, seguem para a praça. Enquanto isso, o ator Jhony Gomantos faz uma cena que finaliza com um ônibus (autocarro) que chega para levar o público até a praça; assim que sua cena finaliza ele entra em outro carro e vai para a praça onde fica algum tempo rondando as cenas e depois se dirige para a casa e troca de roupa. Enquanto isso, performers locais estão em pontos espalhados da cidade no percurso inicial do ônibus (autocarro) e assim que o ônibus (autocarro) passa por eles, o carro que deixou Nei e Micheli na praça volta para busca-los.



Na praça, a cena inicial é novamente de Nei e Micheli, depois Giselle Ziviani se junta na cena e quando esta finaliza, Nei, Giselle e Micheli se escondem para trocar de roupa para outra cena. Ao final desta cena, Micheli se dirige para a casa e troca de roupa novamente. Nei e Giselle finalizam as cenas da praça e vão para a casa trocar de roupa enquanto o público é levado de ônibus (autocarro).

36. Nei e Micheli em *Entrepartidas*



37. Gleide em *Entrepartidas*



Durante o primeiro trajeto de ônibus (autocarro) do público, é possível ver performances que acontecem nas ruas pelas quais passa e, em dois momentos específicos, duas atrizes

diferentes chamam o ônibus (autocarro) e entram, interagindo com o motorista e com as pessoas presentes. Uma das interações é feita por Gleide Firmino, ela lê um poema de Elisa Lucinda, momento ilustrado pela imagem acima.

Após suas cenas na casa, Nei, Jhony, Micheli e Giselle trocam de roupa e voltam para a praça enquanto Maria Eugênia Félix finaliza as cenas na casa e conduz o público até a praça a pé. Ao finalizar a cena final da praça, os carros levam todas as atrizes e atores para pontos específicos do último percurso do espetáculo para serem buscadas pelo ônibus (autocarro) e encerrarem a apresentação.

### 38. Aline Seabra em *Entrepartidas*





No trajeto entre a casa e praça, é possível ver as personagens representadas pela foto 39, numa instalação de corpos e cartas espalhadas pelo chão.

Enquanto isso tudo acontece, a técnica de luz, no caso eu, ficava fixamente na praça onde fazia minha própria gambiarra para iluminar: uma mala com um varal de lâmpadas amarelas, lâmpadas 110v e 220v (porque a voltagem dos estados do Brasil não são as mesmas), lâmpadas extra, fio extra, refletores (projetores) 110v e 220v, cordas (em duas das apresentações tive de amarrar a atriz Micheli Santini a mim própria por conta da altura que tivemos de subir para a cena final da praça e pelo fato de ela tem medo de altura), ferramentas, fita isolante, entre outras coisas mais.

40 e 41. Praças utilizadas em *Entrepartidas*



42. Micheli na cena final da praça em *Entrepartidas*



Em um primeiro momento a praça está iluminada pela luz do dia e em casos que esta luz não é o suficiente, acrescentava alguns refletores (projetores). Depois, quando o público sai com o ônibus (autocarro), eu desmontava o que fosse necessário e montava um varal de lâmpadas amarelas em um lugar alto da praça (que variou entre um muro, coretos e árvores) e balões e bandeirolas de São João. Após a saída do público com o ônibus (autocarro) novamente, era necessário desmontar tudo e levar para a casa para ser guardado com o resto do material.

Em suma, pequenas-grandes gambiarras compoem uma grande gambiarra de guerrilha que é apresentar *Entrepartidas*. Inclusive, em Campina Grande na Paraíba, a casa escolhida era uma casa abandonada que não tinha energia. Ou seja, tive de puxar toda a energia da casa ao lado (que era das mesmas donas) para ter luz onde seria o espetáculo.

Podemos perceber que a gambiarra é sempre, em algum lugar, assumida. É sobre a urgência de fazer, a urgência do fazer sem se preocupar com o acabamento. Por mais que ela não se encontre exatamente visível na cena, ou no espetáculo como um todo, as circunstâncias espaciais exigem uma abordagem de guerrilha pelas gambiarras. A gambiarra, então, como uma metodologia inventiva de composição com as tensões geradas pelas circunstâncias escolhidas.

As circunstâncias, portanto, olham para o tempo e o espaço gerando uma apreciação estética que reflete nas metodologias de criação guerrilha-gambiarra que, apesar de serem conceitos distintos e separados, aqui são propostos como concomitantes, como consubstanciais nos processos criativos dos espetáculos e nos próprios espetáculos citados, nas pesquisas e outros trabalhos dos grupos bem como nos meus processos pessoais.

Portanto, a guerrilha se apresenta na urgência de falar, de dizer algo, como trajetória de resistência em processos criativos, em criar e transformar espaços por meio de acontecimentos artísticos. E a gambiarra se apresenta na urgência de/do fazer, como as circunstâncias e os recursos dispostos afetam a criação e, conseqüentemente, pedem por apropriações inventivas, funcionais e criativas para a realização das produções.

Eu tenho a minha trajetória e dentro das minhas precariedades eu me utilizo da gambiarra como guerrilha, a urgência do fazer com a urgência do falar, porque dentro do meu contexto de criação (e o de várias amigas e colegas de profissão) as condições foram muito precárias e isso se reflete esteticamente nas peças (sejam de teatro, performance, dança, vídeo, etc.) pela íntima relação que se estabelece dentro dos contextos de processos criativos em que se escolhe trabalhar em circunstâncias que favorecem o espetáculo esteticamente porém que o dificultam tecnicamente. Os espaços e suas circunstâncias geram tensões e questões logística-técnicas que demandam gambiarras e, por isso, também uma abordagem de guerrilha. A apropriação das tensões propostas pelos espaços é justamente operar na lógica das próprias tensões que se apresentam, como corpo gambiarrante.

As pessoas pensam: “ah, mas então é um mar de rosas?” Sim, é um mar de rosas porque tem pétalas, tem espinho, tá entendendo? É perfumado, pode doer, entende, do jeito que você segurar. (FABIÃO, 2021, 21’52)

Para finalizar, gostava de relatar uma outra experiência pessoal vivida em Lisboa que acredito ilustrar distintamente o que quero dizer com tudo isso. Era a desocupação do Atelier Real, um espaço cultural no centro da cidade com a estrutura de uma casa antiga em que cada espaço desta casa era utilizado para uma coisa, de uma maneira diferente. Em um dos espaços estava acontecendo uma programação de espetáculos e um deles foi o Trypas Corassão, cuja iluminação é minha. Como era um evento com programação extensa, os tempos de montagem eram de no máximo de duas horas antes do início do espetáculo. Eu tinha ao meu dispor apenas 3 refletores (projetores) sendo que 2 já estavam posicionados, um de frente e o outro contra luz atrás da DJ Cigarra. O terceiro ficou ao meu pé em um tripé e eu operava todos eles diretamente na tomada, pois não havia mesa. Em um dado momento do espetáculo tem uma cena vermelha, que precisava de uma luz frontal ou lateral, mas não só uma contraluz. O que eu fiz: com o refletor (projetor) próximo a mim ligado em posse de um filtro vermelho, conjuntamente com o som feito pela Cigarra, fui manual e analogicamente posicionando o filtro para avermelhar a cena aos poucos. Quando o som chegou em seu ápice, a cena estava completamente colorida. E em um outro momento, quando a luz vermelha apagou, tirei o filtro vermelho, preso apenas por fitas isolantes ao refletor (projetor). Curiosamente, até hoje, 2021, várias pessoas que assistiram a esta apresentação do espetáculo comentam comigo sobre a operação de filtro.

## Considerações

Chegar a conclusões, para mim, é sempre uma questão. Não consigo perceber ao certo onde as coisas de fato começam e terminam, é como se estas fronteiras não fossem bem delineadas. Acredito que esta minha pesquisa, por exemplo, já acontece há muito tempo por mais que só tenha se materializado e estruturado agora. Da mesma forma que não acredito que ela se finaliza ao chegarmos nas minhas considerações. O fluxo de atravessamentos em um processo de criação, principalmente em artes, não respeita o tempo-espaço, ele arrebatou os corpos e só percebemos quando já estamos nele.

Uma vez que o contexto em que os conceitos trabalhados de guerrilha e gambiarra se encontram e se estabelecem, a circunstância espacial se dá e as dimensões da abordagem de guerrilha e da inventividade-improviso são exploradas, e mesmo que existam deslocamentos entre EUA e Brasil, Brasil e Europa, por exemplo, ainda estamos fazendo nossas gambiarras e trabalhando nossas guerrilhas. É como sabemos operar, é como criamos, é como vomitamos o que sentimos necessário da maneira que precisamos. Não fazemos guerrilha e gambiarra por falta de técnica ou conhecimento, e muito menos por falta de profissionalismo e sim, justamente pelo contrário. Por termos técnicas e conhecimentos que nos tornamos profissionais, desenvolvendo nossas próprias maneiras de atuar no campo das artes. Eu sei o que quero fazer e, exatamente por isso, me utilizo das gambiarras para realizar os trabalhos de guerrilha. É a partir do meu histórico político-social-econômico-circunstancial, que está sempre presente comigo, independentemente de onde eu esteja ou com quem eu trabalhe. Este é o meu modo de fazer as coisas. E esta maneira de operar extrapola as fronteiras das áreas artísticas e transborda para todas elas, a guerrilha e a gambiarra se fazem presentes em diferentes lugares. Como, por exemplo, Jaja Rolim<sup>20</sup> e Acauã El\_Bandide Shereya<sup>21</sup> que são pessoas da dança e da performance, que fazem trabalho de corpo, distantes da atuação e da iluminação, e fazem suas gambiarras como estratégias de guerrilha para suas artes; para realizarem seus trabalhos de

---

<sup>20</sup> From Paraíba, (Brasil+'090 sonho em ruínas) Travestis não binária, traduz sua prática antropofágica de dança por meio da cinema, vídeo e instalações coreográficas. Concebe a performance como uma forma de escultura animada que lhe permite se tornar um objeto e um sujeito ao mesmo tempo. Infundida com a criação e resignificação simbólicas encontradas no imaginário coletivo, compõe em torno das ideias do corpo margem.

<sup>21</sup> <https://acauasereia.wixsite.com/acauasereya>

guerrilha, por conta das suas circunstâncias particulares-comunitárias, elaboram suas próprias gambiarras.

Em outras palavras, a guerrilha e a gambiarra extrapolam o enquadramento dado por esta pesquisa para refletir sobre algo maior que é uma maneira de criar que reverbera diretamente na estética da criação. Não é algo exclusivo do teatro ou das artes da cena ou das artes performativas, é uma metodologia de criação estética que tem capacidade de ultrapassar qualquer barreira limitadora entre as categorias estabelecidas das diferentes áreas artísticas.

No fundo, estou aqui para dizer que dadas as circunstâncias e dimensões que se encontram no fazer artístico do Brasil, no Brasil e de pessoas brasileiras, o modo de se realizar as criações nos atravessa de uma maneira difícil de ignorar, e independente de onde estejamos é uma estética metodológica que se faz presente.

As circunstâncias que se apresentam pela escolha do espaço, em *site specific* – um espaço específico que se escolhe para apresentar a criação artística que não é uma sala preta de um edifício teatral ou um cubo branco de uma galeria de arte –, exigem um deslocamento que gera, também em si, circunstâncias que inevitavelmente atravessam e agregam o processo criativo. Os espaços acabam por ser os maiores indicativos de onde a metodologia é aplicada, mas não só, também como ele é apropriado, atravessado e transformado pela intervenção artística de maneira estética.

Já as dimensões da guerrilha e da gambiarra se apresentam como modo de fazer e operar, como eu olho para o espaço e trabalho com o que ele me dá e com o que eu tenho na minha bagagem. Ou seja, é neste ponto que se desenha a metodologia de criação guerrilha-gambiarra proposta que ecoa diretamente nos resultados estéticos dos espetáculos, performances e criações.

Para além de se desenharem como metodologia de criação, caracterizada pela urgência do falar com a urgência do fazer, muitas vezes se relacionando com uma precarização dos financiamentos para a criação artística, pode ser também uma metodologia de formação, em que a precariedade que se encontra necessita de um constante exercício e prática de experimentação onde só o conhecimento prévio não será suficiente. “É esse encontro com o novo, com uma realidade desconhecida, com a falta de preparo técnico para enfrentar as situações que se apresentam, que vai resultar em um projeto exitoso.” (BONFANTI, 2015, p. 17) Ou seja, o aprendizado vem (também) pela prática, como aponta Guilherme Bonfanti:

Nunca acreditei em equipamentos específicos para dança, ou para ópera, ou shows, ou mesmo para o teatro. O fundamental é o interesse pela pesquisa, a busca pela inventividade e uma criação sem preconceitos ou preceitos preestabelecidos. [...] Foi em busca de projetos de iluminação para obras nesses espaços [*site specific*], que abri meu repertório técnico/estético, pensando em possibilidades que não estavam dadas e inventando novas formas de iluminar a cena. O aprendizado acontece na prática da criação, diante do desconhecido. (BONFANTI, 2015, p. 21)

Traçando um paralelo com a formação de iluminadoras e iluminadores, por conta do contexto específico do Brasil em que ainda não há curso superior de iluminação, as pessoas que adentram este campo precisam de dar soluções próprias e inventivas para realizarem o trabalho; precisam fazer suas gambiarras. Neste caso, as gambiarras não se referem a construção e manipulação de objetos, mas sim na inventividade durante o momento da criação. É a urgência do falar e a urgência do fazer. A urgência de falar na luz, o que é? É saber fazer luz, montar, operar, saber o que acontece tecnicamente. Aqui entra a guerrilha no ensino e aprendizagem da iluminação, na urgência em fazer a luz falar no/para o espetáculo. E a gambiarra também entra nesta metodologia criativa como a urgência do fazer; ou seja, o que é preciso ser feito para que esta luz fale, aconteça no espetáculo?

A gambiarra, assim como a guerrilha e quaisquer outras palavras, por terem um significado que se relaciona com a conjuntura, ao serem inseridas em outros contextos assumem características dos mesmos; como, por exemplo, para Iara Souza ou Rodrigo Bouffleur ou Acauã Shereya a gambiarra aparece em suas reflexões de maneiras semelhantes com algumas distinções. Para uma está relacionada à inventividade e efeitos socioestéticos, para outra é relativa à processos de improvisação e à outra como estratégia metodológica de criação-sobrevivência-resistência, porém para todas está associada a uma inventividade e o improviso durante o processo na articulação e desarticulação de objetos que se reflete diretamente na estética das criações.

Acredito que os conceitos estão fortemente ligados e borram as fronteiras entre suas significâncias e seus significados por possuírem tanto significados exatos como significados relativos; possuem uma definição própria e literal, mas também um sentido figurado, figurativo, simbólico. Para cada contexto, circunstância ou dimensão que são empregados, assumem qualidades, particularidades específicas.

A abordagem de guerrilha e a inventividade-improviso das gambiarras podem ser aplicadas de maneiras diferentes conforme as circunstâncias, se relacionando intimamente. Para cada circunstância em que eu coloco estas dimensões, elas acabam por ocupar lugares ligeiramente diferentes, por conta dos diferentes contextos. Como, por exemplo, a guerrilha e a gambiarra no fazer artístico, no ensino-aprendizagem, como metodologia estética de criação, na academia, na rua, etc. A guerrilha e a gambiarra do dia a dia, da sobrevivência-resistência de corpos dissidentes; nosso existir no mundo é uma constante guerrilha e um incessante fazer de gambiarra a todo momento para que a gente não morra, todos os dias.

## Referências

### Textos

Agamben, G. (2005). O que é um dispositivo? *Ilha de Santa Catarina*, 2º semestre de 2005.

Andrade, M. P. de. (2015). Ambiental e Guerrilha: estratégias de arte política no Brasil na década de 1960. *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 13, nº 1, janeiro-junho 2014.

Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28.

Bonfanti, G. (2015). A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia. *Revista Sala Preta*, vol. 15. São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2018). Light Designer, ser ou não ser? *Revista Cadernos de Luz*. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/light-designer-ser-ou-nao-ser/>.

Bouffleur, R. N. (2013). Fundamentos da Gambiarra: A Improvisação Utilitária Contemporânea e seu Contexto Socioeconômico. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Davis, R. G. 1966. Guerrilla Theatre. *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n. 4, pp. 130-136.

Fabião, E. (2010). Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos – Eletrônica*, v. 10, n. 3, pp. 321-326.

Ferál, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>.

Ferracini, R. (2010). Materialidade: forças invisíveis da atuação. *VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*.

Goes, M. L. N. (2019). O teatro de guerrilha segundo R. G. Davis. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, pp. 135-149.

Lampe, E. (2016). A dor da gente não sai do jornal – relatos e imagens de uma performance de guerrilha. *Revista Rascunhos, Uberlândia*, v. 3, n. 1, jul.-dez., pp. 78-89.

Mullison, K. A. (2016). Creating Change Through Spectacle: Art, Life, and Politics in 1960s Guerrilla Theatre. Bachelor thesis. University of Michigan.

Palmer, S. (2015). A ‘chorégraphie’ of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn, *Theatre and Performance Design*, 1:1-2, 31-47, DOI: 10.1080/23322551.2015.1024975.

Quintas, A. L. O. (2020). Iluminação e Atuação: outros diálogos possíveis. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília.

Shereya, A. E. B. (2021). Tentativas em vão. Além de vocês, o que tem pra comer hoje? Trabalho feito dentro do mestrado EXERCE, Montpellier, França.

Simões, C. F. (2018). A eletricidade entra em cena. *Urdimento*, v. 1, n. 31, p. 63-77. ISSN: 1414.5731. E-ISSN: 2358.6958.

\_\_\_\_\_. (2015). À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. *Revista Sala Preta*, vol. 15, n. 2. São Paulo.

Souza, I. R. S. (2011). A Gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará.

Turbiani, F. M. (2021). A Luz em Processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.

## Fotos

Aquário – Acervo particular do grupo

Entrepartidas – <https://oteatromerepresenta.blogspot.com/2016/10/entrepardidas-entrepardidas-paradas.html>

<https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/pe%C3%A7a-entrepardidas-mistura-teatro-com-viagem-de-%C3%B4nibus-por-porto-alegre-1.349576>

<https://www.jornalnopalco.com.br/2019/07/02/na-peca-entrepardidas-publico-embarca-em-onibus-e-percorre-diferentes-trechos-de-porto-alegre/>

<http://www.overmundo.com.br/agenda/entrepardidas-do-grupo-teatro-do-concreto>

<http://ociclorama.com/da-capital-para-o-brasil-teatro-do-concreto/>

O Livro de Jó – <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-livro-de-jo/>

## Sites

<https://cobogo.facileme.com.br/catalogo/teatro/https-cobogo-facileme-com-br-catalogo-produto-548008>

<https://elegantaccentsinc.com/blog/set-mood-outdoor-party-lighting/>

<https://engenharia360.com/41-melhores-gambiarras-de-engenharia/>

<https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/15/dulcina-de-moraes-o-monumento>

<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1006346350-varal-de-lampadas-luz-cordao-festo-preto-soquete-e27-25-mts- JM>

<https://pt.quora.com/Qual-seria-a-origem-do-termo-gambiarra>

<https://tecnis.pt/compra/gambiarra-classica-p-lampada-e27-com-interruptor/>

<https://veja.abril.com.br/blog/noblat/gambiarra-tem-aos-montes/>

<https://www.duarteneves.com/pt/gambiarras-e-lanternas-led/1846-gambiarra-60-leds-ip54-230v-c-5-mt-cabo.html>

<https://www.flickr.com/photos/goga/298050439/in/photostream/>

<https://www.infoescola.com/geografia/guerrilha/>

[https://www.instagram.com/p/BibF2NmHc\\_q/](https://www.instagram.com/p/BibF2NmHc_q/)

<https://www.grupoliquidificador.com/aquario>

<https://www.teatroavertigem.com.br/o-livro-de-jo>

<https://www.teatrodoconcreto.com.br/espetaculos>

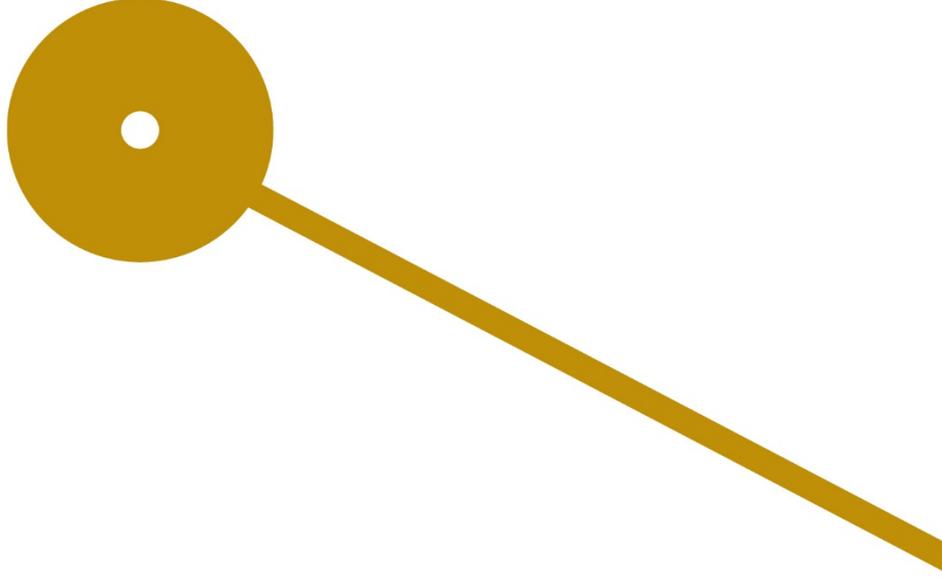
## Vídeos

Gambiarra. (2020). BRAZIL 1,99 e SECONDS. Realizado por Luiza Herdy e Sávio Drew/  
Disponível em: <https://vimeo.com/475196548>

Coisas que precisam ser feitas, com Eleonora Fabião. 87º aPós Explorações, 12/05/2021.  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rWSnlhZub-A>

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO LUZ

Guerrilha e Gambiarra como estética metodológica  
Luisa L' Abbate Sudano