



# UM BORDADO A MÚLTIPLAS MÃOS:

uma análise da construção do  
espetáculo *A Primeira Vista*  
e a relação híbrida entre os  
profissionais envolvidos

**ÍRIS BARBOSA FARIA  
ALMEIDA**

Mestranda pelo Programa  
de Pós-graduação em Artes  
Cênicas (PPGAC) – UFBA, bol-  
sista FAPESB.

**OTÁVIO JOSÉ CORREIA  
NETO**

Mestrando pelo PPGAC –  
UFBA, bolsista CNPQ.

**VERIDIANA ANDRADE  
NEVES**

Mestranda pelo PPGAC –  
UFBA, bolsista CAPES.

**EDUARDO AUGUSTO  
DA SILVA TUDELLA**

Professor orientador.  
Professor Adjunto – Escola de  
Teatro da UFBA

**GEORGE  
MASCARENHAS DE  
OLIVEIRA**

Professor orientador.  
Professor Adjunto – Escola de  
Teatro da UFBA

## RESUMO

O presente artigo busca, por meio de uma reflexão crítica do processo de montagem do espetáculo *A primeira vista*, discutir a hibridização das partes que compõem uma obra de teatro. Para tanto, deu-se ênfase ao processo de construção da narrativa a partir da imagem. Desde aquela presente no discurso que origina a necessidade de realização da obra, permeando a criação corporal das intérpretes, até a fisicalização da imagem com a integração das partes do espetáculo, nesse caso, em foco, a iluminação. Discutem-se, assim, questões de *lugar de fala* em um espetáculo teatral, e questiona-se a autoria do discurso. A partir da perspectiva da direção, da atuação e da iluminação, este trabalho visa, partindo das experiências, evidenciar a construção coletiva de uma obra elaborada por diversos profissionais, na qual ecoam diversas vozes e desejos, trabalhando em comum acordo para a consolidação e efetivação de um discurso integrado. Após análise dos relatos de experiência, concluiu-se que essa montagem constitui-se como uma obra polifônica e coletiva, com a inclusão de perspectivas diversas ao discurso original.

## PALAVRAS-CHAVE:

Imagem.  
Polifonia.  
Narrativa.  
Lugar de fala.  
Hibridização.

## ABSTRACT

*This article seeks, by means of a critical reflection of the process of assembling the spectacle A beautiful view, to discuss the hybridization of the parts that make up a play. For this, emphasis was placed on the process of building the narrative from the image. From that present in the discourse that originates the need for the work to be carried out, permeating the bodily creation of the performers until the physicalization of the image with integration of the parts of the show, in this case, in focus, the lighting. Thus, issues of place of speech are discussed in a theatrical show, and the authorship of the discourse is questioned. From the perspective of direction, performance and lighting, this work aims, based on experiences, to highlight the collective construction of a work elaborated by several professionals, in which various voices and desires echo, working in common agreement for the consolidation and effectiveness of an integrated discourse. After analyzing the experience reports, it is deduced that this montage is constituted as a polyphonic and collective work, with the inclusion of different possibilities to the original discourse.*

## KEYWORDS:

*Image.  
Polyphony.  
Narrative.  
Place of speech.  
Hybridization.*



## O FIAR...

**PRIMEIRA VELADORA:**  
*Contemos contos umas às outras... [...] Mas o passado – porque não falamos nós dele?”*

**SEGUNDA VELADORA:**  
*[...] o passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho.”*

*(PESSOA, 2010, p. 54)*

**Assim é o fazer teatral**, um contar de contos, um revelar de sonhos. A palavra teatro vem do grego *theatron*, que significa “lugar para olhar”, mas o “olhar”, nesse caso, vai além da imagem captada pela visão. O olhar no teatro está ligado também à narrativa. Essa imagem que o teatro apresenta é também um discurso e uma afirmação. A imagem escolhida para contar uma história carrega em si o peso da representação e do protagonismo de quem é mostrado, e, principalmente, de como é mostrado.

É preciso estar atento a quem conta a história. Walter Benjamin (1892 – 1940), filósofo e sociólogo judeu alemão, em sua obra *Sobre o conceito de história*, afirma que a história era contada pelo viés do vencedor, como uma espécie de manutenção do discurso de dominância, pois, segundo o autor citado, “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores.” (BENJAMIM, 1987, p. 225). No teatro isso também ocorreu. Durante muito tempo o teatro viveu a era do dramaturgo e, em seguida, a era do encenador, como trata Jean-Jacques Roubine, em sua obra *Linguagem da encenação teatral*, e nesses períodos o olhar do dramaturgo e, posteriormente, o olhar do encenador eram os definidores do espetáculo. Mas, no caso de um espetáculo de teatro, apenas a visão deles define o discurso da obra?



No cenário contemporâneo, essa barreira vem sendo, aos poucos, rompida, e as histórias vêm sendo narradas, não pelos dominadores, mas pelas suas personagens centrais. Mas a questão se mantém. Quem narra? É um único discurso? Com a emancipação das partes do espetáculo e o aprimoramento dos múltiplos profissionais, como construir uma narrativa com um discurso uníssono? Afinal, o fazer teatral é uma prática coletiva, é um conto tecido por diversas mãos, como a metáfora do mito grego das Moiras que tecem o fio da vida. Assim são os profissionais envolvidos em um espetáculo de teatro, que simbolizam as Moiras tecedoras do fio dos sonhos conjuntamente com suas mãos. Mas quem conta essa história? Como se conta essa história? Como esse sonho é tecido por essas múltiplas mãos que recontam a mesma história por óticas pessoais?

Este artigo busca analisar a construção dessa narrativa a partir de uma reflexão crítica do processo de montagem do espetáculo *A Primeira Vista*, com texto de Daniel Maclvor, ator, roteirista, e diretor de teatro canadense, com tradução de Daniele Avila Small, crítica teatral brasileira. No espetáculo, duas mulheres, L e M, amantes, se reencontram depois de um tempo e contam sua história para o público. Utilizando-se da metalinguagem, as personagens encenam suas memórias para o público, construindo um espetáculo dentro do espetáculo. Elas operam som, luz, projeção e recontam a história da relação das duas sob uma nova perspectiva, pois, como afirma Benjamin, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.” (1987, p. 229). Aquelas memórias estavam repletas da visão atual das personagens, porém essas personagens só existem na cena. Antes disso, são apenas abstrações, fisicalizadas pela presença das atrizes. Ainda assim as atrizes trabalham a partir do discurso da direção. A cena e as imagens se concretizam na presença da iluminação cênica. Então, esses “agoras” são na visão de qual instância? Da direção? Da atuação? Da iluminação?

Este artigo, repleto de questões, também fiado por diversas mãos, evoca a relação de cumplicidade que se exige no fazer teatral, tentando compreender se há um discurso uníssono, a partir dos prismas da direção, com sua imagem ainda etérea na forma de conceito e provocações, da atuação, com a reverberação desses estímulos e a construção da imagem no corpo, e da iluminação, que consolida a imagem visual, entrelaçando as imagens da direção e da atuação, efetivando, assim, a cena, em uma relação conjunta e híbrida, ou seja, vozes distintas que se unem formando uma nova.



# A VOZ DA DIRETORA E A BUSCA DE ECOS DE PERTENCIMENTO

Partindo da provocação proposta por Étienne Decroux, “o teatro é, afinal, um reflexo da vida [...] Como é que se pode falar do reflexo e não da vida em si?” (2009, p. 230), é importante apresentar a diretora teatral que agora digita essas palavras. Peço licença para o uso da primeira pessoa do singular, para localizar brevemente quem sou e o que represento, onde me percebo e me encontro, já que “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas.” (RIBEIRO, 2017, p. 69).

Com isso, assumo que falo do lugar de mulher e lésbica, tendo vivenciado a misoginia e a lesbofobia. No entanto, como branca e de classe média, percebo o privilégio de não viver o racismo e os prejuízos sociais da pobreza. Posso destringir outras importantes categorias nas quais me encontro, como atriz, diretora, pesquisadora e professora. Assim, identifico o nascimento do desejo de usar o texto dramático *A Primeira Vista* como ponto de partida para a criação de um espetáculo teatral, diante de minha vontade de falar e ser ouvida, visando colaborar para a criação de um espaço de pertencimento lesbo-feminista em relação ao público.

(...) o ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem ouve, ou seja, entre os sujeitos falantes e seus/suas ouvintes. Ouvir é, neste sentido, o ato de autorização para quem fala. Eu só posso falar, se a minha voz for ouvida. Mas ser ouvida vai para além desta dialética. Ser ouvida também significa pertencer. Sabemos que aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/as. E aqueles/as que não são ouvidos/as são aqueles/as que não pertencem. (KILOMBA, 2016, p. 3)

A partir das questões abordadas pela artista e pesquisadora de gênero na perspectiva pós-colonial, Grada Kilomba, é possível fazer paralelos com a produção artística e questionar as negociações entre quem fala e quem ouve no contexto de obras teatrais e decisões assumidas pela



direção. Além disso, é potente o pensamento de que o trabalho com as imagens proporcionadas pelo teatro promove desdobramentos que extrapolam o fio condutor do pertencimento através da fala, proporcionando o estabelecimento dessas relações também nas imagens corporalizadas em cena.

A realização da montagem de *A Primeira Vista* pulsa a urgência de realizar, no palco, uma narrativa lesbocentrada cujos diálogos são construídos a partir de uma aparente simplicidade cotidiana, mas carregados de elaborações complexas de imagens poéticas potentes. Assim, conduzi o processo de direção a partir do interesse em abordar uma história de amor de duas mulheres, buscando legitimar, no palco, essa possibilidade de existência.

[...] o teatro que, histórica e artisticamente, se destaca por ser considerado uma ferramenta social para discussão de muitos temas ligados a desigualdades, como as questões de classe, raça e gênero, além dos direitos das mulheres e, por isso, pode possibilitar um espaço para o debate lésbico, seja para desconstruir estereótipos, seja para levar ao público a visibilidade deste universo marginalizado. (GRILLO, 2018, p. 184)

A pesquisadora de identidades de gênero no contexto das artes, Camila Grillo, percebe o teatro como dispositivo de desconstrução de estereótipos em torno da lesbianidade. Além disso, aponto a potência da construção de imagens teatrais na composição do imaginário do público.

Nesse sentido, vale ressaltar que as representações de lésbicas constantemente carregam imagens estigmatizadas em um contexto de erotização exacerbada (conteúdo produzido dentro da lógica capitalista das mulheres como produto a ser consumido por homens) ou, no extremo oposto, mulheres que negam qualquer estereótipo de gênero ligado ao feminino e à sensualidade e, portanto, desprovidas de narrativas que permeiam afetividades românticas. Desse modo, há uma manutenção da desumanização dessas mulheres.

A humanização desses sujeitos deve ser representada em cena, para que esta ideia de fetichização do sexo lésbico como objeto de prazer do homem heterossexual seja desconstruída. Ou seja, que estes trabalhos possam refletir acerca da realidade cotidiana para mostrar que lésbicas se constituem como



casais, constroem famílias e muitas vezes, exercem a maternidade. Mas, para que essas identidades possam ser mostradas na cena, é preciso que lésbicas se reconheçam como tal, isto é, assumir o seu lugar de pertencimento, ao mesmo tempo em que exigir que suas identidades sejam reconhecidas e representadas. (GRILLO, 2018, p. 196)

As representações desumanizadas de mulheres lésbicas acabam estabelecendo rótulos que constroem uma imagem estigmatizada e pejorativa em torno da lesbianidade. Contudo, apesar de ser uma maneira negativa de representação, lésbicas são carentes de conteúdos que ofereçam representatividade e, por esse motivo, acabam por ser reconhecidas de maneira distorcida.

Desse modo, as imagens apresentadas acabam por gerar conflitos identitários no que tange às performances de gênero da comunidade lésbica e atitudes preconceituosas por parte de pessoas não-lésbicas. Conforme apresenta Camila Grillo, “há pouco espaço para as discussões lésbicas no teatro [...] a reflexão acerca das diferentes identidades também é importante para que a lésbica não seja estereotipada, ou ainda, mais invisibilizada do que já é atualmente.” (2018, p. 198)

Como defendeu Elisa Lucinda, no *Diálogos Ausentes* do Itaú Cultural, “a arte é a educação informal mais poderosa. Enquanto a gente não consegue avançar no nosso projeto educacional oficial, os artistas é que dão conta.” (LUCINDA, 2017). Portanto, o teatro pode se configurar como importante artifício de possibilidades de mudanças de paradigmas. Com isso, é importante salientar o esforço das produções contemporâneas para desenvolver novas possibilidades de representação, abrangendo multiplicidades de identidades lésbicas, abrindo outros espaços dialéticos com o público.

[...] no teatro feminista lésbico a questão da identidade comum é ainda mais radicalizada. Algumas companhias buscam estabelecer a troca com o público numa chave que garanta a produção de sentido entre instâncias que partilham os mesmos discursos e práticas sociais. (ROMANO, 2009, p. 299)

O palco do Teatro Martim Gonçalves foi escolhido como espaço de micropolítica (DELEUZE; GUATTARI, 1995) usado para falar e mostrar o que urgia, enquanto sua plateia foi um local de eco de falas e imagens. “Não basta resistir macropoliticamente ao atual regime e é preciso agir



igualmente para reapropriar-se da força de criação e cooperação – ou seja, atuar micropoliticamente” (ROLNIK, 2018, p. 35).

O meu desejo, na perspectiva da encenação, foi criar a imagem de autonomia das personagens lésbicas desenvolvendo sua própria narrativa. Com isso, busquei concretizar esse objetivo trabalhando, com as atrizes, o desenvolvimento da imagem conceitual dessa liberdade em cena, tendo em vista a criação de uma autossuficiência na condução da narrativa por parte das personagens, como um desdobramento da proposta previamente escrita no texto dramático.

Além de atuar, elas assumiram um aparente comando da cena, com a operação de luz, que foi desenhada e programada pelo iluminador. Elas apenas apertavam um botão e a cena era iluminada. Contudo, as personagens, aparentemente, comandavam a cena. Assim, apenas com o trabalho de coprodução da equipe em constante diálogo, foram traçadas estratégias para efetivar essa composição imagética e fazer dela dispositivo de desconstrução de estereótipos que permeiam a lesbianidade.

---

## QUEM CONTA UM PONTO AUMENTA UM CONTO

---

Como atriz, professora de Yoga e pesquisadora, coube a mim a tarefa de corporificar a personagem L em cena. É importante destacar o principal ponto que guiou a construção de L, qual seja, a multiplicidade de imagens constituidoras do universo abarcado pela personagem na condição de narradora e atuante de sua própria história, relatando e revivendo fatos, experiências e memórias. Era preciso ter, como afirma Benjamin, empatia com L para elaborar essas experiências que seriam não apenas dela, mas minhas.





O processo criativo se deu a partir de uma perspectiva de experimentação em sala de ensaio com leituras, trabalhos corporais, utilização de vídeos e músicas. Uma das primeiras estratégias foi a escolha da direção de utilizar quadros vivos com os corpos das atrizes, o método de quadrinhos de Hebe Alves<sup>1</sup>, inspirado nos gestos psicológicos de Michael Chekhov (1891 – 1955). O método consiste em fazer estátuas dos momentos mais importantes de cada cena da peça, fisicalizando atitudes, gestos, estados e expressões faciais, para que, a partir disso, movimentos sejam desenvolvidos, dando vida à cena.

Além disso, nos meses iniciais, como forma de preparação corporal, facilitei práticas de Yoga para o elenco e a direção a fim de acordar os corpos para o trabalho, despertando noções de autoconhecimento e estados psicofísicos diferentes dos habituais em todas as envolvidas. Nas palavras de Daniel Reis Plá, que engloba o Yoga como prática contemplativa, “acredito que uma ação artística que se fundamente na experiência proporcionada pela prática contemplativa se coloca contra uma percepção viciada e busca quebrar os automatismos” (2018, p. 6). Tais experiências corporais despertaram inicial e imediatamente imagens como formas de expressão do corpo. Foi uma escuta ativa dos corpos das atrizes, daquilo que estava pulsando como forma e corporificação. Ao longo dos ensaios, na busca por essas mulheres, experimentamos, também, diversos jeitos de corpo, de vozes e sotaques, além de utilizarmos referências musicais.

As músicas contidas no texto da peça despertaram a minha atenção desde o início; estavam presentes em quase todas as cenas, sendo relacionadas a situações, memórias e emoções. Havia, desde o texto, portanto, uma atmosfera trazida pela música ou, mais do que isso, pela memória que a música ajudava a guardar naquelas personagens. Eram imagens musicais. Explico: o texto é repleto de referências relativas a bandas, letras de música, shows e canções. A partir disso, para a montagem da qual eu estava participando, iniciei uma lista de músicas, não necessariamente aquelas contidas na obra, que variavam do sertanejo ao rock e que abordavam temas relativos a desejo, sexo, amor, paixão, saudade, tristeza e fim de relacionamento. Situações e sentimentos, esses, presentes na peça, o que nos ajudou a encontrar, por exemplo, alguns tons de cena. Havia tanto músicas trazidas pelo dramaturgo, quanto músicas que eu acreditava pertencerem ao universo dessa versão que estávamos montando.

Diante da necessidade de criação, interpretação e projeção imagética por parte das atrizes, no espetáculo, alguns outros recursos foram utilizados pela direção e pelo elenco. Um elemento

---

<sup>1</sup> Diretora de teatro, preparadora de atores e pesquisadora, Hebe Alves é professora dos cursos de graduação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA.



importante foi a criação de narrativas que supúnhamos pertencer a L e M para além do que estava contido no texto. Escrevemos, em um caderno, segredos, símbolos e fatos íntimos das personagens, percorrendo desde a infância até a idade adulta. Construimos uma biografia das personagens no intuito de tornar o trabalho das atrizes mais consistente, ou seja, que as personagens em cena fossem cada vez mais críveis, realizando uma espécie de gênese das personagens, como propõe Constantin Stanislávski (1863 – 1938), ator e diretor russo, em sua obra *A construção da personagem* (2012).

O meu trabalho, como atriz, seria, então, o de reunir as memórias de L, abrangidas pelo texto, com as minhas possibilidades de recriação dessas memórias, corporificando a recriação delas, utilizando tanto as ferramentas que a memória utiliza para fixar fatos e dados, ou seja, sensações e emoções, quanto todo o universo de sons, jeitos de corpo e movimentos capazes também de recriar tais imagens.

Dentro das personagens existe, portanto, uma diversidade de vozes que precisa ser explorada. Primeiro, porque a L do passado é outra que não mais a L do momento presente. Além disso, há a voz que quebra o dramático e fala diretamente com a plateia, adentrando as margens de um teatro épico. É possível identificar também que, fora o que estava contido no próprio texto, não havia uma única rubrica sequer sugerindo características físicas ou emocionais/psicológicas das personagens. Eram as músicas, como anteriormente abordado, que sugeriam os tons de algumas cenas, funcionando como uma espécie de rubrica por aproximação. Em vez de nomes, as personagens possuíam abreviaturas, L e M, que representam o leque de possibilidades que cabe dentro delas, ou seja, muitas podem ser L e M, retirando assim qualquer tipo de determinismo quanto a seus corpos e/ou pontos de vista e confirmando a possibilidade de muitos tipos se encaixarem dentro dessas duas mulheres.

De uma maneira lúdica, descrevo o meu trabalho de apropriação das cenas como algo que acontece lenta e gradualmente e depende de muitos tipos de estímulo. Por essa razão se utilizou das músicas, das memórias, das práticas corporais, da leitura dos textos, da montagem dos quadrinhos. Metaforicamente, é preciso chegar à beira, molhar o pé, sentir a temperatura da água, analisar a profundidade pela quantidade de luz refletida na superfície e, só então, mergulhar. Sonia Rangel, no livro *Trajeto Criativo*, afirma que “a imagem associada à memória valerá por si mesma, pelo ato de superação e de comunicação que ela pode estabelecer enquanto arte” (2015, p. 17).



Dessa maneira, a escolha metodológica de pensar, experimentar e criar em sala de ensaio a partir de imagens que variavam, desde as contidas no texto, enquanto verbo que se concretiza porque verbalizados e corporificados, até as que já estavam contidas em mim, no meu universo particular de criação e que perpassam por canções e por seu arcabouço imagético. Todas elas configuram as imagens do acontecimento teatral, surgidas pelo encontro de duas atrizes, uma diretora e um iluminador.

---

## DESVELANDO MEMÓRIAS: A LUZ ONÍRICA SOB UMA PERSPECTIVA EMPÁTICA

---

Na montagem de *A primeira Vista*, as personagens se encontram em um teatro para contar ao público suas memórias e operam a iluminação do espetáculo. Com a mesa de iluminação presente em cena e visível ao público, as atrizes, enquanto fisicalizam as personagens, manobram a iluminação pré-gravada, simulando uma operação autônoma. Durante um certo período, principalmente entre o surgimento da luz elétrica, na segunda metade do século XIX, e antes do surgimento das vanguardas artísticas, na primeira metade do século XX, a iluminação cênica atuava como uma espécie de “narrador ausente” na ação dramática, mas, apesar disso, a cena só era efetivada na sua presença. Neste caso, a luz perde seu caráter de, tomando emprestado a nomenclatura da literatura, narrador ausente, e se torna um narrador presente, pois o público vê o momento em que ela entrará e sairá de cena, já que luz e personagem, nesse momento, se tornam cúmplices na construção da imagem.



Apesar de ser uma das últimas partes do espetáculo a ser fisicalizada, a iluminação cênica não é uma etapa isolada das demais. Pelo contrário, a cena apenas se consolida com a presença da iluminação. Com a inserção da luz elétrica e a possibilidade de construções subjetivas de textos dramáticos, há a emancipação do encenador em relação ao dramaturgo no século XX (ROUBINE, 1998), e com a chamada “crise do drama”, com sua epicização, proposta por Peter Szondi (1929 – 1971), estudioso e filólogo literário húngaro, e o chamado “pós-dramático” sugerido por Hans-Thies Lehmann, crítico e professor de teatro alemão, houve a emancipação dos demais profissionais envolvidos em um espetáculo de teatro, como o cenógrafo, figurinista, maquiador e o iluminador. Esses profissionais passaram a ter uma construção autônoma e às vezes desconexas entre si.

A autonomia sugerida no pós-dramático pode propor uma sobreposição de informações no espetáculo, como compilado de obras autônomas, e não a união de elementos de um todo. Essa fragmentação, quando intencional, constrói uma unidade apesar da autonomia, mas quando não intencional, se torna uma cacofonia narrativa, que atrapalha o entendimento da obra. Ainda hoje, em alguns casos, esse pensamento de sobreposição acaba por sobressair-se em relação à união e, por vezes, acaba que, se pensarmos o espetáculo como um time de futebol, os jogadores não querem ganhar o jogo, eles querem fazer gol, e, nesse caso, tudo é imposto e o espetáculo perde. Não é porque uma imagem é bonita que ela deve estar presente. Esse gol pode ser contra.

Apesar da crise do drama e da sua epicização, a iluminação, para o teatro épico e para o teatro dramático, tinha uma mesma função, que é produzir imagens ao espectador, seja essa imagem “mágica”, com uma mimese da realidade, ou uma imagem “crua”, com um discurso político explícito. Mas, ainda assim, em ambos os casos, as imagens estavam em função das decisões do encenador e do iluminador. O que seria dito, ou melhor, o que seria mostrado, era uma decisão externa, não havendo o exercício da empatia. Ainda que se decidisse tomar como base, para a criação dessas imagens, os pensamentos e emoções das personagens, ainda assim seria uma decisão impositiva, pois as personagens não têm autonomia sobre o que estão vivendo em cena.

Entender tal relação narrativa do espetáculo é fundamental para compreender quais imagens ele precisa mostrar. Nesta encenação há a simulação de que quem mostra e quem fala são as personagens. A diretora tinha o desejo de que elas assumissem o seu poder de fala, de que elas decidissem o que iam dizer e como iam dizer, de que elas decidissem o que iam mostrar e como iam mostrar, a partir das atrizes, pois só a partir delas é que as personagens podiam ser



corporificadas. As atrizes construíram, a partir de suas vozes e de seus corpos, essas mulheres que a direção desejava. Cabia ao iluminador ouvi-las e entender o que estão falando e, assim, construir a relação híbrida “luz – personagem” e “imagem – fala”.

A iluminação, aqui, está diretamente ligada à ação das personagens. Foi preciso ter a empatia, sugerida por Benjamin, para supor as imagens das memórias dessas duas mulheres em cada momento. É preciso que o iluminador, nesse caso, pense como a personagem, para que possa transformar, em imagem, o seu desejo de narrativa. E isso só é possível a partir da primeira imagem, proposta pela direção, do lugar de fala e autonomia das personagens e, principalmente, da imagem reverberada pelas atrizes. Não é um processo autônomo, mas um fiar em conjunto, em que é preciso que as três linhas imagéticas se cruzem.

A imagem norteadora está no título original, *A beautiful view*, que em livre tradução seria “Uma bela vista” e não *A primeira vista*, como foi traduzido. Essa “bela vista” pode ser compreendida no epílogo, no qual elas começam se questionando “O que tá vendo?” (MACIVOR, 2013, p. 81), e seguem descrevendo a paisagem que L, anteriormente, havia retratado como o lugar para onde se vai quando morremos. “**L** – A gente vai pra um lugar em que a gente fica de pé na beira de um penhasco. Olhando uma paisagem infinita de pristinas sequoias ancestrais e colinas com elevações e depressões suaves contornadas por fileiras de bétulas”. (MACIVOR, 2013, p. 67)

Era isto que elas viam. Esta é a bela vista. Este é o lugar onde elas estão e é preciso fisicalizar essa vista. A partir deste princípio de “bela vista”, ou seja, da busca por uma representação social dissociada da repressão, e da compreensão de que elas estão memorando e não revivendo um tempo passado, as imagens elaboradas pela luz deveriam ter este aspecto, não de mimese, mas de sugestão, de impressão, e não de reprodução do meio violento em que estão inseridas. A relação das personagens é de amor e extrema paixão; a narrativa é romântica, é pessoal, e, por ser, a luz, uma reverberação dos desejos das personagens, não haveria outro caminho a não ser a da imagem emotiva.

Nesse caso, o conceito de vista foi utilizado para caracterizar a espacialidade e a temporalidade das memórias, no ciclorama. Foram refletidas a silhueta de uma metrópole, com altos prédios, e silhueta de árvores, que sugeriam as sequoias ancestrais. Para tanto foram utilizados gobos, que são instrumentos feitos de metal que criam uma barreira na fonte de luz, permitindo que



apenas uma parte da luz seja emitida, porém essa barreira, a partir da construção de sombras, cria imagens com a luz.

Aproveitando o pé direito elevado do Teatro Martim Gonçalves, onde ocorreu a montagem, foi possível construir imagens de contraste interessante dessa vista com as personagens, como a imposição de uma cidade muito maior que elas sobre aquela relação fadada ao fracasso. Era como se elas nunca estivessem sós; o mundo estava em constante vigília. O preconceito, a fetichização e a própria violência contra esses corpos silenciados. Mas, ainda assim, essas imagens possuíam um aspecto impressionista e até fauvista, utilizando-se de cores vibrantes. As árvores em tons alaranjados e amarelados, como mostra a Figura 1, enquanto a cidade era representada em tons de azul e malva, como mostra a Figura 2. Esses tons, além de reforçar a sugestibilidade e a evocação da imagem, também sugerem a relação delas com esses locais, pois, enquanto a floresta era um local de refúgio, onde era permitido o calor das emoções, a cidade era fria e provocava o afastamento.

Em uma das cenas, as personagens têm sua primeira noite juntas, porém M, que não havia se relacionado com mulheres antes, interrompe a cena. A personagem não se sente à vontade para reproduzir a cena em público, o que é um reflexo da repressão social a pessoas em relacionamentos homoafetivos. Desse modo, a personagem sentia que estava sendo vigiada, pois “todos querem saber com quem você se deita” (VELOSO, 1996). Naquele momento a cidade estava completamente à mostra, enquanto a cena da noite de amor acontecia em penumbra, como pode ser visto na Figura 3.

As memórias se dão sempre em luz difusa, não demarcando as sombras. Nada é definido, pois memórias são sonhos, são reconstruções oníricas que jamais reconstituirão o momento exato. Elas estão contando seus folclores pessoais e perpetuando suas histórias em arte. A iluminação, nesse caso, foge completamente de qualquer virtuosismo visual gratuito e se torna cúmplice da direção, das atrizes e, principalmente, das personagens. Apenas com cumplicidade e flexibilidade das demais profissionais, foi possível permitir que essas duas mulheres, com suas vozes e desejos, contassem seus contos.



FIGURA 1  
Floresta (Foto: Íris Faria)



FIGURA 2  
Cidade (Foto: Íris Faria)





FIGURA 3  
Noite de amor (Foto: Íris Faria)



## OS NÓS...

L – [...] nós viramos e vemos alguém, olhamos nos olhos desse alguém e toda a nossa história se passa diante de nossos olhos. Uma coisa sobre nós mesmas, uma coisa boa sobre nós mesmas. O que temos de melhor. (MACIVOR, 2013, p. 68)

Assim seria quando elas estivessem diante da “bela vista”, contando suas memórias. Elas e a história. Entender o processo da montagem de *A primeira vista* é entender que um espetáculo de teatro possui, não um, mas diversos discursos, que precisam dialogar entre si. É uma história contada por diversas perspectivas, que precisam convergir, mesmo que na divergência. É a necessidade desse fiar de moiras que culminam em um nó que reflete o nós, essa multiplicidade de vozes e suas múltiplas texturas e tonalidades, que ecoam em um espetáculo, vozes distintas que buscam harmonia para uma única composição, com múltiplas camadas.

Uma mesma história, com variadas faces, que, no fim, em uma espécie de simbiose, forma uma única obra híbrida em sua essência; assim é o teatro. Em *A primeira vista*, o objetivo maior era a voz de L e M, que só existem a partir das escolhas narrativas presentes no trabalho da diretora, das atrizes e do iluminador. E, para isso, a equipe, com vozes múltiplas, se harmonizou em um canto empático para que fosse contado, como diz L, “uma coisa sobre mim, uma coisa boa sobre mim.” (MACIVOR, 2013, p. 82) e completa M, “o melhor de mim.” (p. 82).

Após analisar as três perspectivas de discurso, pode-se concluir que o espetáculo apresentado não era caracterizado por nenhum deles, mas pelos três ao mesmo tempo. Deu-se dessa forma, pois o espetáculo não é definido apenas pelo desejo da direção, pela força da atuação ou pelo virtuosismo da iluminação, mas pela trama tecida por todas essas vozes.



# REFERÊNCIAS

- » BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da Historia*. In: Obras escolhidas I. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- » CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995
- » GRILLO, Camila Karla. *Fixidez e a desconstrução: uma discussão sobre a identidade lésbica invisibilizada nas artes*. Revista Ártemis, vol. XXV nº 1; jan.-jun., 2018. p. 183-202
- » GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 12 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.
- » KILOMBA, Grada. *Descolonizando o conhecimento*. Uma palestra performance de Grada Kilomba. Mostra Internacional de Teatro. São Paulo. 2016. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2020
- » LANDER, E.(ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, 2003, p. 227-278.
- » MASCARENHAS, George. *A origem da mímica corporal*. Uma entrevista com Etienne Decroux. ouvirOUver, v. 4, n. 2, p. 222-241, 2009.
- » LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- » LUCINDA, Elisa. *Elisa Lucinda – Diálogos Ausentes (2017)*. Youtube, 30 de ago. De 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94>>. Acesso em: 31. jul. 2020.
- » MACIVOR, Daniel. *A primeira vista; In On It*. Trad. de Daniele Avila Small. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- » MIGNOLO, W. D. *Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG. 2003



- » PESSOA, Fernando. *Teatro do Êxtase*: introdução e organização de Caio Gagliardi. São Paulo : Hedra, 2010
- » PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- » QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E.(ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, p. 227-278. 2005
- » RANGEL, Sônia. *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.
- » REIS PLÁ, Daniel. Mindfulness, meditação, dharma art: pistas para a pedagogia do ator. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.8, n.15: maio 2018. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/654>>. Acesso em: 25.ago.2020
- » RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- » ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. E-book : n1 edições, 2018.
- » ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De quem é esse corpo?: a performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP: São Paulo, 2009.
- » ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- » STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- » STEIN, E. *Estructura de la persona humana*. In: Obras Completas vol IV Escritos antropológicos. (Fermín, S. e Javier, F. Trads). Madrid: Monte Carmelo. 2003
- » SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Trad. de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- » VELOSO, Caetano. *A luz de Tieta*. In: *Tieta do Agreste: Trilha Sonora*. Rio de Janeiro, Natasha Records, 1996.