



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE TECNOLOGIA**  
**DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO E DESIGN**  
**GRADUAÇÃO EM DESIGN**

**FILIPE GARCIA MACAMBIRA**

**DESIGN E SUSTENTABILIDADE:**  
**PROJETOS EM BUSCA DE CENOGRAFIAS CONSCIENTES**

**FORTALEZA**  
**2020**

FILIFE GARCIA MACAMBIRA

DESIGN E SUSTENTABILIDADE:  
PROJETOS EM BUSCA DE CENOGRAFIAS CONSCIENTES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação em Design do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania de Freitas Vasconcelos

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

M112d Macambira, Filipe Garcia.

Design e sustentabilidade: Projetos em busca de cenografias conscientes / Filipe Garcia Macambira. – 2020.

110 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2020.

Orientação: Profa. Dra. Tania de Freitas Vasconcelos.

1. Design. 2. Sustentabilidade. 3. Cenografia. 4. Cultura. 5. Produção cenográfica. I. Título.

CDD 658.575

---

FILIFE GARCIA MACAMBIRA

DESIGN E SUSTENTABILIDADE:  
PROJETOS EM BUSCA DE CENOGRAFIAS CONSCIENTES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação em Design do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design.

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania de Freitas Vasconcelos (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Emílio Augusto Gomes de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Me. Antonio Gilvamberto Freitas Felix  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Tania de Freitas Vasconcelos, minha orientadora, por acreditar nesse projeto e aceitá-lo como se fosse seu, por sua paciência e por se dedicar a tornar esse processo o mais valioso possível.

À Profa. Dra. Anna Lúcia dos Santos Vieira e Silva, Lilu, uma verdadeira amiga e conselheira, por me direcionar, no início da graduação, para projetos que foram tão significantes e inestimáveis para a minha construção como profissional e como pessoa.

Um muitíssimo obrigado aos meus companheiros de jornada — Beatriz, Giselle, Kelly, Marina, Rayssia e Thallys — amigos que me ajudaram nos melhores e piores momentos desses anos, que estiveram sempre presentes, mesmo quando eu não conseguia estar próximo.

Ao meu namorado, Witor, que entrou nessa jornada comigo meio que por acidente, mas que sem o seu apoio, suporte e atenção, nada do que foi realizado para essa pesquisa teria se concretizado da forma como aconteceu.

Agradeço à minha família por sempre ter acreditado que eu era capaz e ter me incentivado a não desistir, em especial ao meu padrasto, Ulisses, e a minha querida avó, Dona Izelia.

Sobretudo, agradeço à minha mãe, Neodemia Garcia Macambira, por ter me ensinado tanto sobre a vida, mesmo que em tão pouco tempo, por ter me mostrado que é possível encontrar beleza em meio às dificuldades e que devemos permanecer firmes diante das adversidades, mas sem perder o jeito leve de viver. Chego ao final dessa jornada, sabendo agradecer por tudo aquilo que você construiu para mim e que me possibilitou alcançar mais essa conquista.

“Não há soluções isoladas, mas diversas atitudes individuais que fazem a diferença.”

Pamela Howard, 2015.

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a refletir sobre as possíveis formas em que o Design pode ser utilizado como interface para projetos que visam unir conceitos de Sustentabilidade e Cenografia. Trata-se de uma pesquisa cuja metodologia perpassou a revisão bibliográfica para embasar teoricamente toda sua construção, os processos de levantamento de casos referenciais para a análise — dentre eles, pesquisas de campo nas escolas EDISCA e The Biz para compreensão do contexto local — e as análises de casos embasadas nas diretrizes projetuais apresentadas por Pessoa (2016) em sua pesquisa “A percepção dos designers na concepção de vestuário em Pernambuco pelo viés da Sustentabilidade”. Com isso, o seu desenvolvimento realizou-se com o objetivo de criação de um banco de referências capazes de direcionar e fundamentar a prática de projetos que se preocupem com a produção de cenografias através da utilização de diretrizes sustentáveis. As reflexões obtidas expõem a importância do uso da cultura como ferramenta no processo de aprendizado social rumo à sustentabilidade e colocam o designer como agente relevante nessa transição devido a sua capacidade de elaborar novas formas de concepção e produção que podem resultar na construção de novas dinâmicas na relação pessoa-objeto. Nesse sentido, esse trabalho aponta para a necessidade de utilização de diretrizes sustentáveis na construção de cenografias conscientes e a divulgação das mesmas com o intuito de propagar essas práticas, criar referencial teórico para estudos acadêmicos e ajudar no estímulo à mudança de mentalidade da sociedade.

**Palavras-chave:** Design; Sustentabilidade; Cenografia; Cultura; EDISCA; The Biz; Produção cenográfica.

## **ABSTRACT**

This work aims to reflect on the possible ways in which Design can be used as an interface for projects that pretend to join the concepts of Sustainability and Scenography. It is a research whose methodology has gone through the bibliographic review to theoretically base all its construction, the processes of raising referential cases for analysis - among them, field research at EDISCA and The Biz schools to understand the local context - and the case analysis based on design guidelines according to Pessôa (2016) in his research "The perception of designers in the design of clothing in Pernambuco from the perspective of Sustainability". As a result, its development took place with the objective of creating a bench of references to direct and support the practice of projects that are concerned with the production of scenography through the use of sustainable guidelines. As reflections, they develop the importance of using culture as a tool in the social learning process towards sustainability and place the designer as a relevant agent in this transition, due to his ability to develop new forms of design and production that can result in the construction of new dynamics in the relationship person-object. In this sense, this work points the need to use sustainable guidelines in the construction of conscious scenographies and their dissemination in order to propagate these practices, create theoretical framework for academic studies and help to stimulate a change in society's mentality.

**Keywords:** Design; Sustainability; Scenography; Culture; EDISCA; The Biz; Scenographic production.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Lago Ness da série “As Cinzas de Quarta” .....	13
Figura 02 – Selfie da série “As Cinzas de Quarta” .....	14
Figura 03 – Medusa da série “As Cinzas de Quarta” .....	14
Figura 04 – Esquema das cinco fases da pesquisa.....	21
Figura 05 – Foto oficial dos chefes de Estado presentes na Rio 92.....	26
Figura 06 – Foto oficial dos chefes de Estado presentes na Rio+20.....	27
Figura 07 – Compilação das diretrizes da pesquisa.....	40
Figura 08 – Embalagem ecológica feita de fibra de bananeira.....	42
Figura 09 – Plataforma online do projeto Cocriando Natura.....	44
Figura 10 – Luna, uma moto elétrica e modular produzida pela <i>Tarform</i> .....	47
Figura 11 – Loop, um serviço para entrega e coleta de embalagens reutilizáveis....	47
Figura 12 – Quadro de diretrizes para organização dos casos analisados.....	49
Figura 13 – Espetáculo <i>Urbes Favela: A Grande Dança</i> , 2006.....	51
Figura 14 – Xu Tiantian ( <i>DnA_Design and Architecture</i> , Pequim) na abertura da exposição <i>Rural Moves - The Songyang Story</i> .....	52
Figura 15 – Diagrama visual para construção do Teatro de Bambu.....	53
Figura 16 – Registros do processo de construção da abóbada tecida com bambu. 54	
Figura 17 – Teatro de Bambu na vila de <i>Hengkeng, Songyang</i>   Visão aérea.....	54
Figura 18 – Teatro de Bambu na vila de <i>Hengkeng, Songyang</i>   Visão interna.....	55
Figura 19 – Caixinha modelo / Primeiro dia de oficina no Teatro Raquel Costa.....	57
Figura 20 – Segundo dia de oficina na Casa <i>Dacheux</i> .....	57
Figura 21 – Espetáculo “Elizabeth Tudo pode!”, 2011.....	58
Figura 22 – Mestre Virgílio Mota ao centro, rodeado de alguns de seus colaboradores.....	59
Figura 23 – Ensaio do espetáculo <i>Companhia</i> , 2013.....	61
Figura 24 – Espetáculo “Prometemos não chorar”, 2017.....	62
Figura 25 – Espetáculo “Os Bardos Cantadores de Histórias”, 2016.....	62
Figura 26 – Registro oficial do espetáculo “Todas as horas antes do fim”, 2019.....	63
Figura 27 – Registro da plateia espetáculo “Todas as horas antes do fim”, 2019.....	64
Figura 28 – Espetáculo “Hey Jude!”, 2019. (Frame de vídeo de ensaio/Foto da apresentação).....	64

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas
DCT	Design Centrado no Ser Humano
EDISCA	Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes
MIS-SP	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
ONU	Organização das Nações Unidas
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
WCCD	Comissão Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento
WCED	Comissão Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento
WWF	World Wide Fund for Nature

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1.1</b>	<b>Problema</b> .....	<b>16</b>
<b>1.2</b>	<b>Objetivos</b> .....	<b>18</b>
<b>1.3</b>	<b>Justificativa</b> .....	<b>18</b>
<b>1.4</b>	<b>Metodologia</b> .....	<b>20</b>
<b>2</b>	<b>UMA BREVE HISTÓRIA DA SUSTENTABILIDADE E SEU ENCONTRO COM A CULTURA</b> .....	<b>23</b>
<b>3</b>	<b>CENOGRAFIA</b> .....	<b>29</b>
<b>3.1</b>	<b>O que é cenografia?</b> .....	<b>29</b>
<b>3.1.1</b>	<b>O espaço</b> .....	<b>30</b>
<b>3.1.2</b>	<b>O tempo</b> .....	<b>31</b>
<b>3.1.3</b>	<b>A ocupação</b> .....	<b>32</b>
<b>3.2</b>	<b>Produção Cenográfica</b> .....	<b>33</b>
<b>4</b>	<b>DESIGN E SUSTENTABILIDADE</b> .....	<b>36</b>
<b>4.1</b>	<b>A relação entre Design e Sustentabilidade</b> .....	<b>36</b>
<b>4.2</b>	<b>As diretrizes para uma produção sustentável de Cecília da Rocha Pessoa</b> .....	<b>39</b>
<b>4.2.1</b>	<b><i>Projetar integrando a natureza</i></b> .....	<b>41</b>
<b>4.2.2</b>	<b><i>Projetar com pessoas</i></b> .....	<b>43</b>
<b>4.2.3</b>	<b><i>Projetar para continuidade</i></b> .....	<b>45</b>
<b>5</b>	<b>CENOGRAFIA E SUSTENTABILIDADE NA PRÁTICA</b> .....	<b>48</b>
<b>5.1</b>	<b>Projetos que integram a natureza</b> .....	<b>50</b>
<b>5.1.1</b>	<b><i>Exploração do contexto local: Ressignificação de bancos pela EDISCA</i></b> .....	<b>50</b>
<b>5.1.2</b>	<b><i>Redução de impactos ambientais: Teatro de Bambu no condado de SongYang por Xu Tiantian</i></b> .....	<b>52</b>
<b>5.2</b>	<b>Projetos feitos com pessoas</b> .....	<b>56</b>
<b>5.2.1</b>	<b><i>Cooperação e colaboração: Oficina de papietagem como método de estímulo à reflexão sustentável</i></b> .....	<b>56</b>
<b>5.3</b>	<b>Projetos feitos para continuidade</b> .....	<b>58</b>

5.3.1	<i>Processo de Upcycling: Cenografia feita inteiramente de papelão e sacos de cimento pelo artesão Virgílio Mota</i> .....	58
5.3.2	<i>Extensão do uso: Compartilhamento de cenografia pelo grupo Ás de Teatro</i> .....	61
6	<b>CONCLUSÃO</b> .....	66
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	69
	<b>APÊNDICE A</b> .....	77
	<b>APÊNDICE B</b> .....	83
	<b>APÊNDICE C</b> .....	103
	<b>ANEXO A</b> .....	108

## 1 INTRODUÇÃO

O ato de projetar se moldou através da história de acordo com cada sociedade e problemática com que se deparava. Já foi até totalmente voltado para o usuário, com uma vontade ávida de suprir todas as suas necessidades básicas e primárias, como se estivesse sendo executado para um indivíduo isolado e puramente racional.

Encontra-se hoje em uma forma de relacionamento com o consumidor muito difundida e defendida, que é o Design Centrado no Ser Humano (DCH), onde já se faz para um ser holístico, repleto de anseios e influenciado pela subjetividade dos produtos e serviços a sua volta. Para Bonsiepe (2011), a aplicação de conceitos humanistas no ato projetual trouxe para o designer a capacidade de elaborar soluções viáveis, emancipatórias e específicas para cada situação.

Sendo essa relação de projeto mantida não mais somente com o designer, mas também com outros sujeitos, pois há muito tempo o ato de projetar deixou de ser exclusividade dos designers, profissionais especialistas em projeto. Design, hoje, não significa apenas projetar uma cadeira, uma mesa ou uma logomarca. O ato de projetar também pode ser praticado para algo invisível, como processos, culturas, modelos de negócios, sistemas políticos etc. (PROSERPIO, 2015. n.p)

Diante disso, Manzini (2015) coloca o designer como um profissional que tem o dever social de nortear o fazer projetual nessa cultura onde todos projetam. Se todos projetam, todos são capazes de auxiliar no processo de redesenhar o mundo e escolher novos caminhos a se seguir.

O mundo que se apresenta para a humanidade, hoje, carrega consigo um quadro socioambiental que revela como o impacto do homem sobre o meio ambiente tem tido consequências cada vez mais complexas, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos.

O modelo atual de desenvolvimento, que nasceu junto a economia capitalista, se instaurou e ganhou força tendo como aliada a estética, que foi usada como ferramenta de competitividade pela sua capacidade de se apossar dos anseios dos indivíduos e alavancar a difusão dos produtos gerando, dessa maneira, um consumo desenfreado na sociedade contemporânea. (ARGAN, 1992, p. 511)

No entanto, após anos nessa farra sem limites de consumo, a escassez de recursos naturais começou a assustar o homem quando ele percebeu que nem os avanços tecnológicos serão capazes de suprir a demanda de recursos para a manutenção dos modos e costumes da sociedade global, e assim, surge no homem uma “ansiedade apocalíptica pelo terrível destino que nos espera se continuarmos” (SUDJIC, 2010. p. 6) nesse mesmo ritmo.

À vista disso, o paradigma da sustentabilidade se apresenta atualmente como o centro das reflexões sobre as dimensões do desenvolvimento e das alternativas que se configuram. (JACOBI, 2003, p. 193) Atrelado a isso, o conceito de desenvolvimento sustentável tem uma importante função na construção de novos modelos e estilos de vida para uma sociedade preocupada com as próximas gerações.

Em 1992, o Rio de Janeiro foi sede de um dos mais importantes encontros de chefes de Estado da história, a *Eco 92*, tanto pela quantidade de participantes como pelo tema abordado, o Meio Ambiente relacionado ao Desenvolvimento. Foi dessa reunião que saíram a Declaração Rio e a Agenda 21, os dois documentos mais importantes sobre políticas mundiais sustentáveis.

Passadas algumas décadas, é possível perceber que mesmo em 2020, ainda há muito a ser feito nessa jornada rumo a uma relação saudável entre meio ambiente e desenvolvimento. As sequelas deixadas pelo modelo econômico vigente ainda irão afligir gerações a frente do nosso tempo, mas é imprescindível que elas sejam vistas e entendidas agora para que a conscientização comece.

O nosso país, por exemplo, mesmo quando possui as políticas ambientais fielmente aplicadas, ele ainda continua imerso nesse modelo de desenvolvimento que apresenta um fluxo de produção e consumo muito intenso, o que resulta em grandes quantidades de resíduos gerados tanto pelos métodos de produção como pelos produtos descartados.

Segundo o *World Wide Fund for Nature* (WWF), no relatório “Solucionar a Poluição Plástica - Transparência e Responsabilização”, divulgado em março de 2019, o Brasil é o quarto maior produtor de lixo plástico no mundo, atrás de Estados Unidos, China e Índia, mas é o que menos recicla. Das 11,3 milhões de toneladas do material produzidas anualmente, apenas 1,2% são reaproveitadas de alguma forma. (G1, 2019)

Estes dados são alarmantes e exemplificam apenas alguns dos resultados gerados pelo atual sistema de produção, uso e descarte de lixo que está “falido”, como afirma Marco Lambertini, o diretor-geral do *WWF International*, em matéria publicada no site da Agência Brasil. (AGÊNCIA BRASIL, 2019)

Contudo, segundo Manzini (2009), o caminho para um desenvolvimento sustentável depende de transformações que vão além do processo produtivo das empresas, é um percurso que ultrapassa a mentalidade consumista de cada indivíduo.

Para Dieleman (2006), as artes são fortes aliadas nesse percurso de mudança de mentalidade, pois possuem as ferramentas capazes de tocar os sentimentos e emoções, podendo influenciar o comportamento dos indivíduos, suas visões de mundo e estilos de vida.

Trago como exemplo de trabalho artístico, que se propõe a refletir de forma crítica temas relacionados a sustentabilidade, a série “As Cinzas de Quarta” produzida pelo fotógrafo Gabriel Quintão, que ficou em exposição no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), no ano de 2015. (GABRIEL QUINTÃO, 2015) Essa série (FIGURAS 01, 02 E 03) questiona o uso de materiais e recursos de modo inconsciente, não pensado e nem planejado, no que tange a sustentabilidade, para a maior festa popular nacional, o carnaval.

**Figura 01** – Lago Ness da série “As Cinzas de Quarta”



**Fonte** – Página institucional do fotógrafo Gabriel Quintão<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.gabrielquintao.com/galleries/as-cinzas-de-quarta/>> Acesso em Jun. 2019.

**Figura 02** – Selfie da série “As Cinzas de Quarta”



**Fonte** – Página institucional do fotógrafo Gabriel Quintão<sup>1</sup>

**Figura 03** – Medusa da série “As Cinzas de Quarta”



**Fonte** – Página institucional do fotógrafo Gabriel Quintão<sup>1</sup>

Além da alegria e dos temas relevantes que anualmente são levantados pelos enredos das escolas de samba durante os desfiles, nessa série, o carnaval se revela através do olhar do fotógrafo Gabriel Quintão como mais um produtor de resíduos não aproveitados no Brasil. Com o final da festa, as alegorias ficam



jogadas a céu aberto até o momento de serem levadas para um terreno onde são desmontadas, como acontece com os carros alegóricos de uma agremiação da Zona Norte de São Paulo que são levados para as proximidades do Sambódromo do Anhembi e continuam a fazer parte da paisagem da cidade até o momento do seu desmonte.

Esse fim trágico é recorrente em grande parte da indústria de espetáculos, no que se trata de cenografia, figurino e objetos cênicos. Normalmente, as organizações, de grande porte e mais organizadas, que produzem espetáculos possuem galpões onde é guardada parte da cenografia e dos figurinos que podem ser reutilizados após o final do período de apresentações e o restante dos materiais são descartados. No entanto, essa é a realidade de poucas organizações que trabalham nessa indústria. O mais comum são cenografias inteiras serem jogadas fora, seja pela falta de espaço apropriado para armazenar os materiais ou seja pela falta de planejamento prévio para uma reutilização ou um descarte apropriado.

O descarte correto e a reciclagem de materiais são apenas uma face do que se propõe um desenvolvimento sustentável. O sustentável tratado aqui, tem como principal atributo a equiparação dos valores dados pela sociedade para a proteção do meio-ambiente, o crescimento econômico e a igualdade social, de modo que todos tenham a mesma importância durante o desenvolvimento e crescimento da sociedade.

Para Manzini (2009), o designer é visto como um formulador de cenários capaz de introduzir conceitos importantes ao Design e à Inovação Social no decorrer de seus projetos. A partir disso e do que foi apresentado, faz-se necessário entender como o profissional de design pode fazer uso da cultura de projeto para direcionar esforços no sentido de um desenvolvimento sustentável, pois é a partir desse ponto que ele possuirá, no momento do planejamento projetual, as ferramentas necessárias para promover mudanças nos comportamentos, nas relações e nas formas de pensar de empresas e consumidores. (PESSÔA, 2016)

Por fim, o presente trabalho se propõe a utilizar o Design como uma interface entre Sustentabilidade e Cenografia. Para isto, visa produzir um banco de dados de referência embasado em requisitos projetuais de Design para produções cenográficas que se preocupem com as relações entre sustentabilidade e cenografia.

## 1.1 Problema

Diante da escassez tecnológica enfrentada pelo ser humano no passado, quando a ciência não era capaz de extrair grandes quantidades de recursos da natureza e o homem dependia dos fatores sazonais do planeta para sobreviver, a humanidade avançou tecnologicamente e encontrou no futuro, construído por ela, um outro tipo de escassez, a ecológica. Causada pela super capacidade de extração dos métodos desenvolvidos pelo homem, que rompem com as mecânicas de funcionamento e os períodos de regeneração dos sistemas naturais do planeta, a escassez ecológica está em pauta em diversas camadas da sociedade, como, por exemplo: na esfera política, econômica, cultural e social.

Durante algum tempo, foram adotadas políticas ambientais que visavam conter os danos gerados ao meio ambiente e renovar os recursos perdidos nos processos de evolução da humanidade. No entanto, essas ações pretendiam gerar a resolução de problemas pontuais relacionados ao sistema produção-consumo e, com isso, se mostraram ineficazes ao se depararem com a complexidade dos desafios criados pela escassez ecológica.

Como evolução, surgiram as políticas de sustentabilidade que, diferente das anteriores, tiveram como objetivo a transformação das estruturas que constituem o sistema produção-consumo, mudando toda a base e criando um sistema mais capaz de se sustentar integralmente. A partir daqui, começamos a falar em um desenvolvimento sustentável.

Com isso, apesar do demorado avanço desde a sua criação em 1945, a Organização das Nações Unidas (ONU) criou em 1972 a Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (WCED - sigla do inglês *World Commission on Environment and Development*). O percurso até o entendimento de que uma das frentes de atuação mais importantes para uma sociedade sustentável seria a cultura também se deu a passos curtos. E por isso, foi apenas no ano de 1993 que a ONU criou a Comissão Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento (WCCD - sigla do inglês *World Commission on Culture and Development*).

Em 1995, a WCCD publicou o Relatório Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento, conhecido também como *Nossa diversidade criativa* que para Celso Furtado, integrante da comissão e economista brasileiro, era um documento

que tinha a tarefa de “conceber uma nova utopia, sem o que dificilmente a sobrevivência da humanidade será assegurada”. (FURTADO, 2012 [1995], p. 113).

No que tange a cultura e o meio ambiente, o relatório trouxe possíveis soluções como a valorização das culturas locais e dos saberes indígenas, a necessidade de repensar o estilo de vida das grandes cidades e a criação de políticas públicas voltadas para a cultura para incentivar expressões artísticas que não fazem parte da “noção monolítica de cultura nacional”. (UNESCO, 1995, p. 37-42).

Com isso, percebemos que apenas modificando ou reciclando os materiais utilizados pelos cenógrafos, como pensava-se na época das primeiras políticas ambientais, não conseguiremos transformar um projeto cenográfico em algo sustentável. Para Manzini e Vezzoli (2011), a tentativa de melhorar o que já existe é ineficaz na busca pela sustentabilidade, é necessário criar novas formas de criação e produção diferentes das que existem hoje. Assim, percebemos que o cerne do nosso problema vai muito além.

Segundo Manzini (2008), o caminho que deverá ser traçado em direção a sustentabilidade será um movimento de aprendizado social, onde o próprio homem terá que modificar seus hábitos para melhorar a sua qualidade de vida.

Para tal aprendizagem no campo da cenografia, não dispomos de muitos referenciais teóricos para embasar a construção de um projeto cenográfico consciente. A união dos conceitos de cenografia e sustentabilidade ainda são muito primários no meio acadêmico e o presente trabalho enxerga isso como reflexo da demora para ocorrer o entendimento de que a cultura tem grande relevância para o processo de aprendizado social para a sustentabilidade, visto que, “(...) as artes estão muito bem equipadas para tocar os sentimentos e as emoções, podendo influenciar o comportamento humano, suas visões de mundo e estilos de vida” (DIELEMAN, 2006, p.125).

Diante disso, compreende-se que a problemática apresentada é muito mais complexa do que a imaginada e chegamos ao questionamento que, inicialmente, norteou essa pesquisa: Como realizar uma montagem cenográfica seguindo requisitos projetuais baseados na sustentabilidade?

Contudo, como já apresentado acima, o processo de busca por referências que unifiquem as duas áreas é muito árduo e extenso, visto que não existe muito aporte acadêmico para o tema. Dessa forma, o presente trabalho,

preocupa-se relevantemente com a escassez de referencial teórico para a realização de uma montagem cenográfica seguindo requisitos projetuais baseados na sustentabilidade.

## **1.2 Objetivos**

A presente pesquisa pretende utilizar o Design como interface entre Sustentabilidade e Cenografia. Diante disso, visa produzir um banco de dados de referência embasado em requisitos projetuais de Design para produções cenográficas que se preocupem com as relações entre Sustentabilidade e Cenografia.

Com esse propósito, é necessário percorrer alguns caminhos específicos que irão agregar na pesquisa. Primeiramente, faz-se inevitável um breve passeio pela história para conhecermos um pouco mais sobre a grande área que é a Sustentabilidade até chegarmos, enfim, no entendimento de qual conceito de sustentabilidade que norteia o presente trabalho. Após isso, podemos compreender em que ponto se encontra o contexto de produção cenográfica atual para que assim tracemos um paralelo da cenografia dentro do campo da sustentabilidade.

A partir disso, é importante investigar como o designer se faz necessário nesse processo de conscientização ideológica através da sua produção enquanto profissional imerso em uma sociedade complexa. Para só então, sermos capazes de definir quais serão os requisitos projetuais para uma montagem cenográfica sustentável.

Dessa forma, o presente trabalho se propõe a ajudar a pensar além. Pensar no que pode ser feito e que ainda não foi. E é fazendo uso do Design, da metodologia projetual, forma que me escolheu e que escolhi para me expressar, que busco realizar a construção de um banco de dados de referência embasado em requisitos projetuais de Design para produções cenográficas que se preocupem com as relações entre Sustentabilidade e Cenografia.

## **1.3 Justificativa**

A atuação de designers em um contexto histórico marcado pela complexidade e multidisciplinaridade, quando socialmente preocupados com

questões relacionadas a Sustentabilidade na sociedade contemporânea e envolvidos em vivências ligadas à Arte, comumente se depara com os desafios de se especializar em um fazer artístico que envolva questões como a produção e o consumo conscientes.

O tema da Sustentabilidade perpassa vários âmbitos da sociedade contemporânea e é amplamente pesquisado e difundido como conceito, mas quando se trata de pesquisas relacionadas à Cenografia, é notório o déficit de referências. Apesar disso, já existem pessoas trazendo para as produções artísticas, que refletem tanto do que somos e do que consumimos, um olhar sensível à Sustentabilidade.

Para Serroni (2013), é de extrema importância a propagação dos saberes cenográficos de forma acadêmica como meio de legitimação e elevação dos padrões da profissão no país.

O tempo do empirismo, do autodidatismo, já passou na cenografia... Temos pouquíssimas escolas de cenografia no país, poucas publicações em português, teatros mal equipados, falta de técnico especializados - enfim, temos ainda muitas carências. Talvez seja até por isso que nossa cenografia desperta tanta admiração no exterior. Os profissionais de outros países admiram nossa forma de trabalhar, livre e com improvisos. Acham que o cenógrafo brasileiro é muito criativo e que tem grande "jogo de cintura". Não posso discordar dessa opinião, mas é preciso avançar. Se já nos admiram com tantas carências, o que não poderemos ser com novas tecnologias, publicações, teatros bem equipados, mão de obra técnica especializada etc.? (SERRANI, 2013. p.41)

Stefano Marzano (s.d, *apud*, MOZOTA, 2000), diretor de Design na Philips, afirma que "o design é um ato político. Toda vez que desenhamos um produto, fazemos uma afirmação sobre a direção que o mundo toma." No Manifesto de *Tutzinger* (ANEXO A), produzido pelos participantes da conferência da Sociedade Alemã para Política Cultural (*Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*), em 2001, é sustentada a necessidade de se associar a política cultural aos processos que se iniciaram com a Agenda 21.

Qual é a diferença entre um estilo de economia e de vida sustentável esteticamente e as formas atuais de produção, trabalho e vida não sustentáveis?

Se o Sustentável deve fascinar e ser atrativo, deve despertar os sentidos e ser lógico, então a categoria beleza transforma-se em matéria construtiva elementar de um futuro com futuro, em um meio de vida acessível a todos seres humanos.

Para que a Agenda 21 seja eficaz deverão ser implicados decididamente aqueles e aquelas atuantes que possuem a capacidade de dar vida a ideias, visões e experiências existenciais através de símbolos, ritos e práticas que podem ser transmitidas à sociedade. (ANEXO A)

Dessa maneira, podemos compreender como o desenho de um projeto cenográfico é capaz de retratar as aspirações humanas e possuir funções sociais e coletivas, a partir do momento em que o mesmo reflete e transforma os valores estéticos contidos na sociedade e contribui para a modificação das relações humanas.

Para Luís Otávio Burnier (1994), as artes cênicas tem na questão do como fazer algo imprescindível, da mesma forma, que para as pesquisas relacionadas com pinturas em tela existe a poética, o modo como o artista a constrói, que se torna indispensável para a obra. Tomando como base esse pensamento, podemos entender como outra contribuição deste e de outros trabalhos que se propõem em aplicar uma metodologia baseada em diretrizes de sustentabilidade em um processo projetual cenográfico, o fato de escolher esse discurso sustentável como forma de materialização da visão cenográfica contida no contexto da ideia a ser representada.

Diante disso, essa pesquisa também justifica-se por propor uma conexão entre as duas áreas apresentadas, Sustentabilidade e Cenografia, utilizando uma metodologia projetual para um Design sustentável que norteará o desenvolvimento de um banco de dados de referências para produções cenográficas que atentem para as relações entre sustentabilidade e cenografia.

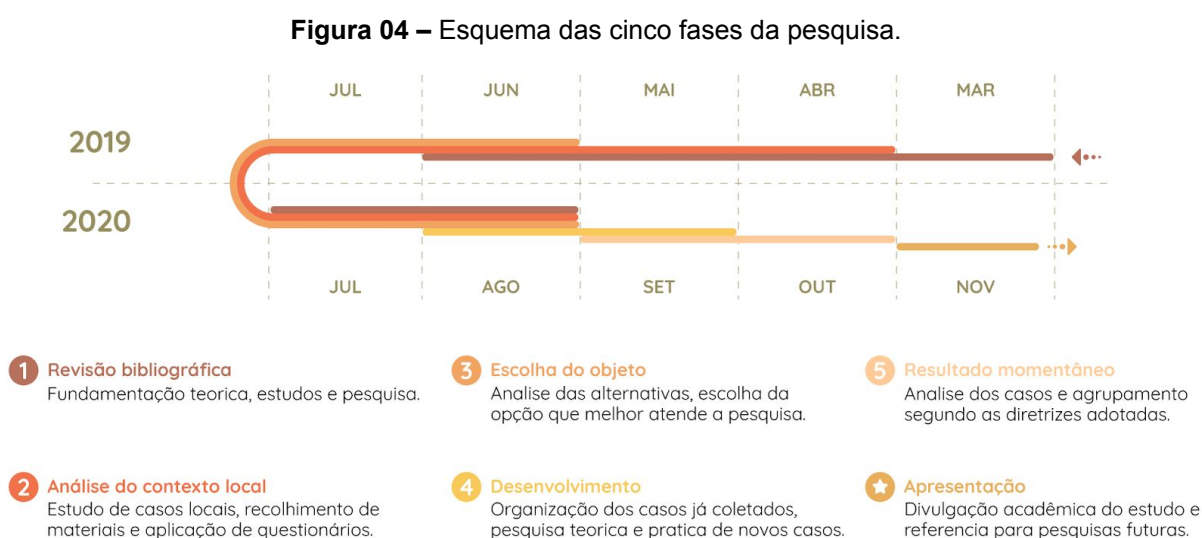
Com isso, também é de extrema importância a contribuição que o presente trabalho dará ao entendimento de como o designer pode atuar de forma sistêmica e multidisciplinar, conectando pontos a partir de problemas complexos.

#### **1.4 Metodologia**

Para essa pesquisa científica, a abordagem definida tem um caráter qualitativo, apresentando análise de cunho interpretativo fundamentada na subjetividade do pesquisador. Ela consiste em um resumo de assunto, pois se embasa em conceitos previamente desenvolvidos por outros autores com a intenção de agregar novas perspectivas a partir da convergência de três áreas que, como o

observado na revisão bibliográfica, são pouco trabalhadas em conjunto: o Design, a Sustentabilidade e a Cenografia. Por possuir objetivos exploratórios e descritivos, os primeiros passos para esse estudo se deram através de pesquisas de conceitos e metodologias que envolvessem o tema proposto de modo a delimitar e definir os objetivos a serem traçados.

Com isso, podemos dividir o processo dessa pesquisa em cinco fases: (1) revisão bibliográfica; (2) análise do contexto local; (3) escolha do objeto; (4) desenvolvimento e (5) resultado momentâneo. As cinco fases aconteceram de acordo com o esquema apresentado na figura 04. Contudo, como apresentado no esquema a seguir, por se tratar de uma pesquisa com certo grau de complexidade, fez-se necessário a utilização de um método cíclico que permita o retorno a fases anteriores ou a antecipação de fases mais avançadas.



**Fonte –** Elaborado pelo autor.

Inicialmente, na fase de (1) revisão bibliográfica deste estudo, foi realizada uma seleção de textos seguindo as necessidades da pesquisa onde delimitou-se a busca por trabalhos acadêmicos publicados que contivessem referências aos seguintes temas: Design, Sustentabilidade e Cenografia. Após isso, foi efetuada a análise e o diálogo desses textos fazendo a extração das informações fundamentais para a construção dos conceitos debatidos neste trabalho com o objetivo de enriquecer a discussão acerca da união dessas três áreas.

Com a delimitação inicial do tema e a criação de uma fundamentação teórica, a fase de (2) análise do contexto local entra em cena com a escolha de escolas de dança e teatro locais para a visita, recolhimento de materiais e aplicação de questionários qualitativos (APÊNDICES A, B e C), que ajudaram no entendimento de questões locais e a compor parte do conteúdo desenvolvido.

Dessa maneira, foram escolhidas duas organizações educacionais voltadas para a produção de espetáculos na cidade de Fortaleza, a Escola de Desenvolvimento e Integração Social para Criança e Adolescente (EDISCA) e a The Biz, sendo a primeira uma organização sem fins lucrativos e a segunda uma escola particular. Ambas as organizações são conhecidas pela excelência em suas produções, desde os aspectos materiais da cena até os imateriais.

Após o embasamento com referenciais teóricos e práticos, segue-se para a fase de (3) escolha do objeto. O contexto atípico vivido durante a pandemia de COVID-19, modificou o processo de escolha do objeto e acabou redefinindo a forma da pesquisa. Sendo assim, apesar de inicialmente a pesquisa ter sido desenvolvida com foco na construção de uma cenografia com diretrizes sustentáveis, durante o progresso desse trabalho a ideia inicial foi se modificando ao considerar fatores como: (a) a escassez de referencial teórico para a realização de uma montagem cenográfica seguindo requisitos projetuais baseados na sustentabilidade e (b) a impossibilidade de dar continuidade aos processos de construção cenográfica e de espetáculos devido ao contexto da pandemia.

Dessa maneira, encontrou-se — na criação de um banco de referências para projetos que visem a criação de cenografias com diretrizes sustentáveis — o objeto a ser trabalhado durante as próximas etapas da pesquisa. Com essa mudança de abordagem, a metodologia que melhor se encaixou ao novo formato da pesquisa foi a desenvolvida por Cecília da Rocha Pessôa, mestre em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em sua pesquisa “A percepção dos designers na concepção de vestuário em Pernambuco pelo viés da Sustentabilidade”, publicada em 2016. A escolha dessa metodologia se deu principalmente com o propósito de aplicar no contexto da produção cenográfica o conjunto de diretrizes que foram desenvolvidos por Pessôa, a partir de um processo de síntese e análise de conceitos de pensadores relevantes que unem Design e Sustentabilidade.



A quarta fase da pesquisa, (4) desenvolvimento, se iniciou com a visitação às pesquisas realizadas na fase de (1) revisão bibliográfica e aos materiais coletados na fase de (2) análise do contexto local para reorganiza-los com o intuito de facilitar a extração dos exemplos de produções cenográficas que foram analisados e classificados na etapa seguinte da pesquisa. Nessa etapa, também foi realizada uma nova pesquisa de casos de produções cenográficas através de nova revisão de textos acadêmicos e coleta de materiais de contexto local, tudo isso, como forma de compor um número maior de exemplos, deixando o trabalho mais rico em conteúdos relevantes para a temática abordada.

A fase de (5) resultado momentâneo, última etapa deste trabalho, recebeu esse nome, pois como a metodologia utilizada para as análises é voltada para a materialização dos projetos, este trabalho se propõe como um meio de pesquisa e consulta para futuras produções cenográficas que busquem atender as diretrizes sustentáveis aqui apresentadas. Esta etapa consistiu na (a) análise das cenografias com base nas diretrizes para uma produção sustentável de Pessoa, que originalmente foram criadas para a pesquisa de produções de vestuário e aqui foram adaptadas para o estudo de produções cenográficas, e no (b) agrupamento dessas análises de acordo com a diretriz em que elas mais se encaixam, pois alguns dos casos apresentam mais de uma diretriz em sua produção, mas somente uma tem maior destaque.

## **2 UMA BREVE HISTÓRIA SOBRE A SUSTENTABILIDADE E SEU ENCONTRO COM A CULTURA**

A inquietação gerada pela escassez de recursos não é novidade para a humanidade. Durante o século XVI, em meio a grandes transformações, ocorre o surgimento de um novo sistema econômico baseado, primordialmente, no lucro, o capitalismo. Nessa época, segundo Pádua (2000), “o pensamento social pré-moderno era dominado pela visão de que as sociedades humanas estavam sob risco permanente de colapso, sendo dependentes dos movimentos e recursos básicos do mundo natural.”

No entanto, com a evolução do sistema capitalista, a expansão do mercado mundial e o aumento da capacidade produtiva trazido pela tecnologia industrial, a ideia de escassez e de colapso iminente foi sendo substituída por uma

ideologia de expansão ilimitada em diversas vertentes. Então, o novo pensamento da época era que o progresso constante do saber tecnológico seria capaz de aumentar o controle humano sobre os aspectos sazonais da natureza e, assim, anular as ameaças dos movimentos da ecosfera — o conjunto integrado das forças e estruturas geológicas e biológicas do planeta.

Instaura-se, assim, o período conhecido como *Era da Exuberância* (CATTON Jr. e DUNLAP, 1980, *apud*, PÁDUA, 2000), onde as sociedades são vistas como que flutuando acima do planeta Terra e dos outros sistemas contidos nele. Nessa visão de mundo, a humanidade só relaciona-se com o planeta quando necessita extrair recursos naturais que estão sempre disponíveis para suprir suas necessidades, e, quando não, esses recursos podem ser substituídos pelos avanços tecnológicos, justificando um avanço ilimitado em diversas áreas.

Após uma pausa de alguns séculos, a inquietação perante a ideia de escassez dos recursos naturais volta a atingir a humanidade e, no final do século XX, o movimento sustentável ressurge com força na agenda política mundial. O primeiro evento ecológico mundial ocorreu em Estocolmo, no ano de 1972, e tinha como pauta as relações entre o desenvolvimento no âmbito social, econômico e ambiental. No mesmo ano, é criada pela Organização das nações Unidas (ONU) a Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (WCED - sigla do inglês *World Commission on Environment and Development*).

A década seguinte é marcada pelo vazamento de gás tóxico na cidade indiana de Bhopal, em 1984, e o acidente nuclear em Chernobyl, no ano de 1986. Essas duas catástrofes ambientais ocorrem em paralelo com um estudo que se propôs a entender os fatores do desenvolvimento que impactam diretamente no meio ambiente. Tal pesquisa foi desenvolvida pelo WCED e resultou na publicação do Relatório *Brundtland*, também conhecido como *Nosso Futuro Comum*, em 1987.

Segundo Barbieri et al. (2010), esse relatório apresentou para o mundo um novo conceito de desenvolvimento, um que envolvia três componentes fundamentais: a proteção do meio-ambiente, o crescimento econômico e a igualdade social.

Essa nova proposta de desenvolvimento envolve simultaneamente, e de forma holística, as dimensões ambiental, social, tecnológica, política, cultural e econômica para o progresso da sociedade global. A construção do conceito de sustentabilidade, pelas partes envolvidas, exige, necessariamente, a adoção de uma visão de planejamento e de operação

capaz de contemplar a complexidade dos problemas globais e atender o fator tempo numa escala de curto, médio e longo prazo. A transição do modelo de desenvolvimento atual rumo a sustentabilidade tem sido, portanto, o grande desafio enfrentado pelos principais segmentos da sociedade: empresas, governos e sociedade civil organizada. (LEAL, 2009. p. 2)

Esse documento mostrou também que a insustentabilidade do modelo de desenvolvimento e as crises ambientais eram causadas pelo terrível contraste entre a pobreza existente nos países do sul e o consumismo extremo nos países do norte.

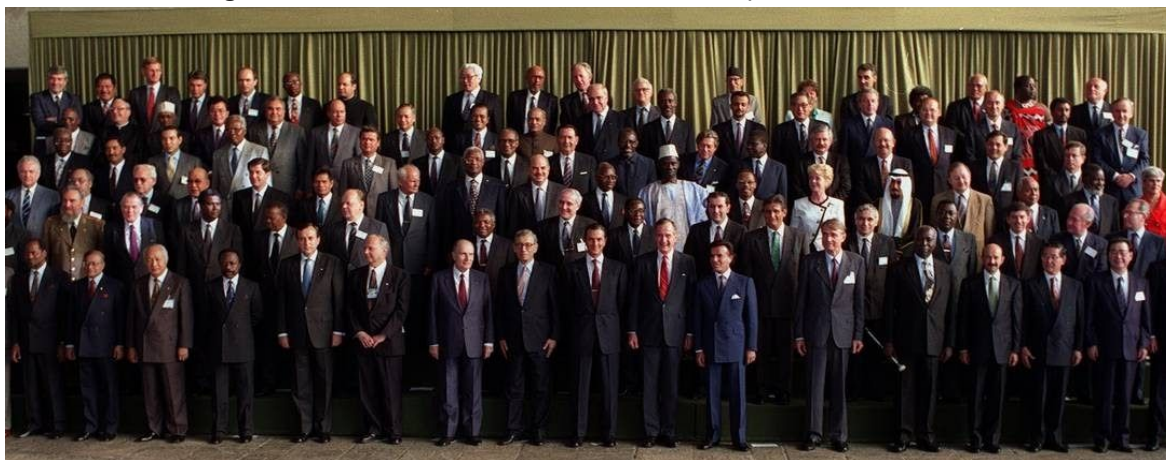
Diante disso, surge a preocupação em assegurar que os países mais pobres possuam as condições necessárias para um crescimento de qualidade igual ao das nações desenvolvidas e, assim, possam ter a possibilidade de satisfazer de maneira sustentável as suas necessidades básicas de emprego, alimentos, energia, água e saneamento. Além disso, o relatório trouxe o primeiro conceito de desenvolvimento sustentável: aquele que satisfaz as necessidades do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras satisfazerem as suas próprias necessidades.

Após isso, no ano de 1992, houve a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro, também conhecida como *Rio-92*, onde houve a reunião de vários chefes de Estado como nunca antes (FIGURA 05). Dessa reunião foram publicados dois documentos: a Agenda 21 e a Declaração Rio.

Na Declaração Rio, podemos encontrar as duas únicas alusões a importância da cultura e das artes nesses documentos. A primeira, no artigo 21, onde citam que “a criatividade, os ideais e o valor da juventude do mundo inteiro tem de ser modificados”; e o segundo, no artigo 22, que cita a cultura dos povos indígenas e das comunidades locais. Nenhuma delas leva em consideração a importância da cultura como ferramenta num processo de desenvolvimento sustentável.

Já na Agenda 21 foi onde os países presentes firmaram o compromisso de refletir sobre a forma como os governos, empresas, organizações não-governamentais e todos os setores da sociedade poderiam cooperar com soluções para os problemas socioambientais.

**Figura 05** – Foto oficial dos chefes de Estado presentes na Rio 92



Fonte – Página do Jornal O Globo<sup>2</sup>

Como um processo contínuo, a cultura foi sendo cada vez mais entendida como uma ferramenta imprescindível no percurso de arquitetar um novo modelo de desenvolvimento. Então, em 1993, foi criada a Comissão Mundial Sobre Cultura e Desenvolvimento (WCCD - sigla do inglês *World Commission on Culture and Development*) que ficou responsável por entender como se daria na prática essa união entre cultura e desenvolvimento. No ano de 1995, foi publicado pela WCCD o Relatório Mundial Sobre Cultura e Desenvolvimento, também conhecido como *Nossa diversidade criativa*.

Esse relatório trouxe, além de soluções como a valorização das culturas locais e dos saberes indígenas já mencionadas anteriormente em outros documentos da ONU, a necessidade de repensar o estilo de vida das grandes cidades e incentivar as expressões artísticas que fogem da “noção monolítica de cultura nacional” através de políticas públicas. (UNESCO, 1995, p. 37-42).

Contudo, apesar do avanço, foi somente em 1998, em uma conferência sobre políticas culturais para o desenvolvimento, realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em Estocolmo que reconheceram que o “desenvolvimento sustentável e progresso cultural dependem reciprocamente um do outro” (CF. UNESCO, 1998)

Os diálogos continuaram até que, conforme já citado anteriormente, em 2001, na conferência da Sociedade Alemã para Política Cultural é criado um novo elo entre arte contemporânea e sustentabilidade a partir da publicação do Manifesto

---

<sup>2</sup> Disponível em <<https://oglobo.globo.com/economia/rio20/o-que-foi-rio-92-4981033>> Acesso em Mai. 2019.

de *Tutzinger* (ANEXO A) pelo *Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*. O texto trouxe a tona reflexões sobre a necessidade do sustentável ser atrativo e do estético ser usado como matéria construtiva para isso, alegando ainda, que para a eficácia da Agenda 21 era necessária a presença desses agentes capazes de transmitir ideias, visões e experiências existenciais através de símbolos, ritos e práticas para a sociedade. Abordou também, a ideia de que o desenvolvimento sustentável implica em um desafio cultural a partir do momento em que ele pressupõe uma mudança de estilo de vida baseada na transformação dos valores que regem todos os setores da sociedade. (ANEXO A)

Entretanto, nos anos seguintes houveram outros dois encontros organizados pela ONU que apresentaram retrocessos quando comparadas as definições com as da Rio-92. O primeiro foi a Cúpula de Joanesburgo, Rio+10, no ano de 2002 e o segundo foi a Conferência de Revisão Rio+20, no Rio de Janeiro em 2012. A Rio+20, assim como a Rio-92, foi a reunião com o maior número de chefes de Estado e representantes de governo que a ONU já havia realizado até o momento (FIGURA 06).

**Figura 06** – Foto oficial dos chefes de Estado presentes na Rio+20



**Fonte** – Página institucional da Rio+20<sup>3</sup>

Os objetivos desses encontros foram a avaliação dos resultados obtidos com a Rio-92, estabelecer novas medidas políticas para o desenvolvimento sustentável e firmar novamente o compromisso de todos países envolvidos. No

---

<sup>3</sup> Disponível em [http://www.rio20.gov.br/sala\\_de\\_imprensa/noticias-nacionais1/foto-oficial-rio-20/view@searchterm=None.html](http://www.rio20.gov.br/sala_de_imprensa/noticias-nacionais1/foto-oficial-rio-20/view@searchterm=None.html) Acesso em Mai. 2019.

entanto, mesmo diante de uma crise ambiental mundial, as resoluções desses dois encontros revelaram, segundo muitos autores, que foram levados em consideração, principalmente, os interesses políticos dos países desenvolvidos, os quais apresentam os maiores índices de consumo de insumos ambientais. (GUIMARÃES; DA FONTOURA, 2012)

No meio corporativo, a adesão do conceito de sustentabilidade pelas empresas e indústrias se deu, a princípio, como resposta às críticas realizadas por inúmeras entidades governamentais unidas com a sociedade civil organizada. Tais críticas, tinham como base comum a responsabilização das empresas e indústrias pelo processo de degradação social e ambiental do planeta. Inicialmente, ocorrido por um fluxo de influência vindo do meio externo para o interno das organizações empresariais por meio de pressão social, a inserção dos princípios sustentáveis no momento atual é tida como fator de competitividade, seja por diferenciação ou por qualificação para continuar no mercado.

A transição para um novo modelo de desenvolvimento tem como objetivo central a substituição das práticas e meios antigos por novos que estejam de acordo com os princípios e objetivos do novo modelo. Para Leal (2009), a principal característica desse novo modelo é que “a natureza é entendida como um conjunto de sistemas inter-relacionados, de modo que o todo seja formado pela somas das partes e de suas interações, e os seres humanos sejam vistos como sendo inseparáveis dos ecossistemas, em uma relação de profunda sinergia.”

Dessa forma, Sacha Kagan (2008) também define a sustentabilidade como um processo onde é preciso a utilização de ferramentas de aprendizagem e de habilidades que resultem em diferentes formas de reflexão sobre uma modernização consciente. Trazendo, assim, uma valorização do como fazer. Pois nesse processo o método e as ferramentas utilizadas devem incentivar a imaginação e reflexão sobre novos e diferentes modos de vida que sejam embasados na equidade entre os critérios de relevância social, prudência ecológica e viabilidade econômica que, para Sachs (2009), são os pilares do desenvolvimento sustentável.

Assim, as novas práticas adotadas devem atender de forma satisfatória os paradigmas apresentados neste capítulo levando em consideração as diversas perspectivas da sustentabilidade:

sustentabilidade social, ou seja, a promoção da equidade na distribuição de renda para os habitantes do planeta; sustentabilidade ambiental, na qual se utilizam os recursos naturais que são renováveis e limita-se o uso dos recursos não-renováveis; sustentabilidade econômica, através do crescimento econômico; sustentabilidade espacial, na qual deve atingir uma configuração de equilíbrio entre as populações rural e urbana e sustentabilidade cultural, a qual garante a continuidade das tradições e pluralidade dos povos. (LEAL, 2009. p. 6)

Portanto, fica claro que o presente trabalho trilha um caminho em busca de trazer além de um conceito de sustentabilidade que possa ser abordado por diversas frentes, como na política, economia e cultura, mas também procura atrair o entendimento de que a busca pela sustentabilidade implica na busca por um desenvolvimento sustentável que una todas as possíveis frentes de atuação. E este, por conter objetivos e metas tão complexos, não pode ser visto como um processo engessado e linear, mas sim, como um processo de evolução contínua e fluida.

### **3 CENOGRAFIA**

#### **3.1 O que é cenografia?**

Segundo Serroni (2013), “por muitas e muitas décadas nos contentamos com a definição vinda do grego: *Cenografia é a grafia da cena*; ou com a que consta no Aurélio: *Arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários*”. Atualmente, ao recorrer às definições dadas por profissionais da área, percebemos o quão diferentes elas podem ser, e isso se deve, principalmente, à constante evolução do fazer cenográfico e as suas modificações no decorrer dos períodos históricos.

Apesar de atualmente ser parte integrante do fazer teatral, para Cyro Del Nero (2008), ela remonta de uma atividade que esteve presente ao longo da evolução humana, tendo sido realizada em diversos rituais primitivos e outras decorações de eventos, e por fim sendo abraçada pela área teatral.

Por ter sido atrelada ao teatro, ao acompanhar a evolução histórica dessa atividade, a cenografia sofreu diversas transformações ao longo dos tempos. Em sua dissertação, nomeada “Cenografia Brasileira Século XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino”, de 2007, Miriam Aby Cohen traça uma linha do tempo determinando as características adquiridas pela cenografia ao longo dos processos de evolução do fazer teatral:

Distintas qualidades e atribuições lhe foram conferidas: *os elementos que organizam o espaço e ilustram*, no Teatro Grego; *os mecanismos para a realização dos Mistérios*, na Idade Média; *do caráter decorativo ou pictórico à perspectiva*, no Renascimento; *o cenário que recria parcialmente a realidade, um ambiente levado ao limite*, no Naturalismo, a exemplo de *Les Bouchers*, de Antoine; *a representação visual que apenas sugere e estimula a imaginação do público*, no Teatro Simbolista; *o espaço tridimensional e vivo* de Appia; *o conceito de unidade cênica, pautado sobre a qualidade visual do Teatro*, por Craig; *a ampliação de sua responsabilidade como espaço cênico, a aproximação do público com a cena “invadindo” o espaço teatral*, a partir de Meininger e Meyerhold; *as propostas de rompimento com a caixa italiana (caixa ótica)* por Max Reinhardt, que, na sua visão contemporânea propõe a busca por espaço distintos, apropriados e específicos para receber cada espetáculo, no Teatro Moderno. (COHEN, 2007. p. 2)

Ao final dessa linha temporal, chegamos ao período da prática cênica atual, onde são perceptíveis as heranças adquiridas durante esse caminho percorrido pela cenografia. Quando, por exemplo, no Teatro Moderno, ocorre a ruptura da soberania do texto dramático diante da adição de demais significantes na interlocução com o espectador - espaço, luz, som, cor, imagem, movimento - que tem sua permanência clara até os dias atuais.

Assim, a cenografia deixa de ser apenas o local onde a ação teatral acontece e passa a ser parte importante na relação proposta entre o texto, a ação e a recepção do espectador, deixando de lado uma função unicamente ilustrativa e se tornando parte importante na comunicação do pensamento ao público.

A complexidade alcançada pela linguagem cenográfica após tão longa jornada de transformações é um dos fatores que mais dificultam a sua exata significação. Diante disso, existem diversas definições para a cenografia cunhadas por cenógrafos, artistas e autores que de alguma forma estão relacionados com o fazer cenográfico. Podemos até classificar todas essas definições como corretas, e por isso que as divulgamos comumente, mas nenhuma é capaz de abranger a totalidade dessa linguagem.

Ao analisarmos algumas dessas definições, podemos destacar três pontos comuns entre elas: o espaço, o tempo e a ocupação.

### **3.1.1 O espaço**

O espaço aqui analisado é o espaço cênico, local onde acontece a ação teatral. Ele deve ser tratado levando em consideração a necessidade que a cenografia tem de intensificar a força do argumento teatral. Para isso, Pamela



Howard, que é cenógrafa, diretora teatral e professora na *University of the Arts London (Central Saint Martins College of Art and Design)*, em sua publicação “O que é Cenografia”, de 2017, ressalta a necessidade que o fazer cenográfico suscita do cenógrafo de ficar atento às características inerentes ao lugar a ser utilizado, pois cada espaço cênico é único, tendo sua própria dinâmica e atmosfera a serem consideradas.

Entender a dinâmica do espaço significa identificar, por meio da observação de sua geometria, onde reside sua força: em sua altura, seu comprimento, sua largura, sua profundidade ou em suas diagonais horizontal e vertical. (HOWARD, 2017. n.p)

Tido por muitos como arte, mérito ao qual não iremos nos ater no presente trabalho, esse tratamento dado ao espaço pode ir desde um cenário puramente naturalista - com a perfeita ilustração de todos os elementos contidos na cena - até a ausência total de cenário - exaltando a atuação.

Sendo assim, o espaço cenográfico encontra-se dentro de uma constante evolução, passando por uma investigação do espaço puramente bruto, mas nunca neutro, por experiências de ocupação e movimentação com o intuito de testar os argumentos propostos, e por fim, pelas inevitáveis alterações sofridas após a ocupação do mesmo, que em contato com a encenação se torna algo totalmente diferente de quando estava vazio.

### **3.1.2 O tempo**

O tempo por sua vez, aqui tomado como um tempo dramático aliado ao tempo real, tem sempre a intenção de levar o espectador para fora da realidade, tirando a sua sensação de passagem de tempo habitual e fazendo transcender a sua imaginação. Para Cohen (2007), no contexto teatral será possível visualizar uma consequência anteceder a sua causa ou um momento corriqueiro se estender por horas sem que tenham se passado poucos minutos.

Dependendo do espaço cênico utilizado, a relação entre o tempo dramático e o tempo real irão se modificar, tornando um mais evidente e intenso que o outro. Essa relação pode ser melhor entendida, analisando o exemplo dado a seguir:

Isso pode ser exemplificado considerando uma dada situação: um espaço inusitado, uma rua, onde o acontecimento teatral terá lugar à luz do dia, situação na qual não há controle sobre esta iluminação. Neste caso será difícil propor a existência de tempo dramático, ou seja, levar o espectador a transcender a percepção de tempo, ficando assim ele, o espectador, retido na dimensão de tempo real, o que pode ser, em alguns casos, parte da intenção cênica. Mas ainda assim, o movimento que terá lugar neste espaço poderá colaborar para conduzir o espectador a distanciar-se por um momento da realidade. (COHEN, 2007. p. 36)

### **3.1.3 A ocupação**

Nascida muito antes de se integrar ao fazer teatral, a cenografia, encontra finalidade na sua utilização para complementar o jogo de significantes que compõem uma ação, seja ela teatral, ritualística ou eventual, sendo assim, ela só existe enquanto está em ação meio a um acontecimento. Quando esse finaliza, a cenografia, efêmera e provisória, mesmo permanecendo no espaço, perde a sua função inerente.

Para Serroni (2013), a “cenografia deve amparar o ator. O importante numa cenografia não é uma porta que está no cenário, mas sim o momento em que alguém está passando por ela.” E Howard (2017) o complementa ao afirmar que “um espaço está morto até que os intérpretes o habitem, tornem-se elemento móvel do quadro cênico e contem a história que é aprimorada em sua utilização.” (HOWARD, 2017. n.p)

Com essa intenção, que Nero (2008), descreve o cenógrafo como um hermeneuta do texto, aquele que conhece todos os detalhes e entende as entrelinhas que irão alinhar a história contada, pois só assim, ele estará munido de informações e contextos para a criação do projeto cenográfico em sua melhor forma, aquela que atende a todas as necessidades do texto.

Após a apresentação desses aspectos chegamos ao entendimento de que o fazer cenográfico pode ser tido como um ofício que se equilibra entre esses três pontos — o espaço, o tempo e a atuação — levando sempre como prioridade a intensificação do argumento proposto pela obra.

Sendo assim, ao visitar e analisar novamente as definições sobre o que é cenografia, as duas que mais se aproximam de uma totalidade do que seria um entendimento do fazer cenográfico pelo autor deste trabalho, são a da cenógrafa neozelandesa, Dorita Hanah (s.d, apud, Serroni, 2013. p. 25): “Cenografia é um desenho de papel dinâmico que acontece no palco, orquestrando o ambiente

sensorial e visual da performance.”; e a da cenógrafa brasileira, Miriam Aby Cohen (2007, p. 39): “Cenografia é a arte que transcende ao tempo e ao espaço ao definir as circunstâncias do encontro entre os homens, que colabora para a especificidade do acontecimento teatral”.

### 3.2 Produção cenográfica

A meu ver, não existe uma fórmula para criar cenografia. Cada profissional deve obedecer a suas próprias convicções e seu estilo, perseguir suas metas como artista. (SERRONI, 2013. p. 26)

Apesar de não possuir uma fórmula, como disse Serroni, o fazer cenográfico necessita de projeto. E embora as fases projetuais se assemelhem, o percurso projetual a ser seguido vai depender do processo criativo de cada cenógrafo. Esse processo projetual não pode ser estritamente rígido e linear pois o seu fazer pressupõe uma constante transformação e evolução.

Diante da urgência desse processo projetual mais fluído, a produção cenográfica pode alcançar altos níveis de complexidade, e, para Serroni (2013), “quanto mais complexa a cenografia, mais exigente o projeto, e quanto mais soluções o projeto encontrar, certamente menos problemas haverá na execução e na montagem da cenografia.”

De modo algum, a ideia de possuir uma metodologia projetual deve ser vinculada a uma racionalização demasiada do processo cenográfico, pois isso se tornaria um limitante para o resultado final. O foco principal é delinear um caminho a ser traçado ao longo do processo de construção da cenografia, pois diferente do que muitos pensam, a profissão do cenógrafo “não é uma atividade solitária; na verdade, é impossível ser cenógrafo sozinho, pois o trabalho deve ser feito com outras pessoas.” (HOWARD, 2017. n.p)

Os cenotécnicos constroem os cenários auxiliados por profissionais como marceneiros, pintores e serralheiros de arte. Os aderecistas e a contra-regragem produzem e organizam os objetos e mobiliários cênicos através da constante pesquisa histórica do cotidiano humano e imprimem a esperada atmosfera que se apresenta no texto/roteiro. Os figurinistas criam as roupas e os acessórios mais adequados para a construção do personagem e a equipe de maquiagem caracteriza cada personagem. (URSSI, 2006. p. 93)

Para o sucesso do projeto é necessário que o profissional da cenografia se coloque em uma perspectiva, descrita por Howard (2017, n.p), como “ao mesmo tempo, humilde e grandiosa”, pois, ao fazer parte de um processo complexo de construção de significado, que envolve muitos outros profissionais, a ideia de trabalho em coletivo deve se sobrepor ao individual.

Assim, fica clara a necessidade que o cenógrafo tem de se expressar e comunicar com o restante do grupo através de esboços das cenas, croquis, layouts da disposição de objetos, vistas frontais e laterais da plateia, storyboards, maquetes ou modelos virtuais. Tais artifícios visuais auxiliam tanto na reflexão sobre o projeto como na unificação do olhar cênico para uma criação coletiva consistente.

A partir do momento em que ocorre um diálogo entre a direção, a iluminação e os demais profissionais da realização teatral, todos se tornam co-responsáveis pela criação de um espetáculo munido de atmosfera. Quando isso ocorre, o fazer cenográfico se mescla com as outras disciplinas contribuintes para a construção da obra formando uma unidade cênica coerente, onde o cenógrafo deixa de colocar apenas elementos sobre o espaço de atuação e passa a compor sentido dentro do seu projeto que estará inserido em um contexto maior, o acontecimento teatral.

Segundo Cohen (2007), tal acontecimento teatral é composto por elementos verbais e não-verbais, estando a cenografia inserida entre os não-verbais, que se relacionam para dialogar com a audiência e, mesmo assim, continuam mantendo suas individualidades na narrativa.

Em seu artigo intitulado de “A criação da cenografia” publicado na revista referente ao V Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas), no ano de 2008, Heloisa Lyra Bulcão faz um estudo sobre os processos de trabalho de alguns cenógrafos do qual emergem metodologias criativas referentes a cada profissional analisado, exemplificando assim, a existência de métodos próprios para cada profissional cênico. (BULCÃO, 2008)

O cenógrafo Luiz Carlos Mendes Ripper possuía um método mais visual, no qual criava os figurinos a partir de associações dos seus personagens com particularidades específicas, através de um mapa simbólico com espaços individuais para cada personagem onde ele adicionava as características referentes a cada um deles.

Para o diretor e cenógrafo Gianni Ratto, o método criativo era mais gestual, pois tinha sempre a intenção de alcançar resultados imprevistos. Ele partia de desenhos e rabiscos feitos em tamanhos bem reduzidos, onde a gestalt e a capacidade da visão humana se encarregam de preencher as lacunas de significados e, posteriormente, esses traços são ampliados, para que só então se percebam os caminhos que estavam em seu subconsciente, traduzindo-os em formas concretas e inusitadas.

O método utilizado por Hélio Eichbauer tem um viés tridimensional e matemático, pois gosta de visualizar os movimentos e ações dos atores na planta cenográfica através da sua imaginação. No começo do processo, ele se atém a livros, objetos e ideias que conversem com a obra e o que foi acordado com o diretor, depois disso, ele mergulha na literatura, no texto e no autor e após todo o embasamento que ele vai para os esboços iniciais.

As metodologias acima citadas são exemplos de processos que, mesmo quando mais holísticos, trazem para a produção cenográfica um melhor planejamento e segurança durante todo o progresso do projeto. Para Bulcão (2008), o estudo teórico dessas metodologias é de extrema importância para o campo da cenografia, pois ampliam a gama de conhecimento disponível para novos profissionais e estudantes da área.

No entanto, os referenciais teóricos sobre processos e metodologias de construção de projetos cenográficos ainda é escasso e pouco difundido, principalmente, quando nos direcionamos para temas como a sustentabilidade. Para Howard (2017), as mudanças climáticas são um fator que afetam todas as pessoas e conseqüentemente refletem em todas as questões que envolvem as produções cenográficas.

Considerando isso, também é de suma importância no contexto atual focar em questões relacionadas ao acolhimento da sustentabilidade pelos cenógrafos em suas produções e formas de realizar o seu trabalho, de modo a perpetuar metodologias ligadas a um fazer teatral mais sustentável. Pois essas produções terão grande influência no processo de transição para a sustentabilidade, que segundo Manzini (2008), deverá ser um movimento de aprendizado social, ou seja, acima de outros fatores, dependerá de uma mudança de mentalidade da sociedade.

## 4 DESIGN E SUSTENTABILIDADE

### 4.1 A relação entre Design e sustentabilidade

Tanto Villas Boas (2007) como Mozota (2000), usam o século XVIII para fincar a primeira estaca no que seria a pré-história do Design, em meio ao que foi denominado por William Catton, sociólogo americano dedicado a temas relacionados à ecologia e ao meio ambiente, como a *Era da Exuberância*, época em que a humanidade gozava de grandes avanços e privilégios graças ao consumo desenfreado de petróleo barato, o que culminou também, na aparição dos maquinários movidos a combustíveis fósseis que impulsionaram a história do movimento industrial como a conhecemos.

A primeira Revolução Industrial, com início na Inglaterra, é responsabilizada por Villas Boas (2007) e Mozota (2000) por romper o vínculo da concepção de um objeto e a sua fabricação, até então, realizadas pelo mesmo profissional, o artífice. Diante disso, é a partir de um crescente processo de abstração e racionalização que a lei da produtividade se estende por toda a sociedade.

Com o final da 2ª Grande Guerra Mundial, após um período de contenção na demanda de consumo, houve um grande crescimento na produção das indústrias que, agora, dispunham das tecnologias criadas para a guerra. Coutinho (2015) afirma, em apontamento embasado por Santos (2000, p. 69-70), que “neste momento, o design tornou-se fundamental para as organizações em busca do desenvolvimento e produção de produtos competitivos e com alto nível de adequação”.

A expansão das formas de atuação do Design durante a evolução do sistema capitalista também significou a sua inserção profunda nos modos de vida da sociedade contemporânea e ocorreu de tal maneira, que para Sudjic (2010, p. 49), atualmente, “o design, em todas as suas manifestações,... É um reflexo de nossos sistemas econômicos. E revela a marca da tecnologia com que temos de trabalhar. É um tipo de linguagem, e é reflexo de valores emocionais e culturais.”

Na verdade, os designers não “solucionam” problemas; eles “trabalham através” dos problemas. Os designers utilizam processos não lógicos, difíceis de traduzir em palavras, mas fáceis de expressar em ações. Eles

utilizam modelos, simulações, esboços e histórias como verbetes de seu vocabulário. Eles operam no espaço existente entre o “saber” e o “fazer”, elaborando protótipos de novas soluções que brotam de seus quatro pontos fortes: empatia, intuição, imaginação e idealismo. (NEUMEIER, 2010. p. 50)

Aliada à visão de Neumeier (2010), temos também a definição da atividade do designer como aquela que gira em torno de informações sobre áreas diversas, como ciência, arte e experiência humana, o que cria a demanda por um profissional que possua uma visão sistêmica associada a uma visão criativa, pois assim, ele estará mais capacitado para obter sucesso em um contexto complexo.

Para Teixeira (2005), “a atividade do designer é coordenadora, porque entende a criação e a tomada de decisões dentro de um contexto compartilhado por outras profissões, no qual o design atua em parceria, coordenando a contribuição de outras áreas.” Dessa forma, chegamos a definição, apresentada por Cardoso (2012), de que a principal função do Design é conhecida atualmente como projetar interfaces, atividade que foi exercida historicamente pelos designers ao conectarem pontos que antes eram desconexos.

Além destas, outra importante função do Design nos é apresentada por Mozota (2011). Segundo ele, “o design tem uma função social e coletiva, dando forma a aspirações humanas; ele reflete e reforma valores sociais e pode contribuir para modificar preconceitos nas relações humanas.” Com isso, pode-se intuir que, além de sofrer influência das mudanças sofridas pela sociedade, o design também é capaz de realizar a ação inversa, transformando a sociedade através das suas mudanças de paradigma.

Com base nessas visões sobre as funções do Design concluímos que o designer é visto como uma ferramenta estratégica para criar novos modelos de projeto e fabricação que estimulem uma relação mais sustentável entre os indivíduos e os objetos, tendo essa união entre Design e Sustentabilidade como “tarefa inerente à responsabilidade social do designer.” (De Moraes, 2010. p.143)

Após algumas décadas de conscientização movida por forças sociais e governamentais, já é possível ver empresas que se preocupam com o uso de tecnologias limpas (que reduzem a poluição no processo produtivo), o tratamento da poluição gerada e o redesenho de produtos e serviços já existentes. No entanto, é preciso ir além de melhorar os processos e produtos que já estão inseridos na lógica de desenvolvimento econômico atual.

Segundo Manzini e Vezzoli (2011), existem quatro níveis fundamentais de interferência do pensamento sustentável dentro de um projeto de Design: (a) Melhoria ambiental de fluxos de processos e operações; (b) O redesenho ambiental do existente; (c) Design de novos produtos ou serviços intrinsecamente sustentáveis; (d) Sistemas de inovação – cenários que promovam o consumo suficiente. Para eles, as práticas atuais descritas no parágrafo acima se enquadram nas categorias mais usuais, as descritas em (a) e (b).

Diante disso, ressaltam que tais classificações não representam necessariamente uma evolução cronológica e também não definem precisamente as fronteiras entre uma e outra dimensão, no entanto podem ser úteis para o entendimento esquemático das contribuições do design para a sustentabilidade. Pois para um novo modelo de desenvolvimento, pautado na sustentabilidade, é primordial a criação de novas formas de enxergar e desenvolver os produtos e serviços no cotidiano das pessoas. (MANZINI; VEZZOLI, 2011) Com isso, Mozota (2011) complementa que “o design para a sustentabilidade não se trata de fazer uma limpeza após ter feito uma bagunça, mas sim de projetar modos de eliminar o desperdício e a desordem desde o princípio.”

Para Capra (2006) e Manzini (2008) o caminho que iremos percorrer em direção a uma sociedade mais sustentável perpassa principalmente as mudanças de pensamento dos indivíduos em relação a realidade que os cerca, afetando assim seus modos de viver e estar no mundo e suas maneiras de encarar as adversidades econômicas, ambientais e sociais.

Dessa maneira, o presente trabalho esboça uma produção de Design baseada na ideia de quebra com o paradigma projetual mais difundido atualmente, ou seja, uma mudança na natureza de como os designers estão projetando para que possam, assim, surgir novos produtos e serviços que atendam as necessidades reais dos indivíduos, garantindo o direito de uso do meio ambiente a todos na sociedade atual e futura. Por se tratar de um movimento amplo e complexo, tal mudança, deve ser pensada levando em consideração todo o ciclo de vida dos artefatos, desde o momento em que a matéria prima entra no sistema produtivo até o momento em que o produto sai do sistema de consumo e é descartado.



## 4.2 As diretrizes para uma produção sustentável de Cecília da Rocha Pessôa

Como a atual pesquisa visa produzir um banco de dados de referência embasado em requisitos projetuais sustentáveis de Design, para as produções cenográficas, tornou-se necessário escolher quais seriam as diretrizes projetuais que iriam nortear e atender as demandas surgidas a partir desse objetivo para um desenvolvimento sustentável baseado em uma nova cultura projetual.

Com isso, foram escolhidas como base as diretrizes apresentadas por Cecília da Rocha Pessôa, Mestre em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em sua pesquisa “A percepção dos designers na concepção de vestuário em Pernambuco pelo viés da Sustentabilidade”. (PESSÔA, 2016)

Nessa pesquisa, Pessôa (2016) realizou um levantamento de referenciais bibliográficos sobre os principais estudos produzidos por pesquisadores que trabalham a sustentabilidade em diferentes contextos na concepção de artefatos e a enxergam como meta, processo e/ou princípio desta ação.

Assim como no tema analisado por ela, que era a Moda, quando pegamos a cenografia e a colocamos sobre as mesmas lentes de uma produção sustentável, podemos perceber problemas semelhantes aos apontados na sua pesquisa, como o projeto que não contempla o que vai acontecer depois do uso, como vai ser o descarte e nem se vai ser possível transformar o que já está produzido em matéria prima para outros projetos.

Outro fator determinante para a escolha desse estudo foi que as diretrizes apresentadas podem ser usadas em qualquer etapa do ciclo de vida de um artefato, pois abrangem desde o processo da criação até o descarte e indicam o que deve ser analisado antes, durante e depois das produções. Dessa forma, servem “também como parâmetros de análise para a discussão da prática real da sustentabilidade.” (PESSÔA *et al*, 2016)

Os autores analisados na pesquisa foram separados em dois grupos, o primeiro com pesquisadores que abordam a sustentabilidade em um aspecto mais amplo da produção de artefatos e projeto, e o segundo com pesquisadores voltados para sustentabilidade intimamente relacionada com tema discutido por ela, a Moda.

Sendo assim, o primeiro era composto por pesquisadores que buscavam delinear o uso da sustentabilidade enquanto meta, processo e/ou princípio de ação: Kazazian (2005), Thackara (2008), Vezzoli (2010), Manzini e Vezzoli (2011),

Cardoso (2012), Braungart e McDonough (2013) e Oliveira (2013). No caso do segundo grupo, era composto por pesquisadores que estudavam e analisavam estratégias sustentáveis nos processos de concepção de vestuário: Fletcher e Grose (2011), Salcedo (2014), Rüttschilling e Anicet (2014) e Gwilt (2014).

Com a investigação dos estudos e a ideia de criar uma compilação de todos os conceitos, diretrizes e estratégias foi observada a existência de três metas principais relacionadas a (1) regeneração da natureza, (2) as intervenções dos seres humanos e (3) a durabilidade dos artefatos. Além dessas metas observadas, a compilação seguiu outros fundamentos:

...a compilação das diretrizes envolve os três pilares do desenvolvimento sustentável evidenciados por Sachs (2009): (1) o econômico, (2) o social e (3) o ambiental. E também abrange os princípios da ecologia de Capra (2006): (a) interdependência, (b) a natureza cíclica (fluxo fechado/reciclagem), (c) flexibilidade e (d) a diversidade (ecossistemas flexíveis/situações mutáveis e de substituíbilidade). (PESSÔA, 2016. p.91)

**Figura 07 - Compilação das diretrizes da pesquisa**

	Motivação	Temáticas	Autores	Compilação
<b>AMBIENTAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Inspiração na natureza</li> <li>- Regeneração dos ecossistemas;</li> <li>- Ajuda mútua (homem/ natureza).</li> </ul>	Reduzir os impactos ambientais	Manzin e Vezzoli/ Salcedo/ Anicet Rüttschilling/ Fletcher e Grose	<b>1. Projetar integrando a natureza</b>
		Sem desperdício/ resíduo nutriente	Oliveira/ Kazazian/ Braungart e McDonough/ Salcedo/ Capra	
		Interdependência/ Rede/ biomimética/ flexibilidade/ Diversidade	Kazazian/ Cardoso/ Fletcher e Grose/ Oliveira/ Capra/ Kropotkin	
		Localidade	Kazazian/ Manzini/ Salcedo/ Fletcher e Grose	
<b>SOCIAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Responsabilidade compartilhada;</li> <li>- Atitudes colaborativas;</li> <li>- Envolvimento de todos os atores</li> <li>- Ajuda mútua.</li> </ul>	Cooperação colaboração Parceria	Oliveira/ Vezzoli/ Capra	<b>2. Projetar com as pessoas</b>
		Laços emocionais	Vezzoli/ Salcedo/ Rüttschilling e Anicet	
		Inovação social	Thackara/ Manzini	
		Papel do usuário processo de resignificação Customização	Cardoso/ Fletcher e Grose/ Kazazian/ Salcedo	
<b>ECONÔMICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Produtos duráveis;</li> <li>- Consumo consciente;</li> <li>- Design consciente;</li> <li>- Foco no serviço;</li> <li>- Não induzir a obsolescência programada.</li> </ul>	Separação/ Modularidade/ Substituíbilidade	Rüttschilling, Anicet/ Cardoso Salcedo/ Fletcher e Grose/ Capra Oliveira/ Manzini e Vezzoli	<b>3. Projetar para continuidade</b>
		Novos ciclos/ sistemas de uso/ pós-uso/ serviços	Cardoso/ Kazazian/ Thackara Fletcher e Grose/ Salcedo	
		Processos de resignificação múltiplos usos	Rüttschilling e Anicet Salcedo/ Cardoso	
		Ciclos biológicos e tecnológicos/ reciclagem/ tecidos biodegradáveis/ upcycling	Rüttschilling e Anicet/ Salcedo/ Manzini e Vezzoli/ Cardoso/ Kazazian	
		Otimização (recursos/ processos)	Manzini e Vezzoli/ Kazazian/ Fletcher e Grose/ Oliveira	

**Fonte:** Elaborado por Pessoa (2016) em sua pesquisa “A percepção dos designers na concepção de vestuário em Pernambuco pelo viés da Sustentabilidade”

Conseqüentemente, associou o projeto sustentável a três parâmetros de atuação: (1) 'Projetar integrando a natureza'; (2) 'Projetar com as pessoas'; e (3) 'Projetar para continuidade'.

Com o intuito de facilitar a visualização das diretrizes criadas para os profissionais de Design, Pessoa (2016) criou o quadro abaixo (FIGURA 07) onde é possível entender de forma sistemática como os conceitos macros se relacionam com as orientações específicas.

#### **4.2.1 *Projetar integrando a natureza***

O primeiro requisito, diz respeito a criação de uma relação de apoio mútuo entre o modelo de desenvolvimento e a prosperidade da natureza, e conseqüentemente, das pessoas que são parte integrante da ecosfera. Sendo assim, "o objetivo é pensar em estratégias na fase inicial do projeto que não só respeitem os limites do meio ambiente, como também, o regenerem." (PESSÔA, 2016)

Ele tem como focos principais: (a) reduzir os impactos ambientais na escolha de recursos e processos, (b) projetar sem desperdício e resíduos, (c) inspiração na natureza e (d) trabalhar a localidade, explorando o contexto local.

A estratégia de ação dessa diretriz diz respeito ao uso adequado de matéria prima e energia aplicadas no processo de ciclo de vida do produto ou serviço, ou seja, procurar, sempre que possível: reduzir, reutilizar e reciclar durante todo o processo, independente de ser na produção, utilização ou descarte.

Outro ponto importante é projetar evitando as perdas nos processos de produção. A natureza é um sistema fechado e nunca gera resíduos, tudo se transforma em nutriente para um novo ciclo, seja no mesmo sistema ou em outro.

Pensar a localidade enquanto se projeta, também é uma importante forma de utilizar o ambiente a sua volta a favor dos seus objetivos. Para Pessoa (2016), além de fortalecer a relação de identidade e pertencimento, a utilização de recursos disponíveis em determinado local estimula a cadeia produtiva local, reduz o consumo de energia com transporte, respeita a mão de obra e os ecossistemas locais.

**Figura 08** - Embalagem ecológica feita de fibra de bananeira.



**Fonte** - Página online da Revista Exame<sup>4</sup>

Podemos trazer como exemplo para essa diretriz a embalagem ecológica produzida com fibra de bananeira e idealizada pelos designers colombianos Brayan Stiven Pabón Gómez e Rafael Ricardo Moreno Boada (FIGURA 08). Segundo matéria publicada no site da Exame, a Colômbia está entre os cinco países que mais exportam banana e com o projeto, o material que era geograficamente abundante, ganha um novo uso a partir de um processo de ciclo fechado.

Além de projetar sem desperdício, se inspirar na natureza e explorar os fatores locais, essa solução reduz os resíduos no campo e o consumo de novos recursos para a produção das embalagens.

Algumas formas de aplicar essa diretriz em um processo de design cenográfico seria (1) diminuir ao máximo (a) a quantidade de material utilizado em uma cenografia (Lembrar que o palco é destinado ao ator e a presença de muitos objetos pode atrapalhar o fluir da cena), (b) a energia para sua fabricação e (c) a utilização de novos recursos durante o uso (Pensar na eficiência de uso e de manutenção); (2) utilizar material abundante na comunidade local (Como muitas escolas de samba fazem no momento de construir seus carros alegóricos); (3) aprimorar as logísticas de transporte das matérias primas e dos objetos que

---

<sup>4</sup> Disponível em <https://exame.com/casual/conheca-a-embalagem-sustentavel-que-nasce-em-bananeira/> Acesso Jun. 2019.

compõem o cenário; e (4) criação e desenvolvimento de sistema de aluguel de objetos cênicos.

#### **4.2.2 Projetar com as pessoas**

O requisito voltado para o sistema social busca no argumento, dito por Manzini (2008), de que a transição rumo a sustentabilidade será composta mais por mudanças comportamentais do que tecnológicas, um motivo para impactar o maior número de pessoas possíveis nos processos projetuais sustentáveis. Visto que, incluir pessoas, também, é uma forma de acelerar o processo de modificação da consciência ambiental insustentável da sociedade contemporânea, pois, “se o ser humano não tiver a consciência ambiental enraizada de forma natural em seu cotidiano, em sua filosofia de vida, será muito difícil modificar os padrões de estilo de vida.” (PESSÔA *et al*, 2016. p. 1914)

Desse modo, esse requisito tem como principal objetivo a criação de estratégias que valorizem todos os indivíduos envolvidos no ciclo de vida de um produto ou serviço. Os seus focos principais são: (a) cooperação e colaboração dos envolvidos; (b) criação de laços emocionais que aumentem a valorização pelo produto e serviço; (c) desenvolvimento de processos de fomento a inovação social e (d) abrangência do papel do usuário durante a vida útil do projeto.

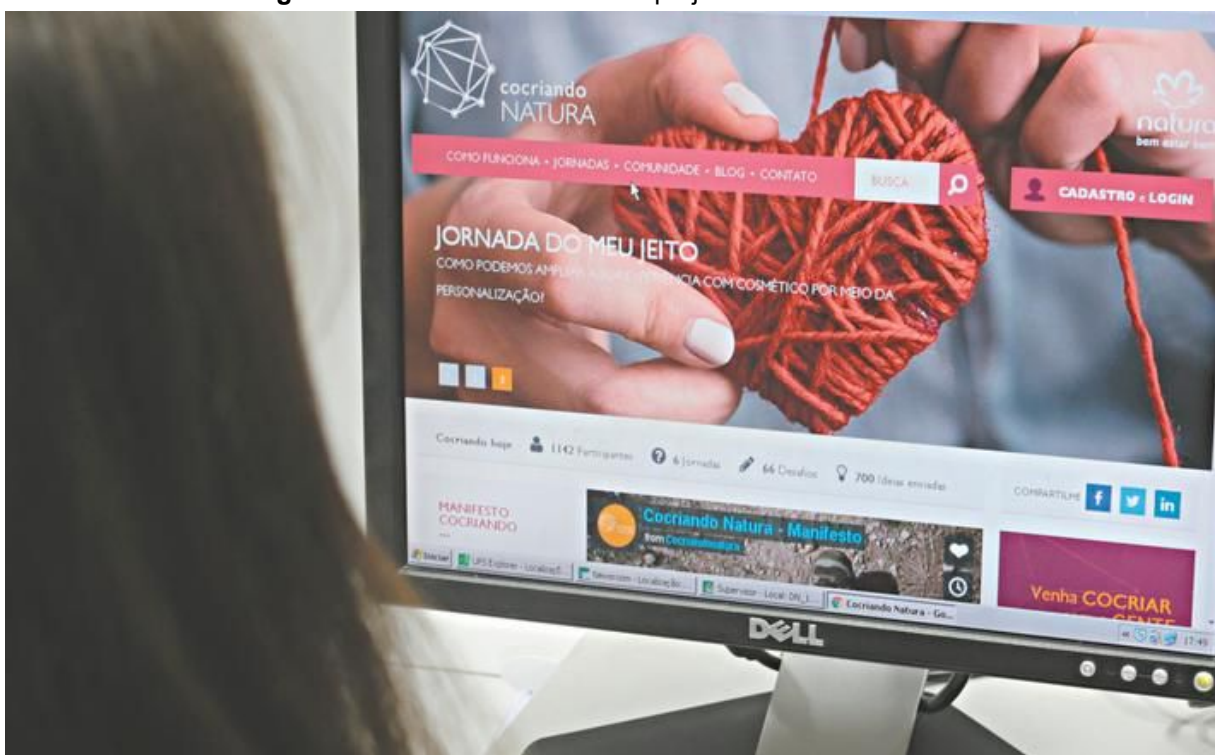
Os focos dessa diretriz nos mostram como é preciso ser mais sensível e atencioso ao capital humano que participa do ciclo de vida dos produtos e serviços, desde os envolvidos no processo de produção até os que utilizam e são responsáveis pelo seu descarte.

Precisamos promover novas relações fora das nossas zonas de conforto, aprender novas formas de colaborar e conduzir projetos, melhorar a capacidade de todos os cidadãos de se envolver em um diálogo significativo sobre seu ambiente e contexto e promover novos relacionamentos entre as pessoas que fazem as coisas e as pessoas que as utilizam. (THACKARA, 2008, p. 39)

A valorização dos indivíduos nos processos de uso e manutenção auxilia na criação dessa nova relação entre quem produz e quem consome e na construção de laços emocionais mais fortes, tornando essa ação capaz de influenciar nos resultados do sistema produto-usuário como um todo.

Adicional a isso, ao projetarmos com foco na integração das pessoas no ciclo de vida dos produtos e serviços, também, tornamos eles partes responsáveis pelos resultados obtidos nos processos de produção e consumo, sejam eles positivos ou não.

**Figura 09** - Plataforma online do projeto Cocriando Natura.



**Fonte** - Página online do jornal Diário do Nordeste<sup>5</sup>

Como exemplo para essa diretriz, podemos trazer um projeto desenvolvido pela Natura, empresa brasileira de produtos cosméticos, que foi lançado em 2013 e do qual encontramos registro até o ano 2017, o Cocriando Natura (FIGURA 09).

O projeto consistia em Jornadas de Cocriação que tinham o objetivo de inovar ou melhorar os processos da empresa. Os temas específicos de cada jornada eram lançados ao público através de uma plataforma onde consumidores e interessados eram conectados previamente formando uma comunidade voltada para a colaboração e cocriação. A plataforma foi evoluindo juntamente com o as jornadas,

---

<sup>5</sup> Disponível em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/negocios/rede-de-ideias-supera-desafios-a-partir-de-so-lucoes-criativas-1.1417956?page=7> Acesso em Ago. 2020.

inicialmente era um grupo no Facebook e posteriormente, com o crescimento do projeto, foi desenvolvido um site que atendia melhor às demandas do programa.

Dentre as pessoas que pertenciam às comunidades nas plataformas, aquelas que se identificassem com o tema proposto eram convidadas a participar e colaborar na cocriação de ideias junto com a Natura.

A jornada de cocriação consistia em experiências através de ambientes virtual e presencial onde eram discutidos assuntos que relacionassem o tema e a Natura. As ideias geradas ficavam expostas e a disposição de todos os envolvidos e serviam de inspiração para os processos internos da empresa, mas sem garantir que a ideia fosse seguida exatamente como projetada nos encontros.

Além desse processo de aproximação com os consumidores e interessados nos temas das jornadas, que já mostra o interesse da marca em conhecer como seus produtos eram consumidos e vistos, o projeto ainda possuía uma etapa de “reconhecimento” onde os participantes acumulavam pontos ao decorrer das jornadas e eram recompensados por isso.

Com isso, meios de aplicar essa diretriz em ações voltadas para o projeto de uma cenografia seriam (1) utilizar técnicas de cocriação entre os usuários da cenografia (Sair do papel de apenas observar a criação da cena e dela tirar conclusões sobre o fluxo de movimento dos atores, para entrar em um modo mais horizontal, onde se escuta e analisa a opinião dos atores durante atividades voltadas para a cenografia); (2) fortalecer os vínculos entre a direção, o elenco e o espaço a ser utilizado através de atividades que envolvam todos os participantes e despertem a valorização pelo espaço a ser ocupado; (3) transformar os envolvidos no processo em parceiros do projeto (Indivíduos dispostos a colaborar de alguma forma com a montagem cenográfica, seja com mão de obra, fornecedores ou referências) e (4) realizar cenografias capazes de serem modificadas pelos usuários durante o uso.

#### **4.2.3 Projetar para continuidade**

E, por fim, a terceira diretriz busca estimular a durabilidade dos produtos na fase de “uso” do seu ciclo de vida, seja pela eficiência e qualidade dos materiais aliada a extinção da obsolescência programada ou seja pela criação de laço afetivo entre o indivíduo e o produto para que ele possa estender ao máximo seu período de “uso”.

Os focos principais dela são: (a) separação e modularidade dos produtos para diminuir a produção de resíduos, melhorar a reciclagem e facilitar a manutenção, (b) novos ciclos de vida que repensem os sistemas de uso, os serviços e o pós-uso, (c) processos de ressignificação dos artefatos visando diferentes interações com o usuário e múltiplos usos, (d) ciclos biológicos e tecnológicos que unam as sabedorias da natureza com os avanços tecnológicos e (e) otimização de recursos e processos.

Essa demanda tem como referência principal a parceria com o usuário, pois o maior objetivo dela é ampliar a vida útil de objetos com ações que aumentem a adaptabilidade às necessidades destes usuários, a capacidade de renovação material e simbólica e a co-participação dos mesmos nesses processos, como no de reciclagem (ciclo fechado de produção) e de upcycling (valorização de materiais descartados sem alteração de suas composições químicas).

Dentre as estratégias de ação que norteiam esse requisito temos: “(a) construção de artefatos com sistema de ressignificação constante (produto-usuário); (b) peças legitimadas como obra de arte, valorizando, assim, todos os fatores, estilísticos, materiais e emocionais que influenciam na vida útil...” (PESSÔA, 2016. p. 95)

Essa diretriz necessita de uma constante inovação, e é preciso sempre estar atento às necessidades, aos desejos e ao mercado, pois é deles que surgirão esses novos usos. Quanto mais aberto e colaborativo forem os processos entre as empresas e os consumidores, mais próximo estaremos de uma durabilidade extrema dos artefatos.

Um exemplo de projeto que visa a modularidade e a interação com o usuário é o da moto elétrica Luna (FIGURA 10), produzida pela empresa estadunidense Tarform, que tem por missão a produção de veículos sustentáveis sem concessões. Em seu site, ela é descrita como uma moto que possui um “design que abraça a mudança”, pois foi desenvolvida baseada em conceitos de modularidade. A sua bateria pode ser trocada por uma mais nova de acordo com a evolução da tecnologia, a carroceria pode ser substituída por outros modelos e o software tem a capacidade de atualização para diferentes usos.



**Figura 10** - Luna, uma moto elétrica e modular produzida pela Tarform<sup>6</sup>.



Fonte - Página institucional da Tarform<sup>6</sup>

Além disso, em substituição aos materiais das motocicletas usuais que utilizam couro animal, plástico e em sua maior parte metal, na produção da Luna são utilizados materiais como pigmentos derivados de algas naturais, alumínio reciclado, couro vegano produzido a partir de fibras naturais vegetais e linhaça em substituição ao plástico.

**Figura 11** - Loop, um serviço para entrega e coleta de embalagens reutilizáveis.



Fonte - Página institucional da TerraCycle na seção Sobre a TerraCycle<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Disponível em <<https://www.tarform.com/>> Acesso em Set. 2020.

<sup>7</sup> Disponível em <<https://www.terracycle.com/pt-BR/about-terracycle>> Acesso em Set.2020.

Outro exemplo de instituição que atende essa diretriz é a TerraCycle, empresa privada de reciclagem com sede em Nova Jersey, Estados Unidos. Ela nasceu com o slogan “eliminando a ideia do desperdício” e se tornou líder global em soluções para materiais de difícil reciclagem.

Desde a sua criação em 2001, ela vem acumulando diversos programas de coleta e reciclagem em seu portfólio com o objetivo de facilitar o descarte correto de resíduos. A sua criação mais recente, é o serviço de comercialização de marcas famosas com embalagens não descartáveis, o Loop (FIGURA 11).

Esse serviço já conseguiu a aderência de grandes empresas como Unilever, Nestlé, PepsiCo, Coca-Cola e Danone. A ideia principal é que as marcas sejam donas das suas embalagens, comercializando somente os conteúdos, e que o Loop faça a distribuição, coleta, e limpeza das mesmas para a reutilização, criando assim um ciclo fechado inspirado nos ciclos naturais que não geram resíduos. Até o momento, o serviço está disponível nos Estados Unidos, França, Austrália e Canadá, e todo o processo de compra e coleta é feito pelo site do projeto.

Alguns exemplos para a prática dessa diretriz em processos cenográficos seriam (1) a construção de cenários modulares (As suas partes poderiam ser reutilizadas em outras montagens ou o todo poderia ser reorganizado e ganhar uma nova linguagem); (2) a ressignificação de objetos cênicos dentro de uma mesma montagem (Diminuiria a quantidade de matéria e energia a ser utilizada na produção da montagem); (3) a utilização de materiais que facilitem os reparos e manutenções; (4) o compartilhamento ou uso coletivo de um mesmo cenário para intensificar o seu uso e diminuir a produção de novos; e (5) a criação de serviços de coleta, reuso e descarte e comércio de peças a partir da cenografia.

## **5 CENOGRAFIA E SUSTENTABILIDADE NA PRÁTICA**

A partir das diretrizes apresentadas por Pessôa (2016), o banco de dados de referência embasado em requisitos projetuais sustentáveis de Design será composto por casos reais que foram selecionados e analisados levando em consideração os critérios apresentados no capítulo anterior.

O processo de agrupamento dos casos se deu através da criação de três grandes grupos - (1) projetar integrando a natureza, (2) projetar com pessoas e (3) projetar para continuidade - onde os casos foram separados de acordo com a diretriz

que mais se manifesta durante a sua análise (FIGURA 12), visto que, existem casos que apresentam mais de uma diretriz intrínseca no seu processo de produção, e isso acontece pois esses requisitos são complementares e ao se somarem aproximam cada vez mais a cenografia de um processo sustentável.

**Figura 12** – Quadro de diretrizes para organização dos casos analisados.

DIRETRIZ	ESTRATÉGIA DE AÇÃO	CASO ANALISADO
1. Projetar integrando a natureza	Exploração do contexto local	Ressignificação de bancos pela EDISCA
	Redução de impacto ambiental	Teatro de Bambu no condado de SongYang por Xu Tiantian
2. Projetar com as pessoas	Cooperação e colaboração	Oficina de papietagem como método de estímulo à reflexão sustentável
3. Projetar para a continuidade	Processo de Upcycling	Cenografia feita inteiramente de papelão e sacos de cimento pelo artesão Virgílio Mota
	Extensão do uso	Compartilhamento de cenografia pelo Grupo Ás de Teatro

**Fonte** – Elaborado pelo autor.

Os casos que serão apresentados foram coletados de fontes referenciais teóricas e práticas. Com isso existem exemplos: (a) que foram extraídos da pesquisa de campo, como é o caso “Exploração do contexto local: Resignificação de bancos pela EDISCA”; (b) que fizeram parte da experiência pessoal do autor com a dança, o canto e o teatro que resultou no caso “Extensão do uso: Compartilhamento de cenografia pelo Grupo Ás de Teatro”; (c) que foram encontrados durante a revisão bibliográfica, como aconteceu com o caso “Processo de Upcycling: Cenografia feita inteiramente de papelão e sacos de cimento pelo artesão Virgílio Mota”.

Dentre os exemplos cenográficos apresentados está o caso “Redução de impactos ambientais: Teatro de Bambu no condado de SongYang por Xu Tiantian” que, apesar de ser um projeto arquitetônico, nesta pesquisa é tratado como uma cenografia viva que serve como suporte para as óperas tradicionais da região, pois segundo os conceitos apresentados no capítulo 3, sobre cenografia deste estudo, ao desenhar o ambiente sensorial e visual, e definir as circunstâncias em que essas apresentações devem ocorrer, esse projeto também apresenta características de uma cenografia, ficando sobre a tênue linha entre arquitetura e cenografia.

## **5.1 Projetar integrando a natureza**

### **5.1.1 Exploração do contexto local: Ressignificação de bancos pela EDISCA**

A Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes (EDISCA), foi fundada em 1991, na cidade de Fortaleza, Ceará, pela bailarina Dora Andrade. Atualmente, com a designação de organização educacional sem fins lucrativos, a EDISCA nasceu como um programa social destinado a promoção do desenvolvimento humano de crianças e adolescentes que se encontram em situação de vulnerabilidade social, residentes em comunidades que apresentam risco para a infância e a adolescência.

No início, funcionava basicamente como uma escola de dança que atendia as comunidades no entorno do bairro do Mucuripe. No entanto, atualmente, localizada no bairro da Água Fria, trabalha em cima de um tripé de ação, onde as três pernas são: a dança, a educação e a saúde. Atende anualmente uma média de 300 alunos, entre eles novos integrantes e veteranos. Nos 28 anos de existência da escola, já foram produzidos 14 espetáculos principais e, no tempo entre eles, outros inúmeros secundários.

Com um processo de produção que envolve as idealizações criativas e sociais da fundadora, que também é a Diretora Geral dos espetáculos apresentados pela EDISCA, somadas a força de trabalho de toda sua equipe é comum em suas obras a utilização de materiais e recursos que estejam a disposição no cotidiano da escola.

No ano de 2006, ao prepararem a produção para o espetáculo de dança “Urbes Favela - A Grande Dança”, a equipe se deparou com a necessidade de utilizar bancos como suporte e parte das coreografias. Ao analisar as suas opções, os bancos escolhidos para serem adicionados ao conjunto de objetos cênicos foram os que já eram utilizados no ateliê de artes plásticas da escola. E apesar de atenderem aos quesitos estéticos, os bancos ainda eram muito altos para serem utilizados pelas alunas, então foi tomada outra decisão, eles seriam cortados para atenderem também às necessidades funcionais da coreografia (FIGURA 13).

**Figura 13** – Espetáculo Urbes Favela: A Grande Dança, 2006.



**Fonte** – Página institucional da EDISCA na seção de Espetáculos<sup>8</sup>

Com essa escolha, a equipe conseguiu uma economia considerável no orçamento que já era bastante curto. Além disso, a escolha pela ressignificação das cadeiras que já faziam parte do ciclo da escola, é um potente exemplo, tanto para os alunos e profissionais que participaram do processo de produção desse espetáculo quanto para esse estudo acadêmico, de como utilizar o ambiente a sua volta a favor dos seus objetivos.

Algumas maneiras de replicar essa estratégia de exploração do contexto local seria:

- (a) manter o olhar sempre atento ao ambiente a sua volta e perceber o que ele lhe disponibiliza;
- (b) buscar informações com terceiros sobre o que eles também sabem que este local pode oferecer;
- (c) não se prender às condições cenográficas pré-estabelecidas no início do projeto de produção, pois durante o processo podem aparecer outras opções para a solução de um mesmo problema, como, por exemplo, a ressignificação já apresentada.

---

<sup>8</sup> Disponível em <<http://edisca.org.br/portfolio-item/urbes-favela-a-grande-danca/>> Acesso em Mai. 2019.

### **5.1.2 Redução de impactos ambientais: Teatro de Bambu no condado de SongYang por Xu Tiantian**

Contratada pelo governo local do condado de *SongYang*, localizado em Lishui-China, no ano de 2014, a arquiteta de Pequim, *Xu Tiantian*, fundadora do escritório *DnA\_Design and Architect*, começou a auxiliar nas estratégias de arquitetura para o desenvolvimento econômico e a recuperação dos valores rurais que estavam desaparecendo nas mais de 400 vilas que formam o condado, e assim, fortalecer e valorizar o turismo local.

Durante alguns anos, *Xu* pesquisou sobre as suas necessidades e anseios para as construções que seriam feitas para a comunidade entre os moradores e trabalhadores locais e como elas poderiam auxiliar na consolidação de um sentimento de pertencimento e orgulho da região rural. Segundo *Xu Tiantian* (FIGURA 14), em entrevista dada no ano de 2018 para a exposição "*Rural Moves - The Songyang Story, Xu Tiantian, Dna\_Design and Architecture, Beijing*" exibido no *Aedes Architecture Forum*, em Berlim, os conceitos de arquitetura que os residentes locais apresentavam eram dois bem distintos e polarizados. O primeiro vinha do estilo dos edifícios mais antigos da Dinastia Qin e o segundo era do tipo de arquitetura moderna e monumental das grandes cidades, como Pequim, Xangai ou *Hangzhou*.

**Figura 14** – Xu Tiantian na abertura da exposição *Rural Moves - The Songyang Story*.



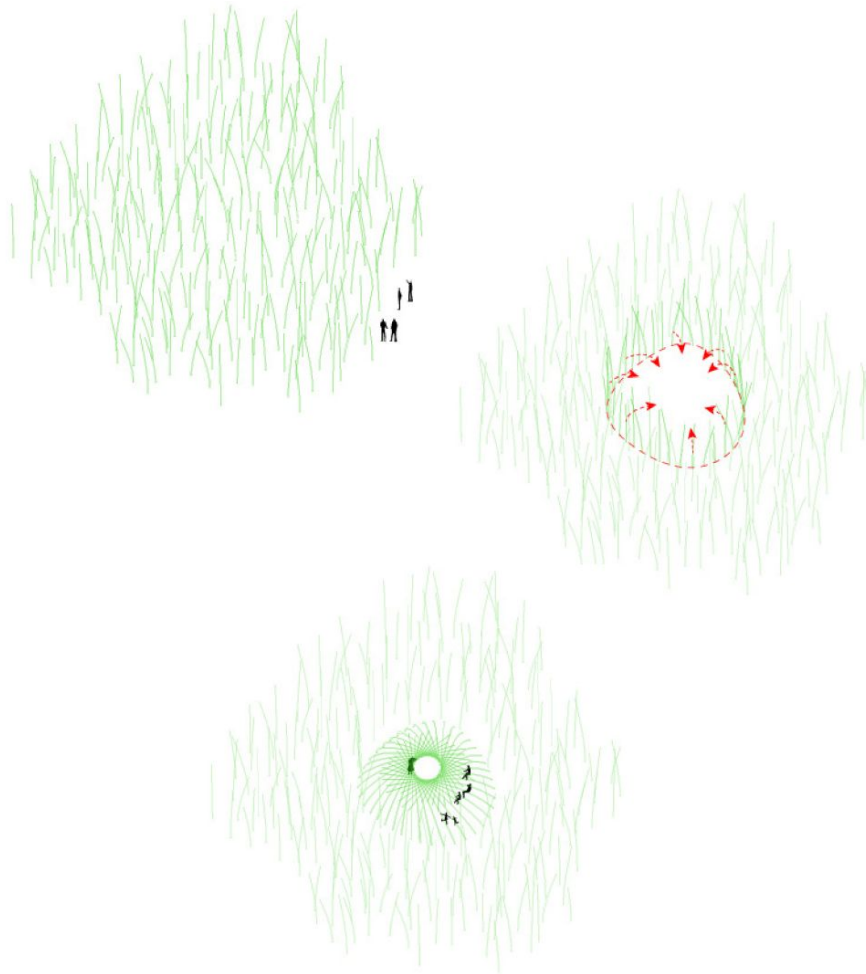
**Fonte** – Página da exposição na plataforma Aedes Architecture Forum & Bookstore<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Disponível em <[https://cms.baunetz.de/sixcms/media.php/604/20180316\\_4976.jpg](https://cms.baunetz.de/sixcms/media.php/604/20180316_4976.jpg)> Acesso em Set. 2020.

No entanto, com muita dedicação e foco no processo que ela denomina de “acupuntura arquitetônica”, a arquiteta conseguiu imprimir as tradições e processos de produção locais ao final de cada projeto entregue, transformando essas construções em verdadeiras traduções das histórias e heranças das vilas.

Um desses projetos foi o do Teatro de Bambu na Vila de *Hengkeng*, que além de levar em consideração os processos já desenvolvidos pela comunidade também atentou para a abundância de um recurso natural que estava presente ao redor de quase todos os vilarejos de *Songyang*, o bambu. O resultado foi uma abóbada tecida com bambus ainda enraizados ao pé da montanha, criando uma cenografia viva para todas as apresentações de ópera tradicional local (FIGURAS 15,16, 17 E 18).

**Figura 15** – Diagrama visual para construção do Teatro de Bambu.



**Fonte** – Página institucional do escritório DnA na seção do projeto<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Disponível em <<http://www.designandarchitecture.net/project/1526017907>> Acesso em Set. 2020.

**Figura 16** – Registros do processo de construção da abóbada tecida com bambu.



**Fonte** – Página sobre o projeto no site Archdaily<sup>11</sup>

**Figura 17** – Teatro de Bambu na vila de *Hengkeng, Songyang* | Visão aérea



**Fonte** – Página sobre o projeto no site Archdaily<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Disponível em  
<[https://www.archdaily.com.br/br/895029/teatro-de-bambu-dna?ad\\_source=search&ad\\_medium=search\\_result\\_all](https://www.archdaily.com.br/br/895029/teatro-de-bambu-dna?ad_source=search&ad_medium=search_result_all)> Acesso Set. 2020.



**Figura 18** – Teatro de Bambu na vila de *Hengkeng, Songyang* | Visão interna



**Fonte** – Página sobre o projeto no site Archdaily<sup>11</sup>

O tipo de bambu em questão, o *Mao Zhu*, além da flexibilidade e da resistência, apresenta raízes horizontais que se conectam com as plantas ao redor garantindo uma estrutura firme e segura como a de alicerces de grandes edifícios. Dessa forma, os bambus podem continuar crescendo mesmo depois de entrelaçados e, com o passar dos anos, os bambus velhos podem ser removidos e os novos adicionados à trama.

A escolha dos materiais que seriam utilizados e por quais processos eles passariam, foi essencial para a redução significativa dos impactos ambientais gerados por essa construção cenográfica. O ponto importante, é que esse projeto possui um ciclo fechado, onde os bambus velhos são descartados e viram nutriente para o mesmo ecossistema de onde saem os bambus novos, ou seja, por ser constituído por bambus ainda vivos, a produção de resíduos pode ser considerada inexistente.

As estratégias aqui utilizadas e observadas pelo autor, podem ser aplicadas da seguinte forma:

- (a) analise, estude e aprimore técnicas de produção local, pois além da importância de se propagar os saberes locais, nestas técnicas podem existir ensinamentos e soluções que se perderam com a evolução tecnológica e o passar das gerações;
- (b) utilize materiais abundantes na região da produção para diminuir assim os gastos de energia, transporte e outros recursos;
- (c) priorize a utilização de materiais com poucas fases de industrialização e processamento, pois assim será mais fácil a diminuição da produção de resíduos que não possam ser absorvidos no mesmo ou em outros ciclos.

## **5.2 Projetar com pessoas**

### ***5.2.1 Cooperação e colaboração: Oficina de papietagem como método de estímulo à reflexão sustentável.***

No ano de 2018, durante o seu processo de graduação no curso de Licenciatura em Artes, pela Universidade Federal do Paraná, Vinícius Eduardo Mesquita, produziu em conjunto com a “Cia Cultural Rainha Maçã”, uma Companhia de Teatro de Matinhos e responsabilidade de Breno Oberdan, uma cenografia completa utilizando como matéria-prima materiais já utilizados e recicláveis para o espetáculo “Homens de Papel”, de Plínio Marcos. (MESQUITA, 2018)

Desde o início do projeto de montagem, os participantes já foram envolvidos no processo através de instruções para guardar materiais recicláveis que serviriam para a construção da cenografia, como papelão e caixas de leite. Após juntarem a quantidade suficiente de materiais, foi proposto por Vinícius uma oficina de papietagem para a construção de uma parte da cenografia em coletivo: o meio fio que iria demarcar a área de cena, ou seja, seria a divisão entre o público e os personagens.

A primeira oficina ocorreu no palco do Teatro Raquel Costa, mesmo local onde a peça iria acontecer (FIGURA 19), e a segunda na Casa Dacheux, ambas em Paranaguá (FIGURA 20). Os dois encontros contaram com a presença do elenco completo: um grupo misto de homens e mulheres com faixa etária que ia dos treze

até os cinquenta e cinco anos. Durante a oficina, Vinícius explicou sobre o seu projeto cenográfico, sobre o que eram cenografias sustentáveis e o motivo da oficina. Além disso, falou também dos materiais que seriam utilizados e em como aplicar a técnica de papietagem com o acabamento desejado.

**Figura 19** – Caixinha modelo / Primeiro dia de oficina no Teatro Raquel Costa.



**Fonte** – Teatro e Sustentabilidade - a reutilização de materiais na produção cenográfica / Vinicius Eduardo Mesquita, 2018

**Figura 20** – Segundo dia de oficina na Casa Dacheux.



**Fonte** – Teatro e Sustentabilidade - a reutilização de materiais na produção cenográfica / Vinicius Eduardo Mesquita, 2018

Normalmente, as metodologias de preparação de elenco já envolvem atividades em grupo, mas pouco se vê sobre atividades que integrem os envolvidos a práticas na construção da cenografia. Segundo Vinícius, esse momento de integração proporcionado pela oficina serviu tanto como espaço para conversas sobre o dia a dia quanto como momento para diálogos sobre a própria oficina, a cenografia e o teatro.

Ao optar por essas práticas que incentivam a colaboração e a cooperação dentro do grupo, principalmente quando envolvem ideais sustentáveis, o cenógrafo

criou um espaço que favorece mudanças comportamentais rumo a modos de viver mais sustentáveis através das novas experiências proporcionadas pelo processo de construção cenográfica escolhido.

Para a aplicação dessa estratégia de colaboração e cooperação entre os envolvidos em outros processos cenográficos é preciso que o cenógrafo:

- (a) alinhar com o diretor quais os caminhos que o processo de construção do espetáculo irão percorrer e se essas práticas se encaixam com a proposta;
- (b) fazer uma explicação dos processos que serão aplicados e falar qual a importância deles para que entendam o seu papel na vida útil da cenografia;
- (c) proporcionar uma mediação ativa durante os momentos propostos, com o intuito de tirar os envolvidos da zona de conforto e promover reflexões sobre os ambientes e contextos em que estão inseridos.

### 5.3 Projetar para continuidade

#### 5.3.1 Processo de *Upcycling*: Cenografia feita inteiramente de papelão e sacos de cimento pelo artesão Virgílio Mota

Figura 21 – Espetáculo “Elizabeth Tudo pode!”, 2011.



Fonte – Página da peça no Facebook<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Disponível em  
<<https://www.facebook.com/AlexandriaContaeCria/photos/a.388407284609730/388407287943063>>  
Acesso em Set. 2020.

Por acreditar na capacidade de transformação e educação dos indivíduos que é inerente a magia do teatro, a diretora Luciana Martuchelli idealizou, em 2011, um cenário completamente feito de papelão, sacos de cimento e outros objetos reciclados, como brinquedos e porta cds, para a peça infanto-juvenil “Elizabeth Tudo Pode!”, da Cia Yinspiração, que só foi possível graças ao talento e trabalho do artesão Virgílio Mota (FIGURA 21).

Residente em Taguatinga Sul, no Distrito Federal, somente aos 50 anos de idade Virgílio Mota criou coragem para “sair do armário” e se “assumir” artesão, como ele mesmo brinca em entrevista ao explicar a vergonha que sentia em falar que trabalhava com artesanato. Desde então, Virgílio se dedicou cada vez mais ao ofício de artesão e idealizou, junto com a artesã Caroline Nóbrega, o espaço Tempo Eco Arte, um ateliê livre para artes e ofícios, localizado na QSB 13.

**Figura 22** – Mestre Virgílio Mota ao centro, rodeado de alguns de seus colaboradores.



**Fonte** – Página institucional da Tempo Eco Arte na seção Equipe<sup>13</sup>

Contando com 13 artesãos sobre sua orientação, alguns presentes na figura 22, as produções feitas no Tempo Eco Arte são diversas, vão desde objetos do cotidiano, passando por instrumentos musicais, peças artísticas e decorativas,

<sup>13</sup> Disponível em <<http://tempoecoarte.com.br/equipe/>> Acesso em Set. 2020.

até móveis inteiros, e tudo isso produzido a partir da especialidade do mestre griô – sábio da tradição oral, palavra com significado de origem na língua africana (GRÃO DE LUZ E GRIÔ, s.d) – em transformar, através de um processo de upcycling, papelão e sacos de cimento usados.

Ao analisar a metodologia de produção desenvolvida por Virgílio, que se encontra na seção “Tecnologia” do site institucional da Tempo Eco Arte, e os relatos de seus alunos é possível perceber que o processo de upcycling utilizado enaltece a riqueza das características que já são inerentes a matéria prima escolhida. Como é o caso dos sacos de cimento usados, em que os resquícios de cimento que restam nos sacos, após sua lavagem com água da chuva ou água reaproveitada da lavagem de roupa, ajudam a aumentar a resistência do material que, naturalmente, já é bastante resistente. (TEMPO ECO ARTE, s.d)

Com a construção de uma cenografia inteira a partir de descartes, Virgílio coloca toda essa matéria prima que seria descartada de volta a fase de uso do ciclo de vida, fazendo com que a durabilidade desses materiais sejam aumentadas e com que se diminua a necessidade de produção de novas matérias primas, o que resulta em menos gasto de energia e menos poluição ambiental envolvida na construção cenográfica.

Além disso, por se tratar de um processo de upcycling, estes materiais ganharam maior valor simbólico a partir do momento em que foram transformados e, conseqüentemente, isso também aumentou a sua vida útil. Para comprovar esse fato, basta conferir o histórico do espetáculo “Elizabeth Tudo Pode!” que está em cartaz há nove anos e já passou pelo Brasil, Argentina e Colômbia.

Ao replicar essa estratégia de upcycling na produção cenográfica é importante que o cenógrafo:

- (a) inicie pela criação dos primeiros sketches para a cenografia, pois é importante compreender quais as aspirações do projeto para saber que materiais podem vir a ser utilizados como matéria prima;
- (b) fique atento às possibilidades de materiais que existem a sua volta – catalogar o que está a sua disposição é importante para criar soluções e estabelecer um diálogo com a comunidade que o cerca pode auxiliar bastante nesse processo;

- (c) ao explorar o processo de upcycling lembrar-se de transformar a matéria prima em um produto de qualidade igual ou superior a do original, para que a sua durabilidade seja estendida.

### **5.3.2 Extensão do uso: Compartilhamento de cenografia pelo Grupo Ás de Teatro**

O grupo Ás de Teatro surgiu na cidade de Fortaleza, Ceará, e ganhou visibilidade na cena de teatro profissional local, a partir do ano de 2009, quando estreou o espetáculo musical “Você não consegue parar!”, uma versão livremente adaptada do musical *Hairspray*, dirigida pelo criador e idealizador do grupo, Glauver Souza.

Com grande interesse pelo teatro musical, os espetáculos desenvolvidos após esta entrada bem-sucedida do grupo na cena profissional local seguiram o mesmo enfoque. No ano de 2011, o grupo entra em cartaz com a peça “Companhia”, um espetáculo musical adulto que falava sobre relações interpessoais.

**Figura 23** – Ensaio do espetáculo Companhia, 2013.



**Fonte** – Página do Grupo Ás de Teatro no Facebook<sup>14</sup>.

Até mesmo quem não assistiu, ao observar com atenção os registros desse espetáculo, como o da figura 23, consegue perceber a presença de um elemento coringa no cenário, os caixotes pretos (Assinalados com linha tracejada pelo autor para facilitar a observação).

---

<sup>14</sup> Disponível em <<https://www.facebook.com/AsdeTeatro/photos/600720453283358/>> Acesso em Set. 2020.

Tais caixotes, feitos de madeira e revestidos com tinta preta, foram produzidos com o intuito de compor o cenário do espetáculo musical “Companhia”, mas seu desenho atemporal e a sua durabilidade possibilitaram ao grupo reutiliza-los em outras montagens, como em “Prometemos não chorar” (FIGURA 24), primeiro espetáculo totalmente autoral do grupo que estreou em 2013, e em seu primeiro espetáculo infantil, “Os Bardos Cantadores de Histórias” (FIGURA 25), de 2016.

**Figura 24** – Espetáculo “Prometemos não chorar”, 2017.



**Fonte** – Página do Grupo Ás de Teatro<sup>15</sup>

**Figura 25** – Espetáculo “Os Bardos Cantadores de Histórias”, 2016.



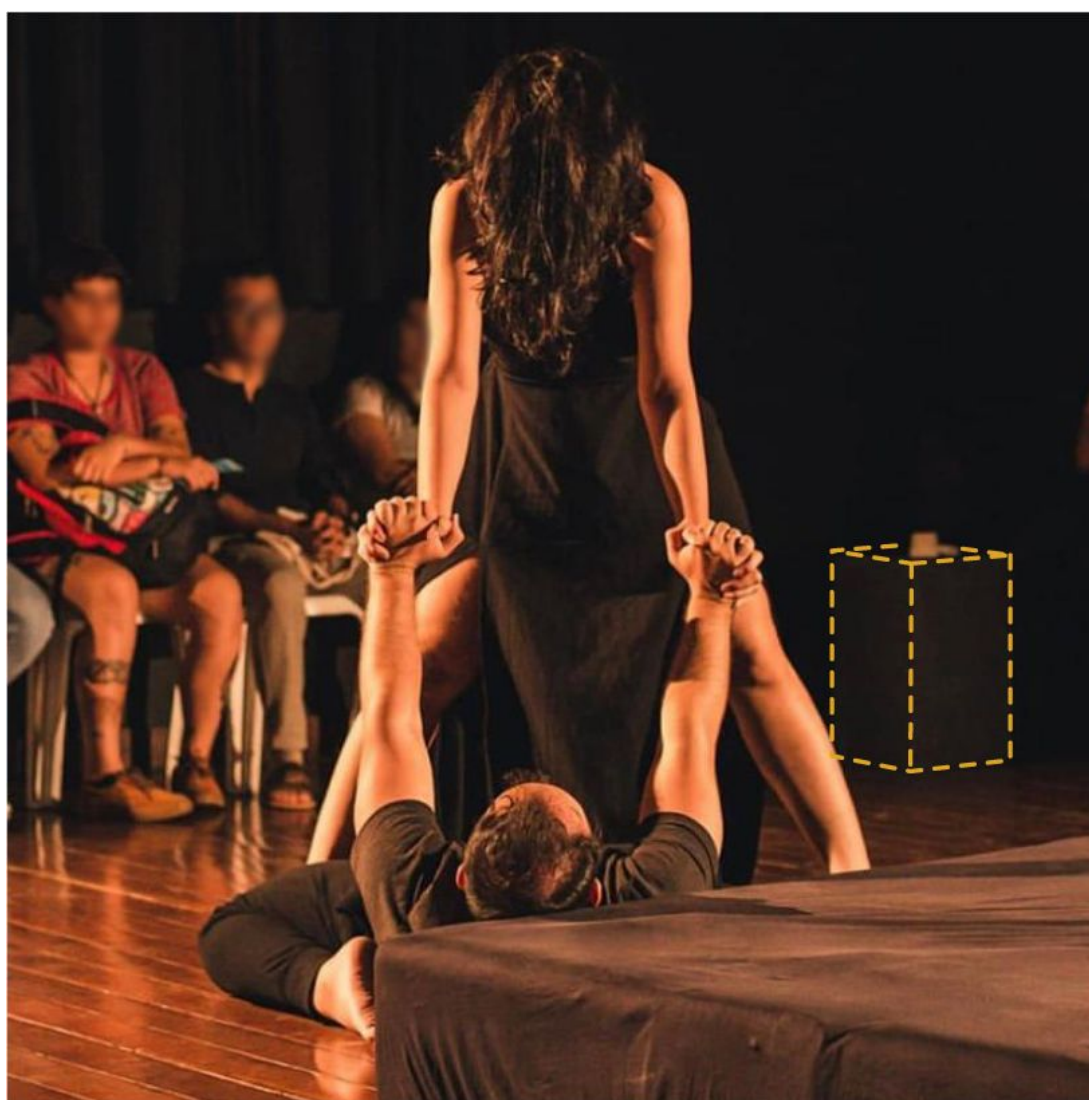
**Fonte** – Acervo do grupo Ás de Teatro. Autor desconhecido.

<sup>15</sup> Disponível em <<https://www.facebook.com/AsdeTeatro/photos/1594410013914392/>> Acesso em Set. 2020.



A versatilidade desses caixotes se apresenta ainda mais forte, quando os encontramos em montagens cenográficas para além dos limites do grupo Ás de Teatro. Dentre essas produções externas ao grupo, podemos listar a sua utilização em alguns espetáculos locais, como em “Todas as horas antes do fim” (FIGURAS 26 E 27), com atuações de Eurico Mayer e Samanta Sanford, e direção de Manoela Elias, e “Hey Jude!” (FIGURA 28), um espetáculo musical produzido pelo grupo Tria de Teatro, com direção geral de Matheus Noronha.

**Figura 26** – Registro oficial do espetáculo “Todas as horas antes do fim”, 2019.



**Fonte** – Página institucional do Porto Iracema das Artes<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Disponível em

<<http://www.portoiracemadasartes.org.br/apresentacao-do-espetaculo-todas-as-horas-antes-do-fim-com-atuacoes-de-eurico-mayer-e-samanta-sanford-e-direcao-de-manoela-elias-17-05-2019-fotos-te-pi-nheiro/>> Acesso em Set. 2020.

**Figura 27** – Registro da plateia espetáculo “Todas as horas antes do fim”, 2019.



**Fonte** – Acervo de Samanta Sanford. Foto de Louise Felix

**Figura 28** – Espetáculo “Hey Jude!”, 2019. (Frame de vídeo de ensaio/Foto da apresentação)



**Fonte** – Acervo do grupo Tria de Teatro, 2019

Desde a sua construção, em 2011, já se vão nove anos de existência em que esse conjunto de caixotes teve a oportunidade de passar por diversos palcos da cidade de Fortaleza e ser utilizado por mais de um grupo teatral devido aos

empréstimos concedidos pelo grupo Ás de Teatro para grupos e/ou profissionais de teatro da cena local.

A escolha por um material mais resistente, como foi o caso da madeira, a espessura das lâminas, entre 2 e 3 cm, e a forma de acabamento, sem pregos ou parafusos aparentes, são fatores projetuais que contribuíram para a criação de peças que possuem maior durabilidade na fase de “uso” do seu ciclo de vida. Além disso, a seleção de uma estética atemporal foi o fator responsável pela capacidade desses caixotes de se adaptarem a tantos cenários diferentes.

Contudo, não são apenas os fatores materiais e estéticos que garantiram a esses caixotes mais anos de uso do que outros objetos cênicos. Aliado a eles está a capacidade de modificação da relação utilitária que existe entre esses objetos e os seus usuários, pois possuem diferentes formas de uso.

Apesar de não terem sido criados com essa finalidade, esses caixotes se tornaram um exemplo de como deve funcionar a estratégia de compartilhamento de cenografia e/ou objetos cênicos para a intensificação do uso e, assim, a anulação da necessidade de produção de novos artefatos.

Para aplicar essa estratégia em outros contextos de construção cenográfica é preciso ficar atento aos seguintes pontos:

- (a) desenhe uma rede de possíveis parceiros que poderão fazer uso do mesmo artefato e, por isso, ajudarão na produção e manutenção;
- (b) utilize na produção um material que favoreça a durabilidade;
- (c) escolha uma forma que melhor se adeque aos diferentes contextos em que esse artefato poderá ser utilizado;
- (d) pense as possíveis logísticas de transporte e armazenamento da cenografia;
- (e) planeje e viabilize a fácil manutenção para possíveis reparos e ajustes.

## 6 CONCLUSÃO

Em um contexto onde todos podem projetar, essa pesquisa se direcionou desde o seu início para a utilização do Design como uma ferramenta de orientação para projetos cenográficos que visem o emprego de metodologias e estratégias para a construção de soluções sustentáveis.

Apesar do foco inicial ter sido a construção de uma cenografia embasada em requisitos projetuais sustentáveis, a partir das experiências obtidas durante a elaboração da parte inicial deste trabalho, tanto teóricas como práticas, pôde-se chegar ao entendimento de que não dispomos de muitos referenciais teóricos em relação às pesquisas relacionadas à sustentabilidade na área da cenografia, o que influenciou na mudança de foco da pesquisa.

Com o novo direcionamento do estudo voltado para a construção de um banco de dados de referência fundamentado em requisitos projetuais de Design para produções cenográficas que se preocupem com as relações entre sustentabilidade e cenografia, foi preciso revisitar as referências teóricas e realizar um novo aprofundamento nos conceitos sobre uma produção cenográfica sustentável.

Esse momento trouxe importantes contribuições para o entendimento da sustentabilidade como um equiparador dos valores dados pela sociedade para as áreas ambiental, social e econômica, de modo que todas tenham a mesma importância durante o desenvolvimento e crescimento da sociedade.

Além disso, foi possível compreender a importância do uso da cultura como ferramenta para o processo de aprendizado social rumo a sustentabilidade. Visto que, outra problemática enfrentada é o fato de o conceito de sustentabilidade ser associado pela sociedade, em um contexto geral, aos processos de materiais - como produção, descarte e reciclagem - e não a uma cadeia de estratégias que interligam a proteção do meio-ambiente, o crescimento econômico e a igualdade social, que é o que ela realmente representa.

O profissional que trabalha com Design possui importante papel neste processo de transição, pois é capaz de produzir novas formas de concepção e produção para incentivar um processo de aprendizado social que poderá resultar em novas relações entre os indivíduos e os objetos. Diante disso, encontra-se no ato projetual do designer uma ferramenta que pode ser utilizada como elo de

ligação entre esses dois âmbitos acadêmicos: a cenografia e a sustentabilidade.

Contudo, ao sair do âmbito acadêmico e analisar as práticas adotadas pelos profissionais da área da cenografia, a partir das entrevistas realizadas com as duas escolas escolhidas (APÊNDICES A, B e C) e das vivências do autor, percebeu-se que o fator econômico possui maior peso nas decisões tomadas dentro de um projeto, ao ponto dele ser planejado com principal foco na redução de custos imediata, sem se preocupar com as consequências e os rumos que o projeto pode tomar - como a produção de resíduos e o consumo de energia ligada aos processo de fabricação, uso e transporte - e em consequência disso, importantes avanços no processo rumo a um desenvolvimento sustentável são desacelerados e desacreditados. Dessa forma, é urgente a necessidade de crescimento da consciência ambiental e social dos profissionais da cenografia e, também, da sociedade como um todo.

Vale ressaltar, que apesar da maioria dos casos apresentados não terem como foco a sustentabilidade, a análise deles resultou na constatação da presença de ações e estratégias que embasam as práticas para uma produção cenográfica mais consciente, e isto culminou em casos que unem na prática a cenografia com a sustentabilidade.

Diante disso, foi possível formular duas reflexões através da análise desses casos: (1) o processo de mudança rumo à sustentabilidade já está ocorrendo, mesmo que a passos lentos, e deixando algumas estratégias de cunho sustentável tão intrínsecas a produção cenográfica que não são percebidas como tal; (2) o não entendimento de que estas estratégias contribuem para a construção de um futuro mais sustentável é uma maneira de vulgarizar o uso dessas práticas e invisibilizar as ações e esforços para a conscientização da sociedade.

Por esses motivos, a presente pesquisa traz como proposição principal a utilização de diretrizes sustentáveis na construção de cenografias conscientes com o intuito de propagar essas estratégias e auxiliar no estímulo à mudança de mentalidade da sociedade, pois ao escolher quais ferramentas utilizar e quais estratégias trabalhar, o designer também está escolhendo qual mundo ele quer construir. Com isso, segue uma segunda sugestão, formulada a partir deste trabalho e das reflexões proporcionadas por ele: deve-se realizar a divulgação pública e acadêmica dessas estratégias quando forem utilizadas em algum projeto visando que cheguem ao conhecimento de mais pessoas, que possam virar referencial

teórico para estudos acadêmicos e, também, que não sejam vistas como práticas corriqueiras, pelo contrário, sejam entendidas como um posicionamento político em prol de um futuro mais sustentável.

## REFERÊNCIAS

AEDES ARCHITECTURE FORUM. **RURAL MOVES - THE SONGYANG STORY.**

Acessado 29 Set 2020.

<<https://www.aedes-arc.de/cms/aedes/en/programm?id=18225832>>

AGÊNCIA BRASIL. **Brasil é o 4º país que mais produz lixo no mundo, diz WWF.**

5 Mar 2019. Acessado 29 Mai 2019.

<<https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-03/brasil-e-o-4o-pais-que-mais-produz-lixo-no-mundo-diz-wwf>>

ANICET, A.; RÜTHSCHILLING, E. **Moda e Consumo Sustentável.** In: 8º

COLÓQUIO DE MODA, 2012, Rio de Janeiro. Anais eletrônico. Rio de Janeiro:

SENAI-CETIQT, 2012. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/>>.

Acesso em: 15 out. 2019.

ARCHDAILY. **Can Architecture Save China's Rural Villages? DnA's Xu Tiantian**

**Thinks So.** 20 Abr 2018. Acessado 29 Set 2020.

<<https://www.archdaily.com/892947/can-architecture-save-chinas-rural-villages-dnas-xu-tiantian-thinks-so>>

ARCHDAILY BRASIL. **Teatro de Bambu / DnA** [Bamboo Theatre / DnA] 24 Mai

2018. Acessado 23 Ago 2020.

<<https://www.archdaily.com.br/br/895029/teatro-de-bambu-dna>>

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos**

**contemporâneos.** Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo:

Companhia das Letras, 1992.

ÁS DE TEATRO. **Sobre nós.** Acessado 28 Set 2020.

<<https://asdeteatro.webnode.com.br/sobre-nos/>>

BARBIERI, J. C.; VASCONCELOS, I. F. G. de.; ANDREASSI, T.; VASCONCELOS, F. C. de. **Inovação e Sustentabilidade: Novos Modelos e Proposições**. *RAE-Revista de Administração de Empresas*, v. 50, n. 2, abr-jun, p.146-154, 2010.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. Editora Blucher, 2011.

BRASÍLIA - MEMÓRIA & INVENÇÃO. **Virgílio Mota**. Acessado 21 Set 2020. <<http://brasiliamemoriaeinvencao.com/virgilio-mota/>>

BULCÃO, Heloisa Lyra. A criação da cenografia. **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de Ator**: da técnica à representação - Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1994.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos/ Fritjof Capra; tradução Newton Roberval Eichenberg. – São Paulo: Cultrix, 2006.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**/ Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COCRIANDO NATURA. **Institucional**. Acessado 25 Ago 2020. <<http://cocriando.natura.net/cs/cocriando/homecocriando>>

COHEN, Miriam Aby. **Cenografia brasileira século XXI**: diálogos possíveis entre a prática e o ensino. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

COUTINHO, Marcel Molz. **Design estratégico para uma pequena empresa**: o caso Árvore Querida. 2015. Trabalho de Conclusão do curso de Design do Centro Universitário de Univates.

DE MORAES, Dijon. **Metaprojeto**: o design do design/ Dijon De Moraes; prefácios Ezio Manzini e Flaviano Celaschi. – São Paulo: Blucher, 2010.



DESIGN AND ARCHITECTURE. **Bamboo Theatre**. Acessado 29 Set 2020. <<http://www.designandarchitecture.net/project/1526017907>>

DIÁRIO DO NORDESTE. **Rede de ideias supera desafios a partir de soluções criativas**. 25 Out 2015. Acessado 15 Ago 2020. <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/negocios/rede-de-ideias-supera-desafios-a-partir-de-solucoes-criativas-1.1417956?page=7>>

DIELEMAN, Hans. **Sustentabilidade como inspiração para a arte: um pouco de teoria e uma galeria de exemplos**. In: Helio Hara. Caderno Videobrasil 02: Arte Mobilidade e Sustentabilidade. Associação Cultural Videobrasil, nº2, São Paulo, 2006.

EXAME. **Conheça a embalagem sustentável que “nasce” em bananeira**. 28 Dez 2012. Acessado 10 Jun 2019. <<https://exame.com/casual/conheca-a-embalagem-sustentavel-que-nasce-em-bananeira/>>

EXAME. **Um escritório onde tudo é feito com material reciclado**. 17 Dez 2014. Acessado 10 Jun 2020. <<https://exame.com/ciencia/lugares-incriveis-terracycle/>>

FLETCHER, Kate; GROSE, Lynda. **Moda & Sustentabilidade: Design para Mudança**. Tradução Janaína Marcoantonio. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2011.

FURTADO, C. Cultura e desenvolvimento. In: FURTADO, C. **Ensaios sobre cultura e o ministério da cultura**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [1995].

G1. **Artesão do DF cria cenário de teatro com papelão e sacos de cimento**. 14 Set 2011. Acessado 20 Set 2020. <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2011/09/artesao-do-df-cria-cenario-de-teatro-com-papelao-e-sacos-de-cimento.html>>

G1. **Brasil é o 4º maior produtor de lixo plástico do mundo e recicla apenas 1%.**

4 Mar 2019. Acessado 29 Mai 2019.

<<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/03/04/brasil-e-o-4o-maior-produtor-de-lixo-plastico-do-mundo-e-recicla-apenas-1.ghtml>>

GABRIEL QUINTÃO. **As Cinzas de Quarta.** 2015. Acesso em: 17 jun. 2019.

<<https://www.gabrielquintao.com/galleries/as-cinzas-de-quarta/>>

GRÃO DE LUZ E GRIÔ. **Termo Griô: Conceito, História, Tradição e Reinvenção.**

Disponível em: <<http://graosdeluzegrio.org.br/acao-grio-nacional/o-que-e-grio/>>

Acesso em: 20 Set 2020

GUIMARÃES, Roberto Pereira; DA FONTOURA, Yuna Souza dos Reis. Rio+20 ou Rio-20? Crônica de um Fracasso Anunciado. **Ambiente & Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 19-39, 2012. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-753X2012000300003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-753X2012000300003)

>. Acesso em 20 jul. 2020

GWILT, Alison. **Moda Sustentável: guia prático/** Alison Gwilt; [tradução Márcia Longarço]. -- 1.ed. – São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?**. Edições Sesc, 2017. Não paginado.

IESB. Portal de Jornalismo. **Mercado Sul é prova de que cultura muda vidas.**

Acessado 20 Set 2020.

<<http://jornalismo.iesb.br/2018/03/29/mercado-sul-e-prova-de-que-cultura-muda-vidas/>>

IPEA. **Desafios pós-Rio+20 mobilizam governos, mercado e sociedade civil.** 28

Dez 2012. Acessado 29 Mai 2019.

<[https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2804:catid=28&Itemid=23](https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2804:catid=28&Itemid=23)>

JACOBI, Pedro. **Educação Ambiental, Cidadania e Sustentabilidade.** São Paulo:

Cadernos de Pesquisa, 2003. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/pdf/cp/n118/16834.pdf>> Acesso em: 12/08/2020.

KAGAN; Sacha e KIRCHBERG; Volker. **Sustainability as a new frontier for the arts and cultures**. Frankfurt am Main: Verlag für Akademische Schriften, 2008.

KAZAZIAN, Thierry. **Haverá a idade das coisas leves: design e desenvolvimento sustentável**. Organizado por Thierry Kazazian. Tradução de Eric Roland Rene Heneault. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005.

LEAL, Carlos Eduardo. **A era das organizações sustentáveis**. Revista Eletrônica Novo Enfoque da Universidade Castelo Branco, v. 8, n. 8, p. 1-12, 2009.

MANZINI, Ezio. **Design, when everybody designs: An introduction to design for social innovation**. MIT press, 2015.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. O desenvolvimento de produtos sustentáveis. 3ª. ed. **São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo**, 2011.

MANZINI, Ezio. New design knowledge. **Design Studies**, v. 30, n.1, p. 4-12, 2009.

MANZINI, Ezio. **Design para inovação social e sustentabilidade - Comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais/** Ezio Manzini; [coordenação de tradução Carla Cipolla; equipe Elisa Spampinato, Aline Lys Silva]. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008.

MCDONOUGH, William; BRAUNGART, Michael. **Cradle to cradle: criar e reciclar ilimitadamente/** William Mcdonough, Michael Braungart; [tradução Frederico Bonaldo].São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

MEIO E MENSAGEM. **A evolução do Cocriando Natura**. 08 Set 2015. Acessado 10 Ago 2020.  
<<https://www.meioemensagem.com.br/home/marketing/2015/09/08/a-evolucao-do-cocriando-natura.html>>

MESQUITA, Vinícius Eduardo. **Teatro e sustentabilidade: a reutilização de materiais na produção cenográfica**. 2018. Monografia. Universidade Federal do Paraná.

MOZOTA, Brigitte Borja de; KLÖPSCH, Cássia; COSTA, Felipe C. Xavier da. **Gestão de Design: usando o design para construir valor de marca e inovação corporativa**. Porto Alegre: Bookman, 2000.

NEOFEED. **A startup que está unindo gigantes mundiais ao redor das embalagens reutilizáveis**. Acessado 20 Jul 2020. <<https://neofeed.com.br/insiders/a-startup-que-esta-unindo-gigantes-mundiais-ao-redor-das-embalagens-reutilizaveis/>>

NERO, Cyro del. **Cenografia – uma breve visita**. São Paulo: Editora Claridade, 2008

NEUMEIER, Marty. **A empresa orientada pelo design**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

OLIVEIRA, Emilio Augusto Gomes de. **Design sistêmico e ecoinovação - estratégias sustentáveis aplicadas para o Polo de Confecções de Pernambuco** / Emilio Augusto Gomes de Oliveira. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2013.

PÁDUA, José Augusto. **Produção, consumo e sustentabilidade: o Brasil e o contexto planetário**. Cadernos de Debate, Rio de Janeiro: Fase, n. 6, p. 13-48, 2000.

PESSÔA, Cecília da Rocha. **A percepção dos designers na concepção de vestuário em Pernambuco pelo viés da sustentabilidade**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

PESSÔA, Cecília da Rocha; DE ARAÚJO, Kátia Medeiros; WANDERLEY, Renata Garcia. DIRETRIZES SUSTENTÁVEIS NA CONCEPÇÃO DE PRODUTOS. **Blucher Design Proceedings**, v. 2, n. 9, p. 1906-1917, 2016.

PORTO IRACEMA DAS ARTES. **Porto Iracema das Artes recebe apresentação do espetáculo Todas as horas antes do fim**. 10 Mai 2019. Acessado 14 Ago 2020.

<<http://www.portoiracemadasartes.org.br/porto-iracema-das-artes-recebe-apresentacao-do-espetaculo-todas-as-horas-antes-do-fim/>>

PROSERPIO, Juliana. **O design do invisível | Juliana Proserpio | TEDxMauá**. Youtube, 2 jul. 2015. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=-vZmF39A-dI>> Acesso em: 17 jun. 2019.

SACHS, Ignacy. **Caminhos para o desenvolvimento sustentável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SALCEDO, Elena. **Moda ética para um futuro sustentável**. [tradução Denis Fracalossi.] Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014.

SANTOS, Flávio Anthero dos. **O Design como diferencial competitivo**. Itajaí: Editora da Univali, 2000.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo**. Edições SESC, 2013.

SISEM-SP. **Exposição 'As Cinzas da Quarta' questiona a felicidade do carnaval**. 2015. Disponível em:

<<https://www.sisemsp.org.br/exposicao-as-cinzas-da-quarta-questiona-a-felicidade-do-carnaval/>> Acesso em: 17 jun. 2019.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

TARFORM. **Institucional**. Acessado 20 Set 2020. <<https://www.tarform.com/>>

TEIXEIRA, Joselena de Almeida. **O design estratégico na melhoria da competitividade das empresas. 250 p.** 2005. Tese de Doutorado. Tese (doutorado em Engenharia de Produção) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC.

TEMPO ECO ARTE. **Sobre a TerraCycle**. Acessado 21 Set 2020. <<http://tempoecoarte.com.br/>>

TERRACYCLE. **Sobre a TerraCycle**. Acessado 15 Set 2020. <<https://www.terracecycle.com/pt-BR/about-terracecycle>>

THACKARA, John. **Plano B: o design e as alternativas viáveis em um mundo complexo**/ Jonh Thackara; tradução Cristina Yamagami. – São Paulo: Saraiva: Versar, 2008.

UNESCO. **Our creative diversity: report of the World Commission on Culture and Development**. UNESCO. Paris, 1995. 67 p.

UNESCO. **Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development**. UNESCO. Stockholm, 1998.

URSSI, Nelson José. A linguagem cenográfica. **São Paulo: ECAUSP**, 2006.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

## APÊNDICE A - ENTREVISTA COM EQUIPE DE CENOGRAFIA DA THE BIZ - ESCOLA DE ARTES

**Nome entrevistada 1:** Beatriz Vidal (Bia) **Função:** Arquiteta

**Nome entrevistada 2:** Mari **Função:** Arquiteta

**Assunto:** Yan - The Biz Arts

**Entrevistador:** Filipe Macambira

**Ano:** 2019

Antes do início da entrevista foi apresentado para as entrevistadas as perguntas bases e dada a elas a liberdade de passear por entre os assuntos abordados.

Bia - Posso falando?

Filipe - Pode

Bia- Tá! Tava falando de que? (Risos)

Filipe - É é é ... do cenário de Yan.

Bia - Do Yan , sim! Como foi uma peça que ja existia ,o cenário da passada teve que ser levado em consideração, a gente ia aproveitar toda linguagem dos figurinos, foi tudo adaptado da montagem anterior, então a Mari, ela é ilustradora, então como é que funciona normalmente o nosso processo criativo, o André vem e fala “nós vamos montar o Yan”, aí eles começar a falar o que é Yan, mostra o roteiro pra gente, fala ideia que ele tem do espetáculo, e aí a Mari faz esse esquete mais rápido, não é foda, ela faz esse esquete rápido...

Filipe - Um super esquete.

Mari - Não, eu faço rápido riscado depois eu ajeito fica bonito

Bia - Ela se garante muito, e aí, aí esse foi esquete rápido que ela fez (mari- não, esse não foi rápido não, esse foi um esquete demorado) .Está esse foi o descarte

demorado que ela fez, quer ai combina com a estética já do musical, Que era infantil, então a gente tinha essa ideia da estação de trem, Londrina nera?

Mari- Oh, se você quiser passar (mostra um catálogo de fotos no iPad ) , na verdade todos os arquivos estão aqui! Oh, esse aqui é do yan

Bia - É, pronto, e aí eles começaram a fazer esse processo de ela pegar as ideias do André, do que ele queria, porque ele chega jogando muito assim, o André é um diretor muito criativo, ele tem muitas ideias, só que eu acho que ele tem tantas ideias que fica tudo assim na cabeça dele, ele vai falando, vai vomitando a informação, e aí a Mari tem que pegar isso e colocando tudo em ordem “Mas se tivesse assim, ah, mas e se fosse assado? Ah, mas e se fosse num sei o que?”.

E aí uma vez que eles fizeram esse desenho, especificou mais ou menos as cores, as paletas de cores, a ideia que era ter um trem , no final não teve por conta de custo...

Mari - Depois ainda tem todo passo a passo , toda paleta de cores todo (inaudível )

Bia - E aí, depois ela me passa isso, depois que ela me passa isso, eu venho e crio o 3d , que aí já é colocando mais o pé no chão de tipo: “qual vai ser o tamanho desse relógio? , qual vai ser o tamanho desse túnel?”. Aí levanto todo 3d do teatro , a gente pega essas informações com mapa de várias é tudo, e aí ...ahh, não vou ter (procurando imagem), a gente levanta esse 3d , para mostrar também pro cena técnico, que no caso quem executou esse foi a Dani, então eu mostrei pra ela o 3d, o 3d simples mesmo, mas com as medidas comuns, e essa ideia : que era o fundo infinito; como esse musical também foi no começo do ano, normalmente os musicais com mais dinheiro são no final do ano, que esse ano vai ser o infantil Madagascar e o adulto “Ópera do Malandro”, e aí “Madagascar “ e “ópera do malandro “, então o yan foi mais como uma forma de divulgação da escola, pras mães conhecerem o yan e quererem matricular os filhos pra fazer Madagascar, então assim, era um super orçamento baixo e tinha que ser simples, porque o grandioso vai ser no final do ano.

Então o diretor já tinha essa ideia de trabalhar com essas coisas mais sonhos, menos realistas, meio lúdico , então as coisas flutuam mesmo no ambiente, a ideia



que a lua fique por atrás da janela : “ah, mas a lua não deveria ser em cima ? “; Não! É tudo mais cabeça e o grande tcham do negócio é que o cenário brilhasse no escuro aí a gente fez isso , apresentou pra Dani, ela dá o valor dela, e aí a partir disso ela começou ela trabalhar em cima, então foram feitos ... (eu tenho essas fotos eu posso te passar) teve que comprar poste, aí ele foi pintado com a luz fluorescente, que ele brilhava no escuro, com a luz negra dava pra ver melhor , o trilho do também, todas as ranhuras feitas para brilhar no escuro, ficaram bem forte e aqui tá sem luz negra, então no palco apareceu bem mais, era enorme;

E aqui, essa estrutura metálica, foi de um Paraná bem grosso, que é tipo um papelão que ela demorou horas cortando isso aqui, pintado , sempre com os materiais mais baratos que tinham mesmo, pra ... a rarunha do banco , para baratear a produção porque em todo canto assim, produções mais longas, Rio /São Paulo, eles até pensam em investir um pouco mais, porque às vezes ficam temporada, mas não é dois anos de espetáculo para justificar um investimento muito alto, então são sempre materiais mais baratos mesmo e o que costumam fazer é usar o papelão e com pintura de arte , deixar um estilo metálico , se fizer metálico tem jeito , esse aqui (foto) foi um musical lá no Rio , ficou muito lindo.

Filipe - Esse foi no via Sul ?

Boa - Foi no via Sul! Se quiser ver, aqui é a coxia no primeiro dia , vídeo também de frente,e aí se quiser ...

Filipe - Foi agora recente ?

Bia - Foi em abril !

Filipe - Foi em abril ?

Bia - Foi quinta e sexta !

Filipe - Teve dois dias então !

Bia - Dois dias! Aí eles ensaiaram uma vez um cima do palco , aí depois foi pros pais.

Filipe - Foi geral e já foi ....

Bia - Geral, e aí é isso assim... a gente , desse espetáculo o que foi reaproveitado foi a lua, já de um outro espetáculo que já tinha sido montado, então ela só teve que pintar com a tinta fluorescente, mas só ! Porque assim, agora que a gente pensa nos próximos espetáculo aproveitar coisas que já foram usadas aqui , então essas luminárias , no Madagascar, provável que elas apareçam só pinta esse bocal dela de outra cor e ela vira outra coisa, em outro canto e aproveitar isso , mas de resto tá tudo guardado num galpão .

Mas por exemplo se tivesse que rerepresentar o Yan: esse túnel foi feito de isopor, então é muito provável que tenha sido destruído , pelo transporte.

Filipe - Tem que refazer ?

Bia - Tem que refazer! Mas o banco permanece, o poste dá pra aproveitar, o relógio foi feito de compensado, então acho que ele já deve ter envergado, essa estrutura aqui era bem resistente, massa não tiver tido cuidado, ela também já tá se soltando toda, mas é isso ; assim, esse é um musical que a gente teria material para mostrar, tanto texto , é um xodozinho do André , então ele vai falar .....

Filipe - Teve algum imprevisto com a cenografia durante a montagem?

Bia - Teve, no começo o cenário brilhava no escuro , o André comprou umas tintas fluorescentes que vinham numas Bisnaguinha, e esse que é o problema número um, porque para aplicar essas tintas ,é... não dava para tipo passar a tinta, espremer a bisnaga , espalhar a tinta e vir com pincel e pintar, que ela ficava muito clara então para fazer esses sombreados teve que fazer linhazinha por linhazinha, igual pessoa muito desocupada, fazendo linhazinha por linhazinha, então assim não foi a gente foi a Dani.

Filipe - Ela fez a produção do cenário inteiro?

Bia - Ela fez a produção do cenário inteiro, ela sozinha, na casa dela (risos), ela incrível, e aí como era ela sozinha também, então teve esse problema de execução; o Yan foi o primeiro que o André fez, pelo menos é o que eu saiba, e que teve um detalhamento de cenário, é porque assim o mercado aqui em Fortaleza é muito cada um por si, meio que faz, quando você for parar tipo Rio ou São Paulo, lá o cenário é levado de uma forma totalmente diferente: com detalhamento, tem um cenógrafo mesmo que vai atrás de saber como é que estão sendo feitas coisas, especifica material, aqui não, então como as pessoas são acostumadas com isso, eu fiz um detalhamento, mas nem sei se ela olhou, porque eu acho que ela fez meio da cabeça dela, e aí teve esses problemas de acabamento, porque como ela fez sozinha as coisas não ficaram no acabamento assim, que a gente achasse incrível, ficou "OK".

A nível de palco você nem nota, tipo a plateia (Filipe : luz, distância ? ) A plateia nem notou que tava um pouquinho torto, mas a gente sabe porque a gente montou, ela desenhou, ela sabe a angulação certa, eu cotei, sabe?

Ai isso aconteceu, então foi meio complicado, assim... Na hora, na montagem mesmo não teve muita dor de cabeça; a gente tava com medo das coisas ficaram muito grandes, que quando você lá na casa da Dani, vê um negócio de 3 m e meio de altura, você fica "meu Deus do céu! É uma criança que vai passar por debaixo disso, isso vai engolir a criança, ela não vai aparecer", mas aí, na hora que você vê no palco, vê o contexto, você fica: "é, tinha que ser desse tamanho mesmo, não podia ser menor", e aí dá uma paz no coração, mas foi uma angústia até a montagem, foi uma angústia; E aí noites antes eu fui na casa dela pra ver como é que tava e ficava: "meu Deus!corta não corta, corta não corta, corta não corta?"  
Cortou e foi!

Filipe - Vocês receberam o teatro antes ou no dia, para a montagem?

Bia - Sempre no dia, não sempre, lutamos por um mundo em que faremos uma semana de montagem, o que no caso do Yan, como era um poucas coisas a gente levou, acabou cedo, a gente começou a montar 8h00 da manhã, (7h30/8h00 ) e 2h00 da tarde Já estava finalizado (com pausa pro almoço e tudo), então foi tranquilo, mas próximas peças, tipo Madagascar, tem muita coisa, coisa fixa que não

vai sair do canto, que vai ter que parafusar bonitinha e tal, eu não sei quanto tempo a gente vai ter de montagem, talvez a gente entre à noite, vire à noite no teatro, para no outro dia a noite ser a apresentação. Porque é sempre importante que os meninos têm um ensaio geral no palco, com cenário porque uma coisa é teu projeto de imagem e mostrar para professora de dança, mas quando ela entrar lá no espaço e ela vê que essa sala que ela tinha imaginado para eles dançarem tem várias coisas no meio, é complicado, principalmente com crianças, que eles ensaiam (Essas não, essas crianças são da Broadway, né Pedro?), mas com criança é mais complicado porque tem criança que pira, assim quando vê que não é exatamente a sala que ele ensaiou, aí, só que não pode dar problema, mas foram esses.

Assim, a desmontagem é sempre muito rápida e dá muita raiva porque a gente passou 8h montando para em 20 minutos desmontar.

Filipe - E de processo, tipo de criação, quanto tempo mais ou menos?

Bia - Pra criar o Yan?

Mari - A gente levou na concepção do Yan... Yan todo foi feito em um mês e 15 dias, todo, foi assim em tempo recorde.

Bia - Mas ó, pra tu ter noção os musicais de novembro já estão finalizando a concepção, já foi ... Acho que daqui a duas semanas já iniciou os detalhamentos.

Mari - Mas esses são do zeros, né? O Yan já vinha muita coisinha.

Bia - É! O Yan Ele já veio mais mastigadinho, esses outros a gente tem que adaptar de outros, aí não quer que fique igual a montagem de não sei quem, aí tem que...

Filipe - Tem que ir mudando as características?

Bia - Isso!

**APÊNDICE B - ENTREVISTA COM A COORDENADORA DE ATIVIDADES DA  
ESCOLA DE DANÇA E INTEGRAÇÃO SOCIAL PARA CRIANÇA E  
ADOLESCENTE**

**Nome entrevistada:** Andrea de Souza Soares

**Função:** Coordenadora de Atividades

**Assunto:** Edisca - Espetáculos

**Entrevistador:** Filipe Macambira

**Ano:** 2019

FILIFE - Pronto, pode dizer teu nome, dizer o que que tu faz aqui.

ANDREA - Tá! Meu nome é Andrea de Souza Soares, sem o "i" e com o "z", sei que tu vai escrever, por isso que tô dizendo. Eu trabalho na Edisca há 26 anos. Todo mundo aqui faz mais de uma coisa. Eu fui bailarina, fui professora de dança, já fui coordenadora de dança e hoje meu cargo é meio indefinido. Eu cuido da... eu digo que eu sou Coordenadora de Atividades, porque é o mais parecido, mas não necessariamente é isso, dos alunos. Eu cuido do processo de matrícula, então eu que direciono, eu que organizo os horários deles, digamos né. Eu tanto faço a organização do sistema de avaliação de dança, né, do desempenho deles, e redireciono junto com a coordenadora as turmas. Eu organizo os horários dos alunos, basicamente. Eu cuido deles e lido com o processo de matrícula, e diálogo muito com os pais. Essa é uma das minhas ações. A outra ação...

*(Fomos interrompidos e tivemos que mudar de sala)*

ANDREA - Aí, eu cuido de projetos. Escrevo, acompanho e faço a prestação de contas de projetos. Eu cuido mais dos projetos do setor artístico. A gente tem mais de... A Edisca não trabalha só com arte, você sabe, não sei se tu sabe.

FILIFE - Não

ANDREA - Edisca nasceu como escola de dança, mas ela não é só dança. A gente tem um setor... a gente chama de setor... são um tripé de ação. Do tripé, uma das

perninhas é a arte, que é a dança. Tem outra perninha que é a pedagogia, que a gente chama a área pedagógica, que todos os nossos alunos têm aula de português e matemática. Tem ações, aqui na biblioteca, de locação de livros, que a Andressiele tá ali alugando o livro, né, pegando emprestado. E nesse fortalecimento do ensino formal, fora as aulas de português e matemática, tem o projeto de leitura, tem o projeto de matemática. Fora isso a gente tem umas parcerias com as escolas, algumas... acho que são umas 5 ou 6 escolas privadas. Então, a gente tem um grupo de alunos que são bolsistas em escola privada. A última vez, eu acho, que ta com 54 alunos que são bolsistas.

FILIPPE - Mas os critérios são mais gerais ou é mais da dança?

ANDREA - Pra ser bolsista?

FILIPPE - É geral tipo nota ou por desempenho na dança?

ANDREA - Não. Assim, a gente não trabalha... a gente tem avaliação, mas não é por nota. É por desempenho. Assim, normalmente, digamos... o colégio que tem mais alunos nossos, uns 30, que é o Santa Cecília. O Santa Cecília, disse: "olha, a gente tem...", como no ano passado, ele disse: "A gente tem dez bolsas disponíveis pra vocês, pra quinta e sexta série"

Aí a gente para tudo, que são os alunos que estão esse ano na quarta série?

*(Fomos interrompidos novamente)*

ANDREA - Então, quando a gente tem assim, oferece dez vagas... a gente tem dez bolsas... para tudo e vê quem são os meninos que tão na quinta série? Faz a lista. "Dá aqui". Aí chama os professores de português e matemática. "Gente, dessa galera aqui, quem que vocês acham que tem condição de ficar com a bolsa?" Por que, não pode reprovar. Essas bolsas são condicionadas ao sucesso escolar. Então, se reprovar, perde a bolsa. Então, tem que apostar em quem vai segurar, que vai dar certo. Então tem um sistema seletivo. Depois pronto, eram dez vagas, a gente selecionou quinze. A gente entrevista e chama os pais. Entrevista os pais, por que não adianta o menino querer, ter condição... mas o pai tem que querer, por que,

normalmente, é longe da casa. Quem é que vai deixar? Quem é que vai pegar? Às vezes a família até tem interesse na bolsa, mas não tem quem vá deixar e quem vá buscar. Então, nem todo mundo pode abraçar... É horrível né? Muito cruel, mas nem todo mundo pode abraçar a oportunidade da bolsa.

Enfim, a outra ação da Edisca... eu num disse que eu falo muito... São os grupos de convivência, que é o braço social, mas é só grupo de convivência, pelo amor de Deus. Então eu tenho a arte, tenho a pedagogia e tenho o social. O que é o social que a gente chama? Tem a nutrição, todo mundo faz refeições aqui, né. Tem a saúde, todo mundo tem... é direcionado... a gente tem uma parceria com um dentista. Todo mundo vai fazer o seu tratamento de dente, querendo ou não. Tem campanha de vacinação. Tem um acompanhamento num estado geral de saúde, cartão de vacina e tal, encaminhamento para... a gente tenta facilitar o encaminhamento para algumas consultas do SUS, não é particular. A gente tem parceria particular com o... realmente, só com o dentista da EIM(?), que é mais ou menos aqui perto. E tem os grupos sócio educativos que são... que funcionam com os psicólogos. A Madeline que coordena, a que conversou contigo. São grupos que os alunos têm três atividades obrigatórias: tem dança, ele vai pra aula de fortalecimento de ensino, é matemática e português, e vai pro grupo. As três atividades são obrigatórias. Ele não tem a opção, ele, se quiser estudar aqui, tem que fazer as três.

Nas aulas dos grupos, eles discutem direitos da criança, direitos humanos, sexualidade, afetividade, violência, cuidados com a saúde, também... ah, o que é a zika... e tem até algumas oficinas, tipo: o que é uma pressão arterial, como tirar pressão arterial, como... primeiros socorros... assim, esses grupos eles têm a saúde tanto física, cuidados com a saúde física, como psicológica.

FILIPE - Vocês atendem quais regiões, tu sabe? Mais ou menos, tipo, Fortaleza, fora de Fortaleza?

ANDREA - Não. A gente só atende Fortaleza e não é Fortaleza inteira. A gente... quando a Edisca nasceu, em 1991, que a gente ficava... você nem nascido era... psé, a Edisca nasceu em 1991 e funcionava na Praia de Iracema, na rua Dragão do Mar. A Edisca funcionava na Dragão do Mar, de 1991 a 1999. 1999 o Dragão do Mar nasceu, foi inaugurado, e a Edisca veio para cá.

FILIPPE - Era no mesmo local que é o Dragão do Mar?

ANDREA - Não, não. A gente era ali... é porque eu nunca lembro o nome da rua, eu sempre troco o nome... eu digo Senador Almino, mas eu não sei se é Senador Almino... é atrás da Caixa Econômica, que é em uma esquina...

FILIPPE - Ah, só foi coincidência ter sido no mesmo momento.

ANDREA - É, foi coincidência a gente ter saído e eles chegarem... eles começaram a ser construídos antes. Enfim... então, quando a gente nasceu em 91, o Governo do Estado do Ceará tinha feito um estudo, um amplo estudo, para mapear as regiões mais críticas de Fortaleza. E nessas regiões mais críticas, ele criou vários... foi nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes... eles criaram vários programas sociais para essas localidades que apresentavam maiores riscos, que era: Bom Jardim, Conjunto Palmeiras e Mucuripe. Cada um com suas particularidades, e criou, tanto o Circo Escola, como o Projeto ABC. Não sei se tu já ouviu falar?

FILIPPE - O Circo Escola já...

ANDREA - O Circo Escola ainda existe, acho que o projeto ABC não existe mais. Nessa época, quando a Edisca nasceu e que a gente foi... eu não tava ainda nessa época, né, em 1991, eu entrei dois anos depois... quando a Edisca nasceu, disse assim: "não, então, que comunidades... de onde... que crianças a gente vai atender? De onde?" Aí a gente pegou crianças do Vicente Pinzón, que era bem perto da Edisca quando era na Praia de Iracema, do Bom Jardim e do Jangurussu. Então, a Edisca nasceu pegando esses três bairros. Depois, quando a gente veio pra cá, em 99, vai fazer vinte anos agora, a gente começou a atender essa região: o Dendê, a favela do Dendê que é atrás do Fórum Edson Queiroz, o nome do bairro mesmo, e aqui a comunidade vizinha, que é o Conjunto Alvorada. Então, de fato, a gente atende essas áreas. São poucas áreas.

Por que essa escolha? E a gente não vai abrir mão dessa escolha. Tem gente que reclama, muita gente reclama. Porque é mais fácil operar assim, em termos de logística mesmo. Por exemplo, nós trabalhamos com arte, quando a gente decide



fazer um espetáculo lá no Theatro José de Alencar, a gente leva os meninos pra lá e deixa em casa.

Como é que a gente deixa em casa? A gente não, tem condições de contratar um táxi para cada um... então, a gente contrata topiques, vans ou ônibus, dependendo do volume e tamanho do elenco. E os ônibus vão por uma rota, sai sempre as três topiques. O elenco é normalmente de 35 pessoa, né, dos ballets... dos ballets comuns, tem os "balezões"... eu to falando ballet comum, ballet corpo de baile, que é um tipo de ballet. Tem uns que é com toda a escola, ai é outra operação. Mas os ballets comuns é, normalmente, 35 pessoas. A gente contrata três topiques. Uma topique vai pro rumo do Bom Jardim, outra topique vem pra esse rumo (região da escola) e a outra tipique vai pro Mucuripe. "Ah no Jangurussu". Normalmente, dependendo... porque o Jangurussu foi se espalhando, né... o Palmeira aumentou e ai o Palmeiras se integrou com o Barroso. Então se tiver mais pra cá, essa topique aqui vai pra lá... se tiver mais pra lá, é a do Bom Jardim. E assim... e funciona... tem funcionado durante esses anos todos. Por isso que não dá pra gente... "Ah, porque vocês não atendem o Pirambu?"... Porque muita gente reclama... "Vocês estão sendo preconceituosos, o Pirambu também tem pobre"... Não é... é questão de escolha, por nossa operação. E tem outros projetos... a gente não pode abraçar o mundo com as pernas, né? A gente tem um limite de capacidade, tem outros projetos... e ai tem que se distribuir mesmo.

FILIPPE - Mas tem aumentado né? O número de alunos?

ANDREA - A gente? Não. A gente é bem estável, bem estável. Normalmente, nosso atendimento anual, com entradas e saídas, da em torno de 300... tem ano que é maior, ano passado a gente... foi 400 alunos que a gente... 440 que passaram por aqui ano passado. É.. esse ano a gente começou com 250, que 256 a gente começou. Provavelmente, a gente vai fazer uma seleção já já, esperar só umas parcerias efetivar. E quando a gente faz seleção, a gente vai dar entrada até completar 400. Então, é por... por CPF digamos... eu conto por CPF, não conto por número de pessoas, CPF... todo mundo que passou ano passado, por CPF, foi 440. Acho que esse ano, vai ser menos, com certeza, né? O mar não tá pra peixe... Enfim, mas vamos seguir ai, se não eu falo demais. Pronto, qual é a próxima pergunta?

FILIPE - Pronto, agora vamos falar das produções dos espetáculos, certo? Aí, eu queria saber como que é o processo de criação das cenografias de vocês? Tipo quem que produz essa cenografia?

ANDREA - Tá. Cada... A Edisca existe a 28 anos. Então, a gente tem 14 espetáculos nas costas. Esses 14 espetáculos, cada um... pode entrar (entra alguém na biblioteca) tô fechando só por causa do barulho... Esses 14 espetáculos, cada um teve sua particularidade, cada é uma conversa. Tem uma regra, tem assim... tem uma tendência, tem um padrão, mas tem suas exceções. Então, vamos deixar assim, vamos puxar, vamos tentar... Os três... o primeiro... os dois primeiros espetáculos da Edisca de grande porte, por exemplo, o primeiro espetáculo da Edisca, que foi "O maior espetáculo da Terra", criado em 1992... Eu não estava lá, mas eu sei... foi com a escola inteira, foi um... os próprios bailarinos que criaram, não tinha dinheiro algum para cenografia. Então, a cenografia deste ballet não tem registro em vídeo, acho que se tiver... é muito difícil, porque faz muito tempo, 1992, e não tinha recurso pra registrar né? Nem internet existia, tu sabe né? Então, as roupas foram... "O maior espetáculo da Terra" era um espetáculo com temática circense, então, as roupas foram feitas de saco, saco literalmente, calça era de saco, tudo era de saco...

FILIPE - Saco que você fala, era aquele saco de arroz, essas coisas, ou saco de plástico mesmo?

ANDREA - Não, saco de plástico preto, plástico grosso. Muito acrílico de PET, de coisa descartável, muito... muito assim, canos... foi muito o que o dinheiro dava e deu certo, funcionou. Enfim, dois anos seguintes, em 1995, a Edisca criou mais dois espetáculos que foi o "Brincadeira de Quintal"... praticamente eles foram feitos um ao lado do outro... o "Brincadeira de Quintal" estreou dois meses antes e dois meses depois estreou o "Jangurussu", que foi o espetáculo mais famoso da Edisca, acho que até hoje. O "Brincadeira de Quintal" cumpriu mais ou menos a mesma regra, assim, eram brinquedos... "Ah gente, tragam o que vocês tem brinquedos vendidos de camelô e vamo"... bambolê, sabe? Coisa muito... materiais assim. Cenário zero, não preciso dizer que cenário... tô falando de objeto cênico... cenário zero.

O primeiro cenário de fato foi feito pelo "Jangurussu"... foi no "Jangurussu". O "Jangurussu", que era pra retratar o aterro sanitário... A Dora chegou a ir no aterro sanitário e foi várias vezes... Dora fez várias... Dora Andrade é a pessoa que idealizou a Edisca, que criou a Edisca e a coreógrafa da... é essa senhora que entrou na sala quando a gente tava saindo, a gente saiu pra ela entrar. Ela que criou a Edisca, ela que é coreógrafa até hoje e ela que ta a frente da Edisca até hoje. Na época, ela foi muitas vezes ao "Jangurussu" porque ela ficou muito tocada com a situação que aquelas pessoas viviam e levou nós "tudim" né? A gente foi, levou a família, levou os amigos, se ela te conhecer hoje... "Vamo marcar que nós vamos ali, vou te levar num lugar ali pra você conhecer"... e você ia sem saber o que era e chegava lá, porque ela queria que, realmente, as pessoas conhecessem, pra ver se a pessoa se... "vamos fazer alguma coisa pra mudar isso daqui, porque não tem condição dessas pessoas vivendo nessa situação". Foi mais ou menos assim que nasceu a ideia do "Jangurussu". Só que teve muita gente que ficou com raiva dela, que disse que não ia, "não vou", "você tá doida", né? Ai ela disse... "Ai é? Pois eu vou fazer um ballet"... Daí ela fez o ballet "Jangurussu". Então, o "Jangurussu" se passa num aterro sanitário, "Jangurussu" é um aterro sanitário. Então, a idealização foi da Dora, toda a idealização, tanto vestimenta, figurino, objeto cênico e cenário, foi a Dora, indiscutivelmente, foi bem na realidade, não sei se você já viu alguma imagem no aterro sanitário, se você já foi, como é muito lixo, eles se vestem, mais de uma roupa, ele veste uma calça com uma calça em cima, uma blusa com outra blusa e pega uma blusa dessa e amarra aqui, amarra no pescoço, ai assim, então vamos fazer o figurino como eles se vestiam; E aqueles garranchos, eles pegavam um cabo de vassoura e colocava dois cabos assim, a gente fez igual, teve algumas produções.

Na época a Dora chamou o Marcelo Santiago, por um acaso, não sei se você sabem quem é Marcelo Santiago...

Filipe- Não, não!

Andrea- Não sabe quem é Marcelo Santiago? Pois você vai pesquisar Marcelo Santiago, tá certo? Marcelo Santiago é um artista plástico, na época ele e a Dora namoravam, e aí a gente falou "vamos fazer o balé com o Marcelo? Vamos", então o cenário, quem executou o cenário e acabou que assinou o cenário do Jangurussu

foi o Marcelo, mas a ideia de concepção é da Dora, mas ele executou e o Marcelo é muito bom, bom pra caramba... (ele é meio desorganizado, a gente já contratou ele outras vezes e ele não cumpriu, a gente pagou e ele não entregou, mas não é falta de caráter, absolutamente, é mais desorganização dele enquanto artista...)

Filipe- Eu como produção, eu também entendo (risos)

Andrea- Então como é o cenário do Jangurussu: papel, na questão dos materiais, jornal amassado e pichado, as roupas foram pichadas para dar aspecto de sujo, rasgado, ponteadado, os materiais, então tudo foi para parecer... então o gasto foi praticamente zero, gasto só com a execução do artista, em termo de material a gente mesmo pedia pros bailarinos trazerem as roupas velhas, e foi montando tudo, e pneu e enfim, coisas pra compor a cena, isso foi a realidade do Jangurussu, dois anos depois nasceu Koy-guera, que no Koy-guera o balé já fala do etnocídio indígena, então já é outra figura, nesse caso a Dora foi na FUNAI na época, não sei nem se existe mais, mas a FUNAI tinha uma loja, a FUNAI em Brasília tinha um museu, um museu não, uma sala de exposição permanente e tinha uma loja que vendia produtos e artesanato indígena, originais, tinha etiquetinha das etnias, “esse aqui é do guará....” tem um nome estranho, e aí a Dora comprou todo penacho e alguns de volumes maiores, tanto é que a gente não remontou Koy-guera porque é muito difícil replicar esse material. E Marcelo Santiago, ele fez um plano de fundo de pano mesmo e ele pintou uma oca, perfeito, com dimensões, ficou escândalo e pela primeira vez foram usados os praticáveis, a Dora pediu pra ele fazer e parece uma passarela, então na realidade são 5 praticáveis, um no meio, dois e as duas rampas, e esses praticáveis já foram usados, se você for estudar os balés da Edisca, você vai ver que esses praticáveis estão em todos os balés, porque ele foi usado no Jangurussu, no Jangurussu era papel, jornal amassado e colado nesses praticáveis, que as meninas passavam por cima, no Koy-guera mesmo é essa mesma passarela, como se fosse uma rampinha, só que nessa a perna dos praticáveis o Marcelo pegou ... sabe cano de.... aqueles tubos de tecido bem duro, que parecem um cano, ele cortou no meio, deu um tratamento e ficou parecendo bambu, de longe você jura que é bambu, e cobriu as pernas e não sei o que, então assim: realmente fica parecendo uma oca, Marcelo Santiago.

Aí já teve um investimento maior, teve uma canoa de papel marchê que ele fez, canoa grande, dois metros de cano de papel marchê.

Filipe- Tamanho real, né?

Andrea- é tamanho real, mas era estreita assim; Tipo uma prancha, só que em formato de canoa, é estreitinha, tem um buraco no meio. Papel marchê e fibra, não foi só papel marchê não, mas não é todo de fibra não, tem uns negócios que desmancha, a gente já recuperou essa “bicha” umas vezes ai, que mais de material que a gente tem lá: tem a canoa, tem os arcos que ele também fez, mas enfim, de cenário é esse pano.

Depois do Koy-guere veio o Duas Estações, Duas Estações já não teve mais Marcelo, Marcelo a gente dor de cabeça e não teve mais Marcelo; Duas Estações foi um balé feito em 2000, o Duas Estações a ideia dele era falar do Nordeste, ou seja: por que Duas estações? Porque aqui a gente não diz que tem quatro estações a gente diz que tem duas estações, verão e inverno; Na verdade é verão e seca, né! Verão e seca, então era pra falar das duas estações e toda essa mística do Nordeste, balé (inaudível 9'50), Duas estações é o que eu mais gosto.

Filipe- Você dançou ele?

Andrea- Dancei, dancei, dancei e adoro, acho ele o mais lindo, então assim o cenário, uma coisa que eu esqueci de dizer, o Jangurussu termina com água, no pró-senior, sempre no pró-sênior, no final a ideia era contar a descaracterização dos índios, do favorecimento até a descaracterização... não, desculpa, ai é do... a água é Koy-guera, Jangurussu não tem isso não, Jangurussu é só os anjos, perdão; Volta, apaga, Jangurussu tinha os anjos, com as asas de metal. Tu vai ver esses vídeos, não vai?

O Jangurussu começa com um anjo que desce, que é uma criança com a asa branca, de material que parece uma... um esponjoso, certo? O Marcelo esculpiu na esponja, trabalho dele magnífico, o Marcelo é muito bom, pode dizer pra ele, quando tu conhecer ele: “ a Andrea elogiou foi muito tu!”, ele é muito bom! E terminava com três anjos e sendo içados, com asas já de metal, essas asas foram feitas de latinha de refrigerante, latinha de cerveja amassada, toda amassada e montada pra fazer,

pra montar a asa, no Koy-guera o balé com fogo, tem uma, uma ... eu sempre esqueço esse nome, um pote de barro com fogo, começa com fogo e termina com água, com a descaracterização dos índios.

Que os índios já estão vestidos de short Adidas, chinela havaianas, né assim, todo descaracterizado e eles tomam banho de água e toda a tinta...

Filipe- Tira a tinta?

Andrea- É, a gente pintava, o Marcelo também fez uns rolos assim, que era mais prático pintar do que com pincel, então derretia e saia horroroso, o bailarino saia horrível de cena assim, todo manchado, mas foi bem bacana.

O Duas estações, como a temática dele era Nordeste, a Dora chamou pra fazer o cenário o Dantas Suassuna; Dantas Suassuna nada mais é que o filho do Ariano Suassuna, então a ideia era fazer ter uma pegada com movimento armorial, então o cenário do Duas Estações ele é pintado e ele pinturas que bebem do armorial com pinturas rupestres, sabe em tons terrosos, é super bonita também e lá está o praticável, você vai ver que todos os balés tem lá o praticável, tem algumas características que são comuns, no Duas Estações foi a primeira vez que a gente usou um figurino mais pomposo, que foi com o Lino Villaventura, que fez o figurino do Duas estações, então tem uma saia, tem um boi que foi feito pela Adjafre, que é um outro artista... O Adjafre tu conhece ?

Filipe- Não!

Andrea- Ave Maria! Tu só conhece o povo novo, não conhece o povo velho não, é? Vai procurar os antigos! O Adjafre não tá mais em Fortaleza, ele foi embora!

Filipe- É porque eu não trabalho nessa área exatamente, eu trabalho com moda!

Andrea- Ah, tá!

Filipe- É com marketing de moda.

Andrea- o Adjafre tem um... o boi do Adjafre é lindo, tinha umas pernas de pau... perna de pau com uma ema. Essa ema também foi feita pelo Adjafre, uma ema de cipó, todo trançado, um bumba meu boi, o menino entra dentro, mas todo trançado de cipó, a ema também de cipó, com a cabeça articulada, então a menina vestia a ema como se fosse uma saia e a cabeça articula assim, é super legal, é do Adjafre, mas foi muitas mãos, e a Dora usou areia no palco, muita areia vermelha, muita areia, areia até dizer chega, era muita areia, acho que era três carrada, duas carrada de areia, era muita areia, era muita areia; É bom de dançar, mas aquela areia entra e tudo quanto é lugar, aí ela seca e a gente tinha que molhar, porque a luz era muito quente, aí ela ressecava, aí ela virava poeira, não pode virar poeira porque aí a gente seca porque aí levanta poeira e a gente não vê ninguém e entra em todos os lugares, aí tinha que ser a... enfim, tinha suas.... (Filipe- Peculiaridades) é... Aí usou coisas do Nordeste, usou a bacia de metal, usou aquela maleta quadrada, que parece de... não é madeira, parece madeira, mas eu acho que é de papel marchê.

Filipe- Papel marchê?

Andrea- A mala, ela é um papelão.... ela não é couro!

Filipe- Não, mas de verdade, na cena...

Andrea- De verdade, se você vai no mercado (central), até hoje tem pra vender, uma alaranjada, uma alaranjada, até hoje tem pra vender, tem um ferrolho assim (gestual), acho que deve ter tido vários materiais, acho que originalmente foi de madeira ou algum material parecido, depois foi barateando e foi virando um papelão, como se fosse um papelão mais duro, como se fosse umas colagens, enfim, tem esse materiais cênicos e tem esses artistas que arrasaram

Depois do Duas Estações, aí a Dora mudou o partido, então ela fez três balés em sequência com temáticas mais sociais: um lixão, o etnocídio indígena, e o Duas Estações; Duas Estações com todas as belezas e as dificuldades do povo nordestino, quando chega em 2003 ela faz um novo balé, que ela mudou, ela deu uma virada no tipo de balé da Edisca, que foi com o balé Mobilis e a partir daí tu vê outras tendências dos balés da Edisca com relação a cenário; o Móbilis foi caixa

branca, praticamente depois do Móbilis todos os balés da Edisca são caixa branca, tu entende o que é caixa branca né?

Filipe- Eu to na dúvida, eu conheço caixa preta!

Andrea- Caixa preta não é no teatro? caixa preta, o nosso é caixa branca.

Filipe- É só a cor que é diferente só que o conceito é mesmo? o Fundo todo branco!

Andrea- É, tudo branco! pano de fundo branco, as pernas brancas, as bambolinas brancas, o linóleo branco, só que assim: a gente teve algumas dificuldades com o linóleo branco, dando logo o... o linóleo reflete, então a luz, o efeito que você quer fazer com a luz ele não obedece, porque ele bate e a luz volta, a luz refrata, então fica muito mais difícil administrar a luz, pro iluminador, eles diziam assim “Pelo amor de Deus, linóleo branco não! cinza até que vai, mas o branco...”, principalmente se ele não for fosco, lascou-se, ele reflete; então a gente usa, usa porque a Dora acha muito bonito, mas é mais difícil, hoje em dia a gente usa só o preto mesmo, certo o linóleo, mas o resto tudo é caixa branca.

Então assim, o Móbilis inaugurou essa caixa branca e no Móbilis eram projetadas imagens nessa caixa branca, coincidindo com o bailarino, então o bailarino está executando um balé aqui, e o mesmo bailarino está executando o balé atrás, em projeção.

Filipe- O pobre do bailarino...

Andrea- Não, ele filmou, foi filmado!

Filipe- Não, eu sei ! Mas não pode errar nada!

Andrea- Não, mas não tem problema errar! Até hoje, a gente remontou Móbilis ano passado e tem discordância porque os bailarinos mudaram, claro! Em 2003, os bailarinos que dançaram ano passado era filhote de gente quando o Móbilis foi estreado, né? Se nascido tiver sido, em 2003; Então a caixa branca, com três projetores e tudo era projetado, limpo o palco, praticamente não tem objeto cênico,



os objetos cênicos são: tem umas bolas coloridas, assim... muito pouca coisa cenicamente (pode entrar amor, é porque é só o barulho, mas pode entrar).

Filipe- Nós três cantos tinha projeção, né?

Andrea- Gente você vão fazer o cadastro em silêncio porque ele tá gravando aqui ó, se não dá pra...(Interrupção externa)

Andrea- Eu sei que foi uma novela fazer isso.

Filipe- Eles eram sincronizados ?

Andrea- É uma mídia só e projeta pros três. Mas a gente não opera isso não, a gente contrata uma pessoa para operar isso, não faço ideia de como isso funciona. Mas são três mídias, na realidade são três mídias e cada um projeta sincronizado com a música, é a mesma música, elas são... não sei, funciona, agora não é todo teatro que absorve os três projetores porque tem que ter uma certa distância, o José de Alencar tem, porque o José de Alencar tanto tem pé, quanto tem largura, quanto tem profundidade, a Caixa Cultura, por exemplo, não têm possibilidade, porque ela é curta, ela não tem distância para projetar nas laterais, tem que ter distância, porque por exemplo, no José de Alencar todos os três projetores ficaram dentro do palco, porque ele permite, mas num teatro mais curto só dá pra ficar fora, pra poder abrir e pegar o pano de fundo ...

Filipe- tudo...

Andrea- todo não, mas pelo menos uma boa parte, é complicado, tem as dificuldades, dependendo da caixa cênica, tem suas dificuldades. Então depois do Mobilis, teve uns balezões aí no meio, popular os balezões, os balezões sempre foram muito baratos. O que é o balezão, o balezão é um espetáculo com todas as escolas, se os balés com o corpo de balé com 35 bailarinos, com balezão são 200, então é muita gente, o balé é um projeto muito caro, por isso a gente fez pouco; A gente só fez três até hoje, porque é um projeto que tanto é caro financeiramente, é caro de recursos materiais, de recurso de tempo, demanda muito mais tempo para

coreografar, pra limpar, pra organizar, ele é um projeto de um ano, assim não é um projeto fácil de lidar, não pra fazer sempre e por conta dos altos custos todo cenário sempre é muito simples, sempre é: “utiliza o que a gente tem”, porque a gente já tem os materiais, “já tem aquela rampa, já tem não sei o que, a gente reut... tem os bancos, tem...”, a gente vai reutilizando, primeiro, pra você ter ideia, a gente tem os bancos que foi feito com esse mobiliário (mostra mobília no local da entrevista), tem os bancos dessa mesma Madeira, uns tamboretos que fica lá na sala do ateliê de artes plásticas, era os bancos do ateliê, só que os bancos do ateliê eram mais altos, não dava pra dançar em cima de não ele virava, “corta as pernas dos bancos!”, cortamos as pernas de todos os tamboretos, é sério!

Cortamos as de todos tamboretos, pra ficar tamboretinhos assim, pras meninas dançarem em cima dos tamboretos e foi assim.

Filipe- Normalmente o que tem em casa é utilizado enquanto não tá tendo espetáculo, tipo mobiliário: bancos, mesas, são reutilizados?

Andrea- Isso, vai sendo utilizado, aí vem a utilidade e a falta de dinheiro, né! Pronto, mas isso de “balezão”, de “balezão” tem muito... os cenários são sempre muito simples, né! Depois do Duas Estações, de balé grande, de balé do corpo de baile, nós tivemos um balé pequeno, nós tivemos o “Só”.

O “Só” era um balé com 11 bailarinos, super curto, 20 minutos e ele não tinha cenário, não tinha! Era preto, caixa preta e ele tinha uns bancos, era um balé bem intimista a ideia mesmo era ser intimista sim, infelizmente ele nunca mais foi remontado, o Sagrada, ele trabalhou com água no palco, o Sagrada o estado do cenário é uma parafernália porque: Caixa branca, projeções novamente, a marca a partir do Mobilis é essa marca, caixa branca, projeções, cenário, que o Marcelo não fez.

Filipe- Não teve porque não foi entregue?

Andrea- Exato! A gente pagou, ele se comprometeu.. “- a apresentação é daqui há um mês, cadê o material? (Perguntavam pra Marcelo)

-Não, to levando (Marcelo respondia)

-a gente vai...

-não , to levando... aí semana que vem!

-é amanhã “

E... (sons com a boca); é desesperador, aí teve algumas coisas, que como não teve teste antes de montagem, deu algumas complicações, funcionou, mas hoje é muito difícil porque ele fez umas tiras pras pernas, umas fitas de um material, uma fita gorgurão. Sabe o que é gorgurão né ?

Filipe- Não

Andrea - Gorgurão é fita que vende em qualquer armarinho, você “gorgurão!”, é uma fita grossa, tipo fitilho, parece fitilho, só ele é grosso, gorgurão pesa uma tonelada, dá pra dan...? Num dá! “Vamo leva pra dançar lá em Sobral”, num da pra levar, meio inviável, enfim.

Então o Sagrada, a estrutura ele tem... nunca assistiu não?

Filipe- Não!

Andrea- Ele encerra com água no palco, em todo palco e os bailarinos dançando nessa água, é muita água! Pra poder os teatros permitirem essa água, a gente teve que botar em todo teatro uma lona de caminhão; Então só a lona pesa uma tonelada, para montar a lona é outra novela porque ela não pode ser apenas no chão, ela tem que subir.

Filipe- Subir pra não pegar respingado...

Andrea- Então ela tem que ser muito grande, porque ela tem que caber no Via Sul (teatro), você já foi no teatro do Via Sul?

Filipe- Então quando vocês vão se apresentar em outros cantos vocês levam tudo ?

Andrea- Ou o produtor providência, porque geralmente é difícil conseguir lona dessa... a gente dificuldade de achar, a gente conseguiu essa lona porque um parceiro nosso, que é uma empresa, uma indústria, conseguiu, comprou pra nós, porque não é fácil conseguir uma lona de caminhão dessa dimensão, que dê pra

cobrir toda extensão do palco, felizmente ela tem uma durabilidade, até hoje ela tá aí sendo utilizada.

Fora essa lona aí tinha que ter o piso de plástico, porque só a lona não é suficiente, então o piso e depois desse piso de plástico, ainda outra piscina de plástico e aí que em cima disso que os bailarinos... e a água desce por umas caixas d'água que estão por trás do pano de fundo que ninguém vê!

São três caixas d'água que derramam água praí...

Filipe- Mas aí é só no final do espetáculo?

Andrea- É só no final do espetáculo! Depois do Sagrada veio o Religare, Religare... adivinha que cor era a caixa!

Filipe- Branca!

Andrea- (risos) Branca! Caixa branca, projeção, muita projeção também, o cenário virou só isso! Resultado: pouco dinheiro, só tem ... não tem dinheiro, não vamos gastar com cenário, pano branco que a gente gastou, "geraciona" imagem , ir no editor de imagem, pagar um estúdio e fazer o...

Filipe- A montagem do...

Andrea- A montagem da música com a projeção.

E o último balé, que foi o Estrelário, to falando só de balé contemporânea, o Estrelário que estreou aqui... que cor a caixa ?

Filipe- Branca!

Andrea- Branca!

Filipe- Projeção...

Andrea- Não,não , não teve projeção!

Filipe- Não teve projeção ?

Andrea- Dessa vez não teve projeção, a gente estreou aqui, mas nós drapeamos todo nosso tecido, então ele ficou drapeado, então a luz deu outro desenho porque dava um sombreamento que parece listrado , como um pano de teatro, então a gente projetava assim um vermelho, ficava parecendo pano de teatro, as cortinas fechadas, ficava super bonito, eu achei... e os objetos cênicos ...

Filipe- Mas era só na de trás ou na lateral também?

Andrea- As pernas na lateral também! Nosso pano branco, ele é bem grande, ele é feito assim: “qual a boca maior de um teatro?” Sei lá, 15 metros? Então nosso pano tem 17 (metros), então tem uma gordura pra lá e pra cá, pra caber em qualquer caixa cênica e acabou-se o cenário!

Filipe- O cenário do Estrelário foi só isso ?

Andrea- Foi!

Filipe- E o figurino?

Andrea- Os figurinos... os figurinos, era bom a gente ter ficado lá (na outra sala) só por causa da Cláudia. Figurinos, então a gente teve vários figurinos, os primeiros figurinos foi Dora, praticamente né! Do Koy-guera o figurino era biquíni, claro ! Né, índio, a pintura no corpo, o Duas Estações eu falei que o figurino foi o do Lino Villaventura, o Sagrada o figurino foi do Lino também, que é uma outra pegada, ele fez... que era sobre água, mas não sei se ele acertou bem na pegada , porque olha só , o balé vai falar sobre água o Sagrada vem porque água é sagrada, sagrada é a água, essa é a ideia, e ele fez uma roupa meio banhista, assim, um macacão de collant, de lycra, listrado branco, preto e vermelho, é muito marítimo, assim aquela... navio!

Navy, navio, como é que pronuncia? Navy, navy, aí a gente ficou assim “não, num era isso!”, mas enfim, então a gente usou o figurino boa parte do espetáculo, no final a gente tira o figurino porque vão todos para a água e aí a água é de nude!

Aí no Religare, no Religare e no Estrelário quem fez os figurinos foi a Claudia, viu, diretora financeira.

Filipe- Ela quem fez o figurino?

Andrea- ela quem fez o figurino! Já foi bailarina, todo mundo aqui ...

Filipe- Ah, porque já passou...

Andrea- É, eu fui bailarina também, eu fui professora, a Claudia já foi bailarina, já foi professora, hoje ainda é ensaiadora e ela foi quem desenhou o figurino, aí ela desenhou o figurino, vai ser pesquisou, desenhou, a gente chamou uma costureira e vai ser assim, faz assim, tá esses materiais e foi criado aqui dentro.  
O nome disso é pouco dinheiro.

Filipe- O resto é criatividade!

Andrea- Respondi, acabou!

Filipe- vocês têm um espaço aqui dentro onde vocês guardam, onde vocês têm aonde guardar o cenário?

Andrea- Temos, temos um porão!

Filipe- Aí vocês guardam todo cenário lá ?

Andrea- A gente... essa sede tem 20 anos, a gente só passou 8 anos na primeira sede, mesmo na primeira sede que era muito pequena, a gente sempre teve espaço para acondicionamento de material, sempre fez cases, caixotes grandes, já fizemos cases "baratex", tipo de papelão, as cases do Jangurussu, tudo foram feitas pelo Marcelo de papelão, de caixa, mas em formatos bem maiores, né e de acordo com o volume que ia ser guardado, acondicionado. Nos outros teve alguns cases que a gente comprou, que é esse case mesmo, bonitão, pretão, coisa chique, chique no último e péssimos para transporte porque são muito mais pesados, a gente comprou

uns numa dimensão exagerada, pra viajar, pegar avião, já teve caso da gente não conseguir embarcar o cenário, porque era muito grande os cases, não comportava no malote do avião. Tu imagina o tamanho dos nossos cases!

Filipe- Uns elefantes branco!

Andrea- É, uns elefantes branco, mas depois que a gente sair daqui eu te mostro o porão, a gente vai acelerar esse negócio aqui, a gente tem um porão que guarda todos os figurinos e materiais, a gente guarda tudo, a gente não perde nada, a gente aproveita tudo.

Filipe- Pra poder reutilizar, se precisar, né?

Andrea- Pra reutilizar, exato!

Filipe- E aí então, de todos os balés, quem é a diretora artística, quem pensa tudo é a Dora?

Andrea- Dora, Dora a diretora artística!

Filipe- E aí a partir, tipo, do que ela decidiu, conversou com vocês , vocês vão pensar se vai ter cenografia ou não...

Andrea- Isso, isso!

Filipe- Ou tipo ela: “ah, eu queria ter cenografia, mas vamos entrar em contato com o financeiro”?

Andrea- Ela sempre quer, Dora sempre quer tudo, sempre quer a cenografia mais cara, o melhor figurinista, sempre quer Mas aí quando diz: “ah, mas não tem dinheiro, então vamos fazer”, aí se organiza aqui dentro, soluciona aqui dentro e a gente faz do mesmo jeito, com dinheiro ou sem dinheiro, se tiver muito dinheiro a gente faz, se não tiver o dinheiro a gente faz sem o dinheiro.

Filipe- eu queria saber sobre o Estrelário...

Andrea- O balé ?

Filipe- É sobre o balé! Se tiveram programa...

Andrea- Tivemos, sempre temos!

Filipe- Se vocês têm exemplares...

Andrea- Temos!

Filipe- Alguns pra eu levar e... é só isso. Ah, se tu sabe se foi feito algum, algum estudo sobre isso já? Tipo o que eu to fazendo, que eu vim entrevistar vocês!

Andrea- Ah, não sei!

Filipe- Não sabe?

Andrea- Não sei, mas a Madeline sabe!



## APÊNDICE C - ENTREVISTA COM DIRETOR DA THE BIZ - ESCOLA DE ARTES

**Nome entrevistada 1:** André Gress

**Função:** Diretor

**Nome entrevistada 2:** João Victor

**Função:** Assistente de Produção

**Espetáculo:** Yan - The Biz Arts

**Entrevistador:** Filipe Macambira

**Ano:** 2019

Filipe - Pode falar um pouco da The biz ?

André - Então a The Biz, vamos falar de mim e aí eu vou pra The Biz. Eu sou daqui de fortaleza né , meu sonho era fazer teatro musical, que nem o pessoal faz lá fora, e aí eu comecei , estudei fora, fiz meu terceiro ano fora e aí quando eu voltei pro Brasil , eu tinha assistido Ranch, um musical , e aí eu tinha ficado encantado , louco e eu falei “quero fazer isso aqui”; e eu com 18 anos montei um núcleo de teatro experimental, a gente começou a estudar a obra e no final a gente apresentou o espetáculo de uma maneira pequenininha , então foi assim que eu comecei a trabalhar com teatro aqui em Fortaleza , assim, eu já tinha feito aula desde pequeno com alguns professores , Hiroldo Serra, Nazaré, Fontenele, Aline , Pereira , Hades Feitosa , essas pessoas que me formaram antes de eu ir pros Estados Unidos. Então quando eu voltei , que eu entrei pra fazer a faculdade de publicidade, eu fiquei responsável pelo diretor de acadêmico de artes na área de artes , e aí foi que abri esse grupo que a gente montou Ranch, e aí assim: eu sempre viajava , eu trabalhei na Disney na área de entretenimento , depois que acabei a faculdade fui trabalhar na Broadway dreams foundation, como assistente de direção , sou formado pela New York Film Academy, que depois da minha faculdade ainda tem essa graduação, e aí fui tendo essas especializações, em 2015 junto com a Deberton. Nós produzimos e eu dirigi o avenida Q, foi o primeiro musical licenciado da Broadway, fora Rio e São Paulo. Fortaleza foi a terceira cidade do Brasil a montar esse espetáculo, montar um espetáculo da Broadway, e aí a partir daí eu percebi que era possível sim, só não era fácil, montar algo na área de teatro musical aqui, então depois disso eu trabalhei nas cerimônias olímpicas e paraolímpicas, que foi em 2016. Trabalhei nas 4 cerimônias de abertura e encerramento e quando eu retornei pra Fortaleza, eu tava com uma ideia de abrir um espaço meu, porque tava muito incerto o cenário das produções, tinha anos que tinha projeto atrás de projeto para produzir, tinha anos que eu tinha um projeto e tempos depois outro projeto, sabe? Passava três meses para produzir, e aí eu sempre tive um sonho de abrir uma escola de artes, e aí quando apareceu a oportunidade , que eu comecei a pensar em abrir um centro de artes, uma escola de artes, eu fechei os olhos, me joguei, abri a

The Biz, com propósito de ser uma escola especializada em teatro musical. E aí depois disso a gente começou a investir em espetáculos licenciados, por exemplo: a gente abriu a escola em abril, no final do ano a gente montou vários recortes de cenas musicais, montamos o Luminus, que foi nosso primeiro espetáculo, sempre com a concepção que os alunos produziam tudo aqui dentro da escola, então o cenário sempre foi produzido aqui pelos alunos, o figurino é produzido pelos alunos, as versões em português são produzidas pelos alunos e a ideia de ter um espaço onde pudesse realmente não ser somente onde o aluno vem, tem a aula dele de teatro, de canto e vai embora, um espaço onde ele pode se formar como artista, que ele pode ter outras experiências aqui dentro, aí a gente em 2018, comprou o direito para montar God Spell, que foi o primeiro espetáculo da nossa companhia, que é uma companhia de atores, que está mais para profissionais. Também investimos na produção do “Peixe Grande”, que foi nosso espetáculo do final do ano, sendo uma outra franquia que a gente fez, foi tudo feito aqui pela escola, cenário feito pela escola, figurino pela escola, tudo montado aqui dentro, dentro dos nossos conteúdos programáticos e em 2019, a gente agora montou o Yan, que foi um *test drive* pra montar com crianças, como se fosse uma mini companhia para as crianças, porque nós temos a companhia dos adultos, e o Yan foi um processo super louco, porque montamos em pouquíssimo tempo. A gente montou com as crianças do zero, em um mês e quinze dias, cantado ao vivo, sabe? Eram mais de 20 crianças o Yan, né João?

João - Eram 22 crianças!

André- 22 crianças de 5/6 até 15 anos, foi um processo muito bacana porque eles assumiram a responsabilidade e uma maturidade que a gente não esperava em pouquíssimo tempo, foram só duas apresentações, porque a gente pretende voltar, a gente pretendia voltar até mais cedo, só que com as loucuras e pautas de teatro a gente não conseguiu voltar, e o Yan foi uma comemoração de dez anos. Dez anos atrás ele tinha sido montado, o Yan foi meu terceiro espetáculo, depois que eu comecei a dirigir. Montei o Ranch em 2008, depois montei “Desconstruindo os Clássicos”, que foi uma junção de várias cenas de espetáculos e montei o Yan, e o Yan foi um espetáculo que eu escrevi na época, que é uma homenagem a Yann Tiersen, que é o compositor de Amélie Poulain, e aí foi bem bacana assim poder reescrever o espetáculo, a história era a mesma, os conflitos eram os mesmos, só que aí eu peguei umas músicas das décadas de 80, 90 e fiz. Esse projeto já está dentro do baú desde de 2017, no panfleto do Luminus, no programa do Luminus, que foi nosso primeiro musical da escola, a gente queria montar o Yan já para 2018, só que não deu certo, porque o “Peixe Grande” foi muito complexo e nós não conseguimos, mas foi muito bacana assim, a gente gostou muito do resultado, nós mudamos muitas coisas, criamos outros personagens, sabe?

Filipe - Ele era infantil também?

André- Ele era infantil! Só que como era muito complexo... você já escutou a trilha de Amélie Poulain?

Filipe - Não!

André - Com certeza você conhece o músico Yann Tiersen, ele é bem obscuro, ele é bem *dark* assim no que ele escreve e aí ele, como é que eu explico?

A minha concepção original foi de escrever o espetáculo sem falas, então ninguém falava. Era um espetáculo mudo e quem conduzia a narrativa era a música, então a música fazia “Tam, tam” (cantarolando), e o ator olhava pro lado, “tanram” (cantarolando), então ele era todo coreografado o espetáculo! Aqui não, ele era todo cantando, com as músicas do Balão Mágico, enfim músicas da década de 80, como Trem da Alegria. Como aconteceu em um teatro muito maior, que é o Via Sul, então nós crescemos o espetáculo, o espetáculo original tinha a planta baixa, olhando por cima... aqui a plateia, está aqui o palco, a plateia está aqui (desenhando no caderno), então tinha um trilho de trem que cruzava o fundo do palco de um lado pro outro, esse trilho era dividido em quatro partes, eu tinha um banco aqui, eu tinha um poste aqui e eu tinha uma quermesse com várias luzes aqui... apontando para o centro do palco e era só isso, e uma lua no fundo, era só isso o cenário que eu tinha, no Yan não, no Yan novo!

No Yan novo eu mudei o palco, o trilho era aberto, como se fosse para a plateia, eu tinha um arco, que era aqui, eu tinha um banco, tinha uma bilheteria aqui que nós não tínhamos também, eu tinha uma janela com uma lua gigante. E tinha, pra dar profundidade, as lâmpadas da estação e um arco gigantesco, então ficou bem mais... como um relógio que nós não tínhamos antes.

Filipe- Essas modificações, foram por causa da modificação dos conceitos também?

André - A história foi a mesma, então assim, por exemplo, a passagem de tempo que eu utilizava com as quermesses, com as luzinhas de quermesse, eu vou até te mostrar, eu utilizei com o relógio, então eu mudei algumas simbologias de signo, entendeu? Na concepção do espetáculo... Yan, vou te mostrar aqui (mostra site onde estão arquivos fotográficos da primeira versão de Yan);

Então aqui, você vê que o conceito praticamente é o mesmo, só as cores que mudaram, esse banco era pintado todo de tinta fluorescente, o poste era vermelho, aqui o trilho atrás que eu te falei, também reluzia a luz negra, a cena do piquenique que existia.

Aqui dá para ter uma noção do quão simples era o cenário, era a quermesse, o banco, o poste e aqui atrás eu fiz uma traquitana, como se fosse um varal e aí aqui tinha uma lanterna, e a lanterna ia assim (gestual)... Você chegou a assistir o DVD que o João te passou?

Filipe - Não não

André - Aqui no final vinha uma lanterna, apontando a luz pra cá, como se fosse o trem, e então eles iam atrás. No nosso não, no nosso tinha uma luz ao fundo, vinha uma bailarina com uma luz... e ela entrava, quando ela chegava, ela entrava a luz como se fosse o coração dela pra ele, entendeu?

E aí quando eles entravam no túnel, eu jogava uma luz forte no fundo do túnel (interrupção) e é isso, entendeu?

Então foram algumas mudanças, eu tenho o DVD do espetáculo de 2009 e eu tenho o DVD do espetáculo agora, o João Vitor ele tem, você pode pedir pra ele depois te passar. Você vai ver que os mesmos conflitos de espetáculo, de cena, eles acontecem, só que eles acontecem de uma outra maneira, nós contamos as coisas de uma outra forma!

Filipe - Você falou um pouco do espetáculo... vocês utilizavam coxias? Tipo, os atores entravam e saíam?

André- Sim! Os atores entravam e saíam, uma coisa bacana sobre o espetáculo, ele foi inspirado na Europa, o Yan, quando ele aconteceu, ele não tinha uma época específica que ele acontecia, e ele não, neste espetáculo ele acontecia numa época que era 1940, as roupas... (Interrupção )

E aí a gente criou uma época, por exemplo o Yan antigamente, no espetáculo original, eram só esses quatro personagens, cinco com o que não tinha rosto! Este quinto, que eu que interpretava no espetáculo, trocamos por pessoas da estação, então o espetáculo cresceu, quase quadruplicou de pessoas. E é isso!

Filipe - A cenografia permaneceu a mesma, que você falou, só vai ter umas mudanças de foco; tem mais alguma coisas que você acha importante ressaltar, na cenografia?

André - Na cenografia ... tu tens as plantas?!

Filipe - Tenho!

André - Não, o espetáculo ele é intimista, ele foi feito todo com luz fosforescente e com tinta fosforescente, ele tinha várias luzes negras no espetáculo; Então o espetáculo ele reluzia o tempo todo... tanto figurino, quanto maquiagem, quanto trilha, os elementos, então tudo reluzia com a luz negra... e isto ficou bacana.

Na época, em 2009, eu fiz uma pesquisa grande, de uns 2 ou 3 meses, só sobre isto.

Filipe - Para utilização do material...

André - Justamente, para aprender como nós podemos dar uma utilização maior! Aqui (mostrando fotos da primeira montagem de Yan) a gente quase não usou luz,

no outro espetáculo, no atual, eu usei muita luz!

Filipe - As meninas comentaram (Bia e Mari)

André - Muita, era bizarro!

Filipe - Tudo tinha alguma coisinha pintada....

André - Isso, e é isso!

## ANEXO A - MANIFESTO DE TUTZINGER



### Manifesto de Tutzing

#### para corroborar a dimensão cultural e estética do desenvolvimento sustentável

Nós, os e as abaixo assinantes, fazemos um chamamento aos políticos e todos os participantes do projecto do século "Capacidade futura" para que intervenham na "Cume mundial de desenvolvimento sustentável" 2002 em Joanesburgo em pró de uma implicação *estrutural* da dimensão cultural e estética nas estratégias para que realmente seja realizado o desenvolvimento sustentável.

A ideia fundamental do desenvolvimento sustentável implica um desafio *cultural*, pois exige revisões importantes de normas, valores e práticas legadas em todos os sectores, desde a política, passando pela economia até a vida em si. Tudo que é sustentável *necessita e produz* cultura: como modo de comunicação e actuação que cria formas, que desenvolve, reflecte, modifica através de orientações de valores e contrabalança interesses económicos, ecológicos e sociais.

Na Agenda 21, que foi votada em 1992 na "Cume Mundial de Meio Ambiente e Desenvolvimento" no Rio, a combinação de economia, ecologia e temas sociais foi elaborada como estratégia para um desenvolvimento com futuro. Além disso, o programa de acção ressalta a importância da participação de todos os atuantes, significando assim uma oportunidade determinante para a democratização. A Declaração de Rio já faz alusão à dimensão intelecto-criativa numa passagem do seu artigo 21: "... a criatividade, as ideias e o valor da juventude do mundo inteiro têm de ser modificados". Não obstante, a cultura e a realização estética não são consideradas de acordo com os seus potenciais de desenvolvimento sociais.

A conferência para a cultura e desenvolvimento da UNESCO, realizada em Estocolmo em 1998, conheceu e reconheceu o desenvolvimento sustentável como base fundamental para a conservação e promoção mundial da variedade cultural. O primeiro princípio do plano de acção elaborado e votado em Estocolmo e denominado "The Power of Culture" declara que: "Desenvolvimento sustentável e progresso cultural dependem reciprocamente um do outro". Em um mundo cada vez mais especializado os enlacedos necessários não estão definidos sistematicamente até agora.

Ante este panorama consideramos necessário e imprescindível conjugar o que foi começado nos processos da Agenda 21 com a política cultural. O conceito de desenvolvimento sustentável pode e tem de evoluir e ser aprofundado de tal maneira que também abranja a cultura com a mesma igualdade de direitos que economia, ecologia e temas sociais, formando uma dimensão entrelaçada. Trata-se sobretudo de entender e de realizar a formação das dimensões economia, ecologia e temas sociais como molde estético-cultural baseado na variedade, franqueza e intercâmbio mútuo. Uma perspectiva futura apenas pode ser assegurada entre todos em um mundo coincidente em grau sumo. Globalização necessita capacidade intercultural no diálogo das culturas.

Como é exactamente o desenvolvimento sustentável? Proporciona suas próprias formas, modelos, estilos e seus materiais adequados e modo de configurá-los? Como é possível fomentar comportamento criativo que incida em inspiração e emoção, em percepção sensorial e franqueza? Como as pessoas poderiam experimentar seus valores humanos com propriedade e vontade? Qual é a diferença entre um estilo de economia e de vida sustentável esteticamente e as formas actuais de produção, trabalho e vida não sustentáveis?

**Fonte – Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, 2001.**

Se o Sustentável deve fascinar e ser atractivo, deve despertar os sentidos e ser lógico, então a categoria beleza transforma-se em matéria construtiva elementar de um futuro com futuro, em um meio de vida acessível a todos seres humanos.

Para que a Agenda 21 seja eficaz deverão ser implicados decididamente aqueles e aquelas atuantes que possuem a capacidade de dar vida a ideias, visões e experiências existenciais através de símbolos, ritos e práticas que podem ser transmitidas à sociedade. Desta maneira aumenta a oportunidade de travar conhecimento com o projecto Sustentável, para muitos até agora simplesmente um programa de meio ambiente, uma espécie de estratégia que garante a composição individual da liberdade para as gerações actuais e futuras. Na medida em que a questão Sustentável for entrando com força no debate dentro do campo da prática cultural, será tomada em sério cada vez mais, crescerá seu atractivo e seu prestígio social.

Por este motivo exortamos às delegações encarregadas das negociações que coloquem em Joanesburgo a pedra fundamental para uma relação recíproca mais viva entre estratégias sociais e naturais, por um lado, e capacidade de composição estético-cultural, por outro lado. O desenvolvimento da Agenda 21 deveria abrir-se estruturalmente aos potenciais evolutivos da cultura e da estética. Apenas então o Sustentável adquirirá as formas que lhe são apropriadas.

A origem deste manifesto deve-se ao seminário "Estética do Sustentável" realizado dos 20 aos 22 de Abril de 2001 na Academia Evangélica de Tutzing. Os participantes procediam de todos os âmbitos do mundo criativo - arte, arquitectura, cinema, design, publicidade, desenvolvimento urbano e paisagístico, e também dos campos da ecologia e do sustentável.

*Dr. Günther Bachmann*, Leiter der Geschäftsstelle des Rates für Nachhaltige Entwicklung, Berlin; *Dirk Beusch*, Büro Griefahn, Dt. Bundestag, Berlin; *Irmela Bittencourt*, bildende Künstlerin, Berlin; *Rainer Bode*, Geschäftsführer Landesarbeitsgemeinschaft Sozio-kultureller Zentren NRW, Münster; *Hans-Georg Bögner*, Geschäftsführer Stiftung Kunst und Kultur Köln, Vorsitzender Kulturrat NRW, Köln; *Prof. Dr. Gernot Böhme*, TU Darmstadt, Darmstadt; *Dr. Joachim Borner*, wissenschaftlicher Direktor Kolleg für Management und nachhaltige Gestaltung GmbH, Berlin; *Gernot Brauer*, *Lydia Buchmüller*, Baudepartement des Kantons Basel-Stadt, Basel; *Ralf Classen*, Kulturmanager, Hamburg; *Dr. Roland Drubig*, Koordinator AGL e.V., Göttingen; *Tippawan Duscha*, Projektleiterin Projekt-stelle entwicklungsbezogene Erwachsenenbildung der DEAE, Darmstadt; *Dr. Hans Glauber*, Öko-Institut Südtirol/Alto Adige, Toblach-Gespräche, Bozen; *Johann Göttel*, Geschäftsführer Europahaus, Eisenstadt; *Heidi und Hans-Joachim Goller*, Kulturdezernent a.D., Galerie Goller, Selb; *Prof. Dr. Hartmut Graßl*, geschäftsführender Direktor Max-Planck-Institut, Hamburg; *Monika Griefahn*, MdB, Vorsitzende des Ausschuss für Kultur und Medien des Deutschen Bundestages, Berlin; *Dr. Hilde Hawlicek*, Bundesministerin a.D., Präsidentin der Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik, Wien; *Dr. Martin Held*, Studienleiter Wirtschaft und Nachhaltige Entwicklung, Evangelische Akademie Tutzing, Tutzing; *Klaus Hoffmann*, Leiter des Zentrums für Medien, Kunst, Kultur, Hannover; *Prof. Dr. Detlev Ipsen*, Universität Kassel; *Tina Jerman*, Exile-Kulturkoordination e.V., Essen; *Friedrich Kalbitz*, Regierungspräsident, Dessau; *Dr. Josef Kirchberger*, Vizepräsident der Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik, Wien; *Lutz Kliche*, Verlagslektor, Wuppertal; *Klaus Klinger*, Künstler, Koordinator Mural-Global, Düsseldorf; *Dr. Hildegard Kurt*, Kulturwissenschaftlerin, Berlin; *Dr. Peter Luckner*, Hochschule für Kunst, Halle; *Dr. Iris Magdowski*, Bürgermeisterin für Kultur der Landeshauptstadt Stuttgart, Stuttgart; *Wolfgang Man Kneisel*, Designbüro, Ludwigshafen; *Walter Lentzsch*, Oekopolis Stiftung, Zürich; *Prof. Dr. Barbara Methfessel*, PH Heidelberg, Heidelberg; *Dr. Jürgen Miksch*, Vorsitzender Interkultureller Rat Deutschland, Darmstadt; *Hans Pakleppa*, Geschäftsführer ZKE, Bonn; *Dr. Walfried Pohl*, Deutscher Werkbund NW; *Michael A. Radtke*, MAR Architects, Düsseldorf; *Dr. Elisabeth Redler*, Geschäftsführerin anstiftung gGmbH, München; *Dr. Lucia Reisch*, Konsumforscherin, Stuttgart; *Shelley Sacks*, Head of Art and Social Sculpture Research Unit, Oxford Brookes University, Oxford; *Dipl.-Ing. Werner Schenkel*, 1. Direktor und Prof. beim Umweltbundesamt, Vorsitzender Wiss. Beirat REK Wittenberg, Anhalt, Bitterfeld; *Prof. Dr. Gerhard Scherhorn*, Konsumforscher Wuppertal Institut für Umwelt und Energie, Wuppertal; *Dr. Oliver Scheytt*, Kulturdezernent der Stadt Essen, Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft; *Dr. Dietmar N. Schmidt*, Direktor Kultursekretariat NRW, Wuppertal; *Dr. Manuel Schneider*, wissenschaftlicher Geschäftsführer, Schweisfurth-Stiftung, München; *Prof. Wolfgang Schreiber*, FH, FB Architektur, Mainz; *Ernho Schröer*, Maler + Grafiker, Stuttgart; *Dr. Olaf Schwencke*, MdB/MdEP a.D., Präsident der Deutschen Vereinigung Europäischer Kulturstiftungen für Kulturpolitik in Europa, Berlin; *Dr. Norbert Sievers*, Geschäftsführer der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Bielefeld; *Dr. Michael Vester*, Minister für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport, Düsseldorf; *Beatrice Voigt*, München; *Beatrice Voigt*, Kulturmanagerin, München; *Bernd Wagner*, wiss. Leiter des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Bonn; *Dr. Angelika Zahrt*, Vorsitzende Bund für Umwelt und Naturschutz Deutschland (BUND), Mitglied Rat für Nachhaltige Entwicklung, Neckargemünd;

apelido, nome	instituição	função	endereço	assinatura

Assinatura e information: Projekt »Kultur und Nachhaltigkeit« c/o Bernd Wagner, Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Haus der Kultur, Weberstr. 59a, 53113 Bonn, Tel. 0228 / 2 01 67-0, Fax 0228/2 01 67 33, E-Mail: wagner@kupoge.de

**Fonte – Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, 2001.**