



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
INSTITUTO DE ARTES DA CENA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

JARLENE PEREIRA PINHEIRO

**ASPECTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO VETORES DA EXPRESSÃO
CÊNICA INSPIRADA NAS INFÂNCIAS**

GOIÂNIA - GO
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Jarlene Pinheiro

3. Título do trabalho

ASPECTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO VETORES DA EXPRESSÃO CÊNICA INSPIRADA NAS INFÂNCIAS

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rafaela Blanch Pires, Professora do Magistério Superior**, em 31/03/2026, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jarlene Pereira Pinheiro, Discente**, em 02/04/2026, às 13:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6096894** e o código CRC **834ACDAC**.

JARLENE PEREIRA PINHEIRO

**ASPECTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO VETORES DA EXPRESSÃO
CÊNICA INSPIRADA NAS INFÂNCIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena..

Área de concentração: Artes da Cena

Orientador(a): Dra. Rafaela Blanch Pires

Coorientador(a): Dra. Fernanda de Souza Almeida

GOIÂNIA
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pinheiro, Jarlene Pereira
ASPECTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO VETORES DA
EXPRESSÃO CÊNICA INSPIRADA NAS INFÂNCIAS [digital] / Jarlene Pereira
Pinheiro. - 2026.
90 f.: il. 2026

Orientadora: Prof(a). Dra. Rafaela Blanch Pires; co-orientadora: Dra. Fernanda de Souza Almeida

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Instituto de Artes da Cena, Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2026.

Ilustrações.

Apêndice.

Bibliografia.

Inclui: lista de figuras.

1. Arte Contemporânea. 2. Artes da Cena. 3. Corpo. 4. Objeto. 5. Infâncias.

I. Pires, Rafaela Blanch, orient. II. Almeida, Fernanda de Souza, co-orient. III. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **60** da sessão de Defesa de Dissertação de **Jarlene Pinheiro** que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos trinta dias do mês de março de dois mil e vinte seis, a partir das dezenove horas, em sala virtual via Google Meet, a partir do Instituto Artes da Cena, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "**ASPECTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO VETORES DA EXPRESSÃO CÊNICA INSPIRADA NAS INFÂNCIAS**", da autoria de **Jarlene Pinheiro**. Os trabalhos foram instalados pela orientadora e co-orientadora, Professora Doutora **Rafaela Blanch Pires [PPGAC IAC-UFG]** e Professora Doutora **Fernanda de Souza Almeida [PPGAC IAC-UFG]** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Wolney Fernandes [IAC-USP]** e o Doutor **Alexandre Medeiros de Oliveira [USP]**. Após a arguição da pesquisadora, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada **APROVADA** mediante correções solicitadas pela banca. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Rafaela Blanch Pires, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos trinta dias de março de dois mil e vinte seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Wolney Fernandes De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 31/03/2026, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafaela Blanch Pires, Professora do Magistério Superior**, em 31/03/2026, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Medeiros de Oliveira, Usuário Externo**, em 02/04/2026, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6082886** e o código CRC **4428AB0E**.

Referência: Processo nº 23070.011128/2026-18

SEI nº 6082886

DEDICATÓRIA

À Arte em sua metamorfose, que ousa expandir seus domínios para além do convencional, encontrando na ressignificação e no diálogo entre diferentes conceitos, linguagens e artistas a força de sua evolução. Que a potencialidade infantil, com sua capacidade de reinventar o mundo, continue a nos inspirar a desbravar outros territórios criativos, nos quais máscaras transcendem rostos, figurinos habitam espaços e instalações pulsam com a imaginação.

AGRADECIMENTOS

À Nossa Sra. Aparecida, que desde criança está em minhas orações para me guiar e me dar força em cada passo dessa jornada.

À minha mãe, Irene, que me apoiou desde o início desse maravilhoso sonho, sem quaisquer julgamentos e sem questionamentos. Apenas acreditando em mim, mesmo não tendo esse apoio em sua infância, espero que sinta orgulho e tudo que tenha passado tenha valido a pena.

Ao meu pai, Jesus, que sempre me diz “tudo que você quer, você consegue”. Obrigada por ir comigo a todos os lugares que eu queria desbravar, mas era pequena demais.

Ao meu irmão, Jardel, que me viu realizar o sonho da graduação enquanto eu era menor de idade e não pensou duas vezes antes de mudar de estado comigo. Obrigada por desde criança me buscar na escola.

Ao meu querido animal de estimação, Neguinho, que durante esses 17 anos nunca me deixou estudar sozinha. Obrigada por sair do meu lado apenas quando eu fechava o zíper do estojo e finalizava um dia de estudos.

Ao meu amor, Elber, que cuida mais do que eu mesma desse sonho, que é minha força diária e que está sempre em pé para me aplaudir em cada espetáculo e em cada aula dada. Obrigada por estar sempre lá.

Aos meus queridos sobrinhos Júlia, Gael, Ravi e Maria que também é minha linda afilhada. Obrigada por me fazerem sorrir e me apaixonar pelas infâncias.

À minha amiga, Vitória, que enquanto todo colégio me achava estranha por acreditar na arte, ela me chamava de corajosa.

À memória de minha versão mais jovem, tenho certeza de que está orgulhosa do presente.

À minha orientadora, Rafaela Blanch Pires e coorientadora, Fernanda de Souza Almeida, pela constante disposição e disponibilidade.

À minha banca de qualificação, Fernanda de Souza Almeida e Dalmir Rogério e à minha banca de defesa Alexandre Medeiros e Dalmir Rogério.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, cujo apoio financeiro foi fundamental para a realização desta pesquisa.

À Coordenação e toda equipe do Programa de Pós-Graduação em artes da cena.

À todos aqueles que me abriram portas para seguir na arte. Obrigada!

RESUMO

Esta dissertação de mestrado investiga alguns aspectos da arte contemporânea, tais como o campo expandido, a gambiarra, cultura do remix, pós-produção e a arte relacional, bem como suas repercussões nas visualidades das artes da cena, com foco em mascaramentos, figurinos penetrantes e instalações, que se inspiram nas potencialidades das infâncias e são realizadas para e/ou com elas. A partir de uma revisão bibliográfica e da análise de obras de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Wander Rodrigues, investiga-se como a ruptura das fronteiras disciplinares permite a ressignificação de elementos cênicos e a criação de outras formas de interação com o espectador na arte contemporânea. De caráter qualitativo e reflexivo, o estudo discute o mascaramento como prática corporal abrangente, o figurino como agente ativo e a instalação como espaço sensível e interativo. Ainda assim, destaca a potencialidade das infâncias de atribuir novos significados a objetos/espacos e como levar essa inspiração para a cena. Para dessa forma, investigar outras abordagens e sentidos para o corpo, o vestuário e o espaço cênico, assim como observado em espetáculos infantis como “C A M P O”. Conclui-se que a articulação entre a ampliação da arte contemporânea e a inventividade infantil revela um potente horizonte para a renovação estética nas artes da cena, ao reconhecer a criança como agente ativo de ressignificação e propor experiências artísticas mais engajadoras, sensíveis e multifacetadas. Experiências essas que desestabilizam fronteiras disciplinares e expandem o vocabulário expressivo das artes da cena na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Artes da Cena; Corpo; Objeto; Infâncias.

ABSTRACT

This master's thesis investigates some aspects of contemporary art, such as the expanded field, improvisation, remix culture, post-production, and relational art, as well as their repercussions on the visualities of the performing arts, focusing on masks, penetrating costumes, and installations, which are inspired by the potentialities of childhood and are created for and/or with children. Based on a literature review and analysis of works by artists such as Lygia Clark, Hélio Oiticica, and Wander Rodrigues, it investigates how the breaking down of disciplinary boundaries allows for the reinterpretation of scenic elements and the creation of other forms of interaction with the viewer in contemporary art. Qualitative and reflective in nature, the study discusses masking as a comprehensive bodily practice, costumes as active agents, and installations as sensitive and interactive spaces. It also highlights the potential of childhood to attribute new meanings to objects/spaces and how to bring this inspiration to the stage. In this way, it investigates other approaches and meanings for the body, clothing, and scenic space, as observed in children's shows such as "C A M P O." It is concluded that the articulation between the expansion of contemporary art and children's inventiveness reveals a powerful horizon for aesthetic renewal in the performing arts, by recognizing children as active agents of re-signification and proposing more engaging, sensitive, and multifaceted artistic experiences. These experiences destabilize disciplinary boundaries and expand the expressive vocabulary of the performing arts in contemporary times.

Keywords: Contemporary art; Performing arts; Body; Object; Childhood.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 - ASPECTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO VETORES DA EXPRESSÃO CÊNICA	21
1.1. Campo Expandido	21
1.2. Resignificando objetos: gambiarra, cultura do remix, pós-produção e a construção de metáforas no espaço cênico	23
1.3. Arte relacional e participação ativa do espectador	33
1.4. Mascaramento, Figurino Penetrante e Instalação	36
1.4.1 O contemporâneo e as Artes Neoconcretas	46
CAPÍTULO 2 – AS ARTES NO CONTEMPORÂNEO PARA E COM AS INFÂNCIAS	55
2.1. Estudo de casos	61
2.2. A caminho da prática: as infâncias como inspiração para a experimentação cênica	75
CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	81
APÊNDICE A - ENTREVISTA COM RUI BORDALO	90
APÊNDICE B - ENTREVISTA COM WANDER RODRIGUES	91
APÊNDICE C - ENTREVISTA COM IELTXU ORTUETA	97
APÊNDICE D - TERMOS DE AUTORIZAÇÃO	103

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Espetáculo O Mundo de Clarice (2023)	27
Figura 2. Espetáculo O Mundo de Clarice (2023).	27
Figura 3 - Here in the Real World, 2015.	31
Figura 4 - Grimm Agreste, 2014.	32
Figura 5 - Grimm Agreste, 2014.	33
Figura 6. Reprodução da obra “Baba Antropofágica” de 1972.	41
Figura 7. O Eu e o Tu, Série Roupa-Corpo-Roupa de Lygia Clark, 1967.	43
Figura 8. O Eu e o Tu, Série Roupa-Corpo-Roupa de Lygia Clark, 1967.	44
Figura 9. Instalação “Hélio Oiticica: to organize delirium” no Carnegie Museum of Art. 47	
Figura 10. Instalação “Hélio Oiticica: to organize delirium”.	47
Figura 11 . Manto da apresentação de Arthur Bispo do Rosário. (sem data)	49
Figura 12. Público 60 + bordando mantos.	50
Figura 13. Wander Rodrigues bordando mantos.	50
Figura 14. Mantos enfileirados.	51
Figura 15. Fotografia de Marinha Grampinho (xapuri.info)	53
Figura 16. Boneca de Maria Grampinho do filme “Maria Grampinho” de Flávio Gomes.	54
Figura 17. O Nome do Medo de Rivane Neuenschwander, 2017.	61
Figura 18. O Nome do Medo de Rivane Neuenschwander, 2017.	62
Figura 19. “Parangolés” de Hélio Oiticica.	64
Figura 20. Capa do espetáculo “Bubuia”.	66
Figura 21. Espetáculo “Bubuia”.	67
Figura 22. Espetáculo “Bubuia”.	68
Figura 23. Espetáculo "C A M P O" (2019).	70
Figura 24. Espetáculo "C A M P O" (2019).	71
Figura 25. Espetáculo "C A M P O" (2019).	71

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu de uma curiosidade despertada no ano de 2021, durante minha graduação em Teatro-Licenciatura na Universidade Federal de Goiás. Apesar de praticar a arte do teatro desde 2017, naquele período, ao cursar o componente curricular "Oficina de Máscara", como aluna, eu questionava o porquê de todas as máscaras que construía, sempre estava/estar relacionada ao rosto ou servia para ampliar/esconder as características de algum personagem. Dessa maneira, apesar das diferentes formas de confecção, sempre se limitava aos mesmos materiais convencionais, já de praxe, na construção de máscaras¹, o que atrapalhava o meu mascaramento. Pois, uma vez que possuíam materiais em comum, os mascaramentos dos alunos iam sempre em um mesmo sentido de interpretação, prezando pela funcionalidade de senso comum daqueles objetos. O mascaramento, como destaca Silva (2018), é um trabalho físico em que a partir do uso da máscara, o ator modifica o corpo, voz, sons, entre outras características que usamos em cena. Entretanto, nunca indaguei o professor do componente sobre essas perguntas que me mobilizaram por dentro.

Meu processo naquele componente curricular me ajudou a tecer esses questionamentos relacionados principalmente à máscara. Entretanto, ao final da graduação e início de pós-graduação outras questões começaram a surgir e se demonstraram potenciais investigativos para mim; investigações essas que iam além das máscaras e do mascaramento. As artes da cena, em sua incessante busca por novas formas de expressão e interação, têm investigado de maneira crescente as potencialidades de alguns conceitos que ganharam força na contemporaneidade, como são os casos do campo expandido, da gambiarra, cultura do remix, pós-produção e da arte relacional. É por isso que este estudo trata-se de uma investigação sobre algumas características do contemporâneo nas artes visuais e que também se estendem para as artes cênicas. A pesquisa voltada para as infâncias serve de ampliação não apenas para os conceitos já citados, mas também para os termos mais recentes nas artes da cena, tais como o figurino penetrante, mascaramento e a instalação, que são inspirados nas potencialidades imaginativas e transmutadoras das infâncias.

¹ Segundo Cardoso (2018), os materiais da confecção de máscaras teatrais incluem historicamente o couro (associado à *Commedia dell'Arte*), o gesso (gesso comum ou bandagem gessada, utilizados para moldes), o papel machê, o papel cartão, a madeira, a cabaça, entre outros.

No que diz respeito ao campo expandido, as lentes conceituais propostas por Rosalind Krauss (2008) em seu texto “A escultura do campo expandido”, apesar de tratar do âmbito da escultura, revelaram-se preciosas para que eu pudesse entender este conceito e conectá-lo com outras abordagens artísticas. Dessa forma, a autora também traz o termo como sinônimo de expansão, ampliação, transgressão daquilo que já conhecemos sobre determinado assunto. O campo expandido nos convida a pensar a história de forma diferente e a ampliar algumas compreensões pré-estabelecidas ao questionar fronteiras (Krauss, 2008).

Fazer analogias me ajuda a entender melhor este conceito. Na cena por exemplo, essa ampliação pode se manifestar em elementos como a máscara, o figurino e a cenografia que se desdobram em outras investigações sobre corpo, objeto e espaço, como são expressos no mascaramento, no figurino penetrante e na instalação.

No que tange à gambiarra, esta pesquisa a compreende não apenas como um improviso técnico, mas como um gesto político de resistência e subversão (Anjos, 2017). Ao utilizar objetos cotidianos e materiais descartados para criar novas narrativas, a gambiarra tensiona os limites, nos permitindo dar novos significados aos objetos ao nosso redor (Anjos, 2017). A essa pesquisa soma-se a cultura do remix e o conceito de pós-produção de Bourriaud (2009a). Aqui, o artista contemporâneo atua como um “reprogramador” que navega em um oceano de formas já existentes, selecionando e combinando signos para gerar novos significados no âmbito digital (Bourriaud, 2009a). É a partir da investigação desses dois termos que percebemos que a ressignificação de objetos transpõe as barreiras materiais e se faz presente como prática no campo digital.

Já na arte relacional, o foco se desloca da observação para o estar junto. A obra deixa de ser um espaço de contemplação para se tornar um ambiente de experimentação e participação ativa do público (Bourriaud, 2009b). A participação do público é uma investigação importante nesta pesquisa, pois é através dela que o espectador não apenas observa a interação de algum personagem com cenografia, como vemos no teatro por exemplo, mas também, pode promover seu próprio diálogo e conexão com a obra.

Estes três últimos termos são os meus favoritos, pois se demonstraram para mim “pedras” no meio do caminho da pesquisa. Entretanto, não em um sentido ruim, já que na criação do caminho da pesquisa encontramos ladrilhos soltos e precisamos redirecionar nossa estrada, estes conceitos me ensinaram a adaptar este caminho e torná-lo mais flexível.

Portanto, a proposta de buscar a ampliação cênica por meio desses conceitos da arte contemporânea encontra nas infâncias uma inspiração. Ao brincar, a criança performa o

mundo, transformando o real em imaginário sem perder a consciência da realidade (Almeida, 2021), elas são agentes ativos que interpretam e reelaboram a cultura através dos sentidos (Corsaro, 2005). Possuem potencialidades criativas em que a matéria e o espaço são constantemente ressignificados, além de estarem abertas ao imprevisível, fator extremamente valioso para que o adulto também seja uma aprendiz (Bufalo, 1999).

Vamos refletir, quantas vezes observamos uma criança ressignificar uma cama em um barco ou uma prancha de surfe? Ou transformar uma simples vassoura em espada, em um objeto voador ou mesmo em um remo para esse barco imaginário? Quando chegamos em uma sala de aula, por exemplo, e nos deparamos com uma cadeira sabemos exatamente para que essa cadeira é usada, onde colocamos os nossos pés, onde apoiamos as costas. Entretanto, essa cadeira em cena pode se tornar uma outra coisa, e se ela fosse uma escada ou um escudo ou um automóvel?

É crucial, contudo, reconhecer que essa capacidade de “ir além” não é espontaneamente desenvolvida nas infâncias e nem tão pouco elas colocam em prática algum dos conceitos da arte contemporânea que investigamos aqui. Já que, em sua maioria não possuem contato com esses termos e fatores como o ambiente, o contexto social e os sistemas de ensino interferem diretamente no processo de formação da criança (Sayão, 2002). Muitas vezes, ela é moldada a dar a resposta que o adulto espera, pois as crianças observam, sentem e sabem o que os adultos dão importância ou atenção (Katz, 1999). Portanto, a dissertação busca se inspirar nas infâncias para resgatar esse olhar desprezado e necessário sem tantas limitações adultocêntricas, que nos ajuda, como artistas, a proporcionar em cena a ampliação daquilo que já conhecemos.

Assim sendo, a minha pesquisa justifica-se pela escassez de investigações que aprofundem conceitos responsáveis pela ampliação da arte contemporânea e os relacionem às potencialidades multilínguas² e às dramaturgias em trânsito das infâncias. Sabe-se isso, pois durante meu segundo semestre no PPGAC/EMAC/UFG (2024), foi proposto um levantamento bibliográfico em plataformas como SciELO, Portal de Periódicos da Capes e Anais da Abrace, por meio do componente curricular “Seminários Integrados de Pesquisa”. O objetivo foi identificar diálogos convergentes com a proposta desta dissertação, a partir de conexões entre palavras-chaves, como mascaramento, figurino, instalação e campo expandido, através de operadores booleanos (AND, OR, NOT) que podem ajudar a apurar pesquisas em bancos de dados. Constatou-se, entretanto, uma carência de produções que relacionem estes termos a expansão da arte contemporânea e a vetores das artes da cena

² O termo multilinguagem será desenvolvido melhor no capítulo 2.

(mascaramento, figurino penetrante e instalação). Encontrando pesquisas que falam desses vetores de forma separadas, como Da Costa (2015), Silva (2010) e Rogério (2020). Ao decorrer do processo de pesquisa, conceitos como gambiarra, remix, arte relacional e infâncias foram adicionados a pesquisa e investigados em inglês e português nestas plataformas. Constatou-se, novamente, o déficit de produções que conectem tais conceitos a ampliação da artes contemporânea, principalmente relacionada à ótica da Sociologia da Infância, um dos autores encontrados foi Barbieri (2012). Além disso, para mim, a pesquisa justifica-se também por representar minha formação continuada de artista ao potencializar seus processos de direção, atuação, ensaio, bem como imaginários inspirados nas infâncias.

Desta maneira, “como alguns aspectos da arte contemporânea são vetores da expressão cênica inspirada nas infâncias?” é a pergunta de pesquisa desta dissertação de mestrado. A mesma possui como objetivo geral identificar outras possibilidades de criação artística inspirada nas características imaginárias/imaginativas das infâncias e contribuir para a reflexão sobre o campo teórico e artístico a respeito das produções da cena ampliada. Especificamente, pretende-se levantar dados bibliográficos sobre a arte contemporânea e sobre os conceitos de mascaramento, figurino penetrante e instalação, somado a dados bibliográficos sobre a arte no campo expandido, a gambiarra, o remix, a pós-produção, arte relacional e as infâncias; assim como buscar registros sobre trabalhos artísticos práticos que tratem da arte contemporânea para e com as infâncias. A pesquisa também relata uma investigação prática em desenvolvimento realizada por mim e pela artista Aline Estrozi, inspirada na presente pesquisa.

Com isso, esta pesquisa se caracteriza como bibliográfica, pois utiliza materiais já elaborados, como livros, artigos científicos e teses, e que se desenvolve em etapas cruciais como o levantamento da literatura pertinente, a leitura, a análise crítica e a interpretação do referencial teórico (Silva et al., 2021). Possui uma abordagem metodológica de natureza qualitativa e reflexiva, que busca compreender as complexas relações entre conceitos da arte contemporânea, as visualidades cênicas (mascaramento, figurino e instalação) e a perspectiva das infâncias. A escolha pela pesquisa qualitativa justifica-se por seu foco na compreensão aprofundada dos fenômenos, atuando no universo dos significados, motivos e aspirações (Silva et al. 2021). Dentro desse escopo, a investigação se mostra entrelaçada com o meu relato de experiência pessoal, docente e artística, pois o relato de experiência permite ao autor escolher os caminhos teóricos e metodológicos que melhor traduzem sua vivência, buscando não apenas descrever os fatos, mas interpretá-los e compreendê-los à luz do tempo e do contexto em que aconteceram (Daltro, 2019). Ainda sim, entrevista com

três dos artistas investigados nesta pesquisa foi realizada, permitindo que o diálogo teórico se conecte com a prática. Como destaca Miguel (2010), a entrevista permite o pesquisador a lidar com o material, selecioná-lo, interpretá-lo, colaborando assim para o papel do pesquisador como instrumento humano que faz parte da pesquisa.

A produção de dados se deu principalmente através da análise bibliográfica de referenciais teóricos sobre a expansão/transgressão e ramificações da arte contemporânea, das infâncias, do brincar e da criatividade, bem como sobre as especificidades do mascaramento, do figurino penetrante e da instalação. Já a análise das obras artísticas selecionadas, dentre neoconcretistas brasileiros e outros exemplos mais específicos dedicados à arte para as infâncias, foi conduzida de forma interpretativa. Buscou-se, desse modo, identificar como essas produções materializam princípios da arte contemporânea e como suas proposições podem dialogar com as potencialidades da infância. Para integrar a perspectiva das infâncias na análise, serão considerados estudos sobre a sociologia da infância, ao investigar paralelos entre as estratégias criativas das crianças e as abordagens dos artistas analisados. Por isso, nesta pesquisa uso alguns termos que dialogam com a sociologia da infância, tais como, múltiplas linguagens (Almeida, 2020; Costa et al., 2023), criança plural (Sayão, 2002), criança performer (Machado, 2010), transmutação (Prado, 2015 apud Almeida, 2021), entre outros que serão desenvolvidos melhor no capítulo 2. A análise documental de registros audiovisuais e textuais sobre as obras também será utilizada para complementar a investigação.

Ademais, é importante ressaltar também o uso da inteligência artificial de forma responsável com base no Guia de Integridade Acadêmica³ da Universidade Federal de Goiás (UFG). A plataforma *Gemini* do *Google* foi utilizada para melhoria da coesão da escrita, busca por referências de autores e artistas, verificação de informações e de ortografia entre outras contribuições da IA permitidas pelo guia. Este uso é destacado aqui em prol da transparência acadêmica.

Para fundamentar esta investigação e questionamentos, diversos autores são mobilizados, cada um contribuindo com perspectivas essenciais para a compreensão da transgressão das artes da cena e da inventividade infantil. Krauss (2008) nos apresenta a definição de “campo expandido”, Anjos (2017) nos esclarece sobre o termo “Gambiarra” e como ele é utilizado na arte contemporânea, assim como Bourriaud (2009) que também nos

³ Para saber mais acesse: Guia de integridade acadêmica 2024. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/680/o/Guia_de_integridade_acade%CC%82mica_-_2024_-_com_alterac%CC%A7o%CC%83es.pdf. Acesso em: 15 Dec. 2026

ajuda a entender a “pós-produção” e a “arte relacional”. Já Reis (2013) ao traçar investigações sobre a cultura do remix, conceito amplamente investigado nas artes digitais, nos mostra como a ressignificação de objetos também pode ir além da materialidade física.

As contribuições de Silva (2010) são cruciais para investigarmos o figurino como extensão do corpo e agente ativo na performance, desestabilizando hierarquias cênicas. Malva (2013) e Tuchtenhagen (2019) nos ajudam a compreender a relação entre indivíduo e objeto e a ativação de objetos cotidianos no espaço cênico. Suas perspectivas nos esclarecem como construir mascaramentos ou figurinos a partir de materiais do cotidiano e como o público pode ser um agente ativo nesse processo, característica importante na arte relacional.

Ainda assim, a discussão é ainda enriquecida pelos trabalhos de Caon (2020), que investiga a educação e a arte nas infâncias, Prado e Paula (2021), cujas pesquisas contribuem para a compreensão das metodologias e práticas pedagógicas com inspirações artísticas voltadas para o universo infantil, e Borba (2008), que oferece perspectivas sobre a teatralidade e o brincar nas infâncias. Todos os autores trazem em suas pesquisas a sociologia da infância e se dedicam ao objetivo de reconhecer a criança como agente ativo e fonte de inspiração para a renovação das linguagens cênicas.

Além desses autores, a pesquisa se baseia em exemplos práticos de artistas das artes visuais como os neoconcretistas Lygia Clark e Hélio Oiticica, cujas obras são analisadas por sua busca de interação e imersão do espectador. Wander Rodrigues exemplificando a ressignificação de objetos e a participação do público, além de outros coletivos e artistas, como Coletivo Antônia, Coletivo Tônus, Rivane Neuenschwander, Ieltxu Ortueta e Rui Bordalo complementam a análise de como a arte voltada para as infâncias dialoga com esses conceitos da arte contemporânea. Demonstro um certo carinho pela análise da obra do artista Ieltxu Ortueta, Rui Bordalo e Wander Rodrigues, pois além de traçar um olhar de pesquisadora sobre elas, tive a oportunidade de dialogar com os artistas e perceber se está visível se conectava à suas práticas artísticas.

A partir dos eixos centrais da pesquisa, a dissertação se delineou em 2 capítulos. O primeiro capítulo, se dedica à apresentação das conceituações básicas relativas à expansão da arte contemporânea, tais como o campo expandido, a gambiarra, o remix, a pós-produção e a arte relacional, bem como suas reverberações práticas nas visualidades das artes da cena. A partir do segundo capítulo, a discussão começa a alinhar esses conceitos teóricos com os debates em arte para e com as infâncias, ao buscar pontos de contato e possíveis inspirações mútuas. Esta parte traz, também, exemplos práticos de

artistas que já buscam esse diálogo, além de relatar uma investigação prática em desenvolvimento, inspirada na presente pesquisa.

Sendo assim, com esta dissertação foi possível investigar e tecer desdobramentos/conexões sobre alguns conceitos da arte contemporânea; assim como, apresentar produções das artes da cena inspiradas nas infâncias, que possuem práticas expandidas mais livres, capazes de enriquecer de maneira significativa a experiência sensorial do público e buscar tecer as primeiras investigações práticas sobre o que tanto busquei em teoria. Com estes resultados, almeja-se que as infâncias, através do contato com propostas cênicas que dialogam com sua própria capacidade de ressignificação e com a adaptação inventiva do espaço e dos objetos, se fortaleça como um momento privilegiado de descoberta, de autonomia estética e de engajamento ativo com o mundo ao redor. Ademais, busquei contribuir para um cenário artístico que reconheça a criança não apenas como espectadora, mas como uma potente fonte de inspiração na renovação das linguagens cênicas contemporâneas.

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO VETORES DA EXPRESSÃO CÊNICA⁴

As artes, de uma forma geral, estão em constante transformação e em busca por outras formas de expressão. Nesse sentido, debater conceitos ainda vigentes como a arte no campo expandido, a ressignificação de objetos encontrada em termos como “gambiarra” ou “cultura do remix” e outras formas de relação entre espectador e obra, como na “arte relacional”, nos possibilita aprofundar reflexões. Seja sobre a máscara, o figurino e a cenografia, ou de termos relativamente recentes encontrados nas bibliografias das artes da cena, tais como o mascaramento, o figurino penetrante e a instalação.

Dessa forma, este capítulo propõe-se a apresentar uma descrição teórica desses termos adaptados ao campo cênico. Analisando, assim, como eles transformam nossa percepção sobre a criação cênica e suas potencialidades no panorama artístico contemporâneo, na relação com a criatividade infantil e suas potencialidades imaginárias, que nos inspiram e ajudam a ampliar o entendimento sobre este processo.

1.1. Campo Expandido

Para tratar de campos artísticos em seus espaços expandidos, traçamos um paralelo com o texto “A escultura no campo expandido” de Rosalind Krauss (2008). Apesar de se referir à categoria da escultura e suas transformações na contemporaneidade, podemos compreender essa “expansão” ou “ampliação” de modo similar em outras modalidades artísticas, tais como a instalação, o figurino, a máscara, a escultura, as artes visuais como um todo, a dança, a música, dentre outros. Conforme a autora, durante sua fase modernista a escultura ultrapassa a lógica do monumento (a escultura enquanto um marco histórico-temporal) e entra no que a autora chama de “condição negativa” do monumento, um termo que se caracteriza pela perda absoluta do marco-histórico. Assim, entende-se agora o monumento de uma forma um tanto abstrata sem território espacial fixo, um monumento auto-referencial que proporciona a experiência com a própria espacialidade local, porém sob pontos de vista inesperados com relação ao que temos convencionalmente no decorrer do dia-dia (Krauss, 2008).

⁴ Parte deste capítulo também foi aprovado para publicação nos anais da “XII Reunião Científica da ABRACE: O que podem as artes cênicas entre a máquina do mundo e as lutas pela terra?”, publicado em 24/09/2025. Disponível em: <https://proceedings.science/abrace/abrace-2024/trabalhos/mascaramentos-figurinos-penetrantes-e-instalacao-refl-exoes-sobre-a-influencia-da?lang=pt-br>.

Essa mudança revelou que a escultura também possui uma autonomia deixando de se voltar apenas para seus próprios materiais e processo de construção de sua categoria. Um bom exemplo, como cita a autora, é um dos trabalhos de Robert Morris no início dos anos 60. Este por sua vez, se caracteriza por caixas espelhadas expostas ao ar livre que, apesar de criarem uma ilusão de ótica fazendo com que a paisagem ganhe continuidade em seu reflexo, a paisagem não faz, de fato, parte daquele ambiente (Krauss, 2008).

Logo, Krauss considera essa fase como uma lógica negativa da escultura ou mais especificamente uma “categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura” (Krauss, 2008, p.133), uma vez que se dedica mais à experiência entre quem vê a escultura no contexto daquela paisagem e sob qual ângulo, perspectiva e quais significados cada um pode extrair dessa relação multifacetada.

Pesquisar sobre o campo expandido apresentado por Krauss (2008) e relacioná-lo ao mascaramento, figurino e instalação não é algo completamente novo no campo acadêmico das artes da cena. Porém, relacionar, conceituar e expandir os campos, combinado a exemplos artísticos práticos, continua a ser um desafio e um campo de infinitas possibilidades de apresentações criativas. Principalmente, se propusermos que este tema dialogue com a criatividade e potencialidade infantil. Entretanto, se buscarmos outros conceitos da arte contemporânea, talvez esse entendimento seja facilitado.

Longe de se restringir ao palco tradicional ou a narrativas lineares, a teatralidade contemporânea tem demonstrado uma notável capacidade de se estender e se reconfigurar. Autores como Caballero (2011) demonstram como a teatralidade transcende o espaço cênico convencional, manifestando-se em espaços limiares, aqueles que se situam na fronteira tênue entre o espetáculo e a vida cotidiana, a arte e o ativismo político.

De forma complementar, Sánchez (2011) investiga como a própria construção do sentido e da experiência cênica se liberta de estruturas narrativas e temporais rígidas. Nesse sentido, a dramaturgia não se limita ao texto ou à sequência de ações pré-determinadas, mas se constitui na integração de múltiplas linguagens.

Ainda nesse sentido, a "Experiência N.º 2" de Flávio de Carvalho já traz esse debate em 1931. A proposta que consistiu na ação de manter um chapéu na cabeça durante uma procissão de Corpus Christi, enquanto caminhava em sentido oposto da multidão, oferece um interessante estudo de caso. Carvalho (1931), ao levar sua "experiência" para o espaço público e ao transformar a procissão em um palco de observação e interação, rompe as fronteiras convencionais da performance. Sua intervenção não se limita a uma representação, mas se torna um acontecimento em si, um embate com as normas sociais e

religiosas, forçando a plateia, a multidão de fiéis, a ser parte integrante e reativa da obra.

Penso que embora o chapéu não seja um "figurino" no sentido tradicional de vestuário cênico, sua manutenção em um contexto no qual a remoção é esperada, o eleva a um elemento de disfunção simbólica. Ele pode funcionar como um marcador de alteridade que ressignifica o corpo do artista no espaço. A "Experiência N.º 2" serve como um exemplo de como a ressignificação de espaços e elementos cotidianos pode gerar novas percepções, impulsionando a cena para além de suas fronteiras convencionais.

Ainda assim, o campo expandido que surgiu na contemporaneidade, e que eu trago aqui para dialogar com outras terminologias, é vasto, volátil e de difícil categorização devido às oscilações que a própria linguagem traz como destaca Nunez (2019). Trazê-lo para uma relação com as artes da cena nos traz o benefício de levar os elementos teatrais para outros espaços. Essa proposta também corresponde ao desafio de expandir o uso dos recursos de visualidades típicos das artes da cena como, o uso de máscaras, figurino e cenografia para além daquilo que simplesmente já entendemos sobre máscaras, roupas e cenário, colocando o espectador em contato ou imersão direta ou mesmo como co-autor da obra.

1.2. Ressignificando objetos: gambiarra, cultura do remix, pós-produção e a construção de metáforas no espaço cênico

A apropriação de objetos e materiais cotidianos, ressignificando sua função utilitária em potência poética, é uma prática comum no campo das artes. No âmbito do Teatro de Formas Animadas, por exemplo, em especial no teatro de objetos, é fundamental observar materiais ao nosso redor, pois os mesmos existem de diferentes formas e tipos, como destaca Amaral (1989), ao nos apresentar como distintos artistas os enxergam.

Para compreender a carga simbólica desses itens, Amaral (1989) recorre ao pensamento de Baudrillard (1968), observando que objetos funcionais carregam conceitos que transcendem sua matéria física:

Baudrillard vê algumas distinções nos objetos funcionais. Segundo ele, alguns estão ligados a certos conceitos abstratos; por exemplo, o relógio está ligado ao conceito de tempo, o carro ligado ao de espaço e velocidade. Ou têm conotações próprias. O ferro é agressivo, frio, resistente, a pedra é permanência, durabilidade ou imobilidade; o espelho nos remete a nós mesmos e nos interioriza (...). Outras qualidades dos objetos, como forma, movimento, textura, suscitam em nós diferentes emoções. Uma bola que pula, aparece, desaparece, traz alegrias ou angústias. Uma lixa é desagradável ao tato e a seda é voluptuosa. Também suscitam emoções mais perturbadoras provocadas por razões psicológicas (Amaral, 1989, p.119-120).

Entretanto, para além de suas categorias, para esta pesquisa o importante é como estes conceitos abstratos podem ser levados para a cena.

Essa preocupação com objetos é o resultado de um culto, uma obsessão que continua ainda em nossos dias. Mas se prestarmos bem atenção a um objeto, ele como que nos fascina mesmo, toma outro aspecto, transforma-se. É outro. É outra coisa. E é por esse fenômeno que no teatro ele se torna protagonista (Amaral, 1989, p.119-120).

Essa prática de ressignificação, atribuindo outros sentidos metafóricos, reflete estratégias recorrentes na contemporaneidade que podem ser correlacionadas com conceitos como a gambiarra ou a cultura do remix.

Recentemente em 2025, entrei em contato com o termo "Gambiarra" presente no livro "Contraditório: Arte, Globalização e Pertencimento" do autor brasileiro Moacir Dos Anjos (2017). No Brasil, a palavra é utilizada para descrever soluções improvisadas diante de situações emergenciais, seja pela falta de recursos adequados ou pela necessidade de adaptação criativa. No entanto, ao analisar a gambiarra no contexto da arte contemporânea, Dos Anjos (2017) propõe uma reflexão que vai além da mera improvisação técnica. Para ele, a gambiarra se configura como um gesto de resistência e subversão das normas estabelecidas, possuindo um caráter político capaz de questionar estruturas de poder e desafiar hierarquias.

Esse processo não apenas ressignifica os materiais empregados, mas também tensiona os limites entre a arte erudita e a popular, subvertendo convenções e questionando o que é ou não considerado "nobre" dentro do sistema artístico. Como exemplifica Dos Anjos (2017), artistas que adotam essa prática frequentemente utilizam elementos ordinários para construir outras narrativas visuais, criando um diálogo entre a precariedade e a potência criativa.

Se o campo expandido rompe com as fronteiras tradicionais da arte ao integrar diferentes linguagens e experiências, a gambiarra desafia convenções ao subverter usos preestabelecidos dos objetos (descartados ou não) e instituir novas dinâmicas. Para Dos Anjos (2017) é importante destacar que são considerados "gambiarra" tanto a ação de construir este objeto, quanto o objeto pronto em si. A gambiarra é, portanto, uma operação e seu resultado, uma tecnologia e seu produto (Dos Anjos, 2017, p.262).

A gambiarra está na vida cotidiana. Entretanto, não podemos romantizá-la, apesar de ser uma estratégia em frente às desigualdades, ela não é uma solução, pois o sistema continua gerando a necessidade de recorrermos a esse fim (Dos Anjos, 2017). Dessa maneira, a

gambiarra envolve uma problematização cultural, uma vez que é realizada de forma recorrente no Brasil e se estabelece a partir de condições deste lugar.

Para tanto, porém, é preciso entendê-la, sobretudo, como metáfora de processos de transculturação realizados sob condições específicas de subordinação, em que elementos comumente pensados como apartados – quer no campo restrito da história da arte, que no campo mais largo da cultura – são aproximados e atados a partir de um ponto de vista singular. Embora menos ambiciosa em seu alcance conceitual ou político, é nessa acepção que a gambiarra melhor auxilia a discernir o que pode haver de particular na arte produzida em um contexto preciso e a justificar, se for assim o caso, o protagonismo dessa produção como coautora da ideia que define um determinado espaço em um tempo dado e lhe confere, por isso, identidade. Ideia que resulta não de um projeto ou de uma bem definida estratégia, mas da soma de atitudes táticas descentradas tomadas por artistas (Dos Anjos, 2017, p.263).

Adicionalmente, podemos traçar um paralelo entre a gambiarra e a experiência das infâncias. Assim como as crianças transformam objetos cotidianos em elementos de seus jogos, atribuindo-lhes novas funções e significados, a gambiarra opera a partir da inventividade e da adaptação, subvertendo usos preestabelecidos e gerando soluções criativas a partir da escassez. Diante do desejo por um brinquedo ou acessório específico que se encontra fora das possibilidades econômicas familiares, a criança frequentemente mobiliza sua criatividade para suprir essa lacuna.

Em um relato pessoal, vivenciei essa realidade em sua própria infância. Admiradora das séries infantis “Violetta” (2012) do Disney Channel e “iCarly” (2007) da Nickelodeon, sentia o desejo de possuir revistas e acessórios relacionados a esses programas. Consciente do custo desses produtos, mesmo sabendo que meus pais poderiam eventualmente me proporcionar tais itens, eu optava por criar suas próprias versões. Desde camisetas customizadas até elaboradas carteirinhas de fã feitas de papelão e adornadas com imagens impressas, esses objetos artesanais não apenas satisfaziam meu desejo de pertencimento ao universo das séries, mas também se tornavam expressões tangíveis de minha criatividade e autonomia, jamais esquecerei o olhar de meu irmão mais velho ao perceber que fiz aquelas coisas sozinhas. Ainda hoje, percebo esse fazer em minha afilhada e sobrinhos; enquanto os mais velhos criam coisas novas com mudanças físicas em materiais cotidianos, os mais novos enxergam novas formas nesses materiais com mudanças que estão em suas imaginações.

Entretanto, como destacado anteriormente a fala de Dos Anjos (2017) sobre a romantização dessa estratégia, vale destacar a inserção de desejo por consumo voltado para crianças com relação à cultura de massa. As infâncias são influenciadas por diversos fatores, dentre eles o ambiental e cultural (Sayão, 2002), por isso são instigados, tanto quanto os

adultos, a consumir. A esse respeito, Bissaco et al. (2015) destaca que cada vez mais a publicidade está diretamente voltada para as crianças e menos aos pais.

A gambiarra também dialoga com conceitos como a Arte Povera, movimento que valorizava materiais cotidianos e rejeitava a lógica do mercado de arte, e com práticas ligadas ao conceito de bricolagem, tal como formulado por Claude Lévi-Strauss (1962). A bricolagem, assim como a gambiarra, envolve um processo de reaproveitamento e reconfiguração de elementos preexistentes, inserindo-os em novos contextos de significado. No entanto, enquanto a bricolagem, muitas vezes, se ancora na tradição do pensamento estruturalista, a gambiarra opera mais no campo da contingência, do improvisado e da necessidade imediata.

Projetos que mobilizam materiais precários, reutilizados e estratégias criativas de improvisação revelam o potencial expressivo da gambiarra como linguagem estética e política. Um exemplo prático é o espetáculo *O Mundo de Clarice* (2023) do Coletivo Tônus⁵. O coletivo fundado em 2018 é composto por Eliana Santos, Paula Pereira, Roberta Machado, Rui Bordalo, Kathileen Gonçalves, Jarlene Pinheiro, Catarina Vilela, Luana Katielly e Mel Gonçalves, cada um agregando com conhecimentos de diversas áreas, desde a atuação até a licenciatura. Apesar de não produzirem apenas peças teatrais voltadas para as infâncias, tal espetáculo em questão, dirigido por Eliana Santos, mergulha no universo de uma criança criativa chamada Clarice que, ao lado de seus brinquedos, embarca em uma aventura aquática de descobertas. A narrativa investiga a potência da imaginação nas infâncias, a importância da amizade, a urgência do respeito ao meio ambiente e convida o público a refletir sobre a preservação do planeta através das materialidades cotidianas (Coletivo Tônus, 2025, online).

⁵ Para saber mais acesse: Coletivo Tônus. Disponível em: <https://www.coletivotonus.com/>. Acesso em: 02 mar 2026.



Figura 1. Espetáculo O Mundo de Clarice (2023)

Fonte: Material iconográfico do Coletivo Tônus

Para todo mundo ver: Atriz vestida de elefante roxo cercada de lixo. Ao fundo, um cenário de fundo do mar.



Figura 2. Espetáculo O Mundo de Clarice (2023).

Fonte: Material iconográfico do Coletivo Tônus.

Para todo mundo ver: Duas atrizes seguram uma “chuva” cênica feita de papel pendurado em uma rede. Abaixo da “chuva” há uma atriz deitada. Ao fundo é possível ver um cenário de fundo do mar, todo ambiente está com uma luz azulada.

Por também ser parte do coletivo, destaco a cenografia e os objetos utilizados construídos a partir de materiais do cotidiano reciclados e elementos do dia a dia, como garrafas PET, tecidos reaproveitados e outros itens descartados. Nesse sentido, a forma como esses materiais são transformados em rios, criaturas e os próprios brinquedos que ganham vida no sonho de Clarice sugere uma construção cênica que ultrapassa a funcionalidade ilustrativa. Isso, se configura em um ambiente que estimula a interação simbólica do público infantil, principalmente, ao sugerir que esses objetos foram ressignificados pela criança Clarice. Ao fim do espetáculo as próprias crianças interagem com o espaço da peça.

Essa abordagem de buscar alternativas não tão elaboradas no uso de materiais reflete a motivação da gambiarra (Dos Anjos, 2017). Politicamente, o espetáculo promove a reciclagem primária e secundária⁶, especialmente, de produtos a base plásticos, papéis e metais leves. Em um exemplo, um dos objetos que as crianças mais gostam de interagir ao final são os instrumentos do personagem “Tuba” feitos pelo ator e percussionista português Rui Bordalo, um desses instrumentos se caracteriza por uma lata de tinta que se transforma em um instrumento de percussão e se chama “Borogodó”. Rui, um grande parceiro de trabalho, conta⁷ que se inspirou em artistas como Fernando Mota que parte da construção de instrumentos para elaborar trilhas e pelo grupo Vida Seca, que constrói instrumentos a partir de lixo.

Bordalo destaca que para o personagem polvo, personagem que na história é acumulador e vive nas profundezas, ele queria um som obscuro, difícil de identificar e se parecesse com um ritmo cardíaco. Começou experimentando pelo cano PVC e por cordas, mas logo abandonou a ideia por não encontrar as cordas de forma descartada. Mas com a procura encontrou latas de tinta, a própria atriz que faz o personagem “polvo” contribuiu com cordas velhas. Rui também afirmou “que teria cordas muito graves e muito agudas, para causar salto sonoro, como o nado do polvo. Depois perfurei a lata, coloquei 3 tarraxas de cada lado, e eureka. Tinha um instrumento de percussão e cordas. Onde a acústica reverberava pelo buraco da lata. Depois foi a hora de afinar. Afinei pelo estranhamento mesmo. Os sons que mais me intrigaram e cada corda enferrujada e desgastada, foram os que ficaram” (Bordalo, entrevista, 2026).

Desde 2023, minha experiência com o coletivo e com esses artistas tem sido extremamente prazerosa e se voltado principalmente para a descoberta dessas outras formas

⁶ Segundo Zanin e Mancini (2015), a reciclagem de plásticos pode ser feita de diferentes formas, dentre elas a primária (o produto final é semelhante ao original), secundária (produto final inferior ao produto original).

⁷ Transcrição de conversa com o artista realizada pela rede social *whatsapp*, presente no Apêndice A deste documento.

de conta histórias para as infâncias. Para elas não precisa de muito, a partir de um simples material e a forma que ele é ressignificado em cena, suas imaginações ganham asas. Desse modo, a forma como o Coletivo Tônus aborda essas questões, contribui para uma expansão do próprio discurso cênico, alinhando-se com a urgência de debates contemporâneos das artes da cena.

A partir da estética da gambiarra, outra estratégia fundamental para compreendermos essa manipulação criativa de materiais na contemporaneidade é a cultura do remix. Se a gambiarra nasce da urgência e do improviso, o remix, conceito amplamente investigado na música e nas artes digitais, estabelece-se como um modelo cultural de “reapropriação e recombinação de um repertório de signos pré-existentes” (Reis, 2013, p.3).

Alguns autores acreditam que de certa maneira existe uma hierarquia social entre esses dois conceitos, não porque necessitam de comparação e sim porque a Gambiarra pode ser considerada uma “Desobediência tecnológica”, já que possui seu lado crítico e político (Oroza, 2012 apud Obici, 2014). Entretanto, será que a cultura do remix também pode possuir essa vertente?

Com o avanço da tecnologia, o ato de ressignificar cresceu no âmbito digital, porém, mais do que dar outro significado, a cultura do remix mistura e combina o que já existe para formar outras versões (Reis, 2013). Para facilitar nosso entendimento, um exemplo apresentado por Reis (2013) são os *mashups* musicais, como vemos de forma cotidiana na profissão DJ, ao misturar vários trechos de músicas e criar conexões a partir das similaridades de tons, ritmos e letras destas partes. O autor também cita as *fanfics*, histórias criadas ou adaptadas com personagens que já existem em livros, séries ou filmes, essa prática é muito comum entre os adolescentes.

Reis (2013, p. 12) usa a frase “anões pousados nos ombros de gigantes”, para dizer que sempre nos apoiamos a conhecimentos prévios. Nessa lógica, trago aqui uma citação muito conhecida de Antoine-Laurent de Lavoisier, já de domínio público, “nada se cria, tudo se transforma”. Apesar de se referir a conceitos da química, penso que sintetiza a proposta da cultura do remix. Nas artes visuais, o remix está presente no *pop art* (Reis, 2013), por exemplo, na qual grandes obras desse movimento fazem referências à cultura de massa da década de 50, como a publicidade e o consumo. Por isso, percebemos aqui que a cultura do remix, assim como a gambiarra, também possui o seu lado político, se voltando para a ruptura e a mistura dos sentidos fora do seu lugar comum e questionando estruturas já estabelecidas (Scudeller, 2018).

Neste sentido, podemos compreender o remix como um tipo de arte crítica, de politicidade clara, já que seu papel primordial é o de redistribuição ou de atribuição de significado a novos contextos, novas realidades e novos agenciamentos. O remix, por sua natureza, pressupõe a compreensão dos regimes sensíveis inerentes aos originais de que se utilize, seu confronto, diálogo ou coexistência a partir dos quais produzirá novos significados, novas ficções e novas relações entre aparências e realidades (Scudeller, 2018, p.12).

Bourriaud (2009a) também sugere o termo pós-produção. Termo comumente conhecido no campo do audiovisual, por se tratar de uma etapa após as filmagens, na qual são realizadas edições e montagens visuais, sonoras, entre outras. O autor usa este conceito, pois acredita que o artista contemporâneo não atua mais como um inventor que propõe uma ideia totalmente virgem, mas um artista que navega por um oceano de formas já existentes que é a internet e também realiza a pós-produção do seu trabalho com dados que já existem. Se a gambiarra e o remix lidam com a manipulação do que está à mão, a pós-produção formaliza essa prática como a arte de recorrer ao que está pronto e lhes dar outras formas e significados.

Nesse cenário, o artista se torna um “reprogramador” de formas, significados e fluxos, que seleciona, corta e remonta elementos da cultura global (Bourriaud, 2009a). Como afirma Bourriaud (2009a), a obra de arte não é mais o ponto final do processo criativo, mas um local de passagem e contribuições coletivas, um gerador de novos comportamentos e novas reiterações. Como veremos no subcapítulo posterior, o público deixou de ser apenas um mero observador/receptor, ele se tornou, e vem cada vez mais sendo, um agente ativo da própria obra que foi/é apresentada a ele.

Os artistas, por sua vez, habitam ativamente as formas culturais e sociais. O internauta cria seu próprio site ou home page; levado a consultar constantemente as informações obtidas, ele inventa percursos que podem salvar em seus favoritos e reproduzir a vontade. Quando procura um nome ou um assunto num buscador, surge na tela uma infinidade de informações saídas de um labirinto de bancos de dados. O internauta imagina conexões, relações específicas entre sites díspares (Bourriaud, 2009a, p.15).

Dentre os exemplos destacados por Bourriaud (2009a) estão as obras dos artistas John Miller. O artista produz quadros e instalações inspirados em estúdios de *game shows* (jogos de televisão).



Figura 3 - *Here in the Real World*, 2015.

Fonte: site oficial da *Mary Boone Gallery*.

Para todo mundo ver: Espaço de instalação com um longo piso liso marrom claro, obras coloridas em paredes brancas e uma obra em destaque em formato de cubo na lateral esquerda da sala.

Segundo a Galeria *Mary Boone* (2015, online), onde a instalação acontece, Miller (2015) se inspira nos programas de auditório que, consolidados na cultura americana desde a década de 1930, permanecem influentes até hoje. A instalação é composta por pinturas de participantes capturados em momentos de espontaneidade, sem perceberem que estavam sendo registrados. Através dessas figuras, o artista estuda a "apresentação do eu" (*self*) dentro do espaço público, revelando como a subjetividade é moldada para o consumo visual. Nesse sentido, as *Game Show Paintings* de Miller funcionam como um espelho à espetacularização da vida cotidiana, fenômeno que se intensificou com a popularidade dos *reality shows* e a onipresença das redes sociais.

Dessa forma, a prática de Miller (2015) exemplifica o conceito de pós-produção ao se apropriar da estética dos programas de auditório e dos *reality shows*, o artista não busca a criação de uma imagem "virgem", como diz Bourriaud (2009a), mas sim, a reativação de formas já existentes no imaginário coletivo. Miller (2015) seleciona fluxos visuais da televisão que oferece um oceano de dados culturais e os submete a um processo de

montagem. Dessa forma, as pinturas de Miller não são apenas registros de programas de TV, mas locais de passagem onde a cultura de massa é editada e ressignificada.

Adicionalmente, podemos visualizar a cultura do remix e a pós-produção na exposição imersiva *Grimm Agreste*, realizada em 2014 no Sesc Interlagos. A obra nos relembra conto e fábulas dos irmãos folcloristas alemães, Jacob e Wilhelm Grimm, que mais tarde foram ressignificados para histórias voltadas para o público infantil. Em *Grimm Agreste* (2014), as histórias que já de conhecimento de muitos, principalmente, crianças, como é o caso de “Chapeuzinho vermelho”, se mistura com a literatura de cordel, através das xilogravuras nordestinas de José Borges e gera novas fruições estéticas e imaginárias para todas as idades (Ribeiro, 2014, online).

Tanto a cultura do remix como a pós-produção trazem o diálogo entre recepção e produção de conteúdo culturais, nos quais colocam o público como agentes ativos que não apenas recebem este conteúdo, mas também “o passam para frente” continuando o processo criativo, dando apenas um ponto final temporário a elas (Bourriaud, 2009a).



Figura 4 - *Grimm Agreste*, 2014.

Fonte: Ed Figueiredo.

Para todo mundo ver: Caixas coloridas suspensas ligadas a escadas também coloridas, nas quais as pessoas podem subir e colocar a cabeça.



Figura 5 - Grimm Agreste, 2014.

Fonte: Ed Figueiredo.

Para todo mundo ver: Espaço que imita uma floresta com chão verde e largos troncos de árvores marrons.

1.3. Arte relacional e participação ativa do espectador

Como dito no subcapítulo anterior, a arte contemporânea, em suas diversas ramificações, envolveu e tem buscado cada vez mais tornar o público um agente ativo da própria obra que foi apresentada a ele. Bourriaud (2009b) nos apresenta o conceito “arte relacional” para tratar desta sensibilidade coletiva e interações humanas dentro da arte, dessa forma, a obra não é mais um espaço a ser percorrido, mas sim, experimentado (Bourriaud, 2009b, p.20).

Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o "encontro" entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (Bourriaud, 2009b, p.21).

Também segundo o autor, a arte sempre foi relacional, pois a existência da obra por si só já pressupõem o “outro”. Porém, em diferentes graus e interatividades, existem obras em que o público participa/colabora com a obra, como são o caso de muitas performances de Marina Abramovic. Em “*Rhythm 0* (1974)” por exemplo, a artista sérvia assume uma postura

passiva estando apenas sentada à disposição de um público ativo que podia manipular objetos que estimulavam prazer ou dor sob o corpo da mesma. E obras em que o público apenas transita, como a instalação “Léviathan Thot (2006)” do artista brasileiro Ernesto Neto realizada no Panthéon de Paris, na qual o público pode transitar por longos tecidos transparentes “recheados” de bolinhas de isopor e areia. A obra traz um diálogo sobre organismo, natureza, filosofia e a história da França.

Dessa forma, o avanço sobre os estudos sobre a relação entre arte e público exige mais do espectador. A pergunta que o artista e o espetáculo impõem ao público é, como sugere Desgranges (2022) em título do seu artigo, "O que eu signifiquei diante disso?". Nessa pesquisa, o autor analisa a ação artística que busca ativar o espectador teatral que vai de um mero observador a um sujeito da experiência, cujas respostas e percepções se tornam parte integrante da obra.

A arte contemporânea, em suas diversas manifestações, muitas vezes se define pela capacidade de instaurar um campo de problematização onde o sentido é construído na relação, e não simplesmente transmitido (Desgranges, p. 250, 2022).

Em consonância com essa perspectiva, muitas obras apenas “acontecem” com a colaboração do público, a percepção se tornou um terreno fértil para a cocriação. Essa ativação do espectador encontra ressonância na própria gênese do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Embora com propósitos políticos e sociais explícitos, o Teatro-Imagem, uma de suas técnicas, é exemplar na forma como o público é chamado a agir. No Teatro-Imagem, as situações são representadas por corpos congelados, e o espectador é convidado a ler e reescrever essas imagens com seus próprios corpos, expressando percepções e propondo soluções. Boal (1979) defendia a "desmecanização" do público, que vai de espectador para espectador, alguém que não apenas vê, mas que atua e participa da cena, subvertendo a lógica da mera representação. Segundo Boal (1979, p.163), na Poética do Oprimido, o “espectador já não delega poderes ao personagem para que este pense em seu lugar, nem para que atue em seu lugar. O espectador se libera, ele próprio começa a agir”. Essa inversão de papéis desafia a passividade do público, o instigando uma consciência crítica e a capacidade de intervenção no real.

Embora o contexto do Boal seja diferente da arte relacional, a essência da participação ativa e da quebra de hierarquias entre quem faz e quem vê está presente. Além disso, ao nos apresentar a arte relacional, Bourriaud (2009b) também destaca o lado social da arte:

A arte é o lugar de produção de uma socialidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos "estados de encontro fortuito" propostos pela Cidade. Como uma arte concentrada na produção de tais modos de convívio é capaz de relançar e completar o projeto emancipador moderno? Como ela permite o desenvolvimento de novos enfoques culturais e políticos?

Antes de passar para exemplos concretos, é importante reconsiderar o lugar das obras no sistema global da economia, simbólica ou material, que rege a sociedade contemporânea: para nós, além de seu caráter comercial ou de seu valor semântico, a obra de arte representa um interstício social (Bourriaud, 2009b, p.22).

Ainda assim, vale ressaltar que Bourriaud (2009b) comenta sobre como a arte relacional pode vir a ser com o avanço da internet, espaço em que a cultura do remix e a pós-produção também se estabelecem. Para o autor, esta participação do público não seria verdadeira no meio digital, embora a internet se diferencie da televisão por permitir a interação, essa interação é rasa, superficial e limitada pela tecnologia que já controla esse contato.

Por outro lado, o surgimento de novas técnicas, como a internet e a multimídia, indica um desejo coletivo de criar novos espaços de convívio e de inaugurar novos tipos de contato com o objeto cultural: assim, à "sociedade do espetáculo" se seguiria a sociedade dos figurantes, na qual cada um encontraria, em canais de comunicação mais ou menos truncados, a ilusão de uma democracia interativa (Bourriaud, 2009b, p. 36)

Mesmo levando em conta o ano do comentário do autor (2009b), é possível perceber que sua afirmação se manteve verossímil ao longo dos anos. Sendo assim, traçar paralelos entre esses diferentes conceitos e ramificações da arte contemporânea nos proporciona fruições que não se limitam à observação, mas também a questionamentos e diferentes formas e tentativas de direcionar o olhar da pesquisa. Essas conexões funcionam como dispositivos que nos permitem olhar para a cena não como um produto acabado, mas como um campo de forças constante.

Essa história, hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990. O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade (Bourriaud, 2009b, p. 39 e 40)

Entretanto, a quebra da hierarquia entre artista e público pode levar a questionamentos sobre a autoria da obra. Essa abertura do processo artístico, segundo Lehmann (2007), é uma característica do teatro pós-dramático, que privilegia o evento e a experiência em detrimento de uma obra fechada e controlada. É um risco que a cena expandida assume ao abrir mão da rigidez em favor da fluidez e da colaboração.

Desgranges (2022) destaca a importância de transformar o espectador em um sujeito da experiência. A arte contemporânea, nesse sentido, não oferece respostas prontas, mas convida a perguntas, a investigações e a descobertas pessoais que reverberam para além do espaço cênico. As provocações de artistas como Bourriaud (2009b), Boal (1979) e Desgranges (2022) demonstram o potencial transformador de um teatro que se expande para incluir e ativar quem o vê.

1.4. Mascaramento, Figurino Penetrante e Instalação

Na área das artes da cena, os termos máscara, figurino e cenografia já são de conhecimento comum e possuem referenciais teóricos e práticos consolidados ao longo das épocas. No entanto, na contemporaneidade, tais conceitos ganharam derivações e se expandiram, se tornaram termos que se contaminam e se hibridizam. O mascaramento, o figurino penetrante e a instalação são derivações que ganharam e vem ganhando cada vez mais espaços. Elas não surgem para substituir os termos tradicionais, mas para dar conta de fenômenos cênicos onde a fronteira entre o que se veste, o que se habita, se transforma ampliando as possibilidades de fruição da obra, seja ela cênica ou visual.

Nesta dissertação, baseada em autores que debateremos a seguir, não vemos o conceito de "máscara cênica" apenas como um objeto que pode ser colocado no rosto do ator. O vemos como um adereço que proporciona múltiplas possibilidades de uso. Visualizar dessa forma nos permite traçar uma tentativa de ampliar esse sentido de mascaramento em uma perspectiva um pouco, mas não tão diferente do teatro, que leve em conta os aspectos expandidos da arte, com contaminações e aproximações entre campos artísticos, dentre eles, a instalação e o figurino.

Geralmente, para quem não é do fazer teatral, a palavra máscara pode causar uma certa estranheza ou simplesmente remeter a uma visão literal a algo usado para se "mascarar", no sentido de esconder ou enganar; mas também, se observado por um ponto de vista do senso comum, refere-se diretamente a algo colocado ao rosto.

Na atualidade, a máscara também é utilizada como uma potência criadora autoral, no qual mesmo com a ausência do objeto da máscara em cena, seus códigos e símbolos trabalhados anteriormente ainda se resguardam no corpo do ator (Duarte, 2017).

Nessa linha de raciocínio, para alguns autores como Erika Schwarz (2023), a máscara está ligada ao corpo. Schwarz (2023) traz o conceito de "corpo-máscara" como uma ponte de ligação entre as duas palavras, a máscara não existe sem o corpo, ao mesmo tempo, ela ativa o

corpo para além da região do rosto ou da cabeça, ao contrário do que pensa o senso comum, exigindo diferentes formas de se mover, compor posturas, voz, entre outras características. Como destaca a autora: “A máscara é questão de corpo e não pode ser separada dele” (Schwarz, 2023, p.54)

Ao longo dos anos, essa ativação do corpo a partir do uso da máscara ganhou o nome de mascaramento, podendo ambos os termos serem sinônimos (Da Costa, 2015). Porém, o mascaramento enfatiza um trabalho de grande dedicação corporal que estuda diferentes modulações e gestualidades relacionado a sons, odores, ritmos, sensorialidades presentes nas espacialidades, dentre outras mudanças ou tudo que acontece com o corpo do ator ao portar a máscara (Silva, 2018).

O trabalho de ator com a máscara é eminentemente físico. O mascaramento exige uma convocação energética por completo, um trabalho de alta percepção corpórea, de si próprio em relação com o lugar cênico (considerando aqui a sala de ensaio, o espaço de apresentação de uma rua, o palco) e com outros corpos. Tamanho empenho é necessário para explorar diferentes modulações da gestualidade, compondo com o corpo na sua distribuição espacial, geográfica, gradações e oposições musculares de tensão e relaxamento, acelerações e frenagens de movimentos, oscilações rítmicas, variações de estados pesados e leves, sem descartar ainda a dimensão sonora do corpo que preenche o espaço, seja com as batidas dos pés contra o chão, a manipulação de objetos e acessórios, os toques entre os corpos, as respirações, e as amplas possibilidades sonoras da voz, que oferecem recursos inumeráveis. Ressaltando ainda o jogo de contrários entre ação e pausa, som e silêncio, dinâmica e estática (Silva, 2018, p.5).

A partir desse ponto de vista, outros arquétipos sobre o que entendemos sobre máscaras e mascaramento vem surgindo na contemporaneidade. Principalmente, experimentações que distanciam a máscara de algo que cubra o rosto ou apenas mostre características físicas faciais de algum personagem. Entretanto, isso não significa que essa primeira compreensão sobre máscara foi abandonada, na verdade, ela também é utilizada até os dias de hoje e foi essencial para buscar novas possibilidades de seu uso e feitura, não excluindo as múltiplas viabilidades de entendê-la.

Nesse sentido, estudos passaram a compreender a máscara como algo que ativa e redimensiona o corpo e não se prende a um único procedimento de sua utilização (Da Costa, 2015). Independente de qual objeto seja usado ou em qual lugar do corpo se instale, essa máscara pode se hibridizar com outras disciplinas das artes da cena. Dentre elas, figurino, cenografia, iluminação, audiovisual, trilha sonora, bem como, ir além do campo das artes da cena, em uma contaminação com as artes visuais, a moda, a arquitetura, urbanismo, música, cinema, dentre outros campos.

Entretanto, há possibilidades de aproximação ao objeto-máscara ou ao conceito-máscara que não se atêm a uma certa 'sacralização' dos procedimentos e rompem deliberadamente imposições e tratados, traem os ritos. Desse modo, há encontros que possibilitam engendrar espaços de desafios, geografias da outridade que nos endereçam ao mascaramento (Da Costa, 2015, p.16).

Isso não significa também que qualquer coisa possa ser máscara e que podemos colocar um objeto no corpo e dizer que está se realizando ali um mascaramento. Porém, necessitamos entender que mais do que a máscara, o que importa são as possibilidades que surgem ao vesti-la e o que esse mascaramento pode gerar (Da Costa, 2015).

É a partir desse viés que o pesquisador brasileiro Gabriel Bodstein (2022) propõe o conceito de "máscaras-improváveis", que tem como significado ir além do esperado ou de propor mascaramento que supera o estabelecido, por meio do uso de recursos que dificilmente acreditaríamos ser possível de se utilizar enquanto máscara. Bodstein (2022) nos incentiva a realizar mascaramento com materiais do cotidiano que possuímos em casa, como travesseiros, quadros, vasos de plantas, livros, tecidos, entre outros, buscando materialidades ao nosso redor e ressignificando objetos. Assim sendo, essa reestruturação de conceitos já enraizados nas artes da cena nos permite investigar novas possibilidades de criação cênica, levando até mesmo os elementos teatrais para outros campos das artes, expandindo-os.

Essa ação facilmente nos lembra o conceito de gambiarra investigado no subcapítulo 1.2., uma vez que a proposta de Bodstein (2022) surgiu no contexto pandêmico de Covid-19, em todo o mundo, em 2020, no qual as pessoas necessitavam permanecer em casa e assim usufruir de tudo que estava ao seu redor naquele ambiente. Sendo assim, ao usar materiais improvisados na pandemia, o artista e seus afinados usam os objetos que estavam à sua disposição em casa, sem muito poder de escolha estética e funcional.

Longe de ser apenas um "quebra-galho" técnico, ao transformar um traveseiro em máscara o artista subverte a função original do objeto, colocando em prática a potência do imprevisto que desafia a obsolescência dos materiais e a rigidez da indústria cultural. Isso confere ao objeto comum uma dignidade artística através de uma solução precária, porém potente e poética. Apesar desse contexto, a pesquisa demonstra-se atual por investigar uma outra forma multifacetada de usar a máscara ou de dar outras funções a objetos cotidianos, vamos pensar no termo "ressignificar".

Neste ponto, para Rios e Ridalfi (2011) ressignificar um objeto significa "reconfigurar a sua essência" (Rios e Ridalfi, 2011,p.39), sendo esse novo significado único a cada espectador. Ao ressignificar um objeto, ele é visto pelo espectador com outra significação, já

que todo objeto possui agencialidade, “[...] agem, interagem e reagem aos seres humanos” (Tuchtenhagen, 2019, p.9).

Esse pensamento se aproxima e se conecta com o conceito de “corpo utópico” de Foucault (2013). Para o autor o corpo humano não é apenas um objeto biológico, mas sim, um campo fértil para atualização da aparência física que se correlaciona diretamente com o que ocorre na subjetividade (um não-lugar), um espaço social e cultural que pode transcender a realidade cotidiana, afetar e ser afetado por diversas questões, sejam sociais, simbólicas ou do próprio ambiente. Foucault (2013) denomina de “corpo máscara”, o corpo que através das maquiagens, tatuagens ou pinturas corporais, assume uma outra versão de si mesmo ou um outro corpo, um outro espaço. É nesse sentido que o corpo se torna um terreno fértil para tentativas de materialização de utopias, ou seja, experiências ou visões de um mundo diferentes da que esse corpo vive, com um direcionamento para a transformação através do corpo posto no mundo.

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem e da tatuagem. Mascaram-se, maquiarem-se, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiarem-se, mascaram-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro (Foucault, 2013, p.12).

Dessa forma, ao ressignificar um objeto como máscara utilizando o corpo para ativá-lo, estamos dizendo que este corpo não é estático. Pelo contrário, ele se torna um campo fértil para experimentações e atualizações de novas realidades. Um corpo utópico que também se converge com materialidades.

É a segunda vez que o termo “corpo-máscara” aparece nesta pesquisa. Não por acaso, já que o corpo-máscara descrito por Erika Schwarz (2023) também se inspira em Foucault (2013), apesar de terem contextos e focos diferentes, ambos não desvinculam o corpo da máscara/”embalagem”, na verdade nossa própria pele pode exercer essa função maior de uma sentença corporal que leva a utopia. Os autores utilizam a metáfora do corpo como algo transformável e revestido por máscaras que não apenas escondem, mas também revelam.

Nesse mesmo sentido, o termo “performatividade” e “teatralidade” investigados por diversos autores, como Fernandes (2016), traça diálogos com o que estamos investigando nesta pesquisa em ressignificar e reenquadrar objetos a partir da ativação do corpo.

Em relação à teoria teatral, a tentativa de abarcar o campo informe dessas experimentações passaram pela ênfase nos conceitos de teatralidade, performatividade e pós-dramático, que pareciam aptos a dar conta de experiências ampliadas para muito além da encenação de um texto dramático representado por atores (Fernandes, 2016, p.2).

Na contemporaneidade, o conceito de performatividade enfrenta diversos desafios de compreensão, especialmente, porque foi adaptado e expandido por diversos campos, incluindo o teatro (Fernandes, 2016). De acordo com Fernandes (2016), a performatividade deve ser vista como uma ferramenta teórica em uma perspectiva analítica. Ou seja, ela não se configura como um objeto ou obra finalizada, mas sim, como um processo contínuo, intrinsecamente ligado ao ato de fazer e ao princípio da ação.

Já a teatralidade, se destaca como uma força vital para a renovação e a reinvenção do teatro, “um ato consciente do performer e do espectador, cujo olhar abre a clivagem necessária à ocorrência do teatro” (Féral, 2002, p.12 apud Fernandes, 2016, p.2). Ela se difere do teatro, segundo os autores, ao abarcar investigações cênicas que vão além do espaço físico do teatro, mas está no cotidiano, em um metrô ou em um café, por exemplo. Além disso, cada vez mais o teatro se aproxima da realidade e se afasta do ficcional.

Fernandes ao mencionar Fischer-Lichte (2008), destaca o fato do teatro ter ganhado seu lado performático a partir dos anos 70. Ao se distanciar das suas “raízes” e se conectar a outras formas de expressão artísticas como as artes visuais.

Vale ressaltar, que ambos os termos “corpo utópico”, “performatividade” e “teatralidade” são usados por Da Costa (2015) que também está presente neste texto. Os dois conceitos, apesar de não serem aprofundados e nem serem o foco central da pesquisa, trazem apontamentos básicos essenciais para debatermos a proposta desta dissertação quando o autor destaca que “a ideia de mascaramento flerta – ou se deixa flertar – com a performatividade e a teatralidade” (Da Costa, 2015, p.11)

Ao falarmos de mascaramento com objetos ressignificados e reenquadrados a partir da ativação do corpo, não há como não lembrarmos da escultora contemporânea brasileira Lygia Clark. Sua obra *Baba Antropofágica*⁸ (1972) usa a linha, um objeto simples do

⁸ Vídeo sobre a obra “Baba antropofágica” de Lygia Clark. YouTube, São Paulo, 2012: https://youtu.be/_47gID1FwLc?si=ceSAGLOnXPvHTLXb. Acesso em: 12 set. 2024

cotidiano que se torna algo muito maior ao cobrir o corpo de uma *performer* vendada, enquanto outros participantes tecem os fios colocando-os em suas bocas, conectando todos os participantes através de um único objeto e o fluido corporal da saliva (Google Arts & Culture, s.d, online).

Aqui podemos entender as linhas como máscaras, ao alinhá-los em corpos criam-se camadas de conexões e ressignificações, ativando um único objeto simples do dia a dia. Além disso, a ideia de um “corpo utópico” também está presente, uma vez que os corpos se modificam para além de uma realidade “tradicional”, na qual os participantes performam como se estivessem sugando a própria máscara ou corpo-máscara da *performer*, cria-se quase como uma realidade paralela de significação a partir do que é dado na presença.



Figura 6. Reprodução da obra “Baba Antropofágica” de 1972.

Fonte: @buckinghersed em flickr.

Para todo mundo ver: corpo de mulher coberto por linhas enquanto outras pessoas interagem com essas linhas.

Ademais, o ato de modelar as linhas sobre o corpo do outro me recorda a ação de ativar o objeto citada anteriormente através da autora Filipa Malva (2013), os participantes pegam um objeto do cotidiano e ao colocar sobre o corpo do outro formam uma camada de ressignificações. Com os demais participantes colocando essas linhas na boca e se

entendermos essas linhas como uma extensão da pessoa que está deitada ao centro, visualizo uma metáfora em transformar todos estes corpos em um só. Ou seja, uma necessidade de torná-los únicos, uma ressignificação do corpo do outro, tudo através de um único objeto presente sendo ativado. A obra se modifica pelas ações do público, enquanto o público se transforma pela imersão sensorial e simbólica experienciada.

Entretanto, também abordamos aqui, o conceito ou a ideia de figurino penetrante. Ideia porque, como mencionado anteriormente, ao falarmos desses objetos de estudo dentro de suas ideias ampliadas podemos trabalhar com seus signos e simbolismos e não apenas com o que já está estabelecido sobre eles no campo artístico.

Durante um longo período, os trajes cênicos eram mais utilizados para ressaltar as questões culturais e religiosas de cada época (Perito; Rech, 2012). O figurino permitia o público a identificar o personagem através, por exemplo, de ornamentos grandes para se ver a distância (Perito; Rech, 2012).

Ao contrário do senso comum, o figurino não é algo estritamente relacionado ao tecido ou às vestes, na contemporaneidade o figurino, assim como a máscara, extrapola a tentativa de despertar características de uma personagem. Segundo Uribe (2017):

Um traje cênico que emite signos sem variação, como uma fala que se repete, mas que não se diferencia. As diferenças no signo do traje cênico podem acontecer, fazendo propostas e processos que perguntam por um traje criador e ativador de potências de vida, que configurem outras formas gramaticais. Formas que falem do que nunca foi dito, que comuniquem uma resistência, uma crítica a manipulação que se exerce no corpo do ator como no traje cênico (...) Temos nomeado nossa proposta como o figurino acontecimento, que pretende deixar o plano da caracterização para produzir uma proposta que através do traje cênico e se fale de aquilo que ainda não foi dito (Uribe, 2017, p.23).

Para Silva (2010), o “figurino penetrante” supera a simples vestimenta representacional do ator. Ele se torna uma extensão do corpo, se molda e se transforma de maneira profunda. É como se o figurino não apenas cobrisse o ator, mas o penetrasse, criando uma relação íntima e muitas vezes desconfortável. Essa relação desafia as hierarquias tradicionais da cena, no qual o figurino era secundário ao texto e à atuação.

Nesse sentido, ao conceber o figurino como penetrante, Silva (2010) abre portas para uma outra forma de pensar a relação entre o ator e o objeto cênico. O figurino passa a ser um elemento ativo, influenciando a movimentação, a expressão corporal e até mesmo a psicologia da personagem.

Essa ampliação o aproxima da instalação, na medida em que ambos podem ocupar o espaço cênico de maneira não hierárquica, coexistindo com o corpo e com outros

elementos da cena, criando variadas atmosferas sensoriais e conceituais.

Nessa perspectiva, ainda podemos continuar traçando diálogos com os artistas do neoconcretismo brasileiro. Embora o foco principal do movimento não tenha sido o figurino nem nenhum dos conceitos contemporâneos que debatemos aqui, a busca pela integração da arte com a vida, a experimentação com materiais diversos e a proposição de obras que demandam a participação do espectador abrem caminhos para pensarmos o figurino expandido.

Um exemplo mais diretamente relacionado à ideia de vestimenta, ainda que conceitual, na obra de Lygia Clark, pode ser encontrado na série "Roupa-Corpo-Roupa" (a partir de 1967), especificamente na proposição "O Eu e o Tu" (1967). Nesta obra, Clark (1967) idealizou macacões de plástico com forros internos de diferentes materiais (borracha, espuma, sacos plásticos com água) que seriam vestidos por um casal, com os olhos vendados e conectados por um tubo. A experiência sensorial proporcionada pelos diferentes materiais internos, acessíveis através de aberturas, visava promover a percepção do corpo do outro no próprio corpo (Lygia Clark Acervo, 2021, online).



Figura 7. O Eu e o Tu, Série Roupa-Corpo-Roupa de Lygia Clark, 1967.

Fonte: Material iconográfico do “Lygia Clark Acervo”.

Para todo mundo ver: Duas pessoas se apoiam uma a outra como se estivessem dançando, ambos vestem um macacão azul com uma touca que cobre toda a cabeça, deixando de fora apenas a boca.



Figura 8. O Eu e o Tu, Série Roupa-Corpo-Roupa de Lygia Clark, 1967.

Fonte: Material iconográfico do “Lygia Clark Acervo”.

Para todo mundo ver: Duas pessoas se olham frente a frente, enquanto seguram as mãos um do outro de forma a esticar o braço para a lateral. Ambos estão usando óculos que possui uma espécie de arame que solta para fora e se conecta aos óculos do parceiro.

Penso que esses macacões expandem a noção de vestimenta para além da identificação visual ou da representação de um papel. Eles se tornam “vivências”, “figurinos” que modulam o meu corpo e o do outro e conseqüentemente borram as fronteiras entre o individual e o relacional. A obra transcende o tecido, a materialidade, as fronteiras do eu e se instala no domínio da experiência. Ao conectar dois indivíduos em uma experiência de mútua dependência, podemos traçar um paralelo entre Clark e Bourriaud (2009b). A obra não reside no objeto plástico, mas no “entre-corpos”, no acontecimento que emerge da interação.

Ampliar e expandir esses conceitos por meio de novas perspectivas emprestadas das artes visuais e outras áreas artísticas no contemporâneo nos oferece diversas vias criativas e visa enriquecer a compreensão desses termos, especialmente para aqueles que não são familiarizados com as artes cênicas. Ademais, permite descobrir novas possibilidades de criação artística que explorem essas interações e contribui para a reflexão teórica e artística sobre as produções da cena ampliada.

Como correlacionar essas áreas e quais os benefícios disso para o campo das artes da cena, é um dos principais questionamentos desta dissertação. Ademais, indago como construir um mascaramento ou figurinos usando objetos cotidianos que já existem, como na pós-produção? Como utilizar esses objetos e levá-los para o espaço cênico expandindo-o/ressignificando-o? Como a investigação da potencialidade infantil de ressignificação contribui para essa inovação estética? Os pesquisadores Filipa Malva (2013)

e Francisco Tuchtenhagen (2019) nos ajudam a responder essas questões.

Para Tuchtenhagen (2019) tanto o indivíduo age sobre o objeto quanto o objeto age sobre o indivíduo. Entretanto, segundo Malva (2013), é preciso ativá-lo para que o performer possa levar para o espaço cênico um objeto do cotidiano ou que o próprio público possa realizar essa ação. A participação ativa do público é uma ferramenta importante nessa pesquisa, como vimos no subcapítulo 1.3.

O pesquisador Ipojucan Pereira em seu artigo intitulado “Corpo/Objeto: o “mascaramento” (2018) na cena contemporânea brasileira” descreve um pouco sobre o que foi destacado acima: considerar o espaço como parte da obra, bem como os objetos e o público nele presente. Para ilustrar, usa como exemplo o espetáculo “Vestígios”, realizado por Marta Soares⁹ (2010), chamado de “instalação coreografada”. A obra se caracteriza por uma bailarina soterrada por areia em uma mesa no subsolo de um espaço teatral em São Paulo, o autor descreve que a areia vai sendo retirada aos poucos a partir do ar de um ventilador disposto no local, a ideia de movimento não parte da performer, mas sim dos objetos dispostos em sala que também proporcionam ruídos e ao mesmo tempo silêncio que percorre pelo espaço e pelas pessoas espalhadas ou encostadas nas paredes, nos convidando para um diálogo entre o que é animado e não animado. Portanto, aqui entendemos junto com Ipojucan o espaço como organismo, um complemento ao corpo, ou poderíamos dizer mascaramento, se olharmos a areia por cima da bailarina como máscara que revela o corpo soterrado lentamente.

Com efeito, neste exemplo vemos resquícios de diálogos entre corpos e espaços que foi possível através dos entrelaçamentos entre ideia de instalação e mascaramento. Além de Ipojucan, o diretor de arte brasileiro Dalmir Rogério (2020), representa alguns dos autores que usam as terminologias que descrevi aqui. Em seu texto “O desenho da performance no contexto da 14ª edição da Quadrienal de Praga: teatralidade testemunhal em *this Building talks truly*” (2020) aborda deterioração de um edifício residencial ferroviário importante para a comunidade de Skopje na Macedônia do norte, para isso a ativação do espaço é outra terminologia utilizada pelo autor já que a obra traça diálogos entre memória coletiva, espaço ocupado, marco histórico, entre outros. Para Rogério (2020), a instalação é capaz de sensibilizar o público para questões importantes, bem como uma forma de utilizar a ativação e a ressignificação de espaços como ferramenta.

⁹ SOARES, Marta. “Vestígios”. YouTube, Festival Panorama São Paulo, 2010, disponível em <<https://youtu.be/UWbG7jYE-n8?si=6wBaySDPa009naae>>. Acessado em 10/4/2024 às 10:59

De forma complementar, nesse processo de desconstrução, a instalação se apresenta como uma linguagem cênica que, como visto anteriormente, dialoga com as perspectivas sobre o mascaramento e o figurino penetrante. Se estes se expandem para além de suas definições convencionais, a instalação, por sua vez, redefine o próprio espaço da apresentação.

1.4.1 O contemporâneo e as Artes Neoconcretas

Nos subcapítulos anteriores, investigamos os conceitos de campo expandido, da gambiarra, cultura do remix, pós-produção, da arte relacional e suas conexões com o mascaramento, o figurino penetrante e a instalação. Nesta próxima etapa iremos continuar analisando as obras de artistas brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica, representantes do Neoconcretismo, e outros artistas contemporâneos, sendo possível, assim, vislumbrar como essas práticas dialogam com os conceitos discutidos.

O Neoconcretismo foi um movimento artístico brasileiro iniciado na década de 1950, sendo artistas como Lygia Clark, com seus objetos relacionais¹⁰ e Hélio Oiticica, com seus Parangolés e Tropicália¹¹ algumas figuras importantes desse movimento (Salzstein, 2011). Ao incluir outros nomes importantes da arte brasileira contemporânea, como Wander Rodrigues, busco ampliar o espectro da análise, mostrando a diversidade de práticas artísticas que podem se conectar com o campo expandido. A escolha desses artistas visa ilustrar, na prática, o que discutimos teoricamente no capítulo anterior.

Hélio Oiticica, buscava melhorar a relação com o espectador e a obra, propondo ao público, em muitos de seus trabalhos, a possibilidade de interferir em muitas de suas criações (Radí, 2025, online). Algumas instalações apenas acontecem de forma plena com a participação ativa do público, como em “Parangolés” e “Tropicália”.

Contudo, apesar da primeira citada ser sua obra mais conhecida, vamos direcionar nossos olhares para a segunda que se caracteriza por um cenário tipicamente brasileiro com o qual o público pode se relacionar andando pela areia, passando pelas plantas e ouvindo os sons dos pássaros, ou seja, tendo uma experiência imersiva.

¹⁰ Para saber mais acesse: Portal Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/59283/objetos-relacionais>. Acesso em: 13 Jul 2024

¹¹ Para saber mais acesse: HÉLIO OITICICA: Entre os Parangolés, o Tropicalismo, a Performance e o Coletivo, por Lucas Radí, [medium.com](https://medium.com/@.radi/h%C3%A9lio-oiticica-entre-os-parangol%C3%A9s-o-tropicalismo-a-performance-e-o-coletivo-3e64d9710e1e). Disponível em: <https://medium.com/@.radi/h%C3%A9lio-oiticica-entre-os-parangol%C3%A9s-o-tropicalismo-a-performance-e-o-coletivo-3e64d9710e1e>. Acesso em: 13 Jul 2024



Figura 9. Instalação “*Hélio Oitica: to organize delirium*” no *Carnegie Museum of Art*.

Fonte: Foto de Brian Conley, 2017.

Para todo mundo ver: Retângulos de madeira com tecidos coloridos em pé na vertical com a presença de plantas enquanto as pessoas interagem com a obra.



Figura 10. Instalação “*Hélio Oitica: to organize delirium*”.

Fonte: Brian Conley em dejiki.com, 2017.

Para todo mundo ver: quadrados de madeira com tecidos em pé na vertical cercados de plantas.

O mais interessante em analisar essa obra é que podemos ver, na prática, o que Krauss (2008) descreve sobre a instalação de Oiticica se fundir com a espacialidade local, a paisagem e não paisagem se tornam um só quando o próprio observador promove essa relação através de sua incrementação sensorial. Para além disso, a relação corpo e espaço está presente, a paisagem se torna uma expansão daquilo que o próprio público traz em memória quando se aproxima do local, seja por meio dos sons, do toque ou da visualidade. Aqui campo expandido e instalação dialogam entre si.

Nesse sentido, a participação do público não deve ser vista apenas como uma simples interação. Ao andar pela areia, desviar das plantas e ouvir os sons, o participante vivencia a obra como um “habitat”, segundo Bourriaud (2009b), o relacional baseia-se na construção de espaços de convivência. Além disso, Oiticica não utiliza nada que não seja novo, mas reconfigura sons e objetos em um outra perspectiva como vimos na investigação de Bourriaud (2009a) sobre a pós-produção.

Avançando na análise, o segundo exemplo que trago é do artista visual brasileiro Wander Rodrigues (2022), um grande parceiro quando se trata do desenvolvimento deste trabalho. Wander esteve em contato direto comigo durante toda a primeira parte da pesquisa através de conversas por redes sociais. Por isso, a análise feita e que segue abaixo sobre Wander Rodrigues, também está presente no meu trabalho de conclusão de curso¹² em teatro-licenciatura na Universidade Federal de Goiás, no qual o artista participou por meio de diálogos sobre o tema. Seu trabalho “Bordando memórias afetivas: Resignificar e contar histórias” é o exemplo referencial prático importante nesta pesquisa através da intervenção artística "O Manto Bordado - Obra Interativa" (2018), conta Rodrigues em conversas¹³.

Nesse contexto prático, o trabalho de Wander Rodrigues (2022) estabelece um diálogo com a obra de Arthur Bispo do Rosário, particularmente, com o icônico "Manto da Apresentação" (1939-1989) (Rodrigues, entrevista, 2022). Bispo do Rosário, um artista que viveu em um hospital psiquiátrico por conta de um surto psicótico em 1938, criou o "Manto da Apresentação", bordando um cobertor com símbolos que refletia sua visão de mundo e que pretendia usar no “juízo final” (Gondim-jornal da USP, 2023, online). Embora Bispo do Rosário não tenha participado diretamente do movimento Neoconcretista, sua obra dialoga com algumas de suas características. A utilização de materiais alternativos, por exemplo, são

¹² Para saber mais acesse: PINHEIRO, Jarlene Pereira. **Aproximações entre mascaramento e instalação**. 2023, trabalho de conclusão de curso - Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2023. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/JARLENE_PEREIRA_PINHEIRO.pdf> Acesso em: 14 abr. 2026.

¹³ Transcrição de conversas com o artista realizadas pela rede social *Instagram*, presente no Apêndice B deste documento.

elementos comuns a ambos.

No entanto, existem diferenças importantes entre as obras de Wander e Bispo. A partir de uma livre interpretação, penso que Bispo do Rosário (1939-1989) cria um objeto único e pessoal, sem assinatura ou data (Gondim-jornal da USP, 2023, online), enquanto Wander Rodrigues (2022), ao criar seus mantos, propõe uma experiência mais aberta e colaborativa. Seus mantos são como telas em branco, convidando o público a participar do processo de criação através do bordado (Rodrigues, entrevista, 2022). Em resumo, penso que tanto a obra de Bispo do Rosário (1939-1989) quanto a de Wander Rodrigues (2022) investigam o manto como um suporte para a criação artística, mas com propósitos e abordagens distintas



Figura 11 . Manto da apresentação de Arthur Bispo do Rosário. (sem data)

Fonte: Jornal da USP

Para todo mundo ver: Foto do manto por fora e em seu interior, por fora há vários cordões que compõem o manto e por dentro é branco com escritas em preto.



Figura 12. Público 60 + bordando mantos.

Fonte: imagem do autor, 2022.

Para todo mundo ver: idosas sentadas bordando mantos em uma mesa retangular. A senhora que possui maior foco na foto está bordando um manto azul.



Figura 13. Wander Rodrigues bordando mantos.

Fonte: Imagem do autor, 2022.

Para todo mundo ver: artista bordando mantos de tecido marrons enquanto se cobre com ele.



Figura 14. Mantos enfileirados.

Fonte: Imagem do autor, 2022.

Para todo mundo ver: mantos bordados expostos em manequins enfileirados.

Vejo Wander Rodrigues (2022) utilizando o manto como uma máscara. O performer cria sua própria interação/significação com o objeto em cena, já que borda o tecido do manto que veste (Rodrigues, entrevista, 2022). O ato de vestir e bordar, associado às demais ações do performer, aproximam-se do sentido do mascaramento, pois o seu todo gera uma imagem carregada de teatralidade. O manto se adequa ao corpo que o veste e propõe uma nova volumetria. O bordado em processo vai modificando o manto, o ato de bordar associado ao uso da palavra, direcionada ao espectador, cria camadas de significação. Além disso, o artista dá a seu público a possibilidade de bordar suas próprias memórias em mantos (Rodrigues, entrevista, 2022).

Em relação a essa prática, os mantos são bordados pelo público durante a oficina, como o próprio artista diz, a partir de uma rede social: “Eu tiro o espectador/público do lugar de observador e os coloco no lugar de participante convidando-os para bordarem suas memórias” (Rodrigues, entrevista, 2022). No final das oficinas, Wander promove uma roda de dança enquanto os participantes, em sua maioria idosos, experimentam os mantos e as possibilidades de seus movimentos corporais, o artista descreve com suas palavras esse momento como uma possibilidade de “vestir a roupa e fazer ela existir através do movimento” (Rodrigues, entrevista, 2022). Como vimos ao investigarmos Bourriaud

(2009b), a arte que se caracteriza como relacional não se limita a participação, a imersão ou a transitividade, ela pode proporcionar que o público interfira na obra em si, como acontece em muitas propostas. Sob esta ótica, como observadora, entendo essa etapa como mascaramento, uma vez que o próprio público dá vida e movimento a seus mantos.

Na figura 14, os mantos vestem manequins e o ator/performer pode não estar mais presente, mas ainda há um resíduo de sua ação sobre os mantos (confecção, modificações com os bordados coloridos, a organização dos mantos sobre os manequins e sua disposição), que lhes conferem uma presença, um potencial dramático a ser desvendado de forma assíncrona pela plateia, dessa forma a imagem dos mantos sobre os manequins se aproxima da ideia de instalação. Aqui figurino, mascaramento e instalação dialogam entre si.

Entretanto, para além dos movimentos formalmente reconhecidos e das grandes obras de arte, a compreensão da relação espaço-objeto e da expansão cênica pode ser enriquecida pela observação de figuras que, em sua própria existência, materializam esses conceitos. Neste sentido, a figura popularmente conhecida como “Maria Grampinho”, uma personagem folclórica e andarilha da Cidade de Goiás, também emerge como um ótimo caso de estudo nesta pesquisa. Sua singularidade residia na forma de se apresentar ao mundo: usava inúmeros grampos no cabelo (daí vem o seu nome) e outros objetos diversos que coletava em suas andanças (Oliveira, 2018). Apesar de Maria Grampinho não fazer isso com um propósito artístico, essa vestimenta não era apenas um traje, mas uma elaborada composição que transformava seu corpo em um centro dinâmico de significados.



Figura 15. Fotografia de Marinha Grampinho (xapuri.info)

Fonte: autor desconhecido.

Para todo mundo ver: Senhora negra com vestes simples andando pela rua, carrega um saco em seus braços e cintura enquanto franze a sobrancelha.

Segundo Oliveira (2018), Maria Grampinho nasceu em 2 de fevereiro de 1904 e faleceu em 24 de setembro de 1985. o Autor também cita a curiosidade da mesma ter morado no quintal da escritora Cora Coralina, e foi inspiração para alguns de seus poemas, como vamos ver mais abaixo. Seu nome vem do fato de usar vários grampos em seu cabelo, grampos esses possíveis de ver a distância.

Penso que Maria Grampinho, por sua própria existência, transcendia a noção de espaço através de sua relação única com o que encontrava e percebia de seu entorno, neste exemplo, a roupa não é apenas vestida, mas construída e desconstruída na relação com o corpo e o espaço. Ela atuava diretamente sobre o entorno, costurando em suas roupas, por exemplo, botões que encontrava no chão pela cidade (Oliveira, 2018). De acordo com o jornal Opção (2025, online), cada grampo no cabelo e cada pedaço de pano costurado nas saias eram elementos de sua narrativa visual. Assim, ela permanece na memória da população da cidade e em histórias contadas por lá (Oliveira, 2018).

Maria Grampinho inspirou muitos artistas, tornando-se tema de obras literárias, peças teatrais e até coleções de moda, evidencia o poder de sua figura, extrapolando sua

própria existência para se tornar uma fonte de criação (Jornal Opção, 2025, online).

*Coisas de Goiás: Maria
 Maria. Das muitas que rolam pelo mundo.
 Maria pobre. Não tem casa nem morada.
 Vive como quer.
 Tem seus mundos e suas vaidades. Suas trouxas e seus botões.
 Seus haveres. Trouxa de pano na cabeça.
 Pedacos, sobras, retalhada.
 Centenas de botões, desusados, coloridos, madre – pérola, louça,
 Vidro, plástico, variados, pregados em tiras pendentes.
 Enfeitando. Mostruário.
 Tem mais, uns caídos, bambinelas, enfeites, argolas, coisas dela.
 Seus figurinos, figurações, arte decorativa,
 criação, inventos de Maria.
 Maria Grampinho, diz a gente da cidade.
 Maria sete saias, diz a gente impiedosa da cidade.
 Maria. Companheira certa e compulsada.
 Inquilina da casa velha da ponte
 (Poema de Cora Coralina, Jornal Opção, 2025, online).*



Figura 16. Boneca de Maria Grampinho do filme “Maria Grampinho” de Flávio Gomes.

Fonte: Flávio Gomes, 2020.

Para todo mundo ver: Boneca de uma mulher negra com um vestido amarelo claro e algumas partes florido, ela carrega um saco branco em seus braços/ombros e está em frente a uma igreja localizada em uma praça.

CAPÍTULO 2 – AS ARTES NO CONTEMPORÂNEO PARA E COM AS INFÂNCIAS

Ao chegarmos nesse momento da pesquisa, a questão que naturalmente emerge é: “Como tudo isso se conecta com as infâncias, conforme anunciado no título? E como as potencialidades das crianças ampliam e inspiram as ações artísticas na cena expandida?”. A resposta das perguntas anteriores surgiu para mim após cursar a disciplina optativa “Arte, Educação e Infâncias”, ofertada pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/EMAC/UFG) e ministrada no primeiro semestre de 2024 pela Prof^a Dr^a Fernanda de Souza Almeida. Os debates durante as aulas do componente eram sobre a pluralidade das infâncias, a desaceleração das crianças, experiências estéticas educativas e cênicas em dança, teatro e circo e sua relação com as diferentes concepções de infâncias e culturas infantis, entre outros temas, conforme Pinheiro, Pires e Almeida (2024).

Dessa forma, os debates em sala me despertaram para diversos questionamentos acerca do campo infantil e da sociologia da infância, uma vez que essa discussão encontrava eco em minha prática docente. Já que, naquele período atuava como professora de teatro em uma escola privada em Aparecida de Goiânia - Goiás, ministrando aulas para meninas entre sete e nove anos. Sendo assim, as experiências em sala serviam como exemplos para os debates teóricos da Pós-Graduação e as reflexões do componente curricular aprimoravam meu desempenho como educadora (Pinheiro; Pires; Almeida, 2024).

Inicialmente, o componente curricular foi cursado visando à melhoria da minha prática pedagógica, entretanto, percebi, no decorrer da disciplina, que as infâncias poderiam se tornar um dos cerne de minha investigação de mestrado. Afinal, a busca por um olhar que subverte o cotidiano e ressignifica objetos é uma prática diária de muitas crianças.

Com efeito, a resposta das perguntas anteriores reside na observação de que, no universo infantil, as dramaturgias em trânsito, as múltiplas linguagens, as sensorialidades, corporalidades, as potências subversivas de transmutação dos objetivos e as capacidades inventivas, que se destacam nos conceitos que investigamos no capítulo anterior, já se manifesta desde muito cedo. A própria maneira com que as crianças ressignificam os objetos que as cercam é uma prova disso. Essa capacidade de atribuir novos significados a objetos, espaços e situações através do jogo está ligada ao ato de brincar, conforme discute Borba (2008). Tomemos como exemplo a cena corriqueira de uma criança que transforma uma cama em um navio imaginário e uma vassoura em seu remo. Nesse simples ato, ela

demonstra uma potencialidade de romper com as utilidades convencionais desses objetos, elevando-os à categoria de instrumentos de expressão que extrapolam em muitas suas funções primárias.

É importante frisar que o uso da palavra “transformar” não é porque o objeto ganhou mudanças físicas. Esse viés alinha-se ao conceito de transmutação, definido como uma particularidade do pensamento infantil que permite transitar entre tempos, espaços e imagens, subvertendo a lógica formal sem necessariamente abandoná-la (Prado, 2015 apud Almeida, 2021). Dessa forma, através da não-literalidade, a criança rompe com os nexos cotidianos adultocêntricos, dando novos significados e percepções ao seu redor (Prado, 2017; Cardona, 2017 apud Almeida, 2021). A autora também nos relata duas situações que penso serem valiosas para o que estamos debatendo:

Em um dos dias de pesquisa em campo, quando abordamos o elemento da dança ‘PESO’ (LABAN, 1978; 1990), sugerimos que as crianças com quatro anos de idade caminhassem pelo espaço como se uma lama estivesse sobre seus pés, o que dificultaria a locomoção, tendo elas de realizarem muita força para conseguirem andar. Nesse momento, ficamos impressionadas com a potente e fértil imaginação que as crianças possuem. Elas realmente se colocaram dentro da fantasia e realizaram algo que jamais imaginariamos: um menino, por exemplo, até se deitou no chão, dizendo que a lama estava pesada e sujando o corpo todo, impedindo-o de se mover para qualquer lado. Outra criança, por sua vez, transformou-se num monstro de lama que empurrava e puxava seu deslocamento com intensidade, experimentando com a inteireza do corpo ser pesado. Apesar dessa imersão imaginativa, as crianças conseguem manter sua característica de maior destaque: a capacidade de deslocamento da lógica da cultura adulta, transformando a si, as coisas e o meio sem perder de vista quem e o que realmente são (SARMENTO, 2005). Sob tal aspecto, durante uma contação de história, interpretada com muita intensidade por uma das bolsistas-graduanda em Dança, do projeto Dançarelado, uma criança de três anos perguntou, com uma cara de desconfiada: “-Mas isso é verdade, verdadeira?”. Isso revela a distinção entre as verdades de ‘mentirinha’, provenientes da ficção e as verdades ‘verdadeiras’ da realidade (Almeida, 2021, p.72).

Esses relatos evidenciam que a transmutação não é um abandono da realidade, mas uma coexistência entre o real e o imaginário. Ao questionar se algo é uma "verdade verdadeira", a criança demonstra que possui plena consciência das fronteiras entre o mundo factual e o ficcional, ela não está "confusa", mas sim, sendo capaz de ressignificar as coisas ao seu redor sem se perder da realidade.

Desse mesmo modo, enquanto os adultos tendem a se prender a convenções e expectativas, as crianças enxergam possibilidades em objetos e ações que vão além de suas funções ou significados predefinidos (Robison, 2011). Para as crianças ocorre de forma mais orgânica, já que, possuem “uma curiosidade que as põem em movimento” (Barbieri, 2012, p.25).

Essa prática alinha-se a conceitos da arte contemporânea e à cultura de ressignificar objetos, seja na gambiarra, na cultura do remix ou na pós-produção, que buscam ampliar as possibilidades de significação e de linguagem, rompendo com as barreiras rígidas entre o que está estabelecido e o que pode vir a ser. A criança, portanto, assume uma postura performativa (Machado,2010), vivenciando o espaço e as materialidades ao seu redor de uma forma fluida. Assim como a arte contemporânea, as infâncias olham para o mundo com menos limitações:

O que está acontecendo agora, neste momento, é o que interessa para as crianças e para os artistas contemporâneos. Muitos artistas circulam entre os campos da arte e não estabelecem fronteiras entre pintura, desenho, instalação, performance e vídeo. Na vida, há permeabilidade e simultaneidade nos acontecimentos - muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo e interferindo umas nas outras. As crianças também são assim, cantam enquanto desenhavam, então levantam e dançam - têm uma atenção ampliada e podem perceber várias situações ao mesmo tempo (Barbieri, 2012, p. 26).

Essa capacidade da criança de performar o mundo e suas materialidades encontram ressonância nos estudos de Machado (2010). Em seu artigo "A Criança é Performer", destaca a teatralidade do universo infantil e a maneira como as crianças se engajam ativamente na construção e representação de realidades.

Machado (2010) destaca que a criança, em sua essência, não apenas brinca, mas performa o mundo, sendo um ser intrinsecamente teatral e performático. Ela desdobra a ideia de que o brincar não é uma mera imitação da realidade adulta, mas uma recriação ativa e imaginativa na qual a criança assume múltiplos papéis, transforma objetos e espaços, e estuda diferentes subjetividades por meio da ação corporal e da fabulação.

Entretanto, é fundamental destacar que não podemos afirmar que as infâncias realizam, em seus cotidianos, as práticas do campo expandido, da gambiarra, do remix, da pós-produção ou de qualquer outro conceito da arte contemporânea. O brincar faz parte do dia a dia das crianças e essa ação possui características e potenciais específicos (Borba,2008); desse modo, na qualidade de pesquisadora, meu papel é traçar conexões entre essas potencialidades e a arte. O objetivo aqui não é dizer que a criança é uma artista nos moldes tradicionais, mas afirmar que o seu modo de habitar o mundo é, em sua essência, um ato de criação contínuo e multilinguagem, possuindo um vasto potencial para nos inspirar enquanto artistas.

A palavra multilinguagem vem das diversas linguagens que as crianças usam em seu cotidiano para se comunicar, criar e entender o mundo (Costa et al, 2023), já que elas são múltiplas e não se limitam a fronteiras da linguagem (Barbieri, 2012). Além disso, Almeida (2023) também destaca que o termo tem haver com a maneira que as crianças se expressam

no mundo e muitas vezes não sabemos “ouvi-las”, por ser uma forma não convencional. Pensamos, através do nosso senso comum, que a forma oral ou escrita são as únicas pelo quais podemos nos comunicar, entretanto, crianças que não dominam o código oral podem se expressar pelo brincar, pelos sons, desenhos, silêncio, entre outros (Almeida, 2023, p.152), elas podem transitar e mesclar essas linguagens sem ordem cronológica e homogênea. (Almeida,2023, p.153).

A palavra, tanto falada como escrita, é somente um caso particular de linguagem e como nessa meninada de pouca idade o ato comunicativo é mais multiforme, polissêmico e dialético, suas potências multilinguageiras estão carregadas de sensibilidades, subjetividades, densidades e profundidade que escapam às convenções sociais adultas (Almeida, 2023, p.154).

Ainda assim, é fundamental notar que essa abertura infantil à polissemia dos objetos encontra um eco significativo nas experimentações sensoriais que caracterizaram muitas obras do neoconcretismo citadas no capítulo anterior. Artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica investigaram a fundo as dimensões táteis, visuais, sonoras e até olfativas da experiência estética, reconhecendo a centralidade da sensorialidade na interação com a arte. Essa ênfase no sensorial estabelece uma ponte com a experiência infantil. A criança, com sua atenção sensorial e seu brincar, desprovida dos tabus que muitas vezes baseiam a percepção adulta, aprende significados através de suas experiências sensoriais imediatas (Corsaro, 2005).

No campo da Sociologia da Infância, a obra de Corsaro (2005), especialmente sua teoria da reprodução interpretativa, oferece uma perspectiva crucial para entender como as crianças aprendem por meio dos sentidos. Corsaro (2005) entende que as infâncias não são meras receptoras passivas de um mundo moldado por adultos, mas sim agentes ativos que interpretam, reelaboram e transformam a cultura ao seu redor. Esse processo dinâmico ocorre nas interações cotidianas e, principalmente, no brincar, no qual a criança se engaja com o ambiente de forma sensorial, construindo conhecimento a partir de suas próprias percepções táteis, visuais e auditivas.

Com base nisso, diferente de uma aprendizagem formal e intelectualizada, o saber infantil, segundo Corsaro (2005), emerge da ação e da experimentação direta. Ao manipular objetos, investigar texturas, ouvir sons e vivenciar espaços, a criança não apenas absorve informações, mas as ressignifica ativamente, criando seus próprios entendimentos do mundo.

A opção por utilizar os termos "infâncias" e "crianças" no plural nesta pesquisa, visa dar destaque a perspectiva de Sayão (2002) que discorre sobre a inexistência de uma vivência infantil única e homogênea, influenciada por múltiplos fatores interconectados, como o contexto histórico, sociocultural, econômico, cultural, as relações sociais e as experiências

individuais. Assim, o uso do plural visa sublinhar a diversidade e a participação ativa das crianças, evitando a essencialização. Ao mesmo tempo, que respeita suas individualidades, já que, cada criança possui sua forma de se expressar (Barbieri, 2012). Embora diferentes faixas etárias possam manifestar essa capacidade com intensidades distintas, a inclusão das infâncias na análise de conceitos da arte contemporânea se mostra relevante ao evocar uma prática fundamental da experiência humana, que pode enriquecer a compreensão e a criação nas artes da cena.

De forma complementar, refletir sobre as diferentes formas de ressignificações na arte contemporânea e as potencialidades das infâncias corrobora com os conceitos apresentados pela “Transpedagogia”. Segundo Helguera (2011) o termo transpedagogia define projetos de artistas ou coletivos que mesclam processos de educação com a criação artística tendo o intuito de ultrapassar as barreiras da arte na educação formal e expandir as experiências artísticas para além das convencionais. Ela promove um ambiente que permite que as crianças investiguem materiais, emoções e significados sem a necessidade de racionalização ou categorização, favorecendo a autonomia, a imaginação e a habilidade de criar conexões inusitadas, desenvolvendo capacidades críticas e artísticas de forma integrada.

Nesse sentido, na transpedagogia “o processo pedagógico é o núcleo do trabalho de arte” (Helguera, 2011, p.11). Entretanto, na arte contemporânea esse processo vai contra a tentativa dos educadores de explicar a arte ao invés dos próprios alunos a experimentarem, bem como contra uma pedagogia de arte que priorize formar artistas, mas sim uma que utilize a arte como um meio para entender, se expressar e interagir no mundo. O autor entende essa educação na arte contemporânea como uma “Pedagogia no campo expandido”.

Eu considero essa certa fascinação da arte contemporânea com a educação como uma “pedagogia no campo expandido”, para adaptar a famosa descrição de Rosalind Krauss da escultura pós-moderna. No campo expandido da pedagogia em arte, a prática da educação não é mais restrita às suas atividades tradicionais, que são o ensino (para artistas), conhecimento (para historiadores da arte e curadores) e interpretação (para o público em geral). A pedagogia tradicional não reconhece três coisas: primeiro, a realização criativa do ato de educar; segundo, o fato de que a construção coletiva de um ambiente artístico, com obras de arte e ideias, é uma construção coletiva de conhecimento; e, terceiro, o fato de que o conhecimento sobre arte não termina no conhecimento da obra de arte, ele é uma ferramenta para compreender o mundo (Helguera, 2011, p.12).

A pedagogia no campo expandido não está direcionada apenas a produção artística em si, mas em toda troca e relações sociais que ela pode oferecer. Em diálogo preliminar com Pablo Helguera em "Transpedagogia: a arte contemporânea e os veículos da educação", Bernardo Ortiz afirma que “todos os atos pedagógicos são performativos. Eles não apenas

apresentam um discurso, eles o representam; o expressam” (Helguera, 2011, p.20).

Por isso essa conexão com as infâncias é tão importante; não é como se as crianças detivessem todo conhecimento e devemos apenas observá-las. O adulto também possui um papel fundamental nesse processo, principalmente, quando se trata de incentivar essas potencialidades infantis, como sua capacidade multilíngueira.

Nesse sentido, ao escutar a pequenada em suas diversas manifestações, o/a professor/a pode encontrar “com elas” os campos de experiências a serem explorados nos projetos pedagógicos, reconhecendo a escola como um lugar de vida e não de transmissão de conhecimento da/o adulta/o para a criança. A arte pode ocupar um lugar central nesse processo caso o profissional não postule “a descontinuidade entre os conhecimentos aceitos como ‘científicos’ e os provenientes das artes e da literatura” (KISHIMOTO, 2008, p. 8).

Essa perspectiva reivindica, segundo a autora acima citada, a visão das crianças como cientistas-artistas, que circulam por diferentes mundos, investigam, descobrem, vivem experiências variadas, com corpos que dançam, representam, sentem, brincam, tracejam e sejam: sejam elas próprias. Mas, para isso, é necessário a presença de um/a adulto/a imaginativo e interessado, que reconheça a infinidade de potencialidades e formas de conhecer o mundo pelas crianças. Professoras/es que convidem, continuamente, essa gente miúda a duvidar, experimentar, explorar materiais, sons, movimentos, ideias e possibilidades, sem expectativas de respostas únicas ou determinados caminhos a percorrer para atingir o produto final previsto por eles (Almeida, 2020, p.4 e 5).

Infelizmente nem sempre o olhar para as infâncias foi traçado dessa forma. Pinto (1997) destaca como em muitos momentos da história e em muitos casos atuais, assim que a criança demonstrava se mostrava capaz, já era vista como um “mini adulto” e inserida na sociedade para trabalhar. Em muitos momentos isso provavelmente acontecia por volta dos seus sete anos. Ao citar John Locke, Pinto (1997) ainda menciona a “teoria da tabula rasa”, durante muito tempo, o ser humano recém-nascido foi visto como algo a ser moldado, uma “folha em branco” na qual os adultos escreviam o que julgavam ser necessário. Uma visão utilitária das infâncias.

Esses fatores históricos contribuíram para o desenvolvimento de diversas questões que nos levam até o entendimento sociocultural das infâncias e desconstrução de conceitos presentes nos estudos das infâncias, se distanciando aos poucos de imagens mitificadas e estereotipadas (Pinto, 1997). Por isso, o próximo subcapítulo traz alguns exemplos práticos de artistas adultos que assumem e reconhecem as potencialidades das infâncias, as motivando, se inspirando nas mesmas e que se distanciam dessa visão adultocêntrica na arte.

2.1. Estudo de casos

Em um exemplo prático ao que estamos debatendo, a artista visual brasileira Rivane Neuenschwander (2017) desenvolveu com quase 200 crianças de 6 a 13 anos o projeto intitulado “O nome do medo”. Através de oficinas, Neuenschwander propôs a essas crianças nomearem seu próprio medo (Lagnado; Neuenschwander, 2018). Uma tarefa talvez simples quando olhamos de fora, mas para aquelas crianças seus medos iam desde separação dos pais até mosquito da dengue (Lagnado; Neuenschwander, 2018). Após refletirem, as crianças tiveram o papel de desenhar seus “medos”, desenhos que foram “traduzidos” em capas e vestes pelas crianças em colaboração com Guto Carvalhoneto, e que representassem seus medos para depois vesti-los no sentido literal de “vestir-se de seu medo”. Rivane é uma artista múltipla e que muitas de suas obras usam materiais do seu entorno cotidiano.

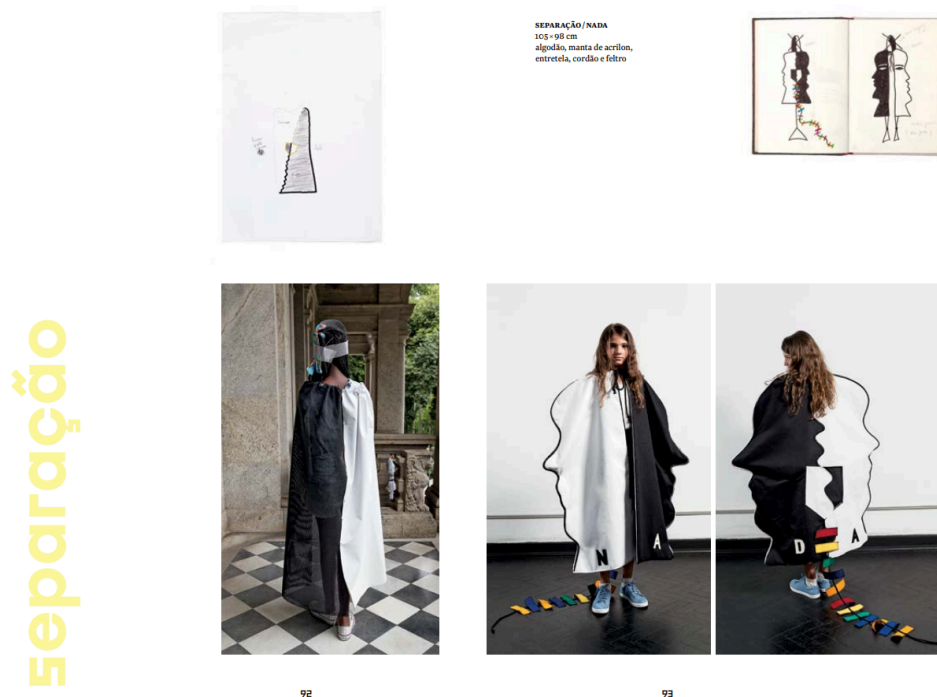


Figura 17. O Nome do Medo de Rivane Neuenschwander, 2017.

Fonte: Foto do catálogo “Por uma pedagogia do afeto” de Sofia Victorino.

Para todo mundo ver: Página de livro, nela mostra duas imagens da mesma criança usando um figurino preto e branco em formato de dois rostos. Este figurino foi inspirado em um desenho que também está na página, na lateral da imagem está escrito a palavra “separação”.



Figura 18. O Nome do Medo de Rivane Neuenschwander, 2017.

Fonte: foto do catálogo “Por uma pedagogia do afeto” de Sofia Victorino.

Para todo mundo ver: Duas imagens lado a lado da mesma criança vestindo um figurino preto e branco em formato de dois rostos. Em uma imagem está criança está de frente e a outra de costas.

Unindo tecidos, plásticos, papel, papelão entre outros materiais do dia a dia (Lagnado; Neuenschwander, 2018), Neuenschwander (2017) foi além de propor uma montagem de figurinos que, simplesmente, caracterizassem personagens. Ela usou a arte como ferramenta de uma abordagem pedagógica que permitiu, não só que as crianças encarassem seus medos, como brincassem com eles, ou mesmo que se sentissem protegidas pelas aquelas vestes ou capas, possibilitando-as, metaforicamente, de serem seus próprios super-heróis.

Nessa obra o medo é a principal veste e não o tecido, por isso, é possível associar a obra de Rivane ao figurino penetrante que debatemos anteriormente, pois “Corpo e figurino, amalgamados, em totalidade, em abertura. É a presença sentida do eu/outro. É a ausência sentida do eu/outro. É lacuna” (Silva, 2018, p.2). segundo Evandro Salles (Lagnado; Neuenschwander, 2018, p.7), Rivane se inspira no outro, na história, experiência e resignificação através do olhar do outro, as crianças.

Além disso, a autora leva em conta não só as propriedades físicas dos materiais, mas simbólicas, ao evitar os sentidos literais dos medos e ao fazer associações entre uma capa e outra, gerando novos significados (Lagnado; Neuenschwander, 2018). Como vimos

anteriormente ao debatermos gambiarra, remix e pós-produção, ao recorrer ao pensamento de Baudrillard (1968), Amaral (1989) destaca que objetos funcionais podem transcender a sua matéria física. Ela pode despertar emoções, como “Uma bola que pula, aparece, desaparece, traz alegrias ou angústias” (Amaral, 1989, p.120).

Após o vestir e o brincar com as capas de seus próprios medos, as fantasias foram expostas ao público em uma galeria como representação de que o medo de um indivíduo é também um medo coletivo (Lagnado; Neuenschwander, 2018). Essa ação, por sua vez, desencadeia um aprendizado significativo nas infâncias, pois auxilia na consolidação da compreensão de si como indivíduo distinto, com suas próprias emoções e vivências, ao mesmo tempo em que promove a percepção do outro como um ser separado, com seus próprios sentimentos e temores. Ao compartilharem seus medos e desenhos e os observarem sendo materializados nas vestes, as crianças iniciam a construção da noção de coletividade, ou seja, compreendendo que sentimentos, mesmo que íntimos, podem ser compartilhados e ressoar em outros (Lagnado; Neuenschwander, 2018). Essa experiência também alimenta a empatia e o reconhecimento da diversidade emocional dentro de um grupo, fortalecendo os laços sociais e a percepção de pertencimento. Como destaca Rivanne ao ser entrevistada, “o medo de uma criança pode aparecer na capa de outra” (Neuenschwander, 2017, p.33).

A instalação aqui traz sua potência, pois as investigações daquela oficina não se limitam apenas ao momento que ela acontece. O medo que antes era de uma única criança, passa a ser um medo comum que reverbera no coletivo, seja adultos ou crianças. A instalação não foi apenas uma camada que complementa a oficina, mas traz suas próprias potencialidades ao trazer a identificação com o outro, a empatia e a coparticipação.

A capa precisa atuar no campo do simbólico, reverberando em casa, na escola ou no bairro, mobilizando a atenção dos pais, familiares e educadores. Então, talvez, não se trate de sentido, mas de potência. Para mim, a contribuição do artista está justamente no salto em termos de ressignificação das coisas (Neuenschwander, 2017, p.41).

Em termos metodológicos, a artista usou a escuta sensível e a flexibilidade por se tratar de uma temática delicada, participação ativa das crianças, a linguagem como um meio para investigar ideias e emoções, o trabalho coletivo e a troca de experiências (Lagnado; Neuenschwander, 2018). A expansão da arte contemporânea na obra aparece não apenas com uso de materiais do cotidiano, mas também se reflete ao mesclar linguagens como as artes visuais, a moda e até mesmo o teatro se olharmos para o fato que as crianças dão vida a seus próprios medos.

Adicionalmente, ao propor a capa, Rivane também se inspira nos históricos “parangolés” (1964-1979) de Hélio Oiticica. Aqui o espectador é a obra, muitas capas são coloridas, com textos e precisam da ativação do corpo do público para ganhar vida. Nesta obra, Oiticica também usa a hibridização de linguagens ao seu favor, já que mistura dança, música e artes visuais.

Se o medo nos leva a pensar no escuro, a obra de Rivane Neuenschwander expõe nossa relação ambivalente com a cor e a relação fluida entre cor e linguagem. Ela também afirma o excessivo e o erótico – lembrando o Carnaval brasileiro e o samba –, um lugar de utopia, de dissolução de fronteiras e hierarquias. Tal como Hélio Oiticica apontou ao falar sobre os Parangolés em sua experiência-exposição em 1969 na Whitechapel Gallery, “a capa não é um objeto, mas um processo de busca”. (Victorino, 2017, p.111 in Lagnado; Neuenschwander, 2018).



Figura 19.“Parangolés” de Hélio Oiticica.

Fonte: Andreas Valentin

Para todo mundo ver: Pessoa Negra sorridente vestindo capa colorida com as cores amarelo, vermelho e branca.

Para finalizar a investigação da obra “O nome do medo” (2017), Rivanne também destaca algo importante que pontuamos ao falar das infâncias no plural e como o ambiente, e outros fatores, podem influenciá-la, pois, segundo Sayão (2002), não existe uma vivência infantil única. Neuenschwander narra que se surpreendeu ao perceber as diferenças entre um medo e outro, já que também aplicou esta oficina em outros lugares (Lagnado; Neuenschwander, 2018).

Também me surpreendeu. É verdade que os medos variam de um contexto para outro, seja aqui, na Inglaterra ou na Síria. Por exemplo: como seria o medo para uma criança indígena? Ou será que deveríamos formular a pergunta de outra maneira: quais os mecanismos de terror usados por um determinado governo para a manutenção do controle dentro da sociedade? Uma análise dessa ordem traria outra dimensão ao trabalho. Olhando em retrospecto, além da conversa em roda provocar uma espécie de reação em cadeia, percebemos que a resistência em nomear o medo está vinculada à faixa etária dos menores (entre 5 e 6 anos). Seria, então, o caso de pensarmos que o medo é, em larga medida, e para além das distintas fases de maturação emocional de um indivíduo, uma construção social? (Lagnado; Neuenschwander, 2018, p.23).

Para traçar um paralelo, outros exemplos que podemos investigar nesse diálogo são os espetáculos da Cia teatral “Coletivo Antônia”. Criada em 2009, a Cia foca em experimentações teatrais para primeira infância e promove espaços para que o espectador conduza o seu próprio olhar. Para isso, em muitas de suas obras é possível ver a Cia utilizar materialidades do cotidiano, o espetáculo “Bubuia” no qual iremos usar de referência nesse exemplo, utiliza em cena baldes, bacias, balões, água e a ressignificação de objetos potentes nas infâncias¹⁴. Se destaca por ser uma experiência sensorial para a primeira infância, que se inspira livremente em “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa¹⁵ (Bubuia, 2024, online).

¹⁴ Vídeo sobre a obra “BUBUIA” do Coletivo Antônia. YouTube, 2019: https://youtu.be/1-3whVdWdY4?si=sgLDz_ywW08xL5OM. 23 out. 2024.

¹⁵ Para saber mais acesse: https://www.ifmg.edu.br/governadorvaladares/noticias/dialogos-em-festa-em-suas-bodas-de-ouro-guimaraes-rosa/a-a-terceira-margem-do-rio_guimaraes-rosa.pdf/view. Acesso em: 17 abr. 2026



Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura — FAC do Distrito Federal.



O GLOBO



Realização:



Secretaria de Cultura e Economia Criativa



Figura 20. Capa do espetáculo “Bubuia”.

Fonte: Material iconográfico do site do coletivo.

Para todo mundo ver: Panfleto de um espetáculo teatral contendo três atrizes segurando bacias e as colocando em várias partes dos seus corpos.

O trabalho foi finalista do 15º Prêmio Sesc (DF) do Teatro Candango, o elenco afirma em seu site oficial¹⁶ que ressignifica objetos em cena, além de corpos, sons, margens e poesias visuais, construindo um rio de informações. Ao analisar partes da obra¹⁷ é possível perceber a mudança corporal dos atores ao ressignificarem os objetos do cotidiano em seus corpos, neste caso, baldes podem se tornam a trilha de um caminho, junções de bacias se tornam uma fonte e um balão se torna um barco que navega. Objetos esses, que por serem do dia a dia já trazem camadas históricas e sociais em seus signos, como destaca Malva (2013).

Assim que escolhemos começar com um objeto do cotidiano, temos imediatamente

¹⁶ Para saber mais acesse: Coletivoantonia.com. Disponível em: <https://www.coletivoantonia.com/copia-voa-2>. Acesso em: 23 out. 2024.

¹⁷ Vídeo sobre a obra “BUBUIA” do Coletivo Antônia. YouTube, 2019: https://youtu.be/1-3whVdWdY4?si=sgLDz_ywW08xL5OM. 23 out. 2024.

um adereço com várias camadas de significado – a primeira camada é a sua função original, que tem a capacidade de relacionar o nosso reconhecimento com a nossa imaginação. Num momento específico do ensaio, cremos na possibilidade do objeto se transformar em algo mais e este salto da imaginação permite-nos ir mais além no processo de improvisação (Malva, 2013, p.603).

Mais do que isso, essas materialidades ampliam os sentidos imaginativos das crianças. O jogo com os objetos é inspirado pela forma que as próprias crianças se relacionam com o mundo em seu cotidiano.

Contudo, e se pensarmos nessa relação corpo e baldes/bacias como mascaramento? Ao permitir o toque desses objetos em diferentes partes, o corpo se molda não apenas para portar esse objeto sobre a pele, mas também “completá-lo” como um mascaramento corporal. No espetáculo, o sentido metafórico do “caminho de passagem de pedras no rio” não se faz apenas com os baldes sendo colocados um após ao outro, mas com os pés que perpassam a cada balde, se equilibrando e nos mostrando o caminho, “por vezes um objeto pode amplificar um gesto, quer física quer mentalmente” (Malva, 2013, p.602). O grupo também nos recorda o campo expandido ao trazer a hibridização entre diferentes linguagens, como circo, dança, teatro, entre outros (Bubuia, 2024, online). Em “Bubuia” é possível ver acrobacias entre os corpos do elenco e também com objetos que nos lembram a arte circense.



Figura 21. Espetáculo “Bubuia”.

Fonte: Imagem retirada de vídeo de divulgação do Sesc Avenida Paulista link em rodapé na página anterior.

Para todo mundo ver: Mulher com o rosto submerso em bacia, a imagem está um pouco escura com tons alaranjados.



Figura 22. Espetáculo “Bubuia”.

Fonte: Imagem retirada de vídeo de divulgação do Sesc Avenida Paulista.

Para todo mundo ver: Pessoa de cabeça para baixo com a cabeça dentro um balde e os pés para cima, cada um dentro de um balde também. A imagem está um pouco escura com tons alaranjados.

Esse diálogo é um exemplo significativo de como a arte pode promover reflexões sociais e políticas no ato de ressignificar objetos em cena ou de usá-los em pequenas performances temáticas inspiradas no cotidiano. Esta pesquisa acredita que obras expandidas da arte contemporânea possuem características com potencial para promover diversos diálogos para e com as infâncias.

Paulina Maria Caon, professora de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia e doutora pelo departamento de Artes Cênicas da USP, direciona sua investigação para o campo expandido como elemento catalisador em contextos formativos que envolvem corporalidade no campo da educação e da criação artística. A autora afirma:

Nesse escopo, interessa-me particularmente a possibilidade de agir e refletir no campo das artes e da formação de professores/as de Teatro, articulando olhares entre a vida cotidiana dos corpos na sociedade e as formas artísticas que se desdobram deles. Mais ainda, agir e refletir nesse campo assumindo que há teatralidade e performatividade emergindo das interações sociais e que há uma produção intencional de corporalidades teatrais ou performativas que se engendram

nas tensões históricas e políticas na sociedade (Caon, 2020, p.8).

Dentre algumas ações artísticas no cenário expandido da educação, Caon (2020) propõe a desaceleração para estudantes em contexto de escola e universidade, através de jogos que dão atenção ao respirar e perceber a pausa, atividades cada vez menos frequentes nas gerações atuais. Para a autora, o silêncio e a pausa propõem uma conexão entre o coletivo e amplia o perceber a si e ao outro.

O ponto de partida das ações que compartilho a seguir tem sido sempre criar rupturas no ritmo acelerado de vida que crianças, jovens e adultos levam na atualidade, incluindo os contextos da escola e universidade. Assim, o desafio inicial é sempre a pausa. Entregar o peso. Respirar. Perceber a si mesmo. Então, encontrar os olhos dos/as companheiros/as de trabalho, encontrar as mãos, caminhar juntos/as, inicialmente dentro da própria sala de trabalho. Nesse processo, em geral silencioso, também há um reencontro entre professores/as e estudantes, entre os corpos e o espaço, a instauração de outros modos somáticos de atenção (Csordas, 2011b), outras temporalidades e espacialidades no fluxo por vezes repetitivo do cotidiano escolar (Caon, 2020, p.9).

Nas infâncias, desacelerar é essencial, pois está associado à escuta, observação e ativação de memórias. Esse processo está ligado à autoria da criança, que deve ser respeitada em seu tempo de percepção do mundo (Prado; Paula, 2021).

Reconhecer a criança como um sujeito ativo é fundamental (Corsaro, 2005). Esse reconhecimento implica a necessidade de desafiar diversos ideais e paradigmas do adultocentrismo que foram estabelecidos ao longo dos anos. Um dos maiores desafios que enfrentamos atualmente é a superação da visão da criança como um “pré-adulto”, ao tentar vê-la pelo que realmente é, em vez de focar no que ainda lhe falta para se tornar algo (Borba, 2008).

Para finalizar o capítulo, trago mais um exemplo contemporâneo que pode ser lido a partir das articulações entre infâncias, arte e campo expandido. É a obra interativa "C A M P O" (2019), do artista basco Ieltxu Ortueta, através de sua plataforma de criação para as infâncias *Artefactos Bascos*. Vale ressaltar que Tanto *Artefactos Bascos*, quanto o coletivo Antonia fazem parte *Vincular-Red Latinoamericana de Creación Escénica para los Primeros Años*¹⁸, uma rede de profissionais das artes cênicas provenientes de diversos países da América Latina. O objetivo central da rede é o desenvolvimento e o compartilhamento de propostas artísticas que sejam verdadeiramente significativas para crianças em seus primeiros

¹⁸ Para saber mais acesse: *Vincular-Red Latinoamericana de Creación Escénica para los Primeros Años*. Disponível em: <https://redvincular.wordpress.com/>. Acesso em: 16 abr 2026.

anos de vida. A plataforma funciona como um espaço de intercâmbio, reflexão e visibilidade para criadores que buscam investigar as especificidades da cena para bebês e crianças pequenas, promovendo o diálogo entre diferentes linguagens e territórios latino-americanos (*Vincular-Red Latinoamericana de Creación Escénica para los Primeros Años*, online). Ao reunir artistas como o *Artefactos Bascos* e o Coletivo Antonia, a *Vincular* fortalece a ideia de uma criação artística que respeita a subjetividade infantil e utiliza a arte como ferramenta de conexão e exploração sensível do mundo.

A obra "C A M P O" (2019) é fruto da colaboração entre Ieltxu Ortueta e o músico Gil Fuser. Nesta performance, Ortueta e Fuser convidam crianças e seus acompanhantes a se engajarem na construção coletiva, ao utilizar materiais como pedras, galhos tingidos e o papel, materiais do nosso cotidiano. A experiência é tecida em tempo real pela música de Fuser (*Artefactos Bascos*, 2019, online), que dialoga com o sensorial com os gestos e as escolhas compositivas dos participantes.



Figura 23. Espetáculo "C A M P O" (2019).

Fonte: Material iconográfico do site do Artefactos Bascos.

Para todo mundo ver: Ator e pai de criança “brincando” enquanto crianças assistem atrás. Os dois estão de braços abertos, um veste uma calça laranja, com uma camiseta preta e uma camisa aberta vermelha florada, já o outro veste um bermuda bege, casaco azul marinho e boné preto. No espaço tem vários cabos de madeira pendurados e quadrados de papel no chão.



Figura 24. Espetáculo "C A M P O" (2019).

Fonte: Material iconográfico do site do Artefactos Bascos.

Para todo mundo ver: Foto de pedras coloridas enfileiradas no chão cercadas de quadrados de papel espalhados, ao fundo vemos um pé com um tênis cinza e rosa calçado por uma pessoa que está aparentemente agachada.



Figura 25. Espetáculo "C A M P O" (2019).

Fonte: Material iconográfico do site do Artefactos Bascos.

Para todo mundo ver: Foto de ator adulto ajudando uma criança equilibrar um graveto. O ator veste uma camiseta vermelha florida e uma calça laranja e a criança uma camiseta polo vermelha com detalhes azul marinho.

Inicialmente, a obra utiliza a escuta ativa e a participação das crianças (Ortueta, entrevista, 2026). Ao manipularem os materiais despreziosamente, elas desvendam conceitos espaciais, investigam a plasticidade das formas e estabelecem relações interpessoais mediadas pela criação.

“C A M P O” (2019) é, em nível relacional, um exemplo de como convidar o público

a colaborar. Aqui as crianças não apenas interagem ou estão imersivas no espaço, elas colaboram ao propor diálogos com os materiais dispostos por Ortueta (Ortueta, entrevista, 2026). Como vimos anteriormente ao investigarmos a arte relacional no subcapítulo 1.3, as obras podem possuir diferentes níveis de participação.

Ainda levando em conta o campo da arte relacional, Paixão (2019) propõe o termo “Encontro-Performance” para descrever o encontro entre adultos e bebês em sua performance em uma creche parental. Um brincar livre que não direcionava, de forma adultocêntrica, os movimentos dos bebês, envolvendo objetos propostos pela autora, como papelão e tintas que incentivaram possibilidades de descobertas. Para criar este conceito, Paixão (2019) se inspira na arte relacional de Bourriaud (2009b). “Eu, enquanto artista, fui parceira de brincadeira dos bebês e cúmplice de suas descobertas das coisas do mundo” (Paixão, 2019, p.145).

Acredito que também é possível visualizar este aspecto em "C A M P O" (2019) quando Ortueta convida as crianças a participarem ativamente da criação, o artista também destaca a palavra “Encontro” na entrevista realizada para a presente pesquisa (Apêndice C)¹⁹. A obra é uma experiência que estimula a criatividade, a experimentação, a interação e a expressão livre das crianças, reconhecendo-as como artistas capazes de construir um universo de formas e composições que se configuram e reconfiguram a cada momento.

Adicionalmente, assim como na gambiarra em que materiais do cotidiano podem ser elevados à categoria artística, em "C A M P O" (2019) a ressignificação de objetos do cotidiano é essencial. Pedras, galhos tingidos e papel, materiais simples, ganham outras utilidades a partir da imaginação das crianças. Essa transformação ecoa a capacidade infantil, discutida anteriormente, de transcender a funcionalidade primária dos objetos, dando-os novos significados no brincar.

Sob a lente da transpedagogia, esta obra prioriza o processo criativo e a experiência direta das crianças. A escuta ativa e a participação central das infâncias como agentes transformadores do espaço e dos materiais refletem a valorização da autonomia e do saber infantil defendida por essa abordagem pedagógica (Helguera, 2011). A obra não se configura como uma mera transmissão de conhecimento artístico, mas como um ambiente de experimentação lúdica onde o aprendizado emerge da interação sensorial e da colaboração, em consonância com a ideia da transpedagogia (Helguera, 2011).

Penso que "C A M P O" (2019) também propõe uma desaceleração, em consonância com o que defende Caon (2022): uma pausa sensível para escutar o próprio corpo e o outro.

¹⁹ A entrevista com o artista aconteceu em janeiro de 2026 através da rede social *whatsapp*. Para mim, enquanto pesquisadora e admiradora de Ortueta, foi extremamente satisfatória ter esta oportunidade.

Ao criar uma atmosfera onde o tempo se dilata e a escuta é ativada, a obra propõe um deslocamento da lógica escolar tradicional e convida a uma experiência de atenção expandida. Trata-se de uma pedagogia que reconhece a potência do gesto simples, do toque, da respiração, do silêncio e da surpresa; elementos muitas vezes deixados de lado em processos formativos voltados exclusivamente ao desempenho e à técnica.

Nesse sentido, o diálogo entre a arte visual e a sonora na obra também dialoga com as perspectivas da arte contemporânea que estamos investigando aqui, ao promover a hibridização de diferentes linguagens artísticas. Essa integração sensorial de objetos e espaços enriquece a aprendizagem das crianças (Corsaro, 2005). A abordagem expandida potencializa o engajamento das crianças, convidando-as a vivenciar a arte de maneira integral e significativa, em sintonia com os princípios estudados ao longo deste capítulo.

Em entrevista com o artista Ieltxu Ortueta²⁰, percebi que a metodologia de criação do artista, fundamenta-se na transição da representação para a presença. Para o artista, a criança não é um ser em desenvolvimento ou incompleto, mas um sujeito pleno, dotado de uma potência criadora que opera no aqui e agora. Seu trabalho rompe com a visão adultocêntrica ao propor o protagonismo das infâncias, onde a arte não é algo entregue à criança, mas construído com elas (Ortueta, entrevista, 2026).

Ortueta trabalha com uma dramaturgia do encontro (Ortueta, entrevista, 2026). Embora exista uma estrutura bem definida, “para evitar o improviso, mas permitir o imprevisto” (Bufalo, 1999, p.120), o espetáculo só se concretiza como “acontecimento” e “encontro” através da interação e do jogo das crianças. Não se busca a representação de uma história, mas a vivência de micro acontecimentos e encontros sensoriais onde a criança é convidada a participar. Um aspecto marcante em sua metodologia é a construção do comum. Ortueta desenha estruturas que exigem a colaboração, nem sempre há pincéis ou materiais para todos ao mesmo tempo. Isso força a circulação dos objetos e o exercício do “nós” em detrimento do “eu” (Ortueta, entrevista, 2026). Ao trabalhar com a frustração e a partilha, o artista utiliza a cena como um ensaio para uma sociedade menos individualista. Além disso, Ortueta também destaca a importância do “não”, já que por vezes algumas crianças não querem interagir naquele momento e é importante respeitar seu tempo.

O artista também narrou a mim sobre a escolha dos materiais, a criação não nasce de um tema abstrato, mas de uma investigação material. Esse processo consiste em um mergulho

²⁰ Transcrição de conversa com o artista realizada pela rede social *whatsapp*, presente em Apêndice C deste documento;

nas propriedades físicas, a plasticidade, a textura e a resistência de elementos cotidianos, como o plástico, o barro ou o papel prateado. Ortueta descreve esse percurso como um "afunilamento": uma busca constante pela essência do material para extrair dele sua máxima potência relacional. Assim, o material deixa de ser um mero acessório cenográfico para tornar-se o mediador de um diálogo entre artista, criança e espaço.

A trajetória metodológica de Ieltxu Ortueta é marcada também pelo empirismo (Ortueta, entrevista, 2026), no qual não usar a palavra em cena gera outro tipo de brincadeira, de relação, de jogo, de atenção, de escuta. A estreia de "C A M P O" (2019) revelou uma nova camada fundamental em sua pesquisa: Dialogar também com os responsáveis e inseri-los no brincar junto com as crianças. O artista convida o coletivo para o jogo, já que as crianças não chegam sozinhas a esses espaços. O artista destaca que seu trabalho não se limita a uma "gaveta", muitos dizem que é teatro ou performance, outros nomeiam como artes visuais, mas o que interessa Ortueta é a presença, a criação, a interação, o jogo e seus dispositivos, na relação com crianças que ali se encontram.

Quanto ao jogo, seja ele no olhar, no corpo ou na ação, é fundamental para gerar o acontecimento. Como narra em entrevista, para Ortueta "O espetáculo inicia nesse lugar; desde quando as crianças chegam, quando sentam, olho um por um, bem de pertinho, para estabelecer uma relação do aqui e agora e do "oi". Oi, esse sou eu, oi, deixa eu te enxergar" (Ortueta, entrevista, 2026).

Portanto, em todas essas obras mencionadas como exemplos, as crianças são coautoras em diferentes níveis relacionais. Um fazer junto e não apenas "para" elas (Almeida, 2023). A esse respeito, Almeida (2023), nos convida a abandonar a posição de um adulto que detém o roteiro do desenvolvimento infantil para assumir o lugar daquele que se deixa afetar pelo imprevisto. Ao confrontar o abismo entre o discurso da escuta e a prática da oferta de conteúdos enlatados, percebe-se que a verdadeira escuta e coautoria com as infâncias exige a renúncia do controle absoluto sobre o resultado estético e pedagógico.

Ao permitir que a criança experimente a arte não como algo externo a ela, mas como uma extensão de seu corpo e de sua imaginação, penso que a obra torna-se exemplo potente de como é possível pensar a arte contemporânea como um lugar de escuta, ativação dos sentidos e de formação estética. Entretanto, não no sentido de formar artistas, mas de formar sujeitos sensíveis ao mundo e aos seus múltiplos modos de existir.

No senso comum, a ideia de coautoria é frequentemente reduzida à coautoria divisível, na qual cada participante executa uma tarefa isolada para compor um todo. Entretanto, na arte contemporânea voltada às infâncias, essa definição é insuficiente. Tomando como exemplo as

obras de Ieltxu Ortueta, o fato de o artista propor materialidades potentes pré-selecionadas não anula a coautoria, ao contrário, o artista oferece um conjunto de possibilidades e materiais que só se realiza como potência artística através da intervenção da criança (Ortueta, entrevista, 2026).

Segundo Abreu (2006), no processo colaborativo, a autoria não reside apenas na execução material, mas na capacidade de afetar o sentido da obra. Ainda sim, na investigação de Bourriaud (2009b), a arte relacional nasce da observação do presente. Ao traçarmos um paralelo com as infâncias, percebemos que a coautoria com elas é, antes de tudo, fundamentada na escuta sensível (Almeida, 2023), o artista observa a potencialidade infantil e a criança responde aos estímulos oferecidos à ela. A obra, portanto, não é o galho ou o papel levado pelo artista, mas o “acontecimento” gerado pelo encontro entre esses elementos e a imaginação da criança. Machado (2010) traz o termo “horizontalidade” e nos dá um pilar fundamental para este entendimento. Para a autora, a horizontalidade não anula as diferenças de papéis entre adultos e crianças, mas estabelece uma relação de equivalência onde o saber técnico do artista e a lógica da infância se encontram sem hierarquias de poder.

2.2. A caminho da prática: as infâncias como inspiração para a experimentação cênica

Foi a partir de todo arcabouço presente nesta pesquisa que nasceu em mim o desejo de vivenciar na prática o que estava investigando na frente do computador e através do diálogo com outros artistas. Assim surgiu a cena curta “Trecó-trecó”, uma proposta ainda em desenvolvimento e que necessita de muitas etapas de aprofundamento. Entretanto, a partir de suas primeiras investigações demonstra algumas das potencialidades que narro na pesquisa.

Esta pesquisa prática conta com colaboração com a artista Aline Estrozi, Aline além de ser uma grande amiga, é uma artista ligada ao circo e a cultura popular, sua arte soma-se aqui ao construir uma dramaturgia pontuada na construção corporal e em momentos de interação direta, como dinâmicas de "vivo ou morto" e canções que preparam o público para a "chegada da história", materializada por elementos simples como um carrinho ou boneco.

A cena está sendo estruturada para um público de crianças de 6 a 8 anos e seus acompanhantes, com uma duração aproximada de 30 minutos. Inspirada nas materialidades de Ortueta, a premissa da cena é que os objetos simples do cotidiano ocultam “segredos” e “poderes” quando submetidos ao olhar da imaginação. O roteiro inicia-se com a atriz investigando o espaço de forma misteriosa, utilizando um copo como se fosse uma lupa para transformar a visão do real. Através da abertura de uma mala repleta de objetos, como caixas

de papelão, embalagens plásticas, retalhos de tecido, entre outros objetos, o guardião convida as crianças a desvendar esses mistérios e transformar os objetos em outras coisas.

A experiência cênica culmina em um processo de criação coletivo e instalação, onde o limite entre palco e plateia se dissolve em prol da experimentação. Inspirada por referências como o espetáculo "CAMPO" (2019), a cena prioriza o processo investigativo sobre o resultado estético final. As crianças também serão incentivadas a manipular os objetos e intervir em uma grande lona no chão, utilizando canetinhas e materiais diversos para construir uma "floresta" que se transforma constantemente. Ao final, a partida simbólica da história e o recolhimento da mala fechariam o ciclo da cena.

Essa investigação ainda em andamento carrega pressupostos do campo expandido por propor uma hibridização entre a dança, as artes visuais e a performance. Além de utilizar brincadeiras que já existem e são comuns entre as crianças, mas em outro formato de encontro/acontecimento (como destaca Ieltxu Ortueta) com elas. Bem como inspirações de personagens que são conhecidos na infância da geração Z e millennial²¹, como Inspetor Bugiganga, menino maluquinho, chapolin colorado, entre outros, característica fundamental na prática da pós-produção.

Ainda sim, em nível relacional pretendo convidar as crianças para não apenas interagirem, mas que possam direcionar a cena com as respostas das perguntas que a atriz faz. Um exemplo é o que responderem sobre o que aquele objeto pode se tornar e, a depender de suas respostas a cena vai em direções diferentes a partir da experimentação que elas propuserem. A ideia é pensar nos mascaramentos e figurinos penetrantes investigados na pesquisa. Não apenas investigar em que esses objetos podem se “transformar”, mas como o corpo muda a partir da interação com ele, saindo do senso comum do rosto.

Dessa forma, a cena se configura como um território de experimentação onde a autoria é compartilhada e o erro é bem-vindo como potência criativa. Ao deslocar o objeto de sua função utilitária e o corpo de sua movimentação cotidiana, a performance tensiona as fronteiras entre o "eu" e o "outro", entre o animado e o inanimado. O que se busca, em última instância, não é a entrega de uma narrativa fechada, mas a abertura de um portal sensível onde a criança e o adulto que a acompanha possa redescobrir o mundo através da matéria.

Portanto, "Trecos-trecos" pretende materializar, em um futuro próximo, o esforço desta pesquisa em compreender a cena contemporânea para a infância como um sistema aberto. Ao

²¹ Geração Y ou millennial: pessoas nascidas entre 1981-1996 Geração Z: pessoas nascidas entre 1997-2010. Segundo [iberdrola.com](https://www.iberdrola.com), disponível em: <https://www.iberdrola.com/talentos/geracao-x-y-z>. Acesso em: 15 abr. 2026.

unir as referências culturais à investigação tátil de materiais residuais, a prática reafirma que o fazer artístico é um processo de eterna "recolagem" de sentidos.

Atualmente em 2026, o projeto está em fase de inscrições em editais públicos de incentivo à cultura, eu e Aline Estrozi estamos empolgadas e motivadas a levar o projeto adiante. Nunca pensei que as infâncias fariam parte da minha vida dessa forma, seja no âmbito pessoal com meus sobrinhos, docente com meus alunos ou artística com meu público. Por isso essa primeira investigação não encerra o estudo, mas lança as sementes para novos desdobramentos, confirmando que o diálogo entre a teoria e o chão do "palco" é o que permite a germinação de outras poéticas e formas de estar junto no espaço da arte.

CONCLUSÃO

A pesquisa buscou investigar os conceitos de campo expandido, gambiarra, remix, pós-produção, arte relacional e a ressignificação de objetos como um todo, revelando, assim, um panorama multifacetado que se enriquece significativamente ao buscar inspirações na inventividade das infâncias. Através desta investigação, concluiu-se que a capacidade infantil de ressignificar o mundo ao seu redor e transformar objetos/espacos através da imaginação, nos inspira a romper fronteiras disciplinares tradicionais e ampliar as possibilidades expressivas.

Espero que esta dissertação de mestrado não seja apenas um marco pessoal para mim, mas também uma colaboração para os estudos das infâncias e da ampliação da arte contemporânea, como minha coorientadora diz: “vamos evoluindo e melhorando o mundo com um passo de formiguinha de cada vez”. Pesquisar sobre as infâncias é necessário e deve ser um campo cada vez mais investigado.

Por isso, a realização deste estudo justificou-se pela carência de investigações que aprofundem conceitos responsáveis pela ampliação da arte contemporânea e os relacionem às potencialidades multilanguageiras (Almeida, 2020; Costa et al., 2023) e às dramaturgias em trânsito das infâncias. O trabalho alcançou seu objetivo de identificar outras possibilidades de criação artística inspirada nas características imaginárias/imaginativas das crianças e contribuir para a reflexão sobre o campo teórico e artístico a respeito das produções da cena ampliada. Isto foi possível por meio de uma investigação bibliográfica com leitura, análise crítica e a interpretação de referenciais teóricos, bem como do meu relato de experiência pessoal, docente e artística.

No primeiro capítulo, vimos que o campo expandido manifesta-se, não apenas como uma categoria teórica da arte contemporânea, mas como o próprio território de investigação espacial diverso. Nesse cenário, a gambiarra deixa de ser mera solução de improviso para se tornar estratégia artística (Dos anjos, 2017) e a ressignificação e recombinação ganham força no meio digital através do remix (Reis, 2013). Ao reenquadrar elementos já existentes, a pós-produção nos oferece diferentes formas de olhar para o mesmo e o recorrente. Já a arte relacional, propulsora de encontros e acontecimentos, propõe diálogos que expandem o horizonte da produção cultural contemporânea (Bourriaud, 2009b).

Nesse sentido, foi possível observar também a análise das obras de artistas, desde os pioneiros neoconcretistas Lygia Clark e Hélio Oiticica até atuais como Wander Rodrigues. Estes exemplos ilustram como a ampliação se manifesta na prática, suas propostas, nos

convidam à participação ativa, à imersão sensorial, à desestabilização das relações convencionais entre corpo, objeto e espaço e a olhar para o que já existe de diferentes formas.

Nesse contexto, a instalação deixa de ser um mero cenário para se tornar um ambiente dinâmico e interativo, o mascaramento uma prática corporal abrangente e o figurino um agente transformador do corpo e a instalação como um espaço vivo e relacional. Nesta primeira parte da pesquisa, alcançamos o objetivo de levantar dados bibliográficos sobre a arte contemporânea e sobre os conceitos de mascaramento, figurino penetrante, instalação, campo expandido, gambiarra, remix, pós-produção e a arte relacional. Além de investigar trabalhos artísticos práticos relacionados a esses conceitos.

Já no segundo capítulo desta dissertação, nos inspiramos com a liberdade imaginativa, multilíngueira (Almeida, 2020; Costa et al., 2023) e de ressignificação das crianças. Dessa forma, a pesquisa impulsionou-se a buscar por outras formas de expressão e experiência estética que enriquecem o panorama cultural contemporâneo, por meio de propostas cênicas que ousam ir além dos limites convencionais do palco e da representação.

Penso que essa perspectiva oferece uma chave para a criação de obras mais orgânicas, participativas e sensoriais. A lógica da ressignificação e da performatividade presente no brincar infantil, como investigado nos exemplos de Rivane Neuenschwander e Ielxu Ortueta, que nos inspira a desestabilizar convenções e expandir possibilidades expressivas. O que se busca é uma arte que se aproxime da liberdade e da curiosidade que a criança demonstra ao transformar o cotidiano em cena.

Para o professor, especialmente no campo das artes, trocar com as crianças, através da educação e da arte, significa adotar uma abordagem transpedagógica (Helguera, 2011). Isso implica valorizar o processo criativo, a experimentação e a escuta sensível em detrimento de resultados predefinidos ou de uma didática meramente expositiva. Ao reconhecer a criança como sujeito ativo que performa o mundo de forma autônoma (Machado, 2010), a prática pedagógica se enriquece, estimulando a autonomia estética, o pensamento crítico e a capacidade de interagir com o mundo de forma multifacetada. Nesta segunda etapa, alcançamos o objetivo de levantar dados bibliográficos sobre as infâncias, além de buscar registros sobre trabalhos artísticos práticos que tratem da arte contemporânea realizada para e com as crianças.

Assim sendo, para mim, esta pesquisa de mestrado é um ponto de partida e não um fim. Considerando que a investigação acadêmica é um processo contínuo e em constante desdobramento, o próximo passo é aprofundar esta linha de estudo em nível de doutorado, ao expandir as fronteiras do conhecimento sobre conceitos da arte contemporânea, sua relação

com as infâncias e as possibilidades abertas pela tecnologia para novos horizontes teóricos e práticos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. O processo colaborativo. In: ARAÚJO, Antônio; DESGRANGES, Flávio (orgs.). **Pedagogia do Teatro: provocações contemporâneas**. São Paulo: Hucitec, 2006.

AMARAL, Ana Maria de Abreu. **Teatro de Formas Animadas**. 1989. 322p. Tese (Doutorado em Artes), USP. São Paulo, 1989. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27132/tde-30072024-123905/publico/709408AmaralAnaMariadeAbreuV1.pdf>>. Acesso em: 22 dec. 2025.

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **A dança em território de gente miúda: dialogias com as múltiplas linguagens infantis. Pensar a Prática**, Goiânia, v. 23, 2020. DOI: 10.5216/rpp.v23.59659. Disponível em <<https://revistas.ufg.br/fe/article/view/59659>>. Acesso em: 4 jan. 2026

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Costuras a muitos corpos para dançar na Educação Infantil: formação inicial docente e estágio supervisionado em Dança**. 2023. Tese (Doutorado em Educação e Ciências Sociais: Desigualdades e Diferenças) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/T.48.2023.tde-27022023-110826. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48137/tde-27022023-110826/pt-br.php>>. Acesso em: 4 jan. 2026

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Dando asas à imaginação: atravessamentos entre dança, infâncias e educação**. Revista Digital do LAV, Santa Maria, v. 14, n. 2, p. 68-82, mai./ago. 2021. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/65528/pdf>> Acesso em: 30 dec. 2025.

BARBIERI, Stela. **Educação Infantil e Arte Contemporânea**. In: BARBIERI, Stela. ALVES, Maria Cristina (Org.). **Interações: onde está a arte na infância?**. Coleção Interações, Editora Edgard Blücher Ltda. 2012. Disponível em <https://vanessanogueira.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/interac3a7c3b5es_onde-estc3a1-a-arte-na-infnc3a2ncia-barbieri.pdf> Acesso em: 11 abr. 2026.

BISSACO, Cristiane Magalhães et al. **Consumismo infantil: um olhar Bakhtiniano às ideologias veiculadas pela mídia**. Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande-FURG, 2015. Disponível em <<https://periodicos.furg.br/remea/article/download/5019/3269/14932>>. Acesso em: 04 fev. 2026.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BODSTEIN, G. **Máscaras improváveis: procedimentos para criação de si em tempos pandêmicos**. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 10, 2022. DOI: 10.21680/2595-4024.2022v5n2ID30748. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/30748>>. Acesso em: 4 jul. 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann, São Paulo, Editora

Martins Fontes. 2009b. Disponível em: <https://monoskop.org/images/1/15/Bourriaud_Nicolas_Estetica_relacional_2009.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2025.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottmann, São Paulo, Editora Martins Fontes. 2009a. Disponível em <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/380/o/bourriaud_nicolas_P%C3%B3s-Produ%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2025.

BORBA, Angela Meyer. **Culturas da infância nos espaços-tempos do brincar: estratégias de participação e construção da ordem social em um grupo de crianças de 4-6 anos**. Momento - Diálogos em Educação, v. 18, n. 1, p. 35–50, 2008. Disponível em <<https://periodicos.furg.br/momento/article/view/749>>. Acesso em: 09 set. 2024.

BUFALO, Joseane P. O imprevisto previsto. Pro-posições. Campinas: FE-UNICAMP, v. 10, n. 1, p. 119-131, 1999. Disponível em <<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/1997/28-artigos-bufalojmp.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2026.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Tradução de Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Funarte, 2011. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/273563945/Cenarios-Liminares>>. Acesso em: 14 jun. 2025.

CAON, P. M. **Ações artísticas na educação – a cena expandida em cenário expandido**. Revista Brasileira De Estudos Da Presença, v. 10, n. 2, p. 01–19, 2020. Recuperado de: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/95565>> Acesso em: 09 set. 2024.

CARDOSO, Heloisa. **Ator - Escultor de personagens**. In: PEREIRA, Ana Cristina de Oliveira (org.); PIMENTEL, Lúcia Helena (org.); COELHO, Eduardo Joly (org.). **Teatro de Máscaras: Histórias, Conceitos e Experiências**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2018. p. 189. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/302353863_Teatro_de_Mascaras>. Acesso em: 10 nov. 2025;

CARVALHO, Flávio de. **Experiência N.º 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, uma possível teoria e uma experiência**. 2. ed , Irmãos Ferraz. 1931. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

CONTIN, Claudia. **Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell’Arte e máscaras do mundo**. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton (Org.). **Teatro de Máscaras**. 2010. Acesso em: 23 out. 2024.

COSTA, T. L. da .; SOARES, C. da S. .; PESSOA, A. da S. P. . **Arte e infância: : um diálogo sobre as múltiplas linguagens na educação infantil**. Revista Educação, Pesquisa e Inclusão, [S. l.], v. 4, n. 1, 2023. DOI: 10.18227/2675-3294repi.v4i1.7909. Disponível em <<https://revista.ufr.br/repi/article/view/7909>>. Acesso em: 6 abr. 2026.

CORALINA, Cora. **Estórias da Casa Velha da Ponte**. São Paulo: Global, 1978.

CORSARO, William A. **The Sociology of Childhood**. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Pine

Forge Press, 2005.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark: Libertas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

DA COSTA, Felisberto Sabino. **Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos**. Revista Rascunhos–Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S.I], v. 2, n. 2, 2015. Disponível em <<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32424>>. Acesso em: 4 jul. 2024.

DALTRO, Mônica Ramos; FARIA, Anna Amélia de. Relato de experiência: uma narrativa científica na pós-modernidade. Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 223-237, 2019. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v19n1/v19n1a13.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2026.

DESGRANGES, Flávio. **O que eu significo diante disso: ação artística com espectadores teatrais**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 01–17, 2022. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/94955>>. Acesso em: 4 fev. 2026.

DOS ANJOS, Moacir. **Contraditório. Coleção ensaios brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. Acesso em: 7 abr. 2025.

DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo corpo é máscara: a prática do mascaramento e seus desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre du Soleil**. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.27.2018.tde-19042018-111800. Acesso em: 2 jul. 2024.

FERNANDES, Silvia; ISAACSSON, Marta. **Os campos expandidos do teatro**. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9033/6836>>. Acesso em: 12 ago. 2024.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert**. São Paulo: Edições n-1, 2013. Disponível em <https://www.gpef.fe.usp.br/textos/foucault_01.pdf>. Acesso em: 23 out. 2024.

HELGUERA, Pablo. **Transpedagogia: a arte contemporânea e os veículos da educação. Pedagogia no campo expandido, organização**. Pablo Helguera e Mônica Hoff Catalogação. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Disponível em: <https://www.aliciaherrero.org/espaniol/textos/Pedagogia_no_campo_expandido.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2024.

KATZ, Lilian. **O que podemos aprender com Reggio Emilia**. In: EDWARDS. Carolyn. As Cem Linguagens da Criança - A Abordagem de Reggio Emilia na Educação da Primeira Infância, Editora Artmed, 1999. tradução de Dayse Batista, capítulo 2, p.37-55. Disponível em <<https://doceru.com/doc/n1n5xv55>>. Acesso em: 16 abr. 2026.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Reedição da tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no

Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (p. 87-93). 2008. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_a_mpliado.pdf>. Acesso em: 09 mai. 2024.

LAGNADO, Lisette (org.). **O nome do medo**. Obra de Rivane Neuenschwander em colaboração com Guto Carvalhoneto. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2017. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/09/onomedo.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2024.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução de Pedro Sette. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 8. ed. São Paulo: Papyrus, 2008. Disponível em <<https://pedropeixotoferreira.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/lecc81vi-strauss-claude-o-pensamento-selvagem.pdf>>. Acesso em: 7 abr. 2025.

MACHADO, M. M. A Criança é Performer. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 35, n. 2, 2010. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/11444>>. Acesso em: 12 jun. 2025.

MALVA, Filipa. **História de um adereço: do cotidiano ao palco**. Outros Temas – Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 3, n. 2, ago. 2013. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/2237-266035076>>. Acesso em: 09 mai. 2024.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. **A entrevista como instrumento para investigação em pesquisas qualitativas no campo da linguística aplicada**. REVISTA ODISSEIA – PPgEL/UFRN N ° 5 [j a n– j u n 2010] ISSN 1983-2435. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/viewFile/2029/1464>>. Acesso em: 07 abr. 2026.

MOREIRA, Fernanda Paixão. **Arte relacional com bebês: o encontro como performance**. Revista NUPEART, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 139–149, 2019. DOI: 10.5965/2358092521212019139. Disponível em <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/15257>>. Acesso em: 11 fev. 2026.

NUNEZ, Alexandre Silva. **Direção de arte em campo expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais**. Revista Arte da Cena, v. 5, n. 1, 2019. Disponível em <<https://doi.org/10.5216/ac.v5i1.59182>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

OBICI. **Gambiarra e Experimentalismo Sonoro**. Programa de Pós-Graduação em música, Universidade de São Paulo, orientação de Prof. Dr. Fernando Iazzetta. 2014. Disponível em <https://www.artes.uff.br/giulianobici/data/uploads/arquivos/phd_2014_gambiarra_e_experimentalismo_sonoro_giuliano_obici_tese_revisada_pos_banca.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2026.

OLIVEIRA, Flávio Gomes de. **Patrimônio imaterial, história oral e stop-motion: animação de “maria grampinho”**. Programa de Pós-graduação em Arte-PPG-Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília. 2018. Disponível em <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/22304/1/2018_FlavioGomesDeOliveira_tcc.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2026.

PAIXÃO, Érika. **Cenas de uma artista-docente-pesquisadora: o teatro para bebês na perspectiva do sistema de ensino de Palmas**. 2019. 182 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **O desenho da performance no contexto da 14ª edição da Quadrienal de Praga: teatralidade testemunhal em This Building Talks Truly**. Revista Cena, n. 31, 2020. Disponível em <<https://doi.org/10.22456/2236-3254.100929>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

PEREIRA, I. **Corpo/objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira**. Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 14-26, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701072010014>. Disponível em <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010014>>. Acesso em: 3 jul. 2023.

PERITO, Renata Zandomenico; RECH, Sandra Regina. **A criação do figurino no teatro**. Anais Colóquio Moda, 2012. Disponível em <https://www.academia.edu/8275903/A_CRIA%C3%87%C3%83O_DO_FIGURINO_NO_T_EATRO>. Acesso em: 3 jul. 2023.

PINHEIRO, Jarlene Pereira. **Aproximações entre mascaramento e instalação**. 2023, trabalho de conclusão de curso - Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2023. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/JARLENE_PEREIRA_PINHEIRO.pdf> Acesso em: 14 abr. 2026.

PINHEIRO, Jarlene Pereira; PIRES, Rafaela Blanch. **Mascaramentos, figurinos penetrantes e instalação: reflexões sobre a influência da arte no campo expandido nas visualidades das artes da cena**. In: Anais da XII Reunião Científica da ABRACE: O que podem as artes cênicas entre a máquina do mundo e as lutas pela terra?, 2024, São João del Rei. Anais eletrônicos, Galoá, 2024. Disponível em: <<https://proceedings.science/abrace/abrace-2024/trabalhos/mascaramentos-figurinos-penetrantes-e-instalacao-reflexoes-sobre-a-influencia-da?lang=pt-br>> Acesso em: 19 jan. 2025.

PINHEIRO, Jarlene Pereira; PIRES, Rafaela Blanch; ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Diálogos entre a sociologia da infância e a prática docente em teatro: uma abordagem prático-conceitual com crianças**. Anais do V Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arte da Cena, 2024. Disponível em <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1161/o/V_SEMINAR_ANAIS_20.02.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2025.

PINTO, Manuel. **A infância como construção social**. In: PINTO, Manuel e SARMENTO, Manuel Jacinto. **As crianças contextos e identidades**. Universidade do Minho, Centro de Estudos da Criança, 1997. Disponível em <https://www.academia.edu/120055759/A_Inf%C3%A2ncia_Como_Constru%C3%A7%C3%A3o_Social>. Acesso em: 08 abr. 2026.

PRADO, Patrícia D.; PAULA, Bianca B. de. **Poeticidade e estesia: narrativas linguageiras em contextos acontecedores da Educação Infantil**. Em Aberto, Brasília, v. 34, n. 101, p.

75-84, jan./abr. 2021. Disponível em <<https://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/4578>>. Acesso em: 25 set. 2024.

REIS, Gabriel Souza. **A Cultura do Remix como manifestação estética da Pós-Modernidade**. 2013. 39p. Projeto de Pesquisa de conclusão de curso de Pós-Graduação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2013. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/29878/1/Gabriel%20Souza%20Reis.pdf>>. Acesso em: 22 dec. 2025.

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

ROBINSON, Ken. **Out of our minds: learning to be creative**. 2. ed. West Sussex: Capstone, 2011. Acesso em: 18 nov. 2024.

SALZSTEIN, Sonia. **Construção, Desconstrução: O legado do Neoconcretismo**. Novos estud. CEBRAP (90) • Jul 2011. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/nec/a/vBf78WhpkSdfZ4pJsSfdYMB/?format=html&lang=pt>>. Acesso em: 30 abr. 2026.

SAYÃO, Deborah T. Crianças: substantivo plural. **Zero-a-seis**, Florianópolis, v. 4, n.6, jul./dez., 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/zeroseis/article/view/10318>>. Acesso: 04 Fev. 2026.

SÁNCHEZ, José A. (2010) **“Dramaturgia en el campo Expandido”** En VVAA. Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación, CENDEAC-Centro Párraga, Murcia, 2011, pp. 7-27. Disponível em <<https://archivoarte.uclm.es/textos/dramaturgia-en-el-campo-expandido/>>. Acesso em: 14 jun. 2025.

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira. **Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix**. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC, 2018. Disponível em <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1876-1.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2025.

SCHWARZ, E. **ECDYSIS: embalagens, maquiagens, mortalhas, entre outras linguagens do corpo-máscara**. Sala Preta, v. 22, n. 3, p. 48-70, 2023. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v22i3p48-70>>. Acesso em: 2 jul. 2024.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino - penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. 2010. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9650/1/Tese%2520Amabilis%2520seg.pdf>>. Acesso em: 09 out. 2024.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-penetrante**. Anais ABRACE, v. 11 n. 1 (2010), Campinas, 2018. Disponível em <<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3349.html>>. Acesso em: 9 fev. 2026.

SILVA, André Marcelino. **Mascaramento: a atuação, a máscara, o mascareiro**. 2018.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. Disponível em <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/pt_BR/article/view/623/494> Acesso em: 09 set. 2024.

SILVA, Michele Maria da; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; SILVA, Glênio Oliveira da. **A pesquisa bibliográfica nos estudos científicos de natureza qualitativos**. Revista PRISMA, [S. l.], v. 45, n. 1, p. 1-10, dez. 2021. Disponível em <<https://revistaprisma.emnuvens.com.br/prisma/article/view/45>>. Acesso em: 10 nov. 2025.

TUCHTENHAGEN, Francisco. **A roupa como objeto-agente transformador do corpo humano: As relações indivíduos-objetos e a ação dos figurinos sobre atores e espectadores nas artes cênicas**. 2019. Disponível em <https://www.academia.edu/38974886/A_Roupa_como_Objeto_Agente_Transformador_do_Corpo_Humano20190429_62104_vt3hqm?email_work_card=view-paper>. Acesso em: 18 nov. 2023.

URIBE, Luisa Alejandra. **O figurino como acontecimento, uma proposta do traje cênico além da representação**. Artes, la revista, 2017. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6907681.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2024.

ZANIN, M., and MANCINI, S. D. **A Reciclagem de Plásticos**. In: Resíduos plásticos e reciclagem: aspectos gerais e tecnologia [online]. São Carlos: EdUFSCar, 2015, pp. 84-136. ISBN 85-7600-020-2. <https://doi.org/10.7476/9788576003601.0004>.

SITES

Artefactos Bascos. **Campo**, 2022. Disponível em <<https://www.artefactosbascos.com/campo>>.

Bubuia. Coletivo Antônia, Brasília-DF. Disponível em <<https://www.coletivoantonia.com/copia-voa-2>>. Acesso em: 23 out. 2024.

CLARK, Lygia. **Baba Antropofágica**. Google Arts & Culture. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/baba-antropof%C3%A1gica-lygia-clark/6wEmkZ5VXQnM8A?hl=PT-BR>> Acesso em: 28 abr. 2026.

DANI, Ana Carolina. **Ernesto Neto cria "monstro" em Paris. Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 2006. Ilustrada. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1509200630.htm>>. Acesso em: 4 fev. 2026.

COLETIVO ANTÔNIA. **Bubuia no Projeto Cultura e Cidadania**. YouTube, 2019. Disponível em <<https://youtu.be/1-3whVdWdY4?si=gpi8z13Nrzh855XM>>. Acesso em: 23 out. 2024.

Centro Cultural de España en México. **FLOU!** 2024. Disponível em <<https://ccemx.org/evento/flou/>>. Acesso em: 23 out. 2024.

Coletivo Antonia. Espetáculo Bubuia. Instagram: @coletivoantoniam. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/C6wlrviPOVv/?igsh=dHJ4eWh6aThnbGt0>>. Acesso em: 23 out. 2024.

Coletivo Tônus. Disponível em <<https://www.coletivotonus.com/>>. Acesso em: 02 mar 2026.

COMKIDS. **Grimm Agreste**, 2014. Disponível em <<https://www.comkids.com.br/grimm-agreste/>>. Acesso em: 22 dez. 2025.

DOURADO, Flávia. **As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic**. Instituto de Estudos Avançados da USP. São Paulo. Disponível em <<https://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>>. Acesso em: 4 fev. 2026.

FACULDADE DE ARTES VISUAIS DA UFG (FAV/UFG). **Anima FAV apresenta “Maria Grampinho”** (2019, 6 min e 28 seg), direção e animação: Flávio Gomes. Facebook, 2019. Disponível em <<https://www.facebook.com/favufg/posts/anima-fav-apresentamaria-grampinho-2019-06-min-e-28-seg-dire%C3%A7%C3%A3o-e-anima%C3%A7%C3%A3o-f%C3%A1vio-2709413012489205/obj>>. Acesso em: 15 abr. 2026.

GONDIM, Emilly. Oficina de bordado na USP lembra a obra de Arthur Bispo do Rosário. **Jornal da USP**, São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/oficina-de-bordado-na-usp-lembra-a-obra-de-arthur-bispo-do-rosario/>>. Acesso em: 29 abr. 2026.

GUERRA, Silva. **LEVIATHAN Thot: Ernesto Neto**. **ArteCapital**, [s. l.], 2006. Disponível em <<https://www.artecapital.net/exposicao-61-ernesto-neto-leviathan-thot>>. Acesso em: 4 fev. 2026.

IBERDROLA.COM. **Da geração 'baby boomer' à 'pós- milenial': 50 anos de mudança**. Disponível em: <<https://www.iberdrola.com/talentos/geracao-x-y-z>>. Acesso em: 15 abr. 2026.

ITAÚ CULTURAL. **Proposição "Baba Antropofágica"** - Lygia Clark: uma retrospectiva. YouTube, 2013. Disponível em <https://youtu.be/_47gID1FwLc?si=-wMAJvPNLoNcOWne> Acesso em: 13 dez. 2024.

Lygia Clark Acervo. **O Eu e o Tu, Série Roupa-Corpo-Roupa**, 1967. Disponível em <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/222/o-eu-e-o-tu>>

MILLER, John. **Here in the Real World**, 2015. *Mary Boony Gallery*. New York. Disponível em <<https://www.maryboonegallery.com/exhibition/465/press-release>>. Acesso em: 22 dez. 2025.

PORTAL LYGIA CLARK. **Objetos Relacionais**. Disponível em <<https://portal.lygiaclark.org.br/obras/59283/objetos-relacionais>>. Acesso em: 13 jul. 2024.

RED VINCULAR. **Vincular: Red Latinoamericana de Creación Escénica para los Primeros Años**. Disponível em: <<https://redvincular.wordpress.com/>>. Acesso em: 22 jan. 2026.

REYNOL, João. **Entre a poesia e a invisibilidade: quem foi Maria Grampinho, personagem real da obra de Cora Coralina**. *Jornal Opção*, 20 dez. 2025. Disponível em <

<https://www.jornalopcao.com.br/cultura/entre-a-poesia-e-a-invisibilidade-quem-foi-maria-grampinho-personagem-real-da-obra-de-cora-coralina-776522/>>. Acesso em: 15 abr. 2026.

RADÍ, Lucas. **Hélio Oiticica: entre os parangolés, o tropicalismo, a performance e o coletivo**. Medium, 2019. Disponível em <<https://medium.com/@.radi/h%C3%A9lio-oiticica-entre-os-parangol%C3%A9s-o-tropicalismo-a-performance-e-o-coletivo-3e64d9710e1e>> Acesso em: 17 abr. 2026.

RIBEIRO, Bruna. **GRIMM Agreste**, 2014. Veja São Paulo. Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/grimm-agreste/>> Acesso em: 23 dez. 2025.

WEISS, Zezé. **Era uma vez... “Maria Grampinho”**. Xapuri, 7 mar. 2026. Disponível em: <https://xapuri.info/era-uma-vez-maria-grampinho/>>. Acesso em: 15 abr. 2026.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM RUI BORDALO

Nesta conversa, o artista enviou sua resposta de forma escrita. Por isso, o texto e sua formatação seguem exatamente como Rui Bordalo a enviou.

Entrevistador:

1- Me conta um pouco como foi o processo de pensar no “Borogodó”?

Entrevistado:

Quando a direção decidiu que ia ter lixo em cena, eu comecei a pensar sobre como esse lixo poderia ser parte da sonoplastia e da trilha sonora. Se na sonoplastia a ideia era também mostrar na forma didática, a construção simples de instrumentos, na trilha eu queria algo mais elaborado, mais complexo. Sou muito influenciado pelo Fernando Mota que constrói instrumentos para elaborar trilhas, e neste caso, falando de lixo, me influenciei também pelo grupo Vida Seca, que constrói instrumentos a partir de lixo. Parecia ter a receita. Depois pensei no personagem, e na ideia que esse instrumento estivesse associado ao personagem mais complexo também. Escolhi o polvo. Como é um personagem das profundezas, eu queria um som obscuro, difícil de identificar, contínuo, mas que também percutisse como um ritmo cardíaco. De medo, ou curiosidade, talvez, do desconhecido. Depois dessas decisões primárias, decidi experimentar as possibilidades. Me surgiu no primeiro contato um cano de pvc. Me parecia uma ideia interessante para percutir, mas eu queria que fosse também melódico e diatônico. Então decidi que teria cordas. Para isso eu precisava de um pvc bastante largo. Não encontrei no lixo (a ideia era ser algo descartado), e não encontrei nos descartes de construção, nem saneago. Abandonei a ideia pois o tempo era pouco. Comecei a vasculhar nos lixos que tinha na garagem e achei uma lata de tinta velha. Depois de percutir um pouco, achei que valeria a pena experimentar. Pedi para Luana, que faz o personagem do polvo, umas tarraxas e cordas velhas, pois o pai dela é Luthier. Luana trouxe vários tipos de cordas e eu fui experimentando possibilidades. Decidi que teria cordas muito graves e muito agudas, para causar salto sonoro, como o nado do polvo. Depois perfurei a lata, coloquei 3 tarraxas de cada lado, e eureka. Tinha um instrumento de percussão e cordas. Onde a acústica reverberava pelo buraco da lata. Depois foi a hora de afinar. Afinei pelo estranhamento mesmo. Os sons que mais me intrigaram e cada corda enferrujada e desgastada, foram os que ficaram. A partir daí, fui construindo algumas melodias dissonantes possíveis. Chegou a hora de conseguir esse som mais longo, e decidi usar enquanto percutia a lata, um arco de violino nas cordas. A partir desse último experimento, sabia que tinha o instrumento. A trilha foi construída nessa relação do som do instrumento com o movimento do polvo, ambos tentando uma simbiose.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM WANDER RODRIGUES

A transcrição inteligente foi realizada pela plataforma *SoundWise.ai* com verificação da ortografia e do conteúdo realizada pela presente autora. Apenas suprimimentos de gaguejamento, pausas e expressões, como “é...” e “tá”, foram realizadas para melhor leitura.

Entrevistador: Oi, senhor Wander, tudo bem? Desculpa o incômodo, o meu nome é Jarlene. Eu sou estudante de Teatro Licenciatura na Universidade Federal de Goiás. Bom, e eu estou pesquisando um pouco sobre o meu TCC, né, que se chama 'Teatro de Máscaras com Materiais Ressignificados', né, eu acabei conhecendo um pouco do seu trabalho. Eu nem sei se esse é o Instagram certo, mas no site Diversos 22, eu vi um pouquinho do resumo, né, de que você é pesquisador de máscaras e tudo mais, e vi que participou de um seminário que se chama *Upcycling* no Design. Então, é só para saber se o senhor teria algum trabalho relacionado a máscaras e *upcycling* ao mesmo tempo, ou algo assim que tivesse a agregar aqui na minha pesquisa. E vai ser uma honra tê-lo na minha pesquisa.

Entrevistado: Bom dia, Jarlene! Agradeço pelo interesse em meu trabalho! Não precisa se desculpar, não. Se tiver algo realmente, que eu possa contribuir no seu TCC, farei com boa vontade.

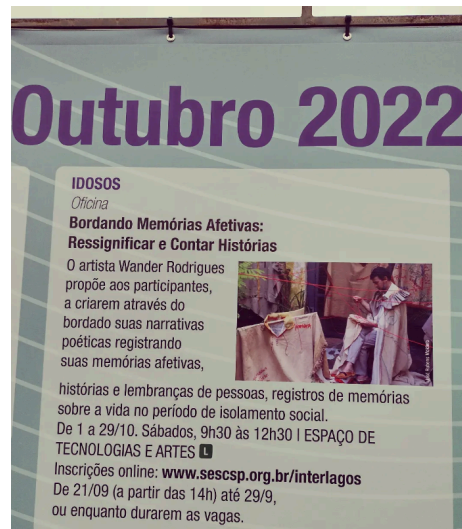
Entrevistador: Ah, que ótimo! É, fico muito feliz e agradeço desde já. É, o senhor tem algum trabalho relacionado a teatro de máscaras e o *upcycling*? Não necessariamente *upcycling*, mas talvez a reciclagem, materiais ressignificados?

Entrevistador: Algo escrito ou até mesmo fotografias, vou ficar muito lisonjeada de dar uma olhada.

Entrevistador: Ou mesmo se não tiver registro assim, se o senhor quiser falar sobre também.

Entrevistado: Olá Jarlene, bom dia! Quem está falando é o Wander. Eu estou meio doente da gripe, então assim, estou meio ruim para estar falando assim e tal, mas assim que eu estiver melhorzinho, eu mando umas fotos para você e comento alguma coisa sobre o processo de criação dessa de dessas máscaras, tá bom? Máscaras como persona, como personagem, tá? E aí a gente conversa um pouquinho mais, tá bom? Um abraço, até mais.

Entrevistador: Oi Wander, tudo bem? É, tem problema nenhum, desde já muito obrigada mesmo, vai me ajudar bastante. É, mas tranquilo, não tem problema nenhum, melhoras, tá? Fica bem, se cuida e é isso. Depois a gente conversa, fica tranquilo.



Entrevistador: Boa tarde Wander, tudo bem? Espero que sim!

Estou entrando em contato apenas para tirar uma dúvida. Nessa sua oficina da imagem acima, os participantes possuem a possibilidade de também bordar ou interagir com os mantos ou apenas você borda?

Entrevistado: Boa noite, Jarlene! Estou bem obrigado! Desejo que esteja bem também!

Da minha pesquisa sobre a vida e obra do artista nordestino Arthur Bispo do Rosário, nasceram alguns desdobramentos e entre eles estão a oficina de artes visuais "Bordando Memórias Afetivas: Resignificar e Contar Histórias" direcionada ao público 60+ e a intervenção artística "O Manto Bordado - Obra Interativa".

A intervenção tem a participação do público, nos mantos de minha criação em processo. Eu tiro o espectador/público do lugar de observador e os coloco no lugar de participante.

Entrevistado: Está imagem acima é da oficina "Bordando Memórias Afetivas", onde cada participante recebe um manto neutro, sem intervenção e neste manto o participante terá como desafio, criar a sua narrativa poética.

Em janeiro de 2023 a oficina "Bordando Memórias Afetivas" vai estar no Sesc Avenida Paulista/São Paulo. Bjs.

Entrevistador: Perfeito Wander era exatamente o que precisava hahahah, já que minha pesquisa fala do lugar do público como participante da obra. Muito obrigada!!

Entrevistador: Bom dia Wander, tudo bem?, espero que sim!

Entrevistador: Estou entrando em contato para pedir seu email para que eu possa enviar um termo de autorização das informações e imagens que me cedeu para uso no TCC, seria possível?

Entrevistado: Bom dia, Jarlene! Estou bem, obrigado! Desejo que você esteja bem também! Sim, claro! Fico contente em poder contribuir com o seu TCC! Segue e-mail: (email ocultado)

prezando pela privacidade do artista)

Entrevistador: Prontinho, e-mail enviado, desde já muito obrigado Wander.

Entrevistado: Oi Jarlene, boa tarde, tudo bem? É o Wander. Jarlene, eu abri aqui o documento que você me mandou por e-mail, mas eu não sei como assinar aqui. Eu não... não sei acessar uma assinatura minha. Quando o SESC me manda os contratos para eu assinar online, eles usam uma plataforma que já... que já tem uma assinatura minha lá, aí eu só vou clicando e a assinatura vai aparecendo. Mas dessa forma que você mandou, eu não sei como fazer não.

Entrevistador: Oi Wander, tudo bem? É, então, a única forma que a gente tem de assinar, é se você... como eu não tenho sua assinatura disponível, né, para usar em outra plataforma, é só você assinar em um papel mesmo, à caneta, tudo bem, não tem problema nenhum. Você pode tirar foto da sua assinatura e colocar essa foto aí. Se você quiser, se ficar melhor para você, você pode me mandar a foto da sua assinatura e eu mesma faço isso. Porque depois a gente consegue autenticar o documento e tudo mais, vai ficar oficial. Mas como está à distância, é a única forma que a gente consegue fazer. Tem alguns documentos de estágio também que a gente costuma assinar assim dentro da universidade. Pode assinar no papel mesmo, aí você pode me mandar a foto que eu coloco no documento ou você mesmo coloca, como preferir.

Entrevistado: Oi Jarlene! Tá bom, eu vou verificar aqui como é que fica mais prático para mim, e aí eu... mas você não vai deixar de receber esse documento não, tá bom? Eu vou me organizar e vou ver como é que eu faço, e aí quando estiver pronto, logo logo eu já te envio, tá bom? Um beijo, até mais.

Entrevistador: Pronto, perfeito, Wander, muito obrigada mesmo! E da maneira que ficar mais prático para você mesmo, tá? Para não atrapalhar, você deve estar corrido também. Qualquer coisa me manda mensagem que a gente dá um jeito. Muito obrigada!

Entrevistado: Oi Jarlene, eu estou aqui vendo o documento que você me mandou, você colocou 'Oficina O Manto Bordado: Obra Interativa'. Esse nome, 'O Manto Bordado: Obra Interativa', é a intervenção artística que eu te falei, que ela dura dois a três encontros só e a pessoa interage com peças criadas por mim. A oficina, no caso, seria 'Bordando Memórias Afetivas'. Então, aí, posso trocar? O que você acha?

Entrevistador: Oi Wander, nossa, peço desculpas então, não me atentei a isso. Me perdoe! Mas pode trocar sim. Se você preferir, eu posso trocar aqui também, mas não tem problema...

Entrevistado: Oi, Jarlene! Eu vou colocar, então, intervenção artística 'O Manto Bordado', porque como é performativo, eu acho que é melhor para você também, tá? Porque como a intervenção artística ela é bem performativa, então vem de encontro com o que você também está pesquisando, não é mesmo? Então acho que fica melhor do que botar 'oficina', porque a oficina é um processo de oficina mesmo, é processual: a pessoa começa a oficina e lá no

oitavo encontro ela apresenta algo que ela produziu durante todos os encontros. E a obra... 'O Manto Bordado: Obra Interativa' é eu bordando em público e as pessoas serão convidadas a interferir no meu trabalho. Então acho que fica bem mais interessante para você mesmo, tá bom? Eu vou colocar aqui, então, mudar, tá? Um beijo, até!

Entrevistado: Oi, Jarlene! É, eu vou assinar o documento, tá? E vou imprimir, e eu posso tirar foto dele e enviar para você, dá certo dessa forma daí? Porque daí também eu não preciso estar indo escanear ele, porque eu não tenho scanner em casa, e aí se não, eu teria que sair na rua. Me diga se dá certo, tá? Obrigada!"

Entrevistador: Oi, Wander! Desculpa a demora, eu estava em ensaio. É, pode sim! É, pode imprimir e assinar, não tem problema. E aí você, ao invés de tirar foto, se fosse possível você escanear... É, eu não sei se você consegue escanear na sua casa, através da impressora... tem alguns celulares que fazem escaneamento também... ao invés da foto, escanear o documento, será que seria possível?

Entrevistador: Perfeito, Wander! Perfeito mesmo. É, eu não tinha me atentado a isso, mas desse jeito que você falou ficou ótimo. Pode deixar assim, que foi até bom te mandar antes para você ver essas questões para também não ter problema para você.

Entrevistado: Combinado, Jarlene! Logo, logo eu tiro um tempinho aqui, já resolvo isso e te envio, tá bom? Até mais, beijo!

J: Bom dia Wander! Tudo bem?

Recebi o termo assinado ontem, muito obrigadaaa, qualquer coisa que precisar estou por aqui

Entrevistado: Bom dia, Jarlene! Obrigado! Estamos aí para nós ajudar! Abraço.



Entrevistador: Oie Wander tudo bem? Espero que sim!

Nas oficinas do manto bordado você sempre costuma fazer essas rodas no final, seria algo relacionado a experimentação de movimentos do corpo junto com o manto ou algo assim?

Entrevistado: Oi Jarlene, boa tarde, tudo bem? Você? Estou bem sim, já voltei de férias, renovado. Jarlene, é... agora o manto... a oficina "O Manto Bordado: Memórias Afetivas" vai estar no SESC da Avenida Paulista. E respondendo a sua pergunta sobre a roda de movimento, de ações, eu já te digo qual o sentido, tá?

Entrevistado: Então, eu gosto muito da questão também do vestir a roupa e fazer ela existir, né? Através do movimento. Também está... remete à questão da roda de conversa, da... das cantigas em roda, né? Então eu acho que essas questões assim, que eu acho muito interessantes. Essas três questões assim que sempre me vem à cabeça: a questão de você vestir a roupa e fazer o movimento para que ela exista, né? E também essa questão da roda de conversa, da cantiga de roda, enfim... É mais ou menos por aí, tá bom? Beijo.

Entrevistador: Oi Wander, ai que ótimo, que bom! Espero que tenha dado para aproveitar muito. Eu também acabei de voltar de férias, então começou tudo de novo. Mas é isso, obrigada pelas observações. Era mais essa dúvida mesmo, né? Porque eu vi um vídeo... esse vídeo que eu te mandei, que vocês faziam na oficina, né? Esse trabalho mais expressivo com o corpo no final, não apenas o ato de bordar o manto, né? Mas envolve também essa expressividade. E tanto que no meu... no meu TCC eu falo muito sobre máscaras, né? E aí por isso que eu perguntei, porque eu fiquei nessa dúvida, né? Será que eu posso dizer que o Wander está se mascarando com esse manto? Que o "se mascarar" não é muito o termo que a gente está acostumado, né? O se mascarar que a gente se esconde. Mas o mascarar não é esconder, o mascarar é trazer essa questão do corpo para a máscara, que pode ser o tecido, por exemplo, pode ser o manto... a máscara não precisa ser uma coisa que vai no rosto, né? Pode ser o manto, por exemplo.

Entrevistador: Daí eu enxergo muito isso no seu trabalho. É essa questão de corpo também, não só apenas o ato de bordar, mas como esse manto bordado me veste, né? Mas antes eu quis até perguntar para não falar nenhuma besteira. Mas muito obrigada, Wander.

Entrevistado: Oi Jarlene, imagina! Eu podendo sempre contribuir, pode contar comigo sim. É... sim, eu estudei com o Donato Sartori, que era um especialista e meio que o precursor mundial das máscaras, né? E ele falava muito isso: do mascaramento não só o objeto que vai no rosto, mas sim o mascaramento da roupa... a casa é uma máscara, a roupa é uma máscara, uma cidade pode ter um mascaramento também, né? Quando você envelopa alguma coisa, seja uma árvore, seja um prédio quando você está em reforma a parte externa e colocam aquela rede de proteção para não cair nada na cabeça das pessoas, é um mascaramento também. Então sim, você pensou corretamente. E eu estudei isso com o Donato Sartori, que foi um... um grande mestre em máscara, né? Que morreu faz uns três anos.

Entrevistado: Eu acho que o meu áudio cortou um pedaço. Então, quando eu estudei com o Donato Sartori na Itália e depois no Brasil, quando ele veio ao Brasil lá em 2014, ele falava

muito sobre o mascaramento não só do rosto, da máscara objeto que vai no rosto, mas sim uma roupa... o figurino é um mascaramento, é... uma casa é um mascaramento, enfim, um óculos é um mascaramento. Quando se põe uma rede de proteção num prédio para não cair nada na cabeça de ninguém, também é um mascaramento. Quando você envelopa uma árvore é um mascaramento. Então você está no caminho certo, é isso mesmo. Um beijo.

Entrevistador: Caramba, que trajetória, hein Wander! É maior do que eu imaginava, então. Ai que bom, fico feliz de saber que estou no caminho certo em análise do teu trabalho, porque o meu estava indo muito para esse lado e eu uso muito do teu como exemplo. Então, se tivesse alguma coisa errada sobre o seu trabalho eu teria que tirar e eu ficaria muito triste. Então que bom que está dando tudo certo. Assim que estiver pronto eu lhe envio uma cópia para você ler direitinho, mas estou usufruindo muito do teu trabalho aqui, está me ajudando muito. Muito obrigada!

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM IELTXU ORTUETA

A transcrição inteligente foi realizada pela plataforma *SoundWise.ai* com verificação da ortografia e do conteúdo realizada pela presente autora. Apenas suprimimentos de gaguejamento, pausas e expressões, como “é...” e “tá”, foram realizadas para melhor leitura.

Entrevistador:

1-Você diria que se inspiram nas potencialidades das infâncias e as levam para a cena?

2-Envolver as crianças em cena, no que isso agrega para as artes?

3-Quais metodologias você usa para envolver a criança na cena?

4-Como escolhe os materiais que vai usar com as crianças?

Entrevistado:

Bom dia, Jarlene, tudo bem? Obrigado pelo contato. Que legal saber que você já está fazendo uma dissertação, é o último ano? Depois me conta melhor: é um TCC? Do que se trata, tá bom?

Vou tentar responder às suas perguntas, que são bem interessantes. Primeiro de tudo, algo que te escrevi: você usa o plural, o que está tudo bem, obviamente. Mas é importante esclarecer que *Artefactos Bascos* sou eu, não sou uma companhia. Então, é Ieltxu Ortuetta e a primeira letra é um “I”, porque às vezes fazem confusão e colocam um “L”.

Quem sou eu? Sou um artista basco. O País Basco fica na Espanha, e eu sou natural de Bilbao. Moro no Brasil há 23 anos. *Artefactos Bascos* é a minha plataforma de criação para as infâncias. Este ano completo dez anos de propostas, espetáculos, laboratórios e outras atividades que realizo com e para as crianças e as infâncias.

Dito isso, por que dez anos? Porque em 2016 estreei meu primeiro trabalho, que se chama Flou!, espetáculo que sigo apresentando até hoje. Ele circulou por muitos lugares no Brasil e também internacionalmente. Flou! marca o início dessa pesquisa, desse amor e desse entusiasmo em trabalhar com crianças.

As crianças, para mim, têm algo que, como artista, com formação em teatro, artes e também design gráfico, mas que como artista eu vinha procurando praticamente a vida toda, desde que comecei a entrar em cena aos 18 anos. Trata-se da presença que as crianças têm, baseada no aqui e agora. Crianças de até seis, sete, oito anos, muitas vezes não estão na chave da representação, mas na chave da presença. Elas estão no jogo, no aqui, no agora.

E, se elas acreditam que o que está acontecendo é interessante, é curioso, é instigante, elas permanecem ali e criam.

Essa é uma segunda questão importante, o acontecimento, que vou desenvolver melhor daqui a pouco. Trata-se dessa potência que as crianças têm de criar. Eu afirmo (eu sei que a ideia não é só minha, mas é um princípio do meu trabalho) que toda criança é artista. Isso significa que ela precisa criar a partir da observação, da curiosidade, da descoberta e da experimentação. Precisa criar para se reconhecer no mundo, para se entender como pessoa e para se reconhecer em relação aos outros.

E, em relação aos outros, vou fazer uma pausa e continuo...

Tentando responder à primeira pergunta, quando você fala sobre inspiração e sobre as potencialidades. Mais do que inspiração, para mim é muito importante aquilo que acontece no diálogo e no encontro, não no encontro como algo pontual, mas como acontecimento.

Eu parto da potência de todas as infâncias como seres de direitos, seres plenos. Não como sujeitos que “estão em desenvolvimento” no sentido de ainda não serem, mas como pessoas que já são, já sentem, já percebem, já criam, já choram. É nesse lugar que surge, nos meus trabalhos, o protagonismo das infâncias: essa co-criação, esse “entre” que se dá entre a proposta que apresento, a minha presença e a minha relação com as crianças, para criarmos juntos acontecimentos.

A partir daí, surgem vários conceitos. O primeiro é justamente o do acontecimento. Embora meus trabalhos sejam espetáculos e não vejo problema nenhum nisso. Muitas vezes as pessoas tentam colocá-los em uma gaveta: “ah, mas isso não é teatro, é artes visuais, é performance”. Eu venho da História da Arte, das Artes Visuais e da Performance, mas também venho do Teatro. Como já mencionei antes, a questão da não representação me interessa muito.

O que me interessa são dispositivos de jogo e de cena, porque o que fazemos é arte viva, feita ao vivo, no encontro. É nesse sentido que falo de uma dramaturgia do acontecimento ou de uma dramaturgia do encontro. Eu tenho muito bem definido como será esse acontecimento ou esse espetáculo: onde começa, onde termina e por onde ele passa. Mas, para que o espetáculo aconteça de fato, para que se torne um acontecimento é necessária a presença, a criação, a interação, o jogo e a relação das crianças que estão ali.

Essa é, para mim, a dramaturgia que se gera no encontro, onde se estabelece um diálogo. Talvez aqui eu misture um pouco as perguntas sobre metodologia, mas é importante dizer que eu não uso a palavra. Cria-se uma relação de curiosidade, de observação, de olhar e de ação. A partir de ações concretas, vamos criando juntos aquilo que podemos chamar de cena ou de acontecimento.

O acontecimento existe como um todo, mas também se desdobra em “microacontecimentos” que vão conduzindo de uma coisa à outra. Por exemplo, em Flou!, eu começo me jogando

sobre o papel e riscando com carvão. De repente, convido uma criança para riscar comigo: esse é um acontecimento. Depois entra outra, e mais outra, são outros acontecimentos. Isso porque, em todos os meus trabalhos, a relação é central desde o início: uma relação que pretende ser sempre horizontal.

Tenho muito claro que sou um adulto de 48 anos, com um corpo específico, com barba, homem, grande, com uma presença que determina muitas coisas. Ainda assim, vejo as crianças como pares, como pessoas com quem desejo estabelecer um diálogo. Eu convido, apresento possibilidades. E, nesse convite, a criança pode aceitar ou não e isso é absolutamente bem-vindo. Às vezes a criança não quer naquele momento; pode ser que queira depois, ou pode ser que nunca entre na ação, mas participe de outro modo.

Para mim, esse respeito aos tempos, à singularidade e às especificidades de cada criança é fundamental, seja uma criança neurodiversa ou não. Cada criança é um mundo, cada criança é um ser, assim como eu sou. A questão central é: como podemos estar juntos, criando a partir dessas diferenças?

Percebo que meus áudios são longos, mas esse é justamente o processo que me ajuda a pensar e a desenvolver as ideias.

Quando surge a pergunta sobre como envolver as crianças e, o que isso de fato agrega, para mim isso está profundamente ligado ao protagonismo. Falo de protagonismo no sentido de afirmar que a criança não é um ser pequeno, incompleto ou alguém que precisa apenas aprender. A criança já é: tem sua intuição, seu olhar, sua escuta, seu tempo, sua sensibilidade, sua rapidez, sua lentidão, suas especificidades.

Pensar e afirmar as crianças e as infâncias como protagonistas e como potência criadora é algo que considero justo, necessário e, de certa forma, revolucionário. Isso porque rompe com uma visão adultocêntrica, que parte da ideia de que as crianças precisam apenas receber algo que os adultos oferecem. O que precisamos, na verdade, é dialogar.

Ao mesmo tempo, é importante que elas compreendam que nem tudo vale, que não é qualquer coisa. Qualquer coisa, no fim, é nada. Acredito que se pode criar a partir de qualquer coisa, mas, na hora de fazer e de criar, é preciso que exista potência nesse encontro: descoberta, curiosidade e escuta. E as crianças são isso.

Como faço isso com uma criança? E com trinta? Como construir um coletivo? Esse é um dos pontos que mais me interessam no meu trabalho e na minha pesquisa: trabalhar a singularidade de cada criança inserida em um coletivo. Isso me interessa profundamente.

Como agimos juntos, como criamos juntos, sendo que cada um de nós é diferente? Isso é muito rico. Não se trata de homogeneizar, de tornar todo mundo igual, mas de entender, dentro de ações concretas, como desenhar, construir com papéis, ou, como pode ser...no

último espetáculo para a primeira infância que se chama “*Mumblu*”, brincar com celofane azul?, com água ou com uma grande folha prateada né?, como esse fazer coletivo acontece.

Então as metodologias...Na verdade, todas as metodologias do meu trabalho têm sido construídas de forma empírica. Comecei com *Flou!*, que estreou em 2016. Depois, em 2019, estreei *Campo*, onde acrescentei uma camada que não existia em *Flou!* no início do processo. Que é inserir os pais e as mães, porque você percebe que as crianças não chegam sozinhas aos espaços (teatros, centro cultural, Sescs, praças).

E eu percebi que precisava dialogar com os adultos. Então em campo minha primeira ação é com os pais, homens. Eu os convido para a primeira ação, convido para começar a brincar com uns papéis grossos, tipo cartolina, papel “paraná” o nome, brincar de diagramar. E as crianças vão entrando depois, e depois as crianças vão criando com os pais e com as mães. me interessa muito essa construção junto e coletiva.

Então a metodologia, eu fui aprimorando para chegar, por exemplo a esse conceito que te falei no início, a dramaturgia do encontro e dramaturgia do acontecimento. Que se dá, como falei antes, desse “entre” e como fazer esse “entre”, para mim é muito importante, eu continuo pesquisando e não usando a palavra. Porque acho que você abre uma outra perspectiva no momento em que você não precisa usar a palavra para dar uma instrução, indicar ou contar uma história.

São todas as questões que tem meus trabalhos que eu não conto histórias, é uma relação entre o *Performer* os materiais. E óbvio que todos os trabalhos são muito pensados formalmente, esteticamente...tem um universo, mas me interessa muito o que cada criança faça as pontes que ela achar. Se ela vem um cachorro ou depois um dragão ou uma casa ou é uma nuvem, gosto muito dessa possibilidade da arte, de não determinar exatamente o que é e deixar para uma interpretação dentro de um universo que está muito bem pensado e construído.

Então o não uso da palavra, que falei, que gera outro tipo de relação, de atenção, de escuta, de querer entender e brincar com outro. A outra palavra fundamental é brincar, o jogo. O jogo como uma ação, o jogo como algo vital, o jogo que faz querer continuar e querer criar, então existem várias formas: jogos com o corpo, jogos com olhar, jogo com ação. Agora eu te dou um giz, agora eu quero que você me devolva o pincel que você usou, agora quero que todos juntos devolvam. Então tudo isso você vai dando nessa construção corporal que eu vou criando e que dentro do que te falei dessa metodologia, “o início”, o início em estabelecer o acontecimento, o espetáculo, o jogo.

Então em todos os espetáculos, eu já estou em cena aguardando chegarem com pais, as mães as famílias, os adultos... Para mim, o espetáculo já começou nesse lugar, quando eles já chegam e quando eles sentam olho um por um, bem pertinho, para estabelecer uma relação do “aqui e agora” e do “oi”, “oi, esse sou eu”, “oi deixa eu te enxergar”. E a partir disso parto para a ação. Seja colocando uma camisa branca e preta, seja colocando som e me jogando com o carvão em *Flou!*, seja com os pais em campo como te contei... E por aí vai.

E por último, dentro dessa metodologia, como eu já mencionei, algo que me interessa muito é a construção coletiva. E isso dialoga com o que eu disse um pouco antes: não se trata simplesmente de expressão, porque expressão pode ser qualquer coisa, mas sim de estruturas muito bem pensadas.

As estruturas de meus trabalhos são construídas como caminhos que precisamos percorrer juntos, como degraus que precisamos subir coletivamente. Por exemplo: se há 30 crianças, não existem pincéis para todas, esses pincéis precisam circular, precisam “dançar”. Se vamos usar giz, também não há giz para todos. Se, em determinado momento, vamos utilizar papel celofane para olhar ou colar, existe uma questão de tempo envolvida.

A ideia é sempre manter todos juntos. Em alguns momentos isso acontece imediatamente, em outros, as coisas vão se acumulando aos poucos.

Esse pensamento dialoga com a sociedade atual, capitalista e individualista, na qual nós, adultos, muitas vezes lidamos mal com a frustração e isso se reflete diretamente nas crianças. Vivemos uma lógica em que “isso é meu”, mas nem sempre dá para ser assim. Justamente por isso, me interessa trabalhar também com a frustração.

Por esse motivo, posso retirar um pincel de uma criança para passar para outra, para que elas comecem a perceber que não se trata do “eu”, mas do “nós”. A questão central é como esse coletivo se organiza para que possamos, juntos, construir a obra.

Eu acho que todas essas perguntas em todos os meus áudios, já estão meio tudo desenvolvido. Mas finalmente sobre os materiais. Sim, são fundamentais, então todas minhas propostas partem de uma pesquisa a partir de materiais, ou a partir... minha pesquisa é um trabalho solo, na sala de ensaio, tem um período onde eu trabalho pesquisando profundamente as possibilidades de um material, a plasticidade e o brincar.

O que isso tem de interessante? Obviamente antes de uma intuição, ou um tema. Por exemplo neste último espetáculo que chama *Mumbhu*, que estreou agora ano passado, que é sobre criar paisagens imaginárias e efímeras. Então, eu parti o papel prateado como intuição, mas antes tinha trabalhado com plástico, tinha trabalhado com barro, enfim. E fui afinando, afinando, afinando, afinando, para chegar na criação dessa obra.

Então os materiais para a mim são dispositivos de relação, são materiais relacionais. A partir deles podemos estabelecer diálogo e multiplicar as possibilidades e sempre fazer um trabalho de depuração. Então quando vejo que dois materiais tem muita potência, acostumo, sempre ficar só com um, e eu vou afinando, afinando, afinando para descobrir a máxima potência desse material da relação. Isso também acho que é importante.

Então, outros princípios que talvez diferem um pouco as vezes espetáculos de teatro, é que eu nunca deixo nenhum material que acho que é supérfluo. Então não tem coxia, tenho sempre

tudo em cena, pensado também muito bem plasticamente como eles estão, não estão aí ao azar, a construção de como senta público ou espaço, se vão sentar aos lados, se vão sentar em círculos, e essa arena, semi-arena, é muito pensado.

E não tenho nada escondido onde aparecem efeitos, digamos. Acontecem muitas vezes nas pesquisas que tem materiais, elementos, ações que são muito bonitas, são muito interessantes, mas que eu acabo vendo que não são realmente absolutamente necessárias para o espectáculo e para o acontecimento. Então, que eu faço? Coloco na gaveta e fica aí para o desenvolvimento posterior. Então, esse trabalho de depurar os materiais, de depurar as ações, e criar essa dramaturgia, de como vai ser construído e onde eu começo, como começo, e onde vamos terminar e todos os meus trabalhos terminam com todo mundo junto, essa questão de novo do coletivo e vamos chamar de festa, de celebrar, ou encontro para mim é muito importante.

Enfim, querida, falei muita coisa. Sei que tem bastante material aí. Qualquer dúvida, me pergunte, me escreva, mande mensagem ou áudio. E, se for possível, seria muito bom ter acesso ao texto. Se surgir alguma questão que tenha escapado ou algum dado que não esteja correto, você me avisa, tá bom?

Agradeço muito e espero que tenha sido proveitoso ouvir esses meus áudios reflexivos sobre um trabalho que me apaixona tanto.

Um abraço e obrigado.

APÊNDICE D - TERMOS DE AUTORIZAÇÃO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Vanderlei Rodrigues, com nome artístico **Wander Rodrigues**, portador da Cédula de Identidade nº36.359.244-1 AUTORIZO o uso de minhas imagens e informações cedidas por mim a respeito da intervenção artística "**O Manto Bordado - Obra Interativa**", de minha autoria, no trabalho de conclusão de curso da graduanda em teatro-licenciatura pela Universidade Federal de Goiás, Jarlene Pereira Pinheiro.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

São Paulo, 07 de Novembro de 2022.



Assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, IELTXU MARTINEZ ORTUETA com nome artístico IELTXU ORTUETA, portador da Cédula de Identidade (RNE) n°V378823-C AUTORIZO a utilização e a transcrição de meus relatos, opiniões e informações cedidas em conversa informal à pesquisadora Jarlene Pereira Pinheiro, portador da Cédula de Identidade n° 22.168.088-81. Esta autorização é concedida para fins exclusivos de pesquisa, composição e publicação da dissertação de mestrado "Aspectos da arte contemporânea como vetores da expressão cênica inspiradas nas infâncias" do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG), bem como em desdobramentos acadêmicos derivados desta pesquisa.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Cunha, 4 de fevereiro de 2026.

Documento assinado digitalmente
IELTXU MARTINEZ ORTUETA
Data: 04/02/2026 12:16:30 -0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>


ASSINATURA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Rui Jorge Vinhais Bordalo com nome artístico Rui Bordalo, portador do CPF nº 704.147.541-74 AUTORIZO a utilização e a transcrição de meu relato, opiniões e informações cedidas em conversa informal à pesquisadora Jarlene Pereira Pinheiro, portador da Cédula de Identidade nº 22.168.088-81. Esta autorização é concedida para fins exclusivos de pesquisa, composição e publicação da dissertação de mestrado "Aspectos da arte contemporânea como vetores da expressão cênica inspiradas nas infâncias" do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG), bem como em desdobramentos acadêmicos derivados desta pesquisa.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Goiânia, 07 de Abril de 2026

 Documento assinado digitalmente
RUI JORGE VINHAIS BORDALO
Data: 07/04/2026 08:39:14-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

assinatura