

14º Seminário Nacional Sociologia & Política

Saberes em Confluência

GT 4 - Sociologia da Cultura

Cores e materialidades na cena: uma análise sociocultural da narrativa migrante na montagem
estudantil goianiense de *Borandá* (2025)

BONINI, Dimitria¹

CHRISTINO, Daniel²

RESUMO

Este artigo propõe uma análise estética e sociocultural da montagem estudantil goianiense de *Borandá: Auto do Migrante* (2025), a partir da direção de arte como eixo narrativo. A pesquisa investiga o uso das cores e das materialidades cênicas como dispositivos de construção de sentido, com destaque para suas dimensões simbólicas, históricas e articuladas à visualidade da representação do migrante. A criação coletiva, atravessada pelas vivências dos estudantes, se materializa no uso de objetos híbridos entre cenário, figurino e memória, evidenciando a imagem como campo sensível e também como documento histórico.

Palavras-chave: Direção de arte; análise sociocultural; migrante.

ABSTRACT

This article proposes an aesthetic and sociocultural analysis of the student production from Goiânia of *Borandá: Auto do Migrante* (2025), taking art direction as its central narrative axis. The research investigates the use of color and scenic materialities as devices for meaning-making, highlighting their symbolic and historical dimensions articulating the visuality involved in the representation of the migrant. The collective creation, shaped by the students' lived experiences, materializes through the use of hybrid objects that exist between set design, costume, and memory, revealing the image as both a sensitive field and a historical document.

Keywords: Production design; sociocultural analysis; migrant.

¹ Mestranda em Artes, Culturas e Tecnologias pela Universidade federal de Goiás, dimitriacruz@discente.com.br

² Doutor em Comunicação pela Universidade de Brasília. dchristino@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

"Borandá: Auto do Migrante" é uma peça de teatro popular brasileiro de 1960, com forte viés de pesquisa, escrita por Luís Alberto de Abreu. A obra retrata a dura realidade da migração e foi idealizada como um convite para refletir sobre a identidade brasileira, as memórias e as dificuldades de quem vive à margem da sociedade, perambulando em busca de novos caminhos. O texto é composto por três atos que trazem as histórias de João Cirilo, Galatéia e Maria Déia, sendo eles respectivamente um drama, uma comédia do absurdo e uma tragédia.

Em 2025, uma turma de estudantes composta apenas por mulheres do curso de qualificação da Escola do Futuro em Artes Basileu França, autointitulada "Coletivo Gambiarra", produziu uma montagem desta peça sob a direção do professor e teatrólogo Hélio Fróes. Atuei como Diretora de Arte na montagem analisada, trabalhando com a turma durante o período de 6 meses os conceitos de figurino, maquiagem e cenário. Neste projeto, trabalhamos com cores, texturas e memórias das próprias alunas para construir a ambientação narrativa a partir do olhar atento e das vivências compartilhadas em sala. Este artigo é tanto uma análise estética quanto um memorial da produção desta montagem.

Durante esta jornada, utilizo como eixo principal os estudos de Burke (2017) e complementando-o com outros autores que abordam os subtópicos da direção de arte como Vera Hamburger (2014), Eva Heller (2013) e Gil Camargo (2000). Enquanto produtora cultural e professora envolvida na montagem aqui descrita e sob esse contexto, compreendo que a historicidade pode ser analisada não somente pela ótica dos historiadores e biólogos, mas também pelos olhos dos artistas que documentaram seu tempo. Estas obras, que nem sempre têm a ambição de atravessar o tempo, ainda assim o fazem pois frequentemente serão revistadas por gerações seguintes que "acabam lendo nas entrelinhas de algo que um artista desconhece ele mesmo estar ensinando." (Burke, 2017, p. 148).

Muitos pintores poderiam ser descritos como historiadores sociais pelo fato de que suas imagens registram formas de comportamento social, cotidianas ou de eventos festivos: limpar a casa; sentar para uma refeição; participar de procissões religiosas; visitar mercados e feiras; caçar; patinar; descansar à beira mar; ir ao teatro, ao hipódromo, ao concerto ou à ópera; participar de eleições, comparecer a bailes e jogos de críquete. Historiadores da dança, do esporte, do teatro e outros especialistas, todos estudaram a evidência dessas imagens com cuidado e atenção

para cada detalhe. Sem elas, a reconstituição da prática do futebol na Florença renascentista, por exemplo, seria de fato impossível (Burke, 2017, p. 156).

Na montagem analisada, o processo estético não se limita a uma organização formal dos elementos visuais, e sim pretende atuar como um campo de articulação entre materialidade, imagem e experiência social. As escolhas de cores, formas e objetos aqui descritas operam como meios de tornar visíveis as experiências do migrante que nem sempre são explícitas no texto, mas se manifestam naquilo que é sensível, tátil e visual.

2. METODOLOGIA

Ao longo do semestre, atravessamos dois momentos centrais para a direção de arte do espetáculo. Na primeira metade, entre agosto e setembro, nos dedicamos a estudos teóricos e à análise de outras montagens que abordassem o tema, com o intuito de aprofundar e fortalecer o olhar crítico. Na segunda metade, passamos a customizar os objetos de cena e a materializar as ideias inicialmente concebidas. Nesse contexto, optei por organizar esta análise em três grandes áreas, de modo a garantir maior coesão expositiva: (1) o uso da cor e suas simbologias; (2) a produção das malas e suas narrativas; e (3) a configuração da cenografia, em articulação direta com a iluminação e os figurinos.

2.1. CORES E ESTIGMAS

De início, pensando em como elaborar a paleta de cores da obra, propus às alunas o início do semestre com uma pesquisa de aprofundamento utilizando de conceitos trazidos por Eva Heller (2013) em seu livro “A psicologia das cores”, obra debatida em sala de aula. As alunas apresentaram-me então, a primeira escolha estética a ser firmada coletivamente: trabalhar com uma paleta de cores monocromática, de marrom e suas tonalidades.

Heller (2013) elabora em seu livro sobre o marrom em diferentes instâncias sociais e conclui alguns conceitos importantes para a narrativa da peça. O principal motivo do uso do marrom para nós foi a vontade de trabalhar a conexão com a terra, com o chão de poeira, enfrentado pelos andantes que protagonizam as histórias, em alusão às grandes distâncias caminhadas em uma terra de poucos recursos. Diante disso pensamos que a melhor escolha

seria destrinchar as diferentes tonalidades dentro da direção de arte da peça, fazendo o aspecto terroso pairar sobre todo e qualquer elemento.

Figura 1 - Visão frontal do palco durante o início da peça



Fonte: Acervo do grupo gambiarra

Outro caminho importante que foi decidido a partir dos estudos de Heller (2013) é o uso do efeito adaptativo do marrom: a cor, em suas diferentes nuances pode atenuar a força de outras cores, para ela, “Perto do marrom, até mesmo o vermelho fica apagado; o azul perde sua claridade, o amarelo perde seu brilho.” (Heller, 2013, p. 258). Desta forma, para criar harmonia estética entre os elementos bastava adicionar uma camada de marrom a sua cor original, esta que fizemos por meio da iluminação e também por meio do tingimento das peças de vestuário, escurecendo roupas como calças e camisetas de acordo com a necessidade.

Já na Idade Média o marrom era considerado a cor mais feia. Marrom era a cor das roupas dos pobres, dos camponeses, escravos, servos e mendigos. Pois a vestimenta marrom era apenas a vestimenta sem tingimento de resíduos de lã e pêlo de cabra, cervo e lebre, filados com linho e cânhamo crus e pardacentos. Numa época em que as roupas de cores luminosas eram símbolo de status, as roupas não tingidas denotavam claramente uma condição inferior [...] Os primeiros monges cristãos vestiam hábitos não tingidos. Quando foram estabelecidas cores para as diferentes ordens, as cores marrom e cinza eram as daquelas ordens que faziam voto de

"extrema pobreza". Os franciscanos eram os "monges marrons". (Heller, 2013, p. 259)

Desta forma foi primordial para a construção imagética se valer da cor escolhida para contar nas entrelinhas do roteiro a situação social dos personagens e seu ambiente doméstico. O marrom aqui, também ocupa lugares sociais reiterados no livro de Heller (2013): a cor do antiquado, do antigo, da falta de elegância, do centrado e também do robusto sendo este último termo curiosamente originado da palavra inglesa *rotbraun* (marrom avermelhado).

Em congruência com o estudo de cores, foi abordado em sala também o estudo da visualidade no livro de Peter Burke (2017) "Testemunha ocular" como complemento para compreender e questionar a representação histórica do andante e da figura do camponês. Burke (2017) relata que a representação destes arquétipos comumente vem de forma pejorativa desde o século XV na europa onde a retratação destas pessoas em produções artísticas vinha acompanhada de estigmas como corpos gordos, baixa estatura, vulgaridade, boemia e personalidade geniosa. Estes estigmas corroboram para o distanciamento do povo do campo para com o povo da cidade. Burke comenta que "Uma maneira de penetrar no âmago dessa sociedade e da sua mentalidade é questionar como e onde foram estabelecidas as fronteiras que distinguem quem está dentro e quem está fora." (Burke, 2017, p. 205).

As escolhas estéticas não buscaram se orientar por uma reprodução de estereótipos, e sim por incentivar o uso irônico e a crítica a esses códigos visuais, com o objetivo de evidenciar e problematizar tais construções, reapropriando e ressignificando estigmas. Conforme aponta Burke (2017), as imagens não apenas refletem a realidade, mas participam ativamente da sua construção simbólica; assim, ao incorporar esses elementos, a montagem convida o espectador a reconhecer, estranhar e questionar os imaginários sociais cristalizados, deslocando-os de uma posição naturalizada para uma perspectiva crítica.

2.2 MALAS QUE CONTAM HISTÓRIAS

Anteriormente à minha entrada no corpo docente, o professor Hélio já havia estudado com o coletivo o uso ativo de maletas de viagem ora como figurino, ora cenário, ora banquetas, ora tambores, entre outras funções que forem se desenvolvendo em meio aos ensaios. Nesse processo, atuei como orientadora da pesquisa estética de customização destes

itens, que já haviam sido feitos anteriormente pelas estudantes a partir de caixas vazias de computadores revestidas com tecido.

A pesquisa estética muito se pautou no uso de referências imagéticas advindas das próprias vivências do grupo, fazendo com que cada mala trouxesse uma imagem original da mistura dos personagens que dela se utilizavam e das memórias pessoais das atrizes envolvidas.

Figura 3 - Personagem João Cirilo com sua mala personalizada



Fonte: Acervo do grupo gambiarra

Burke (2017) considera que há muito valor em produzir imagens a partir desta reconstrução de nós mesmos, pois ela nos permite comunicar as miudezas da cultura cotidiana, deixando claro e palpável este processo complexo que é o surgimento da

individualidade. Esta pedagogia foi compartilhada entre nós enquanto equipe, de forma que, nestes 6 meses também houve o preparo do elenco pelo diretor Hélio Fróes de forma a permitir a inserção das vivências individuais em seus respectivos personagens.

No que diz respeito à história da cultura material, o testemunho de imagens parece ser mais confiável nos pequenos detalhes. Ele é particularmente valioso como evidência da arrumação dos objetos e de seus usos sociais, não tanto a lança, ou garfo, ou livro em si, mas a maneira como empunhá-los. Em outras palavras, imagens nos permitem reinserir velhos artefatos no contexto social original. Esse trabalho de reinserção também exige que os historiadores estudem as pessoas representadas nessas imagens[...]. (Burke, 2017, p. 153)

Desta forma, cada mala, bem como cada personagem que a utilizou, carregou também a materialidade destas vivências. Em sala, orientei a turma a trabalhar interferências artísticas nestas malas a partir de técnicas de mídia mista. Algumas malas foram decoradas com miçangas e tinta para tecido, outras revestidas com jornais e rede de pesca, algumas levavam em sua carcaça pinturas rupestres, pérolas, apliques de flores secas, cabaças e até carvão. Muitos destes elementos foram sugeridos em sala de aula sob minha orientação, malas de personagens mais divertidos carregavam elementos mais dinâmicos que priorizavam o relevo, ao passo que personagens mais acanhados tinham malas mais tímidas e personagens raivosos carregavam malas rasgadas, riscadas, externalizando suas respectivas psiques na materialidade da cena.

Outro ponto importante é a forma como as imagens conseguem tornar visível aquilo que é abstrato. Como discute Burke (2017), uma das estratégias utilizadas foi produzir associações das simbologias destes materiais às personagens que encarnam esses conceitos. Esse recurso não só facilita a compreensão, mas também mostra como a visualidade participa ativamente da construção de sentidos. Ou seja, as imagens participam ativamente da produção e organização simbólica da realidade, especialmente naquilo que não se apresenta de forma imediatamente tangível.

Figura 2 - Personagem Maria Déia sentada a frente de uma parede feita por malas



Fonte: Acervo do grupo gambiarra

Em determinado momento da última saga, a ideia era utilizar as malas como elementos que pudessem contemplar uma ruptura de ciclo a partir da visualidade para a narrativa da personagem de Maria Déia que protagoniza a mais triste das três histórias do roteiro. Após muitos anos de caminhada forçando-se a aceitar as adversidades da vida, a personagem se levanta contra as injustiças sofridas e decide seguir sozinha, pois, este caminho parece mais próspero do que o sofrimento junto às companhias que sempre teve. Surge, então, a ideia de mimicar uma parede de tijolos, que, por meio das orientações do diretor de cena Hélio Fróes, é construída pelos outros personagens ao longo da movimentação e posteriormente derrubada pela fúria da protagonista.

O aspecto de muro que cai é um dos códigos visuais desta cena que escolhemos a partir de Burke (2017) em seus estudos sobre a visualidade, onde ele cita o uso da destruição da materialidade como recurso imagético para comunicar o fim de uma opressão recorrente

A Revolução Russa foi acompanhada pela destruição de estátuas dos czares, parcialmente registrada em filme na época, e a Revolução Húngara de 1956, por sua vez, pela destruição do monumento de Stalin em Budapeste. A queda do muro de Berlim foi marcada pela queda de muitas estátuas a partir de 1989, incluindo as do chefe da polícia secreta Félix Dzerzhinsky (em Varsóvia e Moscou) e de Lenin (em Berlim, Bucareste e em muitos outros locais). (Burke, 2017, p. 199)

Assim como nos exemplos históricos trazidos pelo autor, em que a derrubada de monumentos evidencia a queda de regimes e de símbolos de poder, a queda das malas marca, na cena, o rompimento da personagem com a estrutura opressiva que atravessava a trajetória, fazendo com que a visualidade da cena se conecte diretamente ao seu percurso narrativo. A cenografia, então, passa a atuar de forma ativa, reforçando imageticamente esse momento de mudança.

2.3 ENCONTROS ENTRE CENOGRAFIA, LUZ E FIGURINO

Uma grande lua feita de bacias foi o pontapé inicial do cenário e ideia do diretor Hélio Fróes, desta forma, tudo o que foi construído em seguida se alocava em torno dela e da ideia de colocá-la em foco. Em sala, para delimitar a escolha e a importância deste astro, recorremos ao “Dicionário dos símbolos” de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2023). A lua é um símbolo utilizado por todas as épocas e todos os povos, ora para simbolizar os desejos inconscientes, ora o crescimento, a mudança e o ciclo natural das coisas. A lua atua como indutora de ciclos biológicos, movimentando marés, calendários, a fertilidade dos animais e a vitalidade das plantas. Sendo ela comumente associada ao tempo, reconhecemos que seria uma boa ideia transformá-la ao longo da narrativa, utilizando de refletores com cores diferentes e estampas feitas em projeção.

Figura 4 - Cena da festa onde o personagem João Cirilo se apaixona



Fonte: Acervo do grupo gambiarra

Mesmo tendo destaque em todas as cenas, há um momento em particular em que a lua metálica exibe o máximo de sua beleza: durante a cena da festa, momento de primeiro encontro entre os personagens da primeira saga, na roda de tambor à noite, é uma das poucas cenas em que deixamos de lado a estética terrosa e, sob o olhar poético da iluminação de Hélio Fróes, o palco se transforma em uma noite azul e os corpos dançam em performance de festança e embriaguez. Esta escolha parte também da simbologia do luar mágico para as festividades, pois

Como a Lua rege a renovação periódica, tanto no plano cósmico como no plano terrestre, vegetal, animal e humano, as divindades lunares, entre os astecas, compreendem os deuses da embriaguez; por um lado, porque o bêbado, que adormece e acorda sem de nada se lembrar, é uma expressão de renovação periódica; por outro lado, porque a embriaguez acompanha os banquetes que se fazem nas colheitas e são, portanto, a expressão da fertilidade. (Chevalier; Gheerbrant, 2023, p. 631)

Ainda durante as leituras do “Dicionário dos símbolos” discorremos sobre a importância do figurino enquanto construção de narrativas socioculturais, Chevalier e Gheerbrant (2023) comunicam que a escolha da vestimenta, sendo ela um artifício identitário exclusivo da humanidade, se desenrola historicamente como um movimento de consciência do eu: pode estar atrelada a moralidade, aos gostos, a forma que um pretende ser visto pelos demais, revela a personalidade e transmite visualmente associações a grupos étnicos e culturais.

Ao reconhecer tal recurso decidimos coletivamente trabalhar o figurino como artifício identitário e cenográfico: além de cada personagem ter sua própria indumentária que o caracteriza, tanto em cores quanto em escolha de tecidos, estas roupas permanecem penduradas durante todo o espetáculo em um grande varal que cruza o palco disponibilizando as peças para uso das atrizes que trocam de roupa sem sair de cena para introduzir novos personagens. Desta forma as vestimentas criam ambientação e contam por si só a narrativa dos viajantes quando observamos sua organização, calças, vestidos, lenços e saias incitam o espectador a imaginar o que está por vir.

É possível compreender sua atuação como elemento de mediação entre identidade e representação. Conforme discute Vera Hamburger (2014), a construção visual dos personagens não se limita à caracterização externa, mas envolve processos de significação que articulam subjetividade, contexto social e linguagem estética. O uso do varal de roupas em cena intensifica essa dimensão, ao expor continuamente os trajes como elementos mutáveis e compartilhados, reforçando a ideia de identidade em trânsito e em constante transformação.

Figura 5 - Início da peça com varal de roupas ao fundo e atriz se trocando



Fonte: Acervo do grupo gambiarra

Na instância de luz e recorte, nosso diretor Hélio Fróes optou por chefiar ele mesmo a iluminação do espetáculo, e me relatou uma vontade de trabalhar com os tons em âmbar também na luz. Nesta construção é possível apontar três modos de operação na iluminação que acompanham os atos da própria peça. Durante a primeira saga, sendo esta a mais dramática, temos o uso da iluminação com focos bem recortados; em um segundo momento, durante a saga da vida de Galatéia temos uma luz geral que permanece acesa durante toda a narrativa, este recurso foi pensado por Fróes para sugerir quebra da dramaticidade e foco no dinamismo dos diálogos sendo usado também em momentos em que as atrizes se desvinculam de seus personagens para narrar a obra. Por fim, na última saga, a tragédia de Maria Déia, vemos o uso mais persistente do vermelho, mudando totalmente o tom do conjunto criando tensão e externalizando a angústia que permeia as relações entre os personagens.

Do amor ao ódio - o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, "vê-se tudo vermelho". (Heller, 2013, p. 54)

Para melhor compreensão das decisões tomadas por Hélio, surge a necessidade de introduzir as alunas aos conceitos básicos de iluminação por meio do livro de Gill Camargo (2000) “Função estética da luz”. A partir deste, as estudantes puderam compreender quando e como a luz, no contexto teatral, deixa de ser um recurso passivo e passa a desempenhar um papel ativo na criação de significados por meio de sua mobilidade e capacidade de transformação ao longo do tempo, permitindo explorar valores emocionais, atmosferas e tensões dramáticas, tornando a iluminação um elemento fundamental na composição estética do espetáculo.

Finalmente, a junção de tons de marrom; o varal de roupas que, de forma dinâmica, muda a cada segundo; a lua que embala a psiquê dos personagens e as malas que carregam suas histórias; nos presenteia com a construção imagética de uma andança simples porém significativa.

3. CONCLUSÃO

É possível ver a partir da montagem, um exemplo prático do que Burke (2017) diz ser o registro de um tempo na produção artística. Revisitando um momento histórico no fazer teatral, a turma pôde fazer conexões entre o passado e o presente, revelando similaridades, novos pontos de vista sobre as vivências culturais e compreender as simbologias essenciais para o manuseio de elementos da direção de arte. Nestes 6 meses, a proposta de prática teatral aliada ao estudo teórico trouxe possibilidades de escolhas estéticas com profundidade de significado que permitiram compreender também o fazer artístico como prática de registro histórico. Ao incluir as percepções individuais de cada aluno, o resultado final da montagem confirma que

A experiência pessoal é sempre a forma mais rica de se aproximar das matérias artísticas e criar intimidade em sua exploração, já que as regras e manuais não conseguem abranger as infinitas possibilidades de significação dos elementos em jogo. (Hamburguer, 2014,p 42)

As imagens teatrais não podem ser vistas apenas como narrativas isoladas pois carregam marcas das relações sociais daqueles que as produzem. Nesse sentido, a imagem assume um papel fundamental como fonte histórica, podendo ser analisada com a mesma relevância que textos e testemunhos. Existe potência nas imagens pois as mesmas nos contam histórias pelo olhar, sem precisar se explicar. Peter Burke (2017) destaca que muitos aspectos da cultura material não aparecem nos textos porque eram considerados óbvios para quem vivia naquele contexto e, por conta disto, as imagens, são primordiais para revelar esses detalhes, mostrando não só os objetos, mas também como eram utilizados no cotidiano, ampliando nossa compreensão sobre as práticas e dinâmicas de seu tempo.

Seria errôneo dizer que a materialidade cênica cumpre apenas função de suporte visual pois os elementos materiais presentes em cena também atuam como signos que condensam experiências, afetos e marcadores socioculturais. Dessa forma, não se trata apenas de construir uma estética visual, mas de elaborar uma linguagem capaz de comunicar dimensões simbólicas que, muitas vezes, escapam à linearidade do texto dramático. A direção de arte assume um papel estruturante na construção da narrativa, deslocando-se de uma função meramente ilustrativa para uma dimensão mais discursiva.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de. Borandá: auto do migrante. São Paulo: Fraternal Companhia de Artes e Malas-artes, 2003.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário dos símbolos. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.

CAMARGO, Roberto GILL. Função estética da luz. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.

HAMBURGUER, Vera. Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Senac, 2014.

HELLER, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CHECKLIST PARA PAPER COMPLETO	
NORMAS	ASSINALAR COM “✓” OU “OK”
Logo do 14º SNS&P na primeira página	ok
Texto entre 12 e 15 páginas (excluindo capa e referências)	ok
Formato de papel A4	ok
Margens superior e esquerda: 3 cm; inferior e direita: 2 cm	ok
Fonte Times New Roman, tamanho 12	ok
Recuo de 1,25 cm para a primeira linha de cada parágrafo	ok
Espaço entre linhas de 1,5	ok
Referências conforme normas o “Manual de Normalização de Documentos Científicos de acordo com as normas da ABNT” [UFPR]: < https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/73330 >	ok
Conversão do arquivo em .pdf	ok