

Fausto Viana e Carolina Bassi (orgs)

# DIÁRIO

# DOS

# FUTUROS

# Resquisidores 2

- Marcelo F. Martins
- João Antônio de Oliveira
- João César Rodrigues
- Thiago Souto
- Carla C. de Castro
- Patrícia Pereira
- Carolina Guigoleira
- Carla Vitor Lacerda
- Laura A. Amaral
- Murilo F. Freitas
- Carolina B. B. B.
- Samara Vilhote
- Carolina Braga
- Antônio Dias
- Thiago S.
- Carla V.
- Laura A.
- Murilo F.
- Carolina B.
- Samara V.
- Carolina B.
- Otto Rodolfo





**Universidade  
de São Paulo**



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

# **DIÁRIO DOS *FUTUROS* PESQUISADORES 2: CENOGRAFIA**

Fausto Viana e Carolina Bassi (orgs.)

## **Diários dos Futuros Pesquisadores 2: Cenografia**

### *Ficha técnica:*

Organizadores: Fausto Viana e Carolina Bassi

Editor: Fausto Viana

Capa: Carolina Bassi

Diagramação: Sérgio Lessa

### *Ficha catalográfica:*

---

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D539                      Diário dos futuros pesquisadores 2: cenografia / Fausto Viana e  
Carolina Bassi (orgs.) - São Paulo : Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, ECA/USP, 2013.  
342 p.

I. Cenografia 2. Teatro 3. Espaço cênico I. Viana, Fausto II. Bassi, Carolina

CDD 21.ed. – 792.025

---

# DIÁRIO DOS *FUTUROS* PESQUISADORES 2: CENOGRAFIA

Fausto Viana e Carolina Bassi (orgs.)

São Paulo

2013



**Universidade  
de São Paulo**





*“Toda criação é um risco que exige uma coragem particular entre aqueles que têm o sentimento de estar à frente.”*

*Jean-Pierre Ryngaert*

*(Jogar, Representar, de Jean-Pierre Ryngaert, São Paulo: CosacNaify, 2009. p. 237)*

## DIÁRIO DE FUTUROS PESQUISADORES 2: CENOGRÁFIA

Introdução .....	11
<i>Helena Bastos, Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura</i>	

### SUMÁRIO

#### **Teatro**

O Teatro Grego e o Teatro Elisabetano: Pontos de convergência .....	15
<i>Ladyane Vieira</i>	

Cenografia e jogo teatral: o papel dos objetos e do espaço na aquisição da linguagem teatral .....	27
<i>Júlio César da Silveira Rodrigues</i>	

O componente artístico de <i>embalagem</i> na cenografia de Tadeusz Kantor ...	35
<i>Mateus Fávero Martins</i>	

A busca por uma nova potencialidade do espaço cênico nas obras de Tadeusz Kantor .....	45
<i>Vitor Amato Zanin</i>	

Instaurando um pensamento cenográfico: Meyerhold e a poetização do espaço teatral em <i>O Corno Magnífico</i> .....	57
<i>Thais Sodré</i>	

Cenografia como dispositivo de mudança nas relações espaço-ator-espectador em Meyerhold .....	67
<i>Carolina Paccagnella Braga</i>	

O construtivismo e o princípio de montagem na cenografia d' <i>O Corno Magnífico</i> de Meyerhold .....	75
<i>Giulia Conforto de Castro</i>	

Encenações de Max Reinhardt no Die Kammerspiele - características expressionistas e suas reverberações .....	83
<i>Giovana Dias de Souza</i>	
Ficção e a realidade ficcional do espaço cênico .....	93
<i>Carolina Petrucci dos Santos Rosa</i>	
A cenografia em Brecht .....	103
<i>Murilo Tiago Franco de Freitas</i>	
Do circo ao hospital: a transformação da figura do <i>clown</i> a partir da sua indumentária .....	113
<i>Otto Rodolfo Blodorn</i>	
Imagens que falam .....	121
<i>Laura Amaral Gurgel Macedo</i>	
A visualidade do teatro musical no Brasil: reprodução, recriação e concepção .....	131
<i>Adriana Dias Fonseca</i>	
<b>Dança</b>	
As características estéticas do Teatro Nô e suas especificidades .....	149
<i>Samara Nemenz Vitorio</i>	
A indumentária feminina no tango argentino de espetáculo .....	161
<i>Olivia Teixeira</i>	
<b>Cinema</b>	
Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar: a visceralidade dos artistas na representação do feminino .....	175
<i>Carla Vichi</i>	



<i>Akira Kurosawa, um artista visual: a construção plástica</i>	
<i>de Rashomon e Sonhos</i> .....	217
<i>Francinny Anzai</i>	

## **Vídeo**

A poética visual da Literatura de Cordel: uma proposta videográfica .....	249
<i>Thais Teresa Lacerda Franco</i>	

## **Shows musicais**

<i>Organização do delírio: pesquisa e proposta de figurino para os babiliques</i> .....	277
<i>Camila Schvaitzer</i>	

## **Intervenção urbana**

A cidade como cenário uma reflexão sobre paisagem, percepção e memória .....	311
<i>Patrícia Perroud da Silveira Foresti</i>	





## INTRODUÇÃO

Quando publicamos a primeira edição de *Diário dos Futuros Pesquisadores: Cenografia*, estávamos felizes com a boa “safra” de artigos resultantes deste investimento em pesquisa. Torcíamos para que pudéssemos ter outros números daquele livreto.

Muito mais do que a nossa torcida, nosso empenho em comum com o de nossos alunos de graduação e pós graduação continuaram rendendo admiráveis frutos. E qual não foi nossa alegria ao ver que, ao final do semestre, tínhamos um número ainda maior de alunos autores de interessantes investigações?

O segundo livreto de nossa coleção então saiu do forno. É com grande entusiasmo que damos sequência a esta série de publicações. Estão reunidos neste livreto alunos de graduação do curso de Artes Cênicas da ECA/USP e formandos do curso de Cenografia e Figurinos do programa de pós-graduação do Centro Universitário de Belas Artes.

Começa-se falando dos pontos de convergência entre o teatro Grego e o Elisabetano. Em seguida, discute-se a construção da cenografia na montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, a partir de seus elementos cenográficos. A importância dos objetos e do espaço para o estabelecimento do jogo cênico e da linguagem teatral é bastante discutida nesta seção, que inclui dois artigos sobre Tadeuz Kantor, encenador reconhecido pela ressignificação dos objetos em seus espetáculos. O encenador russo Meyerhold despertou interesse por sua poetização do espaço a partir da construção imagética da cenografia pelo viés construtivista. Como se dá, nos espetáculos concebidos por ele, em especial *O Corno Magnífico*, a relação espaço-ator-espectador? A importância da cenografia para outros

grandes encenadores como Bertolt Brecht e Max Reinhardt também foi explorada, através das reverberações de suas ideias na produção contemporânea.

Não foram esquecidas peças mais recentes como *Ficção* (Cia. Hiato) e a gráfica *Avenida Dropsie* (Sutil Companhia), inspirada nos quadrinhos de Will Eisner. Práticas performáticas sociais como as realizadas por clowns são abordadas quanto à transformação ocorrida nos trajes de cena em virtude do deslocamento de espaço – do circo aos hospitais. Os musicais, que vêm tomando cada vez mais espaço na cena contemporânea, ganham voz nesta publicação questionando a criação e a recriação em obras cujas concepções artísticas já chegam a nosso país mais ou menos estipuladas – a quem cabe a criação de sua visualidade?

Com interesse nas especificidades estéticas e práticas da dança, a segunda seção foca no Teatro Nô e nas necessidades do traje feminino dos espetáculos de tango e brinda o leitor com um pouco de sua história.

Perseguindo o rastro de diretores bastante autorais, a seção Cinema, apresenta uma pesquisa que compara Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar, no que se refere à construção visual de seus personagens femininos, sempre tão fortes e marcantes. A autora constrói ainda um traje para *Valsa no. 6* unindo as duas estéticas. O diretor Akira Kurosawa, altamente plástico em suas criações, teve a sua metodologia de concepção e elaboração de trajes de cena demonstrada a partir de dois estudos de caso – *Rashomon*, uma de suas obras iniciais e *Sonhos*, um de seus últimos filmes. Nele, aspectos históricos e visuais se confrontam e complementam-se.

Na tentativa de exaltar as contribuições culturais, literárias e visuais da literatura de cordel, a seção Vídeo, traz um artigo sobre a experiência de unir tais contribuições à linguagem videográfica, mantendo a linguagem gráfica e rústica da xilogravura, marcadamente usada nas ilustrações de cordel, flertando com a bidimensionalidade em trajes de cena e cenografia confeccionados em papel.

Na seção Shows Musicais é apresentada uma pesquisa acerca dos trajes usados por importantes artistas da música, que pensaram os seus trajes e caracterização como um todo, adequando sua imagem às ideais que desejavam propagar. Afinal, artistas como Beatles, David Bowie, os Tropicalistas e Ney Matogrosso povoaram nossas vidas com muito som e poderosas imagens.

Finalizando a edição, na seção Intervenção Urbana exploram-se diversas ideias artísticas para o uso da “cidade como cenário”. Com vista a uma vida mais ativa e consciente da necessidade de ocupação dos espaços urbanos, são apresentadas obras que se dedicaram a tornar a cidade mais viva, fonte de convívio e mais prazer, para que não se deteriorem nem os espaços, nem suas memórias, nem as relações humanas.

Assim se manifestam os nossos futuros pesquisadores- alguns em voos mais arrojados, outros caminhando lentamente. Mas, acima de tudo, tentando. Foi assim que surgiu o Diário dos futuros pesquisadores 02.

Quantos estarão voando conosco nas prováveis futuras edições?



**Helena Bastos**

Chefe do Departamento de Artes Cênicas  
CAC ECA USP



**Fausto Viana**

Professor de cenografia e indumentária  
CAC ECA USP



**Carolina Bassi de Moura**

Professora de cenografia e figurino  
Centro Universitário Belas Artes

**TEATRO**

# O TEATRO GREGO E O TEATRO ELISABETANO: PONTOS DE CONVERGÊNCIA

Ladyane Vieira<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo tem por objetivo apresentar algumas características encontradas no Teatro Grego e no Teatro Elisabetano, que estabelecem relações entre si. Características essas que influenciaram a constituição da cenografia nessas diferentes épocas.

**Palavras-chave:** Teatro Grego; Teatro Elisabetano; cenografia; espaço; maquinaria.

## Abstract

This paper aims to present some characteristics found in the Greek theatre and the Elizabethan theatre, which establish relationships between them. These characteristics influenced scenography's formation in these different eras.

**Keywords:** Greek theatre; Elizabethan theatre; scenography; space; machinery.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes – USP



## Introdução

A partir da identificação de dois aspectos das características gerais do Teatro Grego e do Teatro Elisabetano é possível traçar um ponto de convergência na constituição da construção cenográfica de ambos. O público exercia influência direta nas apresentações criando assim grande valorização da palavra. A palavra, também usada como representação cenográfica, tinha como complemento algumas convenções. A convenção adotada como principal ponto de convergência entre o Teatro Grego e o Teatro Elisabetano é a representação de céu e inferno através da utilização dos planos espaciais e de mecanismos adequados.

### O Teatro Grego - Arquitetura e constituição do espaço

O Teatro Grego pode ser representado através de uma divisão simples: “*Orquestra*” que significa “local onde se dança”; “*Théatron*” que significa “local de onde se vê” e “*Skené*” que significa “tenda”.

Se por um lado a evolução da *Skené* está intimamente ligada à transformação do ator, tornando-se o elemento que caracteriza e localiza sua ação (POLLINI, 2004) a evolução do “*Théatron*” também caracteriza a transformação da plateia grega.

No início, todos os assentos eram feitos de madeira. Logo depois, foi criada a “*Proedria*”, lugares de honra feitos de pedra, localizados na primeira fileira, eram destinados aos sacerdotes de Dioniso e às autoridades. Posteriormente todos os assentos foram construídos em pedra, entretanto, a divisão do “*Théatron*” permaneceu.

As primeiras fileiras continuaram reservadas aos sacerdotes de Dioniso e às autoridades. Outra área era reservada aos homens jovens e, as mulheres, que podiam assistir às tragédias, sentavam-se

nas últimas fileiras.

A frequência da população nas apresentações era tão significativa quanto à frequência nos tribunais e assembleias. O Teatro Grego não era um simples acontecimento social, mas uma ação ritual:

Não podemos nos esquecer de que a tragédia antiga em Atenas era uma ação ritual e, por essa razão, acontecia não tanto no palco quanto na mente das pessoas. O teatro e o público eram circundados por uma atmosfera extrapoética, a religião. (ORTEGA & GASSET *apud* BERTHOLD, 2005, p. 114).

A ampla participação da população não se dava apenas no âmbito da frequência. Segundo Berthold (2005), a “liberdade de expressar sua opinião foi algo de que o antigo frequentador de teatro fez uso amplo e irrestrito [...]” (BERTHOLD, 2005, p. 114). Através de salvas de palmas o público aprovava a apresentação e através de batidas com os pés ou assobios demonstrava desagrado.

A excelente acústica do teatro ao ar livre é um dos elementos que proporcionou a magnitude da experiência coletiva vivida no teatro da Antiguidade. A palavra detinha grande poder. Através da ação do coro como comentador, informante, conselheiro e observador o plano visual se tornava menos importante, não interferindo, por exemplo, se o cenário aparentasse ser pequeno.

Apesar do amplo poder exercido pela palavra no Teatro Grego algumas convenções cenográficas foram adotadas como forma de representação. Por exemplo, a representação de céu e inferno, que não só se utilizava dos planos espaciais como proporcionou o desenvolvimento de mecanismos<sup>2</sup> significativos e readaptação dos espaços<sup>3</sup> já existentes na constituição simples do teatro.

---

2 “Mechané”, “Anapièsmata”.

3 “Theologeion”, “Escadas de Caronte”.

## O Teatro Elisabetano - Arquitetura e constituição do espaço

O Teatro Elisabetano possuía uma forma cilíndrica e pode ser dividido, de forma simples, em três estruturas básicas: as galerias, o pátio interno e o palco.

O palco ou pódio de atuação, também denominado “*proscenium*” tem sua formação a partir do teatro medieval, caracterizado por ter um pouco menos da altura de uma pessoa adulta para melhor visualização do grande público que ficava em pé na sua frente e ao seu redor.

As galerias eram acopladas à estrutura mais externa da construção. Compunham três andares sendo a última revestida por um telhado com inclinação para a parte interna do edifício. As galerias eram ocupadas por aristocratas, cavaleiros e damas, sendo divididas pelo poder aquisitivo dos frequentadores. A primeira, mais próxima do palco, era a mais cara das arquibancadas, de onde não só era possível ver toda a cena, mas também ser visto.

No pátio interno, semelhante a uma arena, logo à beira do palco concentrava-se a população formada por artesões, soldados em dispensa e trabalhadores em geral que eram denominados “*groundlings*”. Era o local mais barato do teatro – com apenas um “*penny*” podiam assistir a uma apresentação.

Assim como no Teatro Grego, o público do Teatro Elisabetano gozava de liberdade para expressar seu contentamento ou seu descontentamento diante da apresentação. Elevando as vozes os “*groundlings*” determinavam seu parecer sobre o espetáculo, “muitas vezes selando irreversivelmente o destino de uma peça” (BERTHOLD, 2005, p. 319).

É possível encontrar em Shakespeare o atestado da ação do

público, por exemplo, quando Hamlet instrui os atores:

Dize, por favor, aquela tirada tal como a declamei, com desembaraço e naturalidade, mas se gritares, como é de hábito em muitos de teus atores, melhor seria que eu desse meu texto para que o **pregoeiro público** o apregoasse. (BERTHOLD, 2005, p. 320) [grifo nosso].

“O palco descoberto, as galerias apinhadas e a multidão de “*groundlings*” no fosso exigiam obrigatoriamente do ator uma voz penetrante e gestos amplamente visíveis” (BERTHOLD, 2005, p. 320). O que nos leva a crer que era dada grande importância à dicção e a própria palavra falada, já que os excessos, no que se refere à movimentação e a grandiloquência, eram muitas vezes condenados:

Oh! Fere-me a alma ter de ouvir um robusto camarada, com uma enorme peruca, despedaçar uma paixão até convertê-la em frangalhos, em farrapos, fendendo os ouvidos do baixo povo, o qual, na maior parte, só se deixa comover, habitualmente, por incompreensíveis pantomima e barulhada. (...) Que a ação responda à palavra e a palavra à ação. (BERTHOLD, 2005, p. 320)

A importância dada à palavra era grande também devido a um traço estilístico crucial do Teatro Elisabetano: o “cenário falado”. As mudanças entre as cenas se davam sem grandes modificações de cenário e graças à grande extensão do palco, fazia-se necessário desenhar sob o olhar do público tais transições. Shakespeare o fazia com gênio utilizando-se, por exemplo, de indicações inseridas nas falas das personagens.

Apesar da intervenção da palavra na constituição cenográfica, de forma similar à do Teatro Grego, o Teatro Elisabetano possuía recursos que foram adotados como convenção para a representação.

Também aqui a representação de céu e inferno se deu a partir dos planos espaciais, culminando no desenvolvimento de mecanismos<sup>4</sup> e ressignificação de espaços<sup>5</sup> já existentes.

### **A constituição do cenário como principal ponto de convergência - As máquinas e efeitos teatrais**

Tanto no Teatro Grego quanto no Teatro Elisabetano, era comum o uso de máquinas e efeitos para a constituição do espaço cenográfico. A representação de céu e inferno, por exemplo, acontecia por meio da utilização dos planos espaciais (alto e baixo). “A imaginação popular precisa de grandes contrastes entre deuses e demônios, heróis e vilões, anjos e diabos; a linguagem teatral personificada nos alçapões do palco e na maquinaria de voo alimenta esse apetite.” (FREITAS, 2009, p. 151).

No teatro grego, havia a utilização do “*Mechané*” ou “*Deus ex Machina*”. Um mecanismo que era acionado quando na trama apresentada surgia algum conflito, aparentemente insolúvel aos olhos do homem, resolvido então por alguma divindade. Esse dispositivo era composto por um guindaste e polias, que faziam descer do “céu”, às vezes através de uma cesta, o deus ou o herói que daria o desfecho da trama. Os cabos do guindaste podiam ser pintados da cor dominante do cenário, e a cesta quando utilizada, podia ser revestida por tecidos representando nuvens. (BERTHOLD, 2005; POLLINI, 2004; VIANA, 2010)

É possível identificar a importância desse mecanismo em obras como, por exemplo, *Electra* de Eurípedes, aonde o acionamento do mecanismo realiza o desfecho da obra:

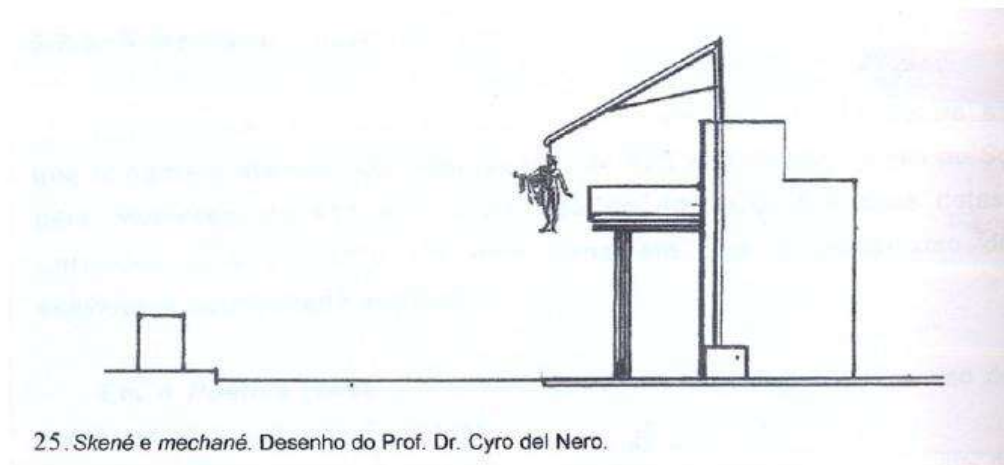
---

4 Guindastes, plataformas levadiças.

5 Teto, alçapões.

Kastor e Pollux realizam sua epifania ao final da tragédia anunciando o que Electra, Orestes e Pilades devem fazer após terem assassinado Clitemnestra: Orestes deve procurar a ajuda de Apolo para fugir da fúria das Erínias, vingadoras do sangue derramado entre os da mesma família. Electra por sua vez deve casar-se com o amigo fiel de Orestes; Pilades. (POLLINI, 2004, p. 128).

O uso do “*Mechané*” era reservado para as epifanias (aparições abruptas de deuses) que normalmente aconteciam ao final da trama e tinham como principal característica a movimentação aérea do ator. Entretanto, havia outras aparições de divindades que exigiam um novo “código” de comunicação com o público como, por exemplo, quando um deus aparecia no prólogo da representação para explicar a situação que ia se desenvolver a seguir. Essas aparições, com menos ênfase, se desenvolviam na cobertura da *Skené*. Mais tarde denominada “*Theologeion*” que significa “local de onde os deuses falam”. (POLLINI, 2004)



25. *Skené e mechané*. Desenho do Prof. Dr. Cyro del Nero.

**Figura 1:** Fonte: POLLINI, Denise Braga. Eurípedes e os mecanismos cênicos do século V a. C. São Paulo: USP, 2004, p. 125.

No Teatro Elisabetano, ou pelo menos nos mais tardios, havia uma pequena cobertura destinada a proteger os atores de pequenos chuveiros. Essa cobertura normalmente leva algum tipo de pintura, a mais característica era azul com estrelas, por isso era

denominada “Céu”. Entretanto, essa estrutura também era destinada à composição cênica. Havia o mais próximo possível do telhado, um pequeno compartimento, onde se localizava a maquinaria necessária, desenvolvida com “roldanas e manivelas” (STYAN, 1996 apud FREITAS, 2009, p. 55), para cenas de voo, no caso de precisar descer um Deus no palco.

“A passagem ‘*Celestial Dian, goddess argentine, I will obey thee*’, nos leva a crer que o trono não desceu até o chão permanecendo a meia altura. “Em *Macbeth*, Hecate também desceu dos céus, porém neste caso ao som dos trovões.” (FREITAS, 2009, p. 151)

A representação do inferno, assim como a do céu, no Teatro Grego dispunha de dois mecanismos: “degraus de Caronte” e “*Anapièsmata*”. Os dois mecanismos eram acionados quando se fazia necessário trazer à cena os deuses do mundo inferior de Caronte ou quando havia aparição dos fantasmas dos mortos.

Os “degraus de Caronte” era uma estrutura simples, composta por um conjunto de degraus que partiam da superfície até o subsolo. Eram mais utilizados para a descida ao mundo inferior. Já o “*Anapièsmata*”, “mais aperfeiçoado, consistia numa espécie de alçapão móvel, que elevava mecanicamente as personagens”. (BRANDÃO, 1992, p. 115)

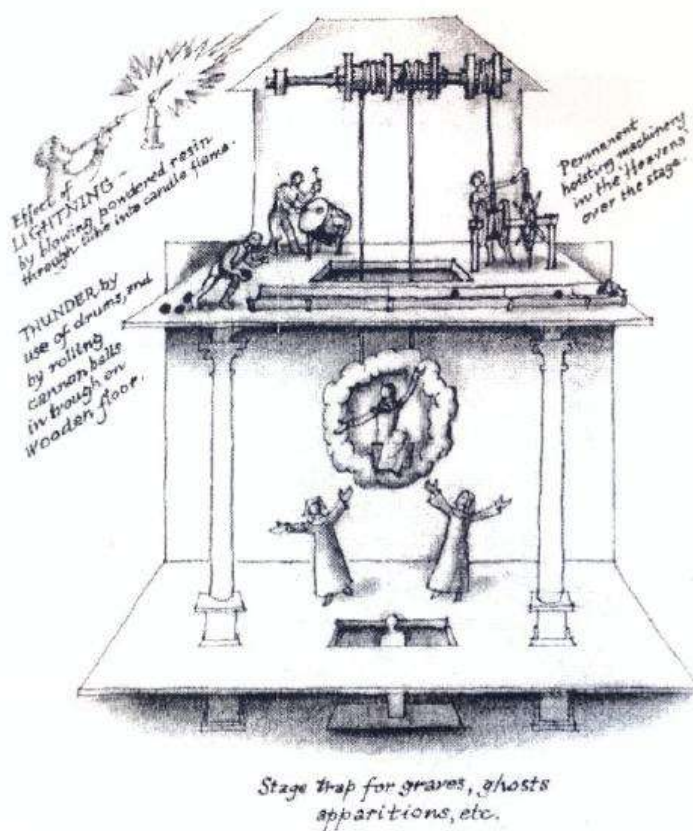
Nos tempos primitivos, por exemplo, em *Os Persas* de Ésquilo, quando o fantasma do rei Dario saía de sua tumba, o ator escondia-se dentro do túmulo, que deveria ter pouco mais do que a altura de um homem, até o momento em que a ação exigisse sua presença. Para isso era necessário apenas uma escada e uma tampa móvel. (VIANA, 2010, p. 24)

No Teatro Elisabetano, para a representação do inferno, também se utilizavam alçapões. Acredita-se que todo palco Elisabetano tinha, ao seu centro um grande alçapão. Esse, diferente do Teatro Grego, não se destinava apenas à aparição de deuses do mundo inferior ou de

fantasmas dos mortos, mas também para a entrada de grandes objetos como, por exemplo, monstros. Para a locomoção destes grandes objetos provavelmente foi desenvolvido algum tipo de mecanismo, para auxiliar na sua elevação, do subsolo à superfície:

“Por isso não deve ser um quarto para se ascender por escadas, mas deve ser servido por um instrumento ou plataforma levadiça, seus ocupantes elevando-se verticalmente, impulsionados provavelmente por meios mecânicos.” (HODGES, 1999 apud FREITAS, 2009, p. 152)

Além do alçapão central alguns palcos apresentavam também pequenos alçapões. Não se conhece ao certo sua localização, mas julga-se que se encontravam nas esquinas do palco (FREITAS, 2009).



**Figura 2:** Fonte: FREITAS, Juliana Pedreira. A cenografia no palco de Shakespeare. São Paulo: USP, 2009, p. 146.



Tanto no Teatro Grego quanto no Teatro Elisabetano essas aparições “fantásticas”, eram produtoras de grandes ímpetos de energia e em sua maioria, vinham acompanhadas de efeitos sonoros. Efeitos que simulavam trovões, tumultos ou terremotos no caso do Teatro Grego e no caso do Teatro Elisabetano além desses havia também a reprodução de sons de batalha (guerra).

“*Brotèion*” era o nome que se dava no Teatro Grego ao mecanismo que produzia os efeitos sonoros. Era composto por um tambor (ou bacia), que podia ser de metal ou madeira, onde os “*mechanopoioi*” ou técnicos, utilizavam pedras que rolavam nessa estrutura produzindo as sonoridades citadas. (Berthold, 2005)

No Teatro Elisabetano os efeitos sonoros eram produzidos de forma similar. No “Céu” havia um compartimento onde se encontrava a maquinaria utilizada para transportar um Deus quando necessário. Nesse local encontravam-se também os dispositivos para a produção sonora. Que poderia ser feita através de pedras rolando em um suporte metálico – assim como no Teatro Grego – ou através de um bumbo.

## Conclusão

Em uma perspectiva mais ampla é possível identificar dois pontos de convergência entre o Teatro Grego e o Teatro Elisabetano, o primeiro é a posição espacial do espectador, de ambos os tempos. Nos dois teatros, o público exercia forte influência expressando sua opinião quanto às apresentações. Seu posicionamento em relação à arquitetura dos dois teatros também era similar: dividida em áreas conforme a colocação social de cada época. A arquitetura dos teatros também influenciou o segundo ponto de convergência: a utilização da palavra. Ela se deu não só como forma de contato com o público, mas também como forma de caracterização cenográfica. Além da palavra, outros recursos foram utilizados, em ambos os teatros, para a

constituição cenográfica. Foi levantado, por exemplo, a representação de céu e inferno, que tem como principais características a utilização dos planos espaciais, mecanismos e ressignificação do espaço existente.

## **Bibliografia**

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo, 2005.

BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: Origem e evolução**. São Paulo, 1992.

FREITAS, Juliana Pedreira de. **A cenografia no palco de Shakespeare**. São Paulo: USP, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, 2011.

POLLINI, Denise Braga. Eurípedes, **A cenografia e os mecanismos cênicos do século V a. C.** São Paulo: USP, 2004.

URZI, Nelson. **A linguagem cenográfica**. São Paulo: USP, 2006.

VIANA, F. R. P.; CAMPELLO NETO, A.H.C. **Introdução histórica sobre cenografia**. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

# CENOGRAFIA E JOGO TEATRAL: O PAPEL DOS OBJETOS E DO ESPAÇO NA AQUISIÇÃO DA LINGUAGEM TEATRAL.

Júlio César da Silveira Rodrigues<sup>6</sup>

## Resumo

Este artigo propõe a análise do modo pelo qual a cenografia se relaciona com o jogo teatral, e em que ela colabora em seu exercício. As práticas relacionadas aqui sofrerão uma análise com foco na integração destes dois elementos, aprimorando o olhar para a importância de adereços, figurinos e cenário, e mostrando possíveis caminhos que justifiquem suas escolhas na criação de cenas e de personagens.

**Palavras-chave:** Jogo Teatral; Aquisição de Linguagem Teatral; Indutores; Espaço; Cenografia.

## Abstract

This article aims to analyze the way the scenography relates to the theatrical play, and what contributes to their exercise. The practices listed here will be analyzed with a focus on the integration of these two elements, enhancing the look of the importance of props, costumes and scenery, and showing possible ways to justify their choices in creating scenes and characters.

**Keywords:** Theatrical Play; Acquisition of Theatrical Language; Inductors; Space; Scenography.

---

<sup>6</sup> Graduado em Letras - Bacharelado e Licenciatura em Português e Espanhol pela Universidade de São Paulo. e-mail: jcrodrigues@usp.br

## Introdução

O tema cenografia dentro do jogo teatral ainda tem sido pouco analisado, embora frequentemente utilizado, no desenvolvimento da aquisição da linguagem teatral.

Pareceu-nos interessante observar, dentro do meio universitário, que o jogo fosse colocado em um nível de formação elementar, e que a cenografia estaria em uma fase desconhecida, separada do processo de pesquisa de linguagem.

Cabe a este artigo provocar um exercício, ainda que precário, de interdisciplinaridade, justamente para aproximar estes dois temas a serviço do desenvolvimento contínuo da criatividade na busca pela aquisição da linguagem teatral. Vamos mostrar como a cenografia pode servir ao jogo, e como o jogo pode, por sua vez, servir à cenografia.

## Referencial teórico

Este estudo parte da definição de *indutor* de Landier e Barret (1994), como sendo um elemento que funciona como “*canal de expressão*”, podendo levar o jogador a um estado de maior espontaneidade e potencial criativo. Em sua definição, há cinco tipos de *indutores*, a saber: “*o objeto, a imagem, o som, a personagem e o texto.*” (LANDIER; BARRET. 1994, p. 21), todos servindo de mediadores que permitem a exploração dos recursos de interpretação, de diferentes modos, e aproximam o jogador da criação e da experiência artística. Outro indutor, sugerido por Ryngaert, e que está fortemente relacionado ao cenário, é o *espaço enquadrado*, o qual utiliza um espaço real, fora ou não do teatro, para realizar a atividade do jogo e permitir uma nova criação: “*A utilização de um espaço real bem enquadrado induz os corpos a se situarem e se expandirem dentro dele.*” (RYNGAERT, 2009, p. 127), Algumas companhias de teatro, como o “Teatro da Vertigem”, sob a direção de Antônio Carlos Araújo, ou o “Grupo XIX de Teatro”, sob direção de Luiz Fernando Marques já exploraram este recurso e tiveram produções importantes para o estudo de Cenografia. Essa

utilização do espaço está coerente com a concepção de cenografia de Luciano Damiani: “*A cenografia somente nasce quando o dinamismo do corpo humano penetra no seu espaço.*” (apud HOWARD, 2001).

Apesar de identificarmos a possibilidade de fazer parte do hemisfério cenográfico mais de um desses indutores, limitar-nos-emos ao *objeto*, cujo potencial pode ser aproveitado para provocar movimentos, ideias e sensações a partir da sua experimentação pelo ator. Sua importância já era reconhecida por Stanislavski, conforme percebemos abaixo:

Quando vocês tiverem criado pelo menos um papel, saberão o quanto a peruca, a barca, a indumentária e os adereços são importantes para um ator na criação de uma imagem. Só quem já percorreu o difícil caminho de dar forma física ao personagem que deve representar pode compreender a importância de cada detalhe, da maquilagem, dos adereços. Um traje ou objeto apropriado para uma figura cênica deixa de ser uma simples coisa material e adquire, para o ator, uma espécie de dimensão sagrada (STANISLAVSKI, apud VIANA, 2010, p. 102).

Uma afirmação como esta nos coloca em reflexão sobre a importância do detalhe na escolha cenográfica. A seleção dos objetos não pode ser aleatória. Diante disso, notamos que o jogo cumpre muito bem a função de fazer o ator perceber com mais profundidade a importância dos objetos que compõem o cenário. Deste modo, não apenas o objeto servirá como mediador da aquisição da linguagem teatral, mas também o próprio processo de aquisição preencherá o objeto de novos valores, mais conscientes e significativos para cada ator.

Além disso, buscamos em Spolin (2010) as possibilidades de utilização de objetos no jogo teatral. Para estas, entendemos que a cenografia, na forma de objetos, estará a serviço do jogo. No entanto, o método de Spolin, que inclui a definição de um espaço (o Onde), já

remete o aluno-jogador a uma ideia de cenário preconcebida, apesar de frequentemente não ser necessária a confecção desse cenário no plano material. Para estas, o jogo, por sua vez, estará a serviço da cenografia, uma vez que auxiliará na sua elaboração criativa.

Para tanto, resumiremos brevemente alguns jogos propostos pela autora, buscando lançar uma reflexão a partir do referencial teórico proposto.

### **A cenografia a serviço do jogo**

A proposta de utilizar um objeto qualquer, sussurrado ao ouvido do ator pelo professor-diretor, para promover a movimentação do ator e uma concepção espontânea de cena, permitirá que o ator reflita sobre a importância que cada objeto possui no espetáculo. Isto pode ajudá-lo a considerar toda a arte por trás da arte, ao “*aumentar sua consciência do objeto mais simples*” (SPOLIN. 2010, p. 191) e a criar correspondências coerentes e criativas entre a cena e a cenografia. Desta forma, não apenas o jogo teatral pode sugerir um cenário para uma produção didática ou profissional, mas também o cenário, na forma dos objetos, adereços e figurinos, pode contribuir para a aquisição da linguagem teatral.

Outra possibilidade de jogo utilizando um objeto pode ser o que Spolin chama de “*Exercício do Herói*” (p. 193), com o qual os atores, após estabelecer o “Onde”, “Quem” e o “O que”, tornam o objeto o herói da cena e a situação deve girar em torno dele.

O jogo *Transformação do objeto* (p. 193) propõe a criação imaginária de um objeto, que será repassado entre todo o grupo, sofrendo uma modificação a cada repasse. Este jogo pode ser realizado por apenas dois jogadores, quando muito jovens, utilizando argila para moldar diferentes formas desse objeto.

Um jogo que pode possuir um nível de dificuldade maior é o *Jogo de Vídeo* (p. 193), no qual se dividem dois grupos, um deles compondo uma família que assiste TV, e outro compondo atores dentro de uma TV feita por: uma tela para fazer sombras, de 1,80m por 1,20m (pode ser feita de lençol esticado); dois spots; suporte para figurinos bem suprido e uma mesa de adereços. Os atores, que vão por detrás da tela, improvisarão uma cena a partir do comando que a família lhes der para troca de canal, ou com a sugestão de um programa específico. Desta forma, o grupo que fará os atores, precisará dar uso rápido e espontâneo aos adereços e figurinos disponíveis atrás da coxia.

Na prática, o que observamos ao longo da repetição deste exercício é que os atores não ficam dependentes dos materiais disponíveis, mas os utilizam como um apoio à encenação, o que pode ser diferente se a proposta for a elaboração de cena a partir do objeto.

Encontramos no livro de Ryngaert o seguinte depoimento de um aluno, de extrema relevância, sobre a utilização instruída de acessórios a serviço do jogo:

Isso me permitia a criação de um personagem de certa idade, de certa classe social, um tanto sério: isso para o lado austero. O paletó longo, um pouco demais, dava o lado clown. A derrisão possível... Esse vestuário também me dava possibilidade de algum gesto, de algumas atitudes, que ajudam a compor um personagem (antes da fala, por exemplo). Eu, como pessoa, não uso nunca paletó de terno, nem chapéu, por causa do meu tamanho... (RYNGAERT. 2009, p. 175)

## O jogo a serviço da cenografia

Como dissemos, o método *spoliniano* recomenda a reflexão sobre o “Onde” (além do “Quem” e do “O que”) para a execução do jogo. Esta reflexão será possível por meio de um debate prévio, com o



qual os alunos-jogadores poderão definir com clareza o espaço onde se realizará a improvisação e quais objetos podem ser encontrados especificamente neste lugar, objetos que o caracterizem. (SPOLIN, 2010, p. 124).

O exercício de preencher o espaço com objetos imateriais pode ser, ao contrario do que se pode imaginar em primeiro momento, bastante favorável para a projeção e elaboração de um cenário. Quanto mais precisa for a imaginação antecipada, a partir de uma criação colaborativa que pode ocorrer entre os atores, o cenário criar-se-á em um acontecimento espontâneo. Esse processo demonstra a concepção de Cenografia como “*A manifestação física de ideias colaborativas.*” (LEVINE, M., apud HOWARD, 2002)

O jogo de trabalhar com um objeto que de fato não existe, percebendo-o em seus detalhes e fazendo a plateia enxergá-lo, além de permitir que o ator exercite sua capacidade criativa e de representação, resolverá problemas momentâneos de ausência de cenário. Este exercício poderá provocar maior interação entre os jogadores que tentarem trocar ou compartilhar os supostos objetos, ou experimentá-los no espaço a partir da concepção que o outro lhe determinar.

Outra possibilidade de jogo que poderá desenvolver o cenário, seguindo ainda a ideia de participação colaborativa entre todo o grupo<sup>7</sup> é a que Spolin sugere denominando “*Revezamento do Onde: Construindo um Cenário*”, cujo objetivo é “*tornar visível um lugar invisível utilizando objetos no espaço*” (SPOLIN, 2010, p. 135). Cada jogador, neste processo, “encontra” um objeto que poderá indicar o “Onde” determinado previamente pelo grupo, explorando os objetos que os outros jogadores já encontraram e acrescentando os seus para a exploração pelos jogadores seguintes, sempre relacionados ao Onde.

Para finalizar, não podemos deixar de descrever o “Jogo do Onde com Diagramas” (p. 131), o qual, segundo Spolin, é muito

<sup>7</sup> Para maiores informações sobre processo colaborativo, ver: ABREU, Luis Alberto de. **Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação.** Artigo publicado nos Cadernos da ELT, n° 2, 2004.

utilizado por artistas e arquitetos para auxiliar o planejamento antes de uma construção. Aqui, cada grupo irá receber uma lousa e um giz onde farão um esboço da planta baixa do “Onde” previamente estabelecido. A partir deste esboço, os alunos-atores experimentarão o espaço, tocando (não apenas com as mãos) todos os objetos informados na planta. Spolin ressalta que, neste exercício, o objetivo não é memorizar a localização destes objetos, por isso, a lousa deve ficar visível aos participantes.

Por meio destes exemplos já podemos vislumbrar o processo de criação do cenário a partir de jogos, e sua produção feita com muito mais coerência e precisão do que seria caso fosse criado a partir, por exemplo, apenas do roteiro, um texto escrito, etc. Além disso, é importante frisar que este processo não impede a presença da figura de um profissional especializado que esquematize e crie adaptações pertinentes para a confecção real do cenário. Acreditamos, outrossim, que a preocupação em tornar possíveis todas as ideias criadas no jogo limitar-lhes-ia a espontaneidade, cabendo justamente ao cenógrafo verificar a tangibilidade ou praticabilidade de todas as propostas.

## **Conclusão**

Os dois aspectos da cena propostos por este artigo são, assim, relacionáveis. Como é possível verificar, a oportunidade de criação do cenário pelos jogadores-autores pode influenciar tão positivamente quanto estes são influenciados pelos objetos possíveis de exploração no exercício do jogo teatral.

A conexão do ator com o espaço, tão valorizada pela temática cenográfica, alcança, aqui, níveis ilimitados, o que poderá resultar em uma produção muito mais elaborada, e/ou maior identificação dos atores com o espaço, facilitando, no fim, a representação da proposta que se almeja expressar.

## **Bibliografia:**

ABREU, Luis Alberto de. **Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. Artigo publicado nos Cadernos da ELT, nº 2, 2004.

HOWARD, Pamela. **What's Scenography?** Londres: Routledge, 2002.

LANDIER, Jean-Claude, BARRET, Gisèle, **Expressão Dramática e Teatro**, trad. Mário Pinto, 1ª edição, Porto: Edições Asa, 1994.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

## O COMPONENTE ARTÍSTICO DE EMBALAGEM NA CENOGRAFIA DE TADEUSZ KANTOR

Mateus Fávero Martins<sup>8</sup>

### Resumo

Tadeusz Kantor (Polônia – 1915/1990) foi um grande homem e artista do século XX, convertendo seus pensamentos em obras plásticas e em encenação teatral. Fortemente influenciado pelas vanguardas artísticas, propunha uma relação inovadora entre ator e objeto. Buscando nas latas de lixo, nos objetos renegados, a sua inspiração e material para produção cenográfica, acaba por desenvolver o aparato artístico-performático da *embalagem*. Esse componente aparece no teatro de Kantor pela primeira vez na montagem de *O Circo*, em 1957, e persistirá até as suas últimas peças. Assim, este artigo pretende analisar a aparição de *embalagens* nas montagens de Tadeusz Kantor, tanto na cenografia como na indumentária.

**Palavras chave:** Embalagens, Tadeusz Kantor.

### Abstract

Tadeusz Kantor (Poland - 1915/1990) was a great man and artist of the twentieth century, converting his thoughts on visual art works and theatrical staging. Greatly influenced by the artistic avant-gardes, he proposed an innovative relationship between actor and object. Seeking in the dustbins, the unused objects, his inspiration and material for production designer, develops the artistic and performative apparatus of *packing*. This component appears in Kantor's theater for the first time on the play *The Circus*, 1957, and continue until their final works. Thus, this article aims to analyze the appearing of the packaging on Tadeusz Kantor's plays, both in scenery and in costume.

**Keywords:** Packaging, Tadeusz Kantor.

---

8 Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo; participou do programa de Tutoria Científico-Acadêmica sob orientação do professor Antônio Araújo, na área de Direção Teatral; vencedor do 21º Prêmio Nascente da USP com a peça HAMLET – faltei no psiquiatra para consertar o freezer; direção de Felipe Rocha.

## Introdução

Tadeusz Kantor nasceu em 1915 em Wielopole, na Polônia. Influenciado pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, principalmente pelo movimento Dadaísta e Surrealista, pelo Construtivismo russo e pela Bauhaus, Kantor produziu artisticamente como pintor, escritor, cenógrafo, diretor teatral – e ator de suas peças – e professor acadêmico.

Trabalhou majoritariamente como cenógrafo para o teatro Stary da Cracóvia no período pós-guerra. Ele se ocupou da cenografia, principalmente a abstrata, até o fim dos anos 60. Em 1948 fundou o “Grupo da Cracóvia”, no qual desenvolveu estudos cênicos. Nesse momento, o artista deixou a vida pública por conta da imposição comunista de uma arte realista-socialista. As telas pintadas por Kantor nesse período foram expostas apenas em 1955, ano em que funda o “Teatro Cricot 2” (CINTRA, 2008). É nesse novo espaço que Tadeusz Kantor retoma a função de encenador. Em suas palavras:

O teatro “Cricot 2” rompeu com a estrutura do teatro convencional burguês, do século XIX, no qual a criação se transformara em *trabalho*, necessário à reprodução do repertório. (...) O teatro Cricot 2 não é uma instituição que funciona regularmente, como todas as instituições de utilidade pública. A raridade das manifestações de sua atividade não é um resultado de dificuldades de realização (...). A montagem de um espetáculo é o resultado da necessidade imediata de exprimir uma ideia definida, que, com o tempo, cresce, infla-se e, ao fim, exige uma *exteriorização* imediata. Cada vez, ela é uma explosão de energia criativa (KANTOR, 2008, p. 181).

O teatro de Kantor revela as inquietações mais momentâneas do coletivo de pintores, jovens poetas e atores que compuseram o “Cricot 2”. A primeira explosão de energia criativa do grupo é caracterizada pela encenação da peça *O Polvo*, de Witkiewicz. Como

explicita Wagner Cintra, Prof. Dr. do Instituto de Artes da UNESP,

Kantor faz a colisão de um texto sublime com um ambiente vulgar e banal, um café, uma espécie de bar: *O polvo* expõe os elementos característicos do estilo teatral de Kantor: os atores se movem como marionetes, de forma que as técnicas de construção das cenas remontam aos filmes mudos. (CINTRA, 2008, p.7).

A segunda montagem do “Cricot 2” (1957-58), sob direção de Kantor, trata-se da encenação de *O Circo*, um drama do pintor Kazimierz Mikulski, integrante-fundador do grupo. É nesse espetáculo que aparece pela primeira vez o componente artístico de *embalagem*, desenvolvido por Kantor, e que será abordado nesse artigo.

## A EMBALAGEM

(...) quando se quer transmitir  
 Alguma coisa de importante,  
 de essencial,  
 de pertinente em particular;  
 ...EMBALAGEM!...

quando se deseja preservar,  
 premunir para que isso dure,  
 fixar,  
 escapar ao tempo,  
 ...EMBALAGEM!...

quando se tende a esconder mui profundamente,  
 ...EMBALAGEM!...

para defender contra  
 a ingerência,  
 a ignorância,  
 a vulgaridade...  
 ...EMBALAGEM!...  
 ...EMBALAGEM!...  
 ...EMBALAGEM!..." (KANTOR, 2008, p.48-49)

Essas palavras, que encerram o “Manifesto Embalagens”, datado de 1962, de Tadeusz Kantor, sintetizam o fundamento da estrutura performática desenvolvida pelo artista; Kantor enxerga na ação de embalar uma forma de ocultação, transmissão, proteção de conteúdo envolto – objetos, atores –, uma possibilidade de estranhar a realidade cotidiana.

Contudo, diferente de Marcel Duchamp, propositor do *ready-made*, Kantor, com a embalagem, não sugere apenas um estranhamento do objeto:

(...) Ele não o utiliza somente como um instrumento de jogo. Ele o agarra, o anexa, despoja-o de seus atributos estéticos ou formais, imediatamente utilitários. Ele o priva de suas funções habitualmente reconhecidas para lhe atribuir um novo peso e uma nova existência. Embora o objeto continue a existir e a exibir a sua natureza mesma, as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo. (CINTRA, 2008, p.13).

A composição cenográfica do artista – e também sua inspiração para criação – vem das latas de lixo. Kantor utiliza de objetos condenados ao desprezo e ao esquecimento, pertencentes ao nível mais inferior de civilização, à escória da humanidade. Em sua montagem de *O Retorno de Ulisses* (1944), por exemplo, o diretor se

apropriada de objetos encontrados em meio aos escombros de guerra, buscando o potencial artístico de elementos já destituídos de suas funções utilitárias.

Para a composição de embalagens, tanto no teatro como nos *happenings* que se desenvolveriam a partir dos anos 60, o artista se utiliza de sacos – velhos, comuns e amarrotados -, o abismo mais fundo na hierarquia dos objetos. Para Kantor, é na elevação a partir dessas regiões de desprezos e de “condição inferior” que se revela a objetividade.

Na peça *O Circo*, citada anteriormente, na qual o diretor utiliza do aparato da embalagem antes mesmo de se dar conta do caráter particular desse processo e de teorizar acerca de, os atores são colocados em um enorme saco preto, com aberturas para cabeças e mãos. Kantor descreveu esse ato:

A cena toda foi, portanto, ocupada por uma espécie de saco preto, enorme. Todos os atores se encontravam no seu interior, assim como certo número de figurantes. Através de diminutas aberturas eles passavam e só eram visíveis do exterior as cabeças e as mãos dos atores, assim como uma profusão de mãos de figurantes.

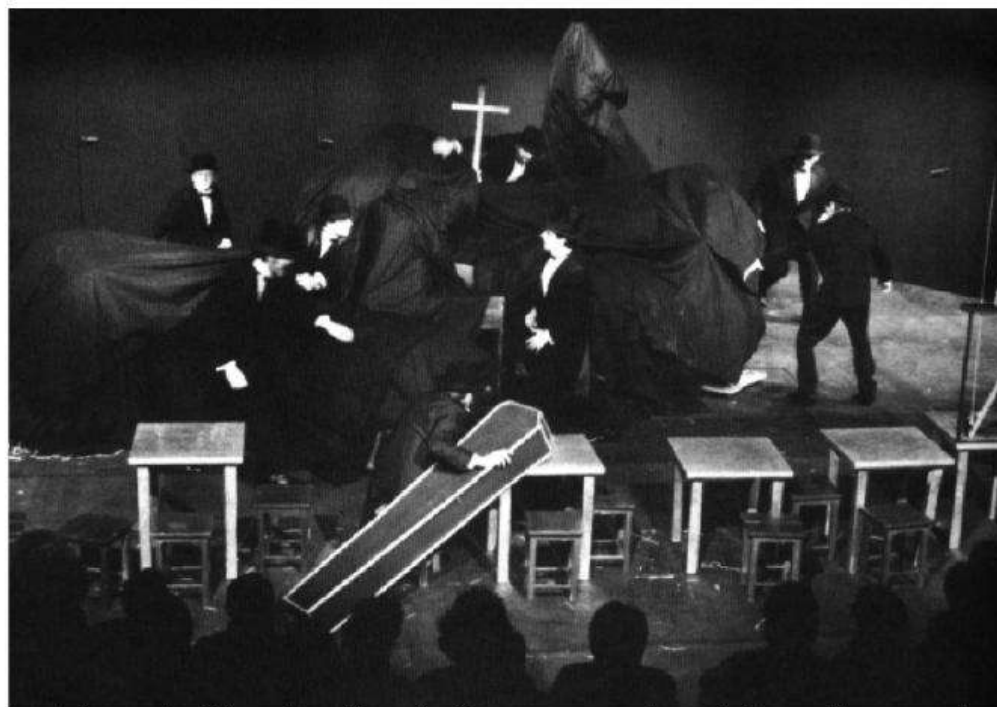
As cabeças ora se afastavam umas das outras, ora se aproximavam. Quanto às mãos, elas se mexiam e ‘viviam’ suas vidas próprias e totalmente autônomas. (KANTOR, 2008, p.49).

Esse excerto revela a potencialidade da “cenografia-embalagem” em fazer valorizar os elementos descobertos, no caso partes do corpo humano. A função do processo “embalagem” também se consiste, nessa forma, em “revelar para se fazer ver”.

Ainda nesse texto, Kantor descreve outro espetáculo no qual utilizou do artifício cenográfico-performático da embalagem: “Em outra peça não se percebia mais, de modo algum, os atores. Eles



permaneciam encerrados no saco. (...) os conflitos se desenrolavam no interior” (KANTOR, 2008, p.50). Não fosse pela data em que o artista escrevera tais impressões, 1963, os registros em foto da peça *Não voltarei jamais*, de 1988, poderiam compor a legenda dessa asserção.



**Figura 1:** Não voltarei jamais. Na cena, a grande embalagem. Foto: arquivos da Cricoteka

Esse curioso fato demonstra dois aspectos do trabalho de Tadeusz Kantor; o primeiro de que o artista utiliza do componente artístico da “embalagem” até suas últimas obras, já que *Não voltarei jamais* é encenada dois anos antes de sua morte e, o segundo, de sua relação com vida-teatro-memória, que faz com que a partir da peça *A Classe Morta* (1979), personagens, figurinos, cenários e objetos do passado, encontrem morada no palco do presente.

Ainda em *Não voltarei jamais*, outro elemento é retomado do passado: o casaco de Ulisses (não exatamente o mesmo utilizado em 1944, mas uma reinterpretação de sua forma). Para Kantor, esse figurino não se trata apenas de um artefato de pano que será usado

para caracterização de um personagem; o objeto-indumentária está no mesmo nível do ator. Em sua concepção, esse objeto muda o comportamento do ator como numa fusão entre dois organismos.

Por estar embalado no casaco, o corpo do ator ganha deformações e uma nova potência de existir-em-cena.

Wagner Cintra interpreta de um ensaio de Kantor, *Metamorfozy, Teksty o lalach*:

O figurino é colocado em cena em forma de ator, já que do seu encontro com a individualidade do intérprete, que até então, conforme os preceitos do realismo/naturalismo, se limitava à mímica da aparência, aos gestos, e às reações do sistema nervoso que resultavam em experiências vitais convencionais, é agora capaz de lhe atribuir uma maior dimensão, uma espacialidade amplificada e uma maior mobilidade das tensões. (CINTRA, 2008, p.157)

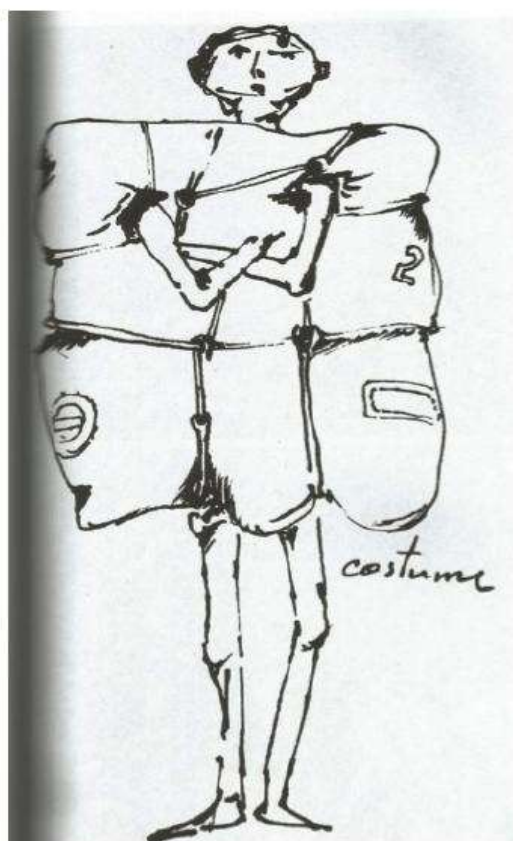


**Figura 2:** O casaco de Ulisses usado em *O retorno de Ulisses*. Foto: arquivos da Cricoteka.

Entretanto, não é em *Não voltarei jamais* que a ideia de um corpo-embalado que se move aparece pela primeira vez; este também é um elemento retomado pelo diretor, no seu jogo entre teatro e memória. A primeira aparição de uma vestimenta-embalagem, na função de figurino, acontece em 1963, na montagem de *O Louco e a Freira*, de Witkiewicz. O vestuário reunia numa mesma peça pacotes de diversos tamanhos e formatos, compilados por uma extensão de barbantes e correias, na qual o ator se embrulhava e se perdia.

### Nas palavras de Kantor:

(...) deparo-me com um modelo incomum: pessoas errantes, que gravitam fora da sociedade em uma viagem incessante, sem meta nem domicílio, condicionadas por sua mania e paixão de empacotar seus corpos em mantos, cobertas, bonés, mergulhadas na anatomia complicada da vestimenta, nos segredos dos pacotes, dos sacos, das trouxas, das correias, dos barbantes, que protegem profundamente seus corpos do sol, da chuva e do frio (KANTOR, 2008, p.53).



**Figura 3:** *O Louco e a Freira*. Vestimenta dos dois clowns. Desenho. Foto: *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Nesse espetáculo, Kantor inicia a discussão da vida como uma “eterna viagem sem fim” e dos artistas como “pessoas incompreensíveis para os outros”. Em 1968, na montagem de *A Galinha d'Água*, o artista aprofunda essa ideia; reproduzindo em cena passageiros prontos para uma longa viagem, também envolvidos por materiais, só que dessa vez tecidos impermeáveis e desbotados de uma única cor, caixas de sapato, chapéus, etc.

## Conclusão

“Encontro no dicionário a palavra ‘embalagem’, que significa pura e simplesmente o fato de empacotar”, escreveu Kantor. E essa simples ação percorre todo o seu teatro, desde *O Circo* até seus últimos espetáculos, como o já citado *Não voltarei jamais*. Porém, não é só nos palcos que o artista percebe a potencialidade da embalagem. É no ato isolado de embalar que Tadeusz Kantor cria seus famosos *happenings*, durante os anos 60.

Jogar com a embalagem fora da cena revela a força desse aparato artístico desenvolvido por Kantor, que na simples ação de embalar, apresenta o objeto/corpo na sua maior concretude, ao mesmo tempo em que nas suas mais variadas possibilidades.

## **Bibliografia**

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. Leya, 2010.

CINTRA, Wagner. **No limiar do desconhecido**. São Paulo, 2008.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

## A BUSCA POR UMA NOVA POTENCIALIDADE DO ESPAÇO CÊNICO NAS OBRAS DE TADEUSZ KANTOR

Vitor Amato Zanin<sup>9</sup>

### Resumo

Pretende-se com este artigo traçar uma reflexão acerca do Teatro de Tadeusz Kantor e a forma com que este artista lidou com o espaço cênico em toda a sua carreira. Relaciona-se a este contexto a busca por compreender por quais meios a cenografia passou a ser de importância fundamental para a composição do espetáculo nos dias de hoje, inclusive na incorporação do ator no processo de elaboração cenográfica através de novas formas de movimentação e interpretação.

**Palavras-chave:** Kantor, espaço cênico, movimentação, objeto, relação tempo-espacial, espaço vazio.

### Abstract

I intend to make a reflection with this article about the Theater of Tadeusz Kantor and the way this artist dealt with the scenic space through all his career. It's related to this context the search for understanding which are the ways that the scenography has become fundamentally important for the composition of the plays nowadays, including the incorporation of the actor during the process of making-the-scene with new ways of movements and acting.

**Keywords:** Kantor, scenic space, movement, object, time-space relationship, empty space.

---

<sup>9</sup> Atualmente aluno do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Participou de oficinas de interpretação no Club Noir orientadas por Juliana Galdino em 2010, e realizou o Curso de Introdução ao Método do Ator do CPT (Centro de Pesquisa Teatral) de 2012, no mesmo período participando como ator dos ensaios do espetáculo "Nossa Cidade", dirigido por Antunes Filho.

## Manequins brotando da cabeça iluminista

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto o outro o observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica.

Peter Brook

Realidade é aquilo que sobra quando você para de acreditar nela.

Philip K. Dick

*Ó, Senhor!/ concede-me/ este instante/ único e raro/ leve como um sopro/ invisível/ como/ um buraco/ negro/ que permita criar/ no INFINITO/ algo/ que consiga ser/ FINITO/ como a morte/ A obra de arte.*

Tadeusz Kantor

Olhar para o século XX é sempre penoso. Século intenso, violento, cheio de acontecimentos escabrosamente inéditos. O advento de duas guerras mundiais acoplando tecnologias a aparatos bélicos; o surgimento de regimes totalitários que, fortemente justificados pelos ideais de beleza e progresso, não só abalaram toda a ordem mundial vigente como exterminaram milhares de pessoas através de métodos calculistas e sob um sistema de linha de produção muito eficiente; a criação da bomba atômica e o desaparecimento instantâneo de duas cidades japonesas; a frieza na separação brusca da morte em si e a complexidade que envolve este fato; a revisão do conceito de “assassinato” num espetacular tribunal de guerra.

Em face a esse contexto, foi inevitável um processo de desconstrução radical de toda forma de pensamento: até que ponto as motivações humanas geram boas perspectivas? Ou, até que ponto a racionalidade e a noção de progresso em que estava baseada grande

parte do pensamento ocidental não estão nos conduzindo a grandes catástrofes? O surgimento de uma arte “degenerada” já no início do século com as pinturas expressionistas retratando formas humanas inteiramente deformadas ou mutiladas não advinha somente da familiaridade do homem com a violência extrema das guerras, mas do esgotamento e da desconstrução de uma noção progressista ou positivista de se enxergar o mundo. Era impossível a visão e a consequente expressão do mundo nos antigos moldes.

Francis Bacon, por exemplo, face à sua grande admiração pelos retratos de Velázquez, argumenta que, para o artista contemporâneo, é impossível captar a essência de uma pessoa pela figuração – ou seja, representação realista do modelo em uma pintura. Bacon, em suas pinturas (Fig. 1), se diz fiel somente ao seu sistema nervoso:



**Figura 1:** Três estudos para retrato de Lucian Freud, 1965, óleo sobre tela, 35,5x30,5.

Na maioria das vezes em que tentei representar a imagem com mais exatidão, para que fosse mais ilustrativa, ela se tornou extremamente banal e aí, por puro desespero e desânimo, destruí-la completamente, ao me sentir incapaz de reconhecer as marcas que estava fazendo na imagem – mas, de repente, percebo que a coisa está se aproximando mais daquilo que meu instinto visual me pedia que fizesse na imagem que procurava captar.<sup>10</sup>

10 In SYLVESTER, David. Pg. 53.



Com tempos tão intensos, fizeram-se necessárias novas formas de expressão que pudessem abarcar novos conteúdos. Nesse contexto surge o Teatro da Morte, na Polônia, sob a forte figura de Tadeusz Kantor:

Sobre o caminho que se acreditava certo, e que emprestava ao homem do século das luzes e do racionalismo, eis que avançavam, saindo subitamente das trevas, sempre mais numerosa, os sócias, os manequins, os autômatos, os homúnculos – criaturas artificiais que são tanto mais que ofensas às próprias criações da natureza e que carregam nelas todo o aviltamento, todos os sonhos da humanidade, a morte, o horror e o terror<sup>11</sup>.

### **Novas relações com o espaço**

A partir de Appia e Craig<sup>12</sup>, ainda no século XIX, percebe-se o crescimento de uma tendência de lidar com o espaço cênico de uma maneira mais profunda e ampla. Busca-se através do espaço teatral, incluindo os cenários e os objetos, não apenas uma maneira de contar-se a história dramaticamente, mas de propor uma experiência única. A prática e a estética de Tadeusz Kantor, assim como seus escritos ao longo de toda sua vida, foram fundamentais para o desenvolvimento desse novo relacionamento com o espaço.

Além de diretor cênico, Kantor era também artista plástico, sendo este um dos fatores que tornava sua visão da cena tão visceral:

“... para o pintor que considera seriamente sua pintura, a pintura é como o desenvolvimento de sua vida. Ele não se move pelos ‘efeitos’ como na cenografia corrente, mas de um desenvolvimento vital, quase biológico”<sup>13</sup>.

Assim, um espaço vazio nunca mais seria apenas um espaço vazio; mas sim um lugar potente, recheado de possibilidades que o momento haveria de mostrar. Tal qual um pintor diante de uma tela,

11 KANTOR, Tadeusz. “O Teatro da Morte”, pg. 196.

12 CAMPELO NETTO, A.H.C e VIANA, Fausto.

13 KANTOR, Tadeusz. Entretiens – Arts & Esthétique, 1996 – France, p 26. In CINTRA, Wagner, p 51.

Kantor construía a cena e lidava com os objetos com intensidade e brutalidade mas, ao mesmo tempo, com precisão e sensibilidade – pois os objetos, os espaços construídos, os vãos, os ares abertos seriam buracos, rasgos através dos quais seria possível desvelar a realidade pura e viva. Trata-se de enxergar o espaço vazio como potente provocador de experiências infinitas e intensas. É por meio dessa busca que Kantor elabora o conceito do “Espaço Outro”: criando espaços entre objetos brutalmente retirados da realidade, espaços entre os quais os atores podem se mover, Kantor lida com uma nova forma de movimentação; trata-se de uma movimentação que se dá não pela arquitetura, mas pelas ideias.

Os espaços vastos me fascinam,  
 Eu me consagro plenamente ao estudo do espaço.  
 Eu chego às minhas próprias conclusões.  
 O Espaço tem para mim valor autônomo  
 Elástico;  
 Dinâmico;  
 Animado de movimentos de contração e extensão.  
 Ele é vivo.  
 Esse é o espaço que forma e deforma os objetos  
 Essa é uma atitude de anti-expressão.<sup>14</sup>

Toda essa consciência acerca da potencialidade do espaço liga-se muito ao que Kantor transmitia aos seus atores e pensava acerca da arte: a principal qualidade do artista é a não-consciência. Quando Kantor posiciona vários objetos aleatórios em cena, confia na possibilidade autônoma que os objetos possuem: não há a necessidade de intervenção humana pois os objetos, sozinhos, são dotados da capacidade de unirem-se entre si. Esta noção aplicada em todos os seus espetáculos é fundamental para a mudança do olhar sobre a

14 KANTOR, Tadeusz. Les voies de La création théâtrale, études de Denis Bablet ET Brunella Eruli, reunis et presentes par D. Bablet, Paris, C.N.R.S. Vol. XI, 1983, p.20. In CINTRA, Wagner, p 53.

cenografia e, principalmente, do modo com que o ator se insere nela.



**Figura 2:** Happening “He Water Hen”, 1968. Foto de Eustachy Kossakowski. A cenografia de Kantor: a posição caótica dos objetos baseada na autonomia espacial de cada elemento. A “UR-Matéria” e o “Espaço Outro”.



**Figura 3:** Kantor em meio a soldados e manequins, em *Wiepole Wiepole*. (1981)

A partir do momento em que Kantor começa a enxergar os objetos como lugares de eternidade (CINTRA. 2003, p. 60), admite-se ao ator a responsabilidade de agir não somente com o objeto, mas entre os espaços que esses objetos lhes dão. Espaços esses sendo vistos não como puramente físicos, mas como aberturas a relacionar-se com o tempo. O ator, portanto, torna-se um agente, um ser dotado de extrema sensibilidade, precisão – e ao mesmo tempo inconsciência<sup>15</sup> capaz de estabelecer complexas e profundas relações que surgem no espaço/tempo em que está inserido, lidando com os vãos, as oportunidades tempo-espaciais existentes no momento do espetáculo. Não se trata mais de uma composição cenográfica narrativa ou meramente decorativa para o ator, mas ativa, viva, que só se fará plena junto com a pulsão de vida que o ator traz.

### A visão constante da Morte

Há um paralelo importante no Oriente que mostra, de maneira distinta, o ponto alcançado por Kantor no seu relacionamento com o Ator, o Objeto e o Espaço Vazio. Kazuo Ohno (Figs. 4 e 5), um dos expoente do butô<sup>16</sup> desenvolve com o ator-bailarino a movimentação através do vácuo, do vazio-potente, sempre associado a conceitos de filosofias ocidentais e orientais milenares – o não-pensar, o grande-vazio, a meditação. Lígia Verdi em sua dissertação sobre Kazuo, expõe brilhantemente esse pensamento, primeiramente citando o próprio Ohno:

No círculo da eternidade, Vida e Morte são um só no grupo. O mundo das flores é o mundo da morte. A beleza das flores é igual

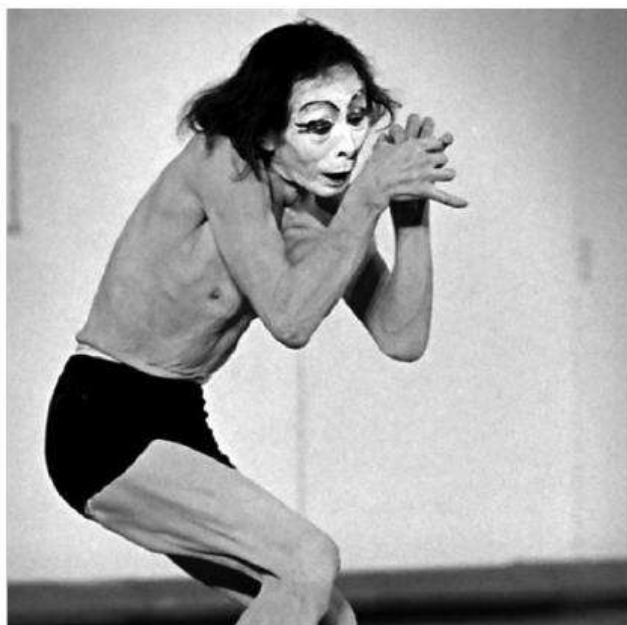
15 Acerca da inconsciência do artista, ver a relação muito bem apontada por Wagner Cintra entre Kantor e Kleist, poeta do romantismo alemão, através da enigmática figura do manequim sendo capaz de misturar vida e morte num objeto só. CINTRA, ob. Cit, p 64.

16 O Butô nasceu no Japão, depois da Segunda Guerra Mundial, e pode ser considerado como uma dança que mescla as vanguardas europeias como surrealismo, cubismo e expressionismo a danças japonesas tradicionais. Os maiores expoentes dessa dança foram Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. O butoka, dançarino do butô, envolto de mistério, transita entre dois planos opostos: o torpe, vil e indesejável (com os corpos brancos de aspecto cadavérico e movimentações imprevisíveis e violentas) ao celestial branco de movimentos leves (algo visível nas roupas femininas de Kazuo Ohno).

à beleza da morte. Sem desejos, sem 'self'. Dança é vida, dança é morte, tornando-se uma só. É muito assustador e dá medo, mas, de repente, torna-se belo. Fiquem felizes e aproveitem. (VERDI, 2000. p. 62).

### E complementando com um trecho de Capra:

...o 'vácuo físico' – como é denominado na teoria de campo – não é um estado de simples nada, mas contém a potencialidade para todas as formas do mundo das partículas. Essas formas, por sua vez, não são entidades físicas independentes entre si mas, simplesmente, manifestações transitórias do Vácuo subjacente. Como diz o sutra, 'Forma é vazio e vazio, na verdade, é forma'. A relação entre as partículas virtuais e o vácuo é uma relação essencialmente dinâmica: na verdade, o vácuo é um 'Vácuo vivo' e que pulsa num ritmo sem fim de criação e destruição. (CAPRA, 1995, P. 169).



**Figuras. 4 e 5:** Kazuo Ohno: a visão oriental de uma relação do ator-bailarino com o espaço vazio.



**Figura 6:** *Que Morram os Artistas*, de Tadeusz Kantor, 1985. A morte presentificada pelo esqueleto de cavalo guiando o coro de militares.

Toda essa noção da maneira de construir o espaço, de enxergar as brechas que o espaço fornece, está presente e essencialmente ligada à fixação de Kantor pela ideia da morte. As figuras de morte permeiam todas as suas peças – seja um esqueleto de cavalo que macabramente guia um coro de militares em *Que Morram os artistas* (Fig.6), um personagem denominado como a própria Morte que vagueia entre os gazeteiros em *A Classe Morta* (Fig. 7), ou a simples figura melancólica de Kantor a reger os atores em cena (Fig. 8). Mas não se trata de um mero traço estilístico; a morte, em Kantor, traduz a essência de toda a sua proposta estética.



**Figura 7:** Kantor entre os manequins em '*A Classe Morta*'.

Desde seus primeiros espetáculos, Kantor tem muito clara a ideia de trazer à cena a realidade na sua forma mais essencial – longe, entretanto, de qualquer noção de naturalismo; há a tentativa voraz de despír a cena de qualquer ilusão, no entanto sem entrar no campo performático. Uma das formas encontradas por ele que exprime essa tentativa é a utilização no cenário de objetos rústicos, arrancados brutalmente da realidade e injetados em cena quase que literalmente – são exemplos disso as pilhas de livros velhos em *A Classe Morta* ou, em um caso mais extremo, os restos de uma carroça e de aparelhos bélicos de campos de batalha em *O Retorno de Ulisses*. Essa quebra, essa obsessão por buscar a crueza da realidade não poderia ser mais bem exposta senão com a presença constante da morte, justamente, a enaltecer a vida. “A morte, neste contexto, não é trágica. Da tensão entre o grotesco e a paixão, ela traduz a aspiração de uma vida plena e total que compreende o passado, o presente e o futuro” (CINTRA, p. 56).

### **A obra de arte como um buraco feito na realidade**

Por mais que busque ferozmente a realidade na sua forma mais crua, crendo na potencialidade que a realidade apresenta, Kantor tem plena consciência de que, paradoxalmente, não há como construir a realidade sem o artifício da ilusão. Por mais que os atores de *A Classe Morta* não remetam a nada anterior a eles (a situação apresentada não requer nenhum acontecimento anterior), as carteiras ainda remetem à ilusão da sala de aula. Esse artifício, no entanto, é cuidadosamente sobreposto pelo jogo dos atores (CINTRA, p. 44). No entanto, por maiores que sejam as problematizações acerca das peças, é evidente, mesmo para o espectador desatento, a força e a significação que Kantor consegue atribuir ao espaço e aos objetos que compõem a cena. Como um autêntico pintor, seus escritos, teorizações e questões provêm da prática constante; e esta origina-se de um impulso violento de criação artística, como citado acima, “quase biológico”.

O espaço não é um passivo r e c e p t á c u l o  
no qual objetos e formas são depositadas...

O ESPAÇO em si é um OBJETO [de criação]

E é o principal!

ESPAÇO é carregado com ENERGIA.

O Espaço contrai-se e E X P A N D E – S E.<sup>17</sup>

---

17 KANTOR, Tadeusz. The Milano Lessons 3. In A Journey Through Other Spaces. Tradução Livre.



## Bibliografia

BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço**. Tradução de ARARIPE, Oscar; CALADO, Tessy. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CAMPELLO NETO, A.H.C e VIANA, Fausto. **Introdução histórica sobre cenografia – os primeiros rascunhos**. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física: Um Paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental**. São Paulo: Cultrix, 1995, 16ª edição.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **O Circo da Morte – A especificidade do jogo entre o humano e o inanimado de Tadeusz Kantor**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA, USP: 2003.

KANTOR, Tadeusz. **A Journey Through other spaces – essays and manifestos, 1944-1990**. Org. Michal Kobialka. Londres: University of California Press, 1970.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP 2008. – (Estudos; 262/ Dirigido por Jacó Guinsburg).

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade do fato**. Tradução de COSTA, Maria Tereza Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

VERDI, Maria Lígia Ferreira. **O Butô de Kazuo Ohno – Através das transcrições de aulas, fez-se uma síntese das principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA, USP: 2000

## INSTAURANDO UM PENSAMENTO CENOGRÁFICO: MEYERHOLD E A POETIZAÇÃO DO ESPAÇO TEATRAL EM O CORNO MAGNÍFICO

Thaís Sodré<sup>18</sup>

### Resumo

Este artigo investiga a reformulação do espaço cênico sob a perspectiva construtivista proposta na montagem de *O Corno Magnífico*, encenada por Vsevolod Meyerhold em 1922. Essa encenação conduz a uma nova concepção teatral, em que cenografia se destaca como um fator chave e de dimensão funcional na cena. A pesquisa se desenvolve a partir da relação entre as ideias de materialidade e movimento abordadas por Meyerhold, através de inúmeros níveis de percepção, em relação ao dispositivo cenográfico arquitetado por Liubov Popova, caracterizado por uma estrutura de máquina cênica, sob o qual é construída uma combinação dinâmica e muitas vezes dialética entre corpo e espaço.

**Palavras chave:** *O Corno Magnífico*, Vsevolod Meyerhold, perspectiva construtivista, máquina cênica.

### Abstract

This article investigates the reformulation of the stage space under the constructivist perspective proposed in the *The Magnificent Cuckold's* performance, directed by Vsevolod Meyerhold in 1922. This production leads to a new theater conception, where the scenography stands out as a key factor with functional dimension in the scene. The research is developed from the relationship between the ideas of materiality and movement approached by Meyerhold, through numerous levels of perception, relative to the scenographic device architected by Liubov Popova, characterized by a scenic machine structure, in which it is built a dynamic's and often dialectic's combination between body and space.

**Keywords:** *The Magnificent Cuckold's*, Vsevolod Meyerhold, constructivist perspective, scenic machine.

<sup>18</sup> Graduanda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. (USP)

## Introdução

O cenógrafo italiano Luciano Damiani, entende a cenografia a partir do momento em que o dinamismo do corpo humano adentra seu espaço. Já o ator Yoshi Oida explica na introdução de seu livro, *O Ator Invisível*, que a palavra “palco” em japonês se diz *butai*, que significa o “corpo da dança”. Dentro desse espaço, o corpo humano significaria o “sangue do corpo da dança”. Sendo assim, inicialmente o palco está morto, mas a partir do momento que o artista se coloca no palco, esse espaço ganha vida e “dança”. Enfim, segundo Oida, não é o artista que se move, mas o palco, o espaço, a cena.

É justamente a partir dessa relação entre estrutura cênica e corpo humano, entre cenário e ator, entre figurino e movimento, entre espaço e ação, que Meyerhold com a encenação de *O Corno Magnífico*, em 1922, reformula o cenário teatral russo do século XX, criando uma nova composição cenográfica, cujo cenário não esteja somente sobre o palco para decorar um espaço, ou criar a ilusão de um espaço, mas que seja “o” espaço, e mais ainda, que seja o fator sob o qual a materialidade e o movimento da cena se fundamentem.

O caminho que leva a este momento histórico é incitado por uma reação à estética teatral naturalista, vinculada à reprodução da realidade, que se baseia em uma interpretação de caráter psicológico e em cenários compostos por maquinários detalhistas. Meyerhold rompe com esse movimento em 1902 e a fim de “explorar os recursos específicos do teatro e dominar todas as possibilidades de uma teatralidade em estado puro”<sup>19</sup> o até então ator do Teatro de Arte de Moscou, passa a assumir uma companhia própria, simultaneamente à função de encenador. Com vinte anos de trabalhos e estudos em diversas áreas e culturas, o já experiente encenador russo desenvolve uma concepção de teatro inovadora, oposta ao naturalismo, a fim de modernizar a encenação através da construção de um novo ator e de uma nova linguagem cênica, estabelecida através da relação entre o encenador e o cenógrafo.

---

19 (ROUBINE, 1998, p.60)

## O Corno Magnífico, 1922

(...) nos quedamos sin la sala teatral y empezamos a pensar en un espectáculo sin escenario. El trabajo de preparación influyó de forma decisiva sobre el carácter del espectáculo que estábamos organizando poco a poco. Siempre habíamos tenido poco dinero, pero en aquel momento no teníamos nada. Toda la puesta en escena de El cornudo magnífico vino a costar en moneda actual unos 200 rublos (...). El espectáculo debía sentar las bases de una nueva técnica de interpretación en un nuevo ambiente escénico, rompiendo definitivamente con los bastidores y los decorados con puertas. (MEYERHOLD. 1992, p. 430-431).

“Un espectáculo sin escenario!” Nada mais do que irônico pensar que um espetáculo que a princípio foi idealizado sem cenário, diante de limitações financeiras e da falta de um espaço apropriado para a montagem, distinguiu-se precisamente por revolucionar os parâmetros cenográficos da época.

Em 25 de abril de 1922, o público viu sobre o palco russo, não o que habitualmente se entendia por cenografia ou por interpretação, mas uma ruptura. Tratava-se de uma inovadora construção arquitetada pela cenógrafa Liubov Popova (1889-1924) em função de uma nova dimensão do movimento plástico, que inaugurou os fundamentos da Biomecânica<sup>20</sup>. Esta ruptura era a estreia de *O Corno Magnífico*, de Fernand Crommelynck, encenado por Vsevolod Meyerhold.

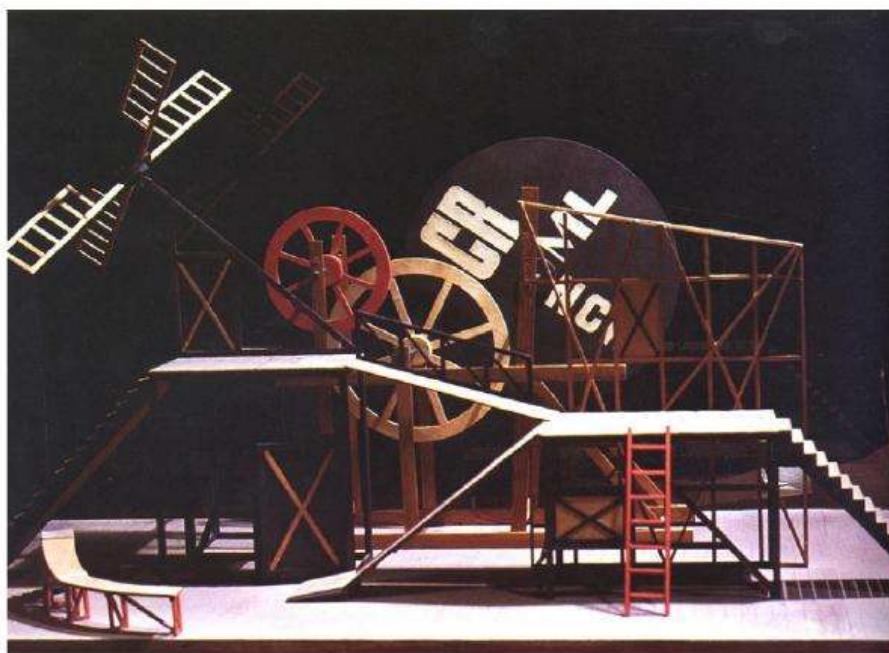
Os detalhes da maquinária cênica, que até então faziam parte de uma concepção naturalista, deram lugar a um cenário de caráter funcional, ligado à ideia de espaço construtivista.

A ótica sob a qual o movimento construtivista instaurou suas premissas, cujas principais estão relacionadas à exposição das linhas

<sup>20</sup> Biomecânica: consiste em um treinamento, baseado em um entendimento científico do corpo humano, com o propósito de decupar cada movimento, ampliando assim as possibilidades do instrumento físico do ator em função da expressividade cênica, de modo a favorecer o movimento sobre a emoção.

e materiais de construção, à utilização de recursos geométricos e à poetização da máquina para abordar a mecanização da sociedade, estava diretamente vinculada aos princípios cenográficos estabelecidos em *O Corno Magnífico*.

A cena construtivista é idealizada propriamente com o objetivo de inverter a lógica do ilusionismo naturalista, pois não pretende imitar a realidade, mas tornar a realidade do evento teatral algo material. Meyerhold passa então a encontrar formas de materialização cênica correspondente a um Teatro de Convenção. O cenário passa a expor seu sistema de construção espacial e seus materiais em estado bruto, também o teatro evidencia seu edifício desde os alicerces, mesmo que esses se baseiem em um galpão com mofadas paredes de fundo. O espectador deste novo método de encenação não se esquece em nenhum momento que está em um teatro, diante de atores cercados de cenários. É exatamente o desenho da convenção materializada pela cena, que Meyerhold acredita estimular a imaginação do espectador.



**Figura 1** – Maquete do cenário de *O Corno Magnífico*<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Disponível em: < [http://oud.digischool.nl/ckv2/moderne/moderne/inleiding\\_files/meyerhold.jpg](http://oud.digischool.nl/ckv2/moderne/moderne/inleiding_files/meyerhold.jpg)>. Acesso em 11 de junho de 2013.

A construção cênica, apresentada na Figura 1, resulta do “cruzamento entre um torno e um aparato de um equilibrista” (RIPELLINO, 1996, p.268), deposto de quaisquer objetos cênicos. Como se pode observar, as estruturas centrais eram uma junção de plataformas de madeira de caráter linear, criando um contraponto com as linhas diagonais e eixos circulares incorporados a ela. A vibração entre as cores e linhas, precisamente geométricas, intencionava, segundo a cenógrafa, provocar a sensação de dinamismo ao cenário.

O intuito de Popova era aferir à cenografia uma função ativa, logo, esta deveria se integrar de maneira funcional ao desenvolvimento da encenação, conferindo-lhe dinâmica. Com essa finalidade, o movimento das portas e janelas, a rotação das rodas e das asas do moinho de vento, como do disco preto, onde se encontram as consoantes do nome do dramaturgo: CR-ML-NCK, foi incluído ao cenário. Estabelece-se, portanto, acerca do dispositivo cênico a combinação dos elementos de tempo e ação, evidente no exemplo das duas rodas menores ao fundo da cena que aceleravam ou reduziam a velocidade de acordo com o ritmo da representação<sup>22</sup>.

A relevância desta montagem se dá, sobretudo pela sua nova abordagem referente à encenação, cujo propósito é reforçar a essência dinâmica do teatro, através do entendimento da cenografia como representação do eixo do espetáculo, que se solidifica no encontro com o corpo do ator. Assim, resulta uma relação dialética entre espaço e corpo.

O espaço construtivista ganha novas camadas ao ser refletido no corpo do ator. A máquina, objeto de culto do construtivismo, dentro da perspectiva de Meyerhold compõe uma relação com o corpo do ator, através da abordagem biomecânica. Mediante essa visão, o corpo assimila-se a um motor que aciona alavancas<sup>23</sup> no que se refere à exposição do seu mecanismo ou das articulações dentro do personagem, por outro lado, esta assimilação não é absoluta, considerando que a partir do momento que o ator domina

22 (RIPELLINO, 1996, p.268)

23 (PICON-VALLIN, 2006, p.45)

completamente a técnica ele pode pensá-la enquanto a executa<sup>24</sup>. Entretanto, esta abordagem não tinha qualquer finalidade de definir o homem como uma máquina, mas o homem em relação à máquina, o ser que a opera, e assim integrar a plasticidade de tais corpos em movimento como parte da dinâmica cenográfica.

Mediante a essa proposta, os atores deveriam trabalhar sem maquiagem e vestindo uma espécie de figurino que poderia ser utilizado tanto na vida cotidiana do ator como no trabalho, tendo de ser ainda facilmente adaptado às ideias e à movimentação do cenário, ou seja, esses figurinos tornam-se uma extensão da cenografia integrada aos corpos dos atores. Coube a Popova desenvolver essa demanda, que resultou em um macacão azul de tecido simples, que remetiam aos modelos de *prozodezda* (uniformes de produção), reforçando a proposta do cenário como máquina e dos atores como operários que davam vida a essa armação.

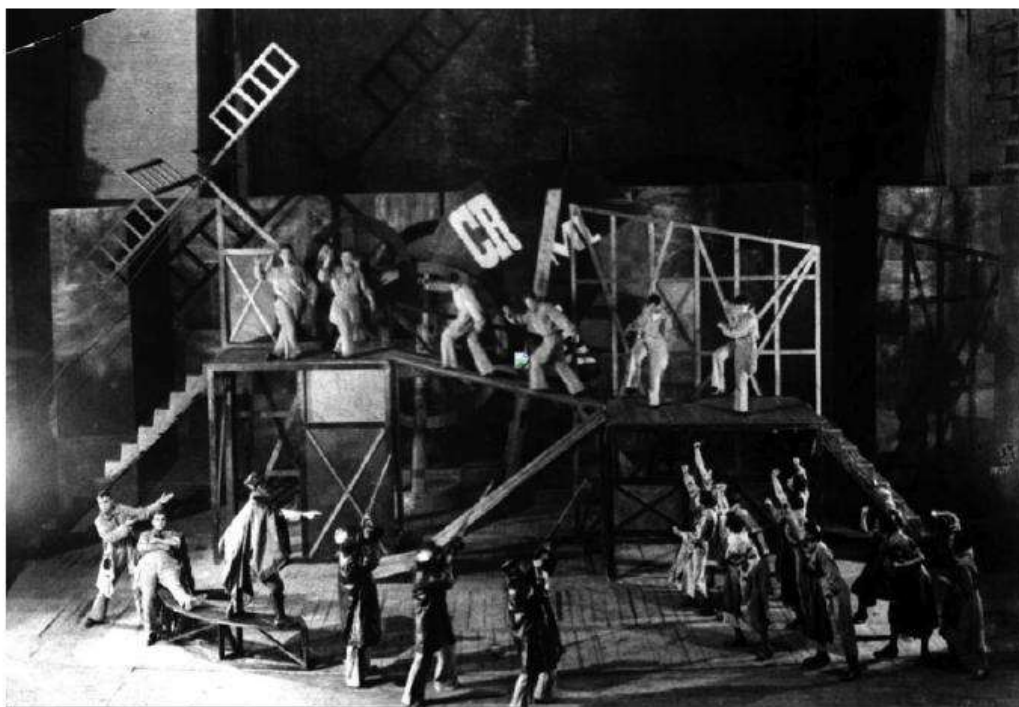


Figura 2 - Apresentação do espetáculo O Corno Magnífico, de 1922<sup>25</sup>

---

24 Idem.

25 Disponível em: < <http://www.glopad.org/pi/en/image/1005383>>. Acesso em 11 de junho de 2013.

O princípio simbólico e funcional do espaço segundo o construtivismo traduzia a figura da máquina como representação de um organismo vivo. Contudo, as máquinas industriais apesar de sua utilidade e eficiência, não são autônomas, somente adquirem movimento a partir da interferência do operário, ou seja, a partir da relação corpo-máquina. Nesse sentido, os atores, conscientes e submetidos a uma temporalidade teatral precisa, se relacionavam com o cenário, como um acrobata com seu aparato. Os atores trepavam pelas escadinhas, deslizavam sobre os declives, executavam saltos, rodopios, cambalhotas, balançando de uma plataforma para a outra<sup>26</sup>. Pode-se concluir, dessa forma, que o dinamismo da cenografia refletia de forma definitiva no ritmo da ação e conseqüentemente no todo do aparato teatral.

“El éxito de este espectáculo era el éxito de la nueva concepción teatral que le había dado vida: hoy podemos decir que todo el “teatro de izquierdas”, no sólo empezó a desarrollarse a partir de este espectáculo, sino que aún conserva numerosos rasgos de su influencia.” (MEYERHOLD, 1992, p. 430-431).

Meyerhold foi preso em 1939 e condenado à morte por um tribunal militar em 1940. Por muito tempo após o seu falecimento, a ausência ou ocultamento de publicações suas ou em seu respeito pelo regime socialista russo, inferiu para que muitas questões referentes a suas pesquisas permanecessem em aberto. Entretanto, o pensamento cenográfico instaurado por ele a partir de 1922, em que o cenário perde o caráter decorativo para assumir o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno, organizando a totalidade do espaço e ainda estendendo-se à interpretação do ator e à recepção do público, tornaram-se influências definitivas para a maneira de pensar o teatro e a cenografia contemporânea.

---

26 (RIPELLINO, 1996, p. 269)



## Conclusão

Os princípios construtivistas estudados por Meyerhold configuram-se como um alicerce da construção poética do espaço teatral, rompendo com a “verdade” naturalista e convencendo a realidade cênica como material. A forma como esses materiais se contrapõem no espaço é o que gera o movimento, a “ação” que caracteriza desde a Antiguidade a essência do teatro.

Esta nova concepção desencadeou uma expansão do conceito de cenário, ao dilatar sua função, de um complexo fator decorativo, para uma organização útil e funcional do espaço teatral, que se distingue como um princípio impulsor da encenação, que conecta espaço, autor, ator e público. O cenógrafo, neste lugar, proporciona uma contribuição original na realização do espetáculo em paralelo com o encenador. O que fomenta uma explosão das formas cenográficas, e conseqüentemente, a experimentação de novas relações, principalmente, no que se refere ao corpo do ator.

O espaço construtivista reverberou no corpo do ator uma soma novos sentidos e níveis de percepção. Refletiam no corpo do ator: a exposição do mecanismo da construção, as linhas, os círculos, o movimento plástico do espaço, a poetização da máquina e, logo, o operário, função social destacada neste contexto histórico russo, refletia no espaço *meyerholdiano*. Sob essa ótica, produz-se uma encenação onde o corpo do ator é uma extensão da cenografia, e esta uma extensão teatral da realidade.



## Bibliografia

CARREIRA, André; NASPOLINI, Marisa. **Meyerhold: Experimentalismo e vanguarda**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do teatro**. São Petersburgo, 1912.

\_\_\_\_\_. **Textos teóricos**. Seleção, estudos, notas e bibliografia de J. A. Hormigon. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O truque e a alma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROUBINE, JeanJaques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

RUDNITSKY, Constantin. **Russian & Soviet theatre: tradition & the avant-garde**. London :Thames and Hudson, 1988.

SANCHEZ, José A. **La escena moderna – manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SANTOS, Maria Thais. **Na cena do Dr. Dapertutto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

VIANA, Fausto; CAMPELLO, Neto. **Introdução histórica sobre a cenografia – os primeiros rascunhos**. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

## CENOGRAFIA COMO DISPOSITIVO DE MUDANÇA NAS RELAÇÕES ESPAÇO-ATOR-ESPECTADOR EM MEYERHOLD

Carolina Paccagnella Braga<sup>27</sup>

### Resumo

Este trabalho objetiva discutir o espaço cênico pensado e desenvolvido por Meyerhold em suas encenações do século XX, partindo do princípio de tornar esse espaço “utilitário”. Tendo como proposta a reestruturação do espaço teatral, atuou em oposição ao modelo realista/naturalista difundido naquela época. Meyerhold tornou o cenário um “dispositivo cênico”, o qual oferece pontos de apoio e trampolins para os corpos dos atores e, como consequência, emprega uma cena destinada a criar novas relações entre palco e público. Este é o trabalho final da disciplina *História da Cenografia e Indumentária*, desenvolvida no terceiro semestre do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de São Paulo.

**Palavras Chave:** Meyerhold, relação, espaço cênico

### Abstract

The present study discusses the scenic area designed and developed by Meyerhold in their staging of the twentieth century, assuming to make that space “utilitarian”. His proposition is a theater where the fourth wall is abolished, leading to restructuring this theatrical space, in other words, acts in opposition to the model realistic/naturalistic widespread at that time. Meyerhold became the scene a “scenic device”, which offers support points and trampolines for the actors bodies and, consequently, employs a scene designed to create new relationships between stage and audience. This is the final work of the *História da Cenografia e Indumentária*, developed in the third semester of the Performing Arts at the Federal University of São Paulo.

**Keywords:** Meyerhold, relationship, scenic area

---

<sup>27</sup> Cursa o segundo ano de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo.

## **Introdução**

A cenografia foi, durante muito tempo, organizada por um “decorador”, o qual era responsável por colocar em cena os elementos necessários para o desenvolvimento da ação dramática; ela era entendida como uma “decoração” do espetáculo até meados do século XIX.

Aos poucos, a cenografia ganha um caráter mais objetivo e passa a delimitar exatamente o ambiente onde ocorre a ação, deixando de lado o caráter decorativo e fazendo com que os detalhes fiquem mais evidentes. Essa tentativa do naturalismo de imitar fielmente o ambiente provoca certo exagero, pois faz com que muitos dos objetos tornem-se dispensáveis.

O encenador, Vsevolod Meyerhold, assim como outros homens da prática teatral, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig e Richard Wagner, por exemplo, recusou-se a seguir o caminho do mimetismo imposto por essa tradição naturalista. Esse modelo, com toda a sua carga ilusionista, não atendia às suas aspirações de encenador. Sendo assim, tendo como matriz o simbolismo francês, entrou no campo dos signos, adotando uma cenografia abstrata, porém concreta, que busca a síntese dos elementos cênicos, que serve de apoio para o ator e que só produz significados a partir da visão do espectador.

Anti-ilusionista, Meyerhold propõe uma reestruturação do espaço teatral e, conseqüentemente do espetáculo, visando abolir a ilusão da quarta parede e extrair o que não era necessário da cenografia. Com isso, tanto o lugar do ator, como o do espectador mudaram.

## ***A cena meyerholdiana***

A cena, despida de todas as convenções realistas, ostentava estruturas geométricas, cubos, escadas, arcos, tudo dinamizado pelo movimento de discos giratórios, planos e escadas rolantes,

terraços em deslocação vertical, paredes rotatórias, guindastes; movimento horizontal e vertical em que integravam os próprios atores. Ruído e som, o uso da luz – tão acentuado por Appia – projeções, complementaram esse pandemônio que apelava para quase todos os sentidos e certamente também aos nervos do público. (ROSENFELD, 2011, p.116)

Os objetos postos em cena juntamente com a luz, principalmente, e com o som, adquiriram um caráter simbólico, de linguagem, pois a partir do momento em que não foram mais considerados decoração, falaram algo sobre o texto, as relações espaciais, os personagens. Meyerhold, assim como Craig, acreditava que somente painéis e uma luz já podiam ser suficientes para uma cena.

Assim, o encenador rompeu com o ideal realista/naturalista da época indo contra a ilusão; tomou algumas medidas para que isso acontecesse, como por exemplo, excluiu a quarta parede e colocou a cena no nível da orquestra, aproximando ator e plateia. A partir daí, a cenografia não foi considerada mais mera decoração; passou a ser um elemento que significa por si só, adquirindo um caráter simbolista.

Além do cenário em si, o próprio modo de concepção também mudou. Meyerhold propôs a exclusão do uso das maquetes na criação desses novos cenários. Esse foi o primeiro instrumento concreto, além do drama simbolista, contra o naturalismo, pois sem as maquetes o que permanecia como auxílio para o cenógrafo eram só os esboços, excluindo à necessidade de verdade que o naturalismo pedia.

O encenador buscava a síntese de elementos que pudessem retratar sua época, sem a necessidade de encher o palco com “coisas inúteis” e, assim, evitar que a plateia se distraísse com objetos sem relevância para a encenação. No palco, só estariam elementos essenciais para o entendimento do drama; a cena, antes “carregada” de detalhes, fica agora mais objetiva em conteúdo, já que são utilizados apenas os elementos necessários para a ação.

Essa ideia de síntese criou um espaço mais preocupado com o significado de cada elemento cênico do que com a ambientação da peça. “A direção e a representação dos atores contribuem para elaborar novos meios de representação, conscientemente estilizados. As formas cênicas são intencionalmente intensificadas: nada sobre o palco é fortuito” (MEYERHOLD, 1969, p.51).

A partir da ideia de uma cenografia “sintética”, que possibilita um maior espaço livre e, conseqüentemente, uma maior movimentação dos atores moldada pelo ritmo musical, temos uma nova cena, que podemos chamar de cena *meyerholdiana*.

Economia calculada de movimentos e de gestos. A mímica é reduzida aos frêmitos, à intensidade dos olhares, aos sorrisos. A configuração do palco permite jogos de cena desenrolados na distância; muitas vezes dois interlocutores são colocados nas duas extremidades da cena, o que acentua o efeito desejado de frieza. Silêncios, longos olhares, movimentos rítmicos simplificados. Hedda e Levborg olham-se pouco, declamam diante do espectador ou se calam, contidos neles mesmos; é o “diálogo interior”. Os atôres movimentam-se ritmadamente. O conjunto tende a criar uma “sinfonia”. (MEYERHOLD, 1969, p. 54).

## O ator e o espaço cênico

Por acreditar ser o ator a peça chave para a compreensão do espetáculo, o espaço cênico foi pensado com o intuito de facilitar o movimento dos atores e sua interação com os objetos.

Patrice Pavis relaciona o espaço com os diversos elementos que compõem a cena e nesse sentido trabalha com a ideia de um espaço gestual que segundo ele seria: “(...) o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço “emitido” e traçado pelo ator, introduzido por sua corporeidade, espaço evolutivo

suscetível de se estender ou se retrair” (PAVIS, 2005, p. 142).

Apesar de o ator ser essa peça chave, ele era colocado em cena de maneira a compor o cenário. Os figurinos foram pensados como quadros que têm como objetivo compor uma pintura maior – a cena. Essa ideia é semelhante à proposta de Wagner, em que todos os elementos se complementavam.

Meyerhold também propôs a criação do que chamou de: “teatro da linha reta”, onde todos os criadores estão no mesmo plano (horizontal), favorecendo a possibilidade de troca e com isso, enriquecendo a encenação. O ator, por ser ele quem está diante da plateia, ganhou importância, pois seria através dele que o espectador entraria em contato com a arte do autor e do encenador. Podemos ver aí um princípio de processo colaborativo, onde todos os artistas podem contribuir na criação.

## **A relação com a plateia**

Considerando a plateia como elemento do espaço cênico, assim como o ator, Meyerhold explorou as possibilidades de interação entre esses dois elementos, estabelecendo um jogo entre os atores e o espectador: o ator seria responsável por levar elementos essenciais para a compreensão da peça até o público que, através da imaginação, ligando ações, cenário, luz, som, etc., completaria os significados do drama. Em contraponto ao naturalismo, esse jogo causava então, uma aproximação desses dois agentes – plateia e ator –, favorecendo a comunicação.

Meyerhold buscou formas de fazer com que a arquitetura teatral contribuísse para essa aproximação entre ator e espectador, trabalhando com a hipótese de o lugar teatral configurar-se como espaço cênico, ou seja, a plateia, assim como o ator, é constituinte desse espaço, não é mais vista como um elemento externo a ele.



Com o intuito de tornar o espectador participante ativo da ação e trabalhar com novas possibilidades de utilização do espaço cênico, Meyerhold pesquisou o princípio de estilização que tem como base a ideia de síntese dos elementos cênicos, visando não desviar atenção do espectador.

Por meio dessa síntese dos elementos cênicos, poderia se levar ao palco o mínimo de objetos que continham, por sua vez, os significados necessários para que o espectador compreendesse o espetáculo e seus subtextos. A intenção era abolir a ideia de ilusão e, assim, Meyerhold propunha um teatro onde a plateia estivesse ciente de estar participando de uma representação, em um palco com atores que representam.

## **Conclusão**

Conclui-se que, a partir de uma reestruturação do espaço cênico, Meyerhold mudou completamente os rumos do teatro de seu tempo: a cenografia por vezes “inútil” presente no realismo/naturalismo, tornou-se necessária e significativa, ao ter se buscado uma síntese; o ator agora se movimentava com mais liberdade pelo espaço e servia como ponte entre o espectador e o encenador/cenógrafo; o espectador não foi mais visto como um agente externo, mas como parte do espaço cênico. Conseqüentemente, as relações ator-espaço, ator-espectador, espectador-espaço, também mudaram.

Dessa forma, Béatrice Picon-Vallin inclui Meyerhold entre os artistas reformadores do século XX, por entender que a visão desse encenador vai além do drama propriamente dito, buscando novas formas de comunicação com a plateia, tanto por meio do ator como da cenografia e sonoplastia. Segundo ela:

O que se vê (gestual, atuação, cenário etc.) não deve refletir o texto. Porque, para se tornar encenador, “é necessário deixar de ser ilustrador”, afirma Meyerhold. A atuação dos atores, dos objetos, do espaço, é contraposta ao texto (criação de um subtexto, de um contra texto). No caso de Meyerhold, a transação entre os dois vai ao sentido de um contraponto, até mesmo de uma dissonância, e não de uma redundância acumuladora como no naturalismo (2006. p. 75).

E ainda ressalta: “(...) o encenador estaria em busca de imagens capazes de sintetizar, de aprofundar, de transpassar, de contradizer o texto, em busca de uma cena na qual os ritmos, as cores, o movimento, viriam entrelaçar-se com as palavras e os sons” (2006. p. 89).

## **Bibliografia**

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

MEYERHOLD, Vsévolod. **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda**. Rio de Janeiro, Teatro do pequeno Gesto, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2003.

## O CONSTRUTIVISMO E O PRINCÍPIO DE MONTAGEM NA CENOGRAFIA D'O CORNO MAGNÍFICO DE MEYERHOLD

Giulia Confuorto de Castro<sup>28</sup>

### Resumo

Este artigo introduz algumas influências do construtivismo russo, de sua situada histórica na Rússia pós-revolucionária e do princípio de montagem, explanado por Sergei Eisenstein, na obra de Vsévolod Meyerhold, mais precisamente na trabalho cenográfico da encenação de *O Corno Magnífico*, texto de Fernand Crommelynck, em 1922.

**Palavras chave:** Meyerhold. Eisenstein. Construtivismo russo. Montagem. O Corno Magnífico. Cenografia.

### Abstract

This article introduces some influences of the Russian constructivism, of its historical situation in the post-revolutionary Russia and of the theory of montage, explained by Sergei Eisenstein, in Vsévolod Meyerhold staging, more precisely in the set desing work of the play *The Magnificent Cuckold* (written by Fernand Crommelynck), in 1922.

**Keywords:** Meyerhold. Eisenstein. Russian constructivism. Montage. The Magnificent Cuckold. Scenography.

---

28 Graduada em Bacharelado em Artes Cênicas pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Email: giuliaconfuorto@gmail.com

## Introdução

O ano de 1922 foi o ano da montagem d'*O Corno Magnífico*, encenada por Meyerhold, cinco anos após a Revolução de 1917. A tentativa de criação de um novo homem, coerente com a construção desse novo modelo de sociedade, faz emergir artistas que operem à luz do materialismo histórico-dialético marxista e busquem unir a forma social à forma estética, e culminem no construtivismo. Luiz Renato Martins, na introdução de “Eisenstein e o construtivismo russo”, de François Albera, aponta que

para entender a dimensão histórica do construtivismo, é preciso voltar a uma bifurcação que se apresentou algumas décadas antes [dos anos 20] na França. A prática e a teoria da pintura moderna nela se separaram, tomando caminhos distintos. Ambas voltariam a se cruzar outra vez só na Rússia revolucionária, quando um novo discurso visual e teórico, engendrado no intercâmbio direto do pensamento com a prática, veio a constituir o construtivismo como a matriz de um novo sistema estético (...). (ALBERA, 2002, p. 9).

Olhando a arte como motor de transformação social e humana, a teoria que fomenta a criação construtivista vem do ideário que necessariamente vai por esse mesmo caminho: a arte possui finalidade social. Nesse sentido, o construtivismo “operará, portanto, sobre a dimensão social das práticas artísticas”. (p. 169). Novos conjuntos de ideias e conteúdos reclamam novas formas e, nesse contexto da radicalidade de um período pós-Revolução, essas formas são igualmente radicais, pois “a inter-relação entre prática e pensamento é característica de um contexto revolucionário”. (p. 11).

Esses artistas foram herdeiros de um passado artístico, dos fins do século XIX, que passou pelo naturalismo e pela busca

da *organicidade entre os materiais*, que visa mascarar os recursos e dissimular os dispositivos de formalização – culminando, com Wagner, na ideia de “arte total”, em que a fronteira entre os materiais são nebulosas e como que imperceptíveis e os elementos são fluidos, imbricados. Negando essa organicidade, considerando-a ideologia burguesa, tomam o rumo contrário: o construtivista afirma e enfatiza o fato de que as coisas e a vida são *construídas*, deliberadamente organizadas (em oposição à *composição*); formas de arte orgânicas também são, mas a arte inorgânica não nega ou tenta esconder que é inorgânica, inclusive contrapondo materiais. Eisenstein, artista que opta pela inorganicidade (e pelo caminho do construtivismo) através do cinema, que é em si inorgânico, fala, em “A forma do filme”, do

conceito dinâmico das coisas: Ser – como uma evolução constante a partir da interação de dois opostos contraditórios. (...) No campo da arte, este princípio dialético de dinâmica é incorporado no CONFLITO (...) De acordo com sua missão social *porque*: é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser (...) e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas. (EISENSTEIN. 2002, p. 49-50).

## Construtivismo e Montagem

Essa lida materialista com a qual os artista desse tempo organizam a vida e as relações, faz com que assumam a concretude dos materiais e busquem o dinamismo entre eles – e é onde o princípio de montagem reside: a contraposição de materiais – um conflito que revela essa dinâmica e transmite um novo conteúdo, agora sintetizado, ao espectador.

Também partindo do materialismo como campo de pensamento, a

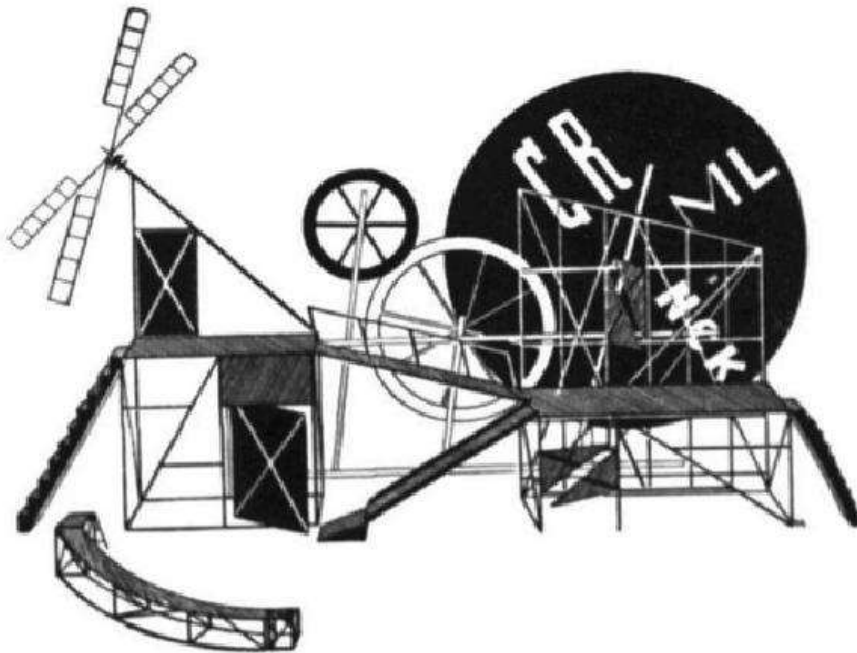
arte representativa, sugestiva ou figurativa é negada pelo construtivismo, que busca a materialidade e concretude. Antecedidos pelo cubismo e futurismo, os autores do Manifesto Realista ou Construtivista, Naum Gabo e Antoine Pevsner, afirmam que “as tentativas realizadas por cubista e futurista para tirar as artes figurativas da lama do passado só produziram novos desencantos”. A função social da arte de criar um novo homem e de construir uma nova sociedade leva o construtivismo à vinculação de toda atividade plástica à produção, que visa dar forma a objetos realmente funcionais, nega a “arte pura”; uma arte utilitária que produz e nega carregar o que vai além do necessário para cumprir sua função: a arte deve organizar a vida (como o poeta Maiakovski afirma na revista LEF nº 1, em 1923, que “o construtivismo deve ser a forma superior de ‘engenharia’ das formas da vida como um todo”) e não decorá-la. Albera ressalta, no capítulo “O que é construtivismo?” que não se pode reduzi-lo a um estilo abstrato e decorativo e submetido às formas geométricas (e não à concretude dos materiais), pois não se pode perder de vista sua operação social nas práticas artísticas. (p. 165-7).

## **N’O CORNO MAGNIFICO**

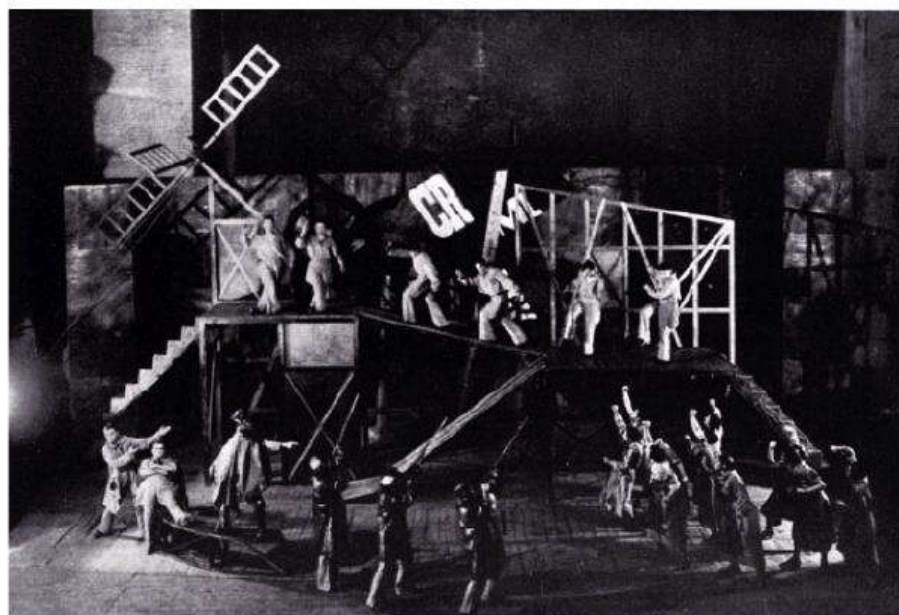
A cenografia do espetáculo por Liubov Popova se configura conforme o credo construtivista: é uma verdadeira máquina funcional. Albera cita o artigo de coautoria de V. Bebutov, “A mis-en-scene de *As manhãs* no Primeiro Teatro RSFSR”, de 1920, no qual Meyerhold observa que

Se nos voltamos para os seguidores mais recentes de Picasso e de Tatlin é porque sabemos que caminhamos juntos... Construimos, e eles também constroem... Para nós, a fatura é mais importante do que os pequenos desenhos, floreios e nuances delicadas. Que se dêem ao espectador contemporâneo cartazes, materiais tornados sensíveis pelo jogo de superfícies e dos

volumes! Em suma, como eles, queremos escapar da caixa cênica, em direção a palcos abertos, com superfícies fraturadas, e nossos artistas, felizes em jogar fora seus pincéis, empunham machado, enxada e martelo e começam a talhar, em materiais fornecidos pela própria natureza, as decorações da cena. (ALBERA cit. MEYERHOLD. 2002, p. 236-7)



**Figura 1:** Estudo de L. Popova para cenografia d'*O Corno Magnífico*.



**Figura 2:** Espetáculo encenado, com os atores (1922).



Vemos nas palavras do encenador seu desinteresses por detalhes e floreios e a importância que dá à concretude dos materiais e jogo com suas cores, superfícies e volumes. Nada neste cenário é de caráter decorativo: tudo é necessário, como vemos na imagem 2, todos os espaços podem ser, e são, ocupados pelos atores, que devem lidar com essa materialidade para jogar – com exceção da hélice à esquerda, que, ainda assim, gira e não está fora da máquina.

Relembrando os grandes cenários naturalistas repletos de detalhes exagerados e comparando-o com este, é visível que, enquanto os naturalistas se empenhavam em esconder que aquilo era teatro e em querer passar uma impressão da realidade, o *d'O Corno Magnífico* enfatiza a construção, a organização deliberada dos materiais e que é teatro: assume a teatralidade e a inorganicidade da cena, expõe a representação – não é do interesse do encenador que ele finja ao público, por exemplo, que não há barras de sustentação que erguem o cenário: pelo contrário, o encenador as toma para si e compõe o quadro com elas. As formas e os volumes, além da sombra do espaço que se projeta ao fundo, não são fluidos ou orgânicos, estão em contraposição e conflito, organizados pelos procedimento de montagem, e esse conflito entre os diferentes conteúdos visuais configuram uma nova síntese na cena, imagética, teatral, formal.

## Conclusão

A radicalidade de transformação realizada por Meyerhold na cena teatral revela que ele foi um artista que soube ouvir o próprio tempo e espaço em que estava situado. Tendo as tendências teatrais do século anterior buscado a ilusão na cena, a imersão pelo espectador contemplativo no drama encadeado, orgânico e fluido, essa herança fez com que os artistas reclamassem por novas formas que dessem conta dos novos assuntos de seu tempo. E é tomando para si a materialidade do espaço, dos corpos e da cena, que Meyerhold redimensiona o teatro e escancara seus dispositivos e procedimentos,

**colocando a teatralidade, a inorganicidade e o processo em cena.**

## **Bibliografia**

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. Editora Cosac &Naify, São Paulo, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002

NASH, J. M. **O cubismo, o futurismo e o construtivismo**. Editora Labor do Brasil, 1976.

MEYERHOLD, Vsélovod. **Do teatro**. Editora Iluminuras, São Paulo, 2012.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2009.

# ENCENAÇÕES DE MAX REINHARDT NO DIE KAMMERSPIELE - CARACTERÍSTICAS EXPRESSIONISTAS E SUAS REVERBERAÇÕES

Giovana Dias De Souza<sup>29</sup>

## Resumo

Embora Max Reinhardt não tenha sido um encenador tipicamente expressionista ele utilizou vários recursos cenográficos que o relacionam com o movimento. Seu contraste de luz e sombra e a atmosfera intimista são alguns exemplos de suas características expressionistas. Experimentando novas maneiras de iluminar e utilizar o espaço, ele influenciou outros encenadores da época, e, mais além, acabou reverberando e influenciando a cenografia de peças atuais.

**Palavras chave:** Cenografia, iluminação, expressionismo.

## Abstract

Although Max Reinhardt was not a typically expressionist director he used several stage design resources that relate him to the movement. His contrast of light and shadow and the intimate atmosphere are a few examples of his expressionist characteristics. Trying new ways to light and use the space of the stage, he influenced other directors of his time, and, furthermore, he ended up reverberating and influencing the stage design of current plays.

**Keywords:** Stage design, lighting, expressionism.

---

<sup>29</sup> Cursando o Bacharelado em Artes Cênicas, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), desde 2012.

## Introdução

Max Reinhardt foi um encenador que experimentou diversos estilos e por isso é difícil defini-lo. Embora não seja considerado expressionista, ele fez alguns trabalhos com características desse movimento, principalmente as peças que encenou no teatro *Die Kammerspiele*. A seguir, observaremos quais foram as características expressionistas das encenações de Reinhardt e o que disso tudo reverberou na encenação do musical *Spring Awakening*, na Broadway – adaptação da peça expressionista *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, que foi encenada pela primeira vez por Reinhardt.

### O lado expressionista de Max Reinhardt

Uns dizem que o trabalho de Max Reinhardt é o oposto do expressionismo (EISNER. 1985, p. 13), outros afirmam que ele foi expressionista; mas talvez essas sejam maneiras muito radicais de olhar para seu trabalho e nós simplesmente não possamos defini-lo. Max Reinhardt foi um encenador eclético. Durante toda sua vida dirigiu por volta de 200 peças, e, como acreditava que cada obra merecia um tratamento específico, passou por diversos estilos diferentes, de modo que podemos, sim, encontrar características de estilos conhecidos, como impressionismo, simbolismo e, inclusive, do expressionismo.

Mesmo vindo de escola naturalista, o encenador alemão estava aberto às novas formas de teatro que estavam surgindo, como afirma em seu Manifesto, escrito em 1905. Nunca se negou a fazer experimentações, mas só as fazia se acreditasse nelas. Logo no início de seu trabalho como encenador, ele começa a fazer tais experimentações, encenando peças de dramaturgos como Strindberg e Wedekind, e se afasta cada vez mais da realidade fotográfica do

naturalismo.

Há quem diga que Reinhardt não se identificava em nada com o expressionismo, mas nesse caso, porque então, por exemplo, ele deu tanto apoio a Wedekind encenando diversas vezes suas peças? Pode ser que ele de fato não fosse adepto daqueles ideais, já que tinha um grande interesse em fazer um teatro colorido que levasse alegria às pessoas (sua quase obsessão por *Sonho de uma Noite de Verão* do Shakespeare não deixa mentir), e essas não são características expressionistas, mas devia haver algo neste movimento que o atraísse, afinal, ele se recusava a fazer qualquer coisa em que não acreditasse. Talvez o grande ponto das peças expressionistas fosse poder explorar algo além da realidade, poder brincar com a iluminação e o cenário com muito mais liberdade. Independente de pensar ou não como os expressionistas, Reinhardt criou coisas em cena que de fato se associam ao movimento.

Reinhardt se aventurou em encenações nos lugares mais diversos, do Deutsches Theatre (de onde foi diretor) até teatros gigantescos, ao ar livre, e em circos, tudo para que pudesse contemplar da melhor maneira as necessidades de cada peça. Por esse motivo, em 1906 ele criou o Die Kammerspiele, um teatro com 292 lugares e três degraus ligando o palco à plateia – um teatro pequeno e perfeito para criar a atmosfera íntima que Reinhardt desejava para as encenações de peças dos novos dramaturgos, que pediam que o público se aproximasse da cena e entrasse no subjetivo das personagens, diferente das peças naturalistas, nas quais o público assistia a “realidade” de fora.

A primeira peça encenada nesse novo teatro foi *Os Fantomas*, de Ibsen. O responsável pela cenografia foi o pintor expressionista Edvard Munch e, naturalmente, o *design* da peça possuía características expressionistas. Observando o trabalho de Munch como pintor, vemos o seu cuidado com as formas e cores – há um choque de linhas retas e curvas, de claro e escuro, de luz e sombra; é algo muito forte na pintura expressionista esse contraste, é isso que torna visível toda a angústia e o caos interior. Na cenografia de Munch esses elementos também são encontrados – a rigidez das linhas retas das

paredes claras (mas não alegres) contrasta com móveis escuros de linhas curvas, que provocam sombras nos ângulos retos das paredes criando um ambiente que remete a um subjetivo sombrio e instável.

Em seguida, no Kammerspiele, Reinhardt dirigiu *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind. Essa encenação, que foi a primeira dessa peça, teve a cenografia feita por Karl Walser, pintor que trabalhou diversas vezes com o diretor. Para essa peça ele criou várias telas expressionistas para que fosse possível realizar os cortes de cena presentes no texto; essa solução foi usada por diversos diretores expressionistas da época, já que era comum as peças desse estilo serem compostas de quadros, sem linearidade. Podemos observar na figura 1 o contraste do claro e escuro e o uso de efeitos de luz e sombra que deixam a cena com uma atmosfera expressionista. Esses recursos são fundamentais nessa cena, que se passa em um cemitério e um dos personagens está com a cabeça em baixo do braço (na foto, o primeiro à direita) – o texto já foge do naturalismo, é uma situação que revela o conflito psicológico do protagonista, e as escolhas de Reinhardt e Walser refletem isso.



**Figura 1-** Cena final de *O Despertar da Primavera* (Frühlings Erwachen), de Frank Wedekind, direção de Max Reinhardt, no Die Kammerspiele, Berlim, 1906.

Nos anos que se seguiram, o encenador montou, no Kammerspiele,

várias peças de Wedekind, Strindberg, e também de autores simbolistas como Maeterlink. Também teve uma fase, em que participou do movimento “A Jovem Alemanha”, em que encenou várias peças expressionistas de autores como Reinhard Sorge e Reinhard Goering no Deutsches Theater.

No período que vai de 1914 e 1918, devido às dificuldades financeiras causadas pela guerra, Reinhardt, tão acostumado a uma cenografia cheia de detalhes e com várias mudanças, viu-se obrigado a fazer peças utilizando um cenário fixo. Foi diante dessa limitação que ele desenvolveu ainda mais sua iluminação, que já era bem marcante. A luz ganhou uma outra dimensão – ela modificava o espaço, criava mil possibilidades diferentes em um palco com apenas duas colunas. Com “refletores verticais, que criam paredes de luz e projetam sombras fantásticas no palco, deformando os corpos dos atores” (FERNANDES. 2002, p.234), Reinhardt colocava o público dentro da mente das personagens, em que algumas coisas eram muito nítidas, outras distorcidas, e outras eram reveladas apenas na penumbra. A luz criava um recorte no espaço e distorcia tanto as figuras que estavam sendo iluminadas como também todo o restante do espaço que estava na penumbra. As mudanças de quadro agora eram feitas com a iluminação, não mais com a mudança do cenário inteiro, como foi em *O Despertar da Primavera*.

Mesmo sem utilizar maquiagens exageradas para dar um ar grotesco aos seus atores ou criando arquétipos (características que muitas vezes costumamos tomar por “regras” do teatro expressionista), Reinhardt conseguiu exprimir a essência das peças de dramaturgia expressionista que encenava através da condução do trabalho dos atores somado a cenografia e iluminação. Como diz Silvia Fernandes sobre o trabalho de Reinhardt:

A atmosfera de sonho, a dicção lírica, a projeção cênica do drama de estações e a caracterização abstrata das personagens encheram os palcos alemães de imagens simbólicas, que conseguiam captar a angústia e a alienação social da jovem geração expressionista. (2002, p. 232).



## Reverberações de Max Reinhardt na encenação de *Spring Awakening, the Musical*

Max Reinhardt contribuiu muito para o teatro mundial com suas experimentações de iluminação e utilização do espaço. Hoje, estamos tão acostumados com, por exemplo, a proximidade do público da cena, que talvez nem nos damos conta de que, se hoje isso é tão comum, é porque pessoas como Reinhardt começaram a fazer isso anos atrás.

Reinhardt havia sido o primeiro a encenar *O Despertar da Primavera*. Quase 100 anos depois essa peça ganhou uma nova leitura – foi transformada em um musical com o nome *Spring Awakening, the Musical* que estreou primeiro no circuito *Off Broadway* e, de tanto sucesso que fez, em 2006 passou para o circuito da Broadway. A seguir, a cenografia da primeira montagem do musical na Broadway será analisada em comparação com as encenações de Reinhardt para peças expressionistas.

Dirigida por Michael Mayer, com cenário de Christine Jones, iluminação de Kevin Adams e figurino de Susan Hilferty a peça possui um cenário fixo; para representar as mudanças de espaço da peça ocorrem movimentações de cadeiras e uma plataforma que se eleva no fim do primeiro ato, se tornando uma espécie de balanço; no segundo ato, a mesma plataforma se desloca algumas vezes deixando um buraco quadrado no meio do palco. As outras mudanças de ambientação ficam por conta da iluminação.

Um detalhe no cenário que remete muito às peças no *Kammerspiele* são os degraus que ligam o palco à plateia – no caso do teatro de Reinhardt era uma característica do espaço em todas as encenações, e no caso do *Spring Awakening* foi uma escolha de cenografia, não uma característica imutável do teatro. Seja essa semelhança proposital ou não, nos dois casos isso causa o efeito de proximidade entre a cena e o público. Radicalizando essa proximidade, Christine Jones escolheu, também, colocar cadeiras para parte do público em cima do palco. O

*Despertar da Primavera* pede que se crie uma atmosfera intimista, que o espectador seja englobado de alguma forma no ambiente da ação – o texto pedia isso em 1906 e também nos dias de hoje.

No musical *Spring Awakening* há tantos cortes de cena quanto na peça, e para solucionar isso sem mudar o cenário foi criada uma iluminação que utiliza vários dos recursos de Reinhardt. A luz faz recortes na cena, de modo que ocorrem cenas simultâneas na peça e o público tem a clara percepção de que as cenas se passam em ambientes diferentes. Focos quadrados se acendem abruptamente revelando uma nova cena, e corredores de luz isolam alguns personagens dos outros. Lotte H. Eisner diz que nas peças de Reinhardt “muitas vezes uma cena breve e veemente surgia em meio as trevas [...] um segundo mais tarde, a luz brilhava sobre uma outra cena” (EISNER. 1985, p.46). Esses focos quadrados e retangulares, além de dividir o palco, também criavam sombras muito interessantes que lembravam o jogo de luz e sombra das peças expressionistas.

Além dessas quebras de uma cena para a outra, a dramaturgia do musical exige outras quebras. As músicas não se misturam à ação naturalmente; todas as músicas do espetáculo são quebras da realidade para o subjetivo das personagens. Para representar isso cenicamente um dos recursos foi a utilização de microfones de mão, o que já causa uma quebra só pelo fato do ator pegar um microfone para cantar. A iluminação também é essencial para representar isso – toda vez que começa uma música há uma mudança repentina na luz, e o mesmo para quando termina uma música e começa uma nova cena. Nos solos geralmente são usados focos fechados nos atores; na primeira cena da peça, por exemplo, vemos a personagem Wendla cantando em cima de uma cadeira com um foco que ilumina apenas ela. Assim que acaba a música e a mãe de Wendla entra em cena, a iluminação muda rapidamente, com uma luz branca iluminando todo o espaço da cena, que é delimitado por um grande quadrado com desenhos de galhos secos. Na primeira música cantada pelo personagem Melchior, ele está na sala de aula e há também um foco sobre ele, mas nesse caso nós podemos ver os outros personagens na penumbra murmurando frases em latim – a luz cria duas realidades

paralelas: uma dos estudantes na aula de latim e outra daquilo que se passa no subjetivo de Melchior.

É interessante observar também a escolha das cores das luzes. As cenas, que representam o que acontece fisicamente, tem uma iluminação com cores mais neutras, como branco, por exemplo. Nas músicas, que representam o subjetivo das personagens, são utilizadas diversas cores – rosa, azul, laranja... E quanto mais forte é o grito contido na música (as músicas dessa peça são como gritos interiores), mais cores são usadas. Nas músicas de coro em geral essas cores aparecem mais. Essa iluminação, que ajuda a representar as projeções do subjetivo, dá um aspecto de sonho à cena, o que era uma das características da iluminação de Reinhardt. Além da luz tradicional dos refletores o cenário ainda conta diversas pequenas lâmpadas coloridas, LEDs e outros objetos luminosos na parede que fica no fundo do palco, que acendem apenas nas músicas. A quantidade de luzes que acendem varia da mesma maneira que as cores; em músicas mais lentas vemos, por exemplo, apenas algumas luzes brancas brilhando, quase como estrelas; já na música mais “revoltada” da peça (por falta de palavra melhor) todas essas luzes ficam piscando enquanto o elenco todo pula sem parar no palco – isso dá um aspecto de show de rock à cena, o que é bem compatível com o momento em questão.

## Conclusão

Observamos que em uma peça com uma forma e estética tão diferente do que Reinhardt fazia nós podemos encontrar elementos em comum. A iluminação de Reinhardt colaborou com a criação de uma nova maneira de utilizar luz no teatro, uma luz que não serve apenas para fazer ver, mas também para significar. Suas soluções de iluminação para a dramaturgia expressionista aparecem na montagem do musical *Spring Awakening*, e ainda são levadas além quando é preciso encontrar uma luz que faça a quebra de realidade e subjetivo acontecer. Reinhardt conseguiu captar a essência da geração expressionista com

suas encenações no Kammerspiele, e também teve ideias que, um século depois, ajudaram a fazer uma peça como o musical *Spring Awakening* captar a essência da nova geração de jovens.

## **Bibliografia**

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca**; tradução Lúcia Nagib. – Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985. (Coleção Biblioteca alemã; v.6).

FERNANDES, Sílvia. “**A Encenação Teatral no Expressionismo**”, In: O Expressionismo; direção Jacó Guinsburg. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

VIANA, Fausto R.P. **O Figurino das Renovações Cênicas do Século XX: Um estudo de sete encenadores**. Tese de Doutorado em Artes. Orientação Prof.Dra. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo. 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Alemão: História e Estudos, 1ª Parte, Esboço Histórico**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

## FICÇÃO E A REALIDADE FICIONAL DO ESPAÇO CÊNICO

Carolina Petrucci dos Santos Rosa<sup>30</sup>

### Resumo

O presente trabalho pretende analisar a ficcionalidade enquanto elemento cênico, baseando-se no espetáculo “Ficção” da Cia. Hiato. O projeto, dirigido por Leonardo Moreira e com direção de arte de Marisa Bentivegna, joga com as percepções do real e do ficcional através de um trabalho integrado entre encenação e cenografia. Concebido inicialmente para o Espaço Cênico do SESC Pompéia, “Ficção” propõe-se a construir a percepção do espectador teatral por meio da contraposição entre o desvelamento da ficção e a realidade ficcional.

**Palavras-chave:** ficção, realidade, Cia. Hiato, encenação, cenografia, espectador teatral.

### Abstract

This paper aims to analyze the fictionality as a scenic element, based on Cia. Hiato's play “Ficção”. The project, directed by Leonardo Moreira and with art direction by Marisa Bentivegna, puts into play the perceptions of reality and fiction through an integrated work between staging and scenography. Initially designed for the Espaço Cênico of SESC Pompeia, “Ficção” is proposed to build the perception of the theatrical spectator through the contrast between the unveiling fiction and the fictional reality.

**Keywords:** fiction, reality, Cia. Hiato, staging, scenography, theatrical spectator.

---

30 Atriz e graduanda do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Possui graduação incompleta em Direito pela Universidade de São Paulo e experiência com produção cultural. (carolpetrucci@gmail.com)

## A dicotomia *ficção versus realidade* e a *Hiato* .

“*A arte existe porque a realidade é pouca, não nos basta*”. A frase de Ferreira Gullar nos remete à ideia de que a ficção é um pressuposto artístico. Na arte, a ficção ganha o seu sentido original, ligado aos verbos ‘fazer’ e ‘criar’. Compreende-se que ela pode ser um espaço de vazão do imaginário, do questionamento, caracterizando o onírico, o mítico, o artístico - os chamados discursos de representação.

Nesse contexto, pode-se também entender a ficção como a reduplicação do real a que está submetida, colocando-a como espelho da realidade. Na arte teatral, especificamente, essa representação do homem e da sociedade é elevada a sua potencia material máxima e pode-se considerar o elemento ficcional como principal característica constituinte dessa linguagem particular.

Estabelece-se, dessa maneira, a dicotomia entre real e ficcional e os limites entre eles. “*Quanta ficção esconde a chamada realidade e como, através da ficção, pode-se desvendar o real enquanto processo fruto das relações dos homens entre si e com a natureza*” (WALTY. 2001, p.50). Com esse limiar tênue, o fictício pode ser considerado realidade e muito das narrativas consideradas reais são ficcionais. As representações, por mais que tenham a clara intenção de serem fictícias, acabam carregando a visão da sociedade de quem o faz e por isso instauram uma versão da realidade.

A Cia.  *Hiato*  possui na raiz de suas concepções teatrais o jogo com essa relação dúbia entre o real e a ficção. No trabalho cênico, pela própria natureza da linguagem, a necessidade e as possibilidades da ficção são diretamente exploradas nos mais diversos aspectos – a encenação, o trabalho dos atores, a cenografia, etc. O projeto “*Ficção*” da Cia. estrutura-se em seis monólogos, combinados aos pares por espetáculo, que se constroem a partir de histórias pessoais dos atores, possuindo como fio condutor as relações familiares e o fazer artístico. “*Ficção*” tem a intenção de colocar o espectador no centro dessa dicotomia incômoda - não saber a natureza daquilo que acontece diante de seus olhos.

O trabalho é o tempo todo pensado em cima de 'o que é ficção e realidade'. A ideia não é enganar o público, mas é deixá-lo em dúvida se aqueles monólogos que parecem autobiográficos realmente são autobiográficos, se são inventados ou se são uma mistura de ficção e realidade.<sup>31</sup>

Os relatos pessoais passaram por um processo dramático de ficcionalização e se transformaram em narrativas permeadas pela dubiedade. Os atores se apropriam de si e do que os cercam para se utilizarem disso como material bruto de um processo que reúne autoconhecimento, referência e alteridade. O caráter confessional do que é colocado em jogo no palco, lugar ficcional por princípio, cria a ilusão de uma catarse pessoal que se transfere ao público. A percepção do espectador teatral transita entre a expectativa de uma ficção encenada e a nudez de uma realidade construída ficcionalmente.

### A ficção desvendada cenograficamente



**Figura 1:** O palco de ficção no Espaço Cênico do SESC Pompeia.

31 Esse excerto foi transcrito de entrevista realizada com a cenógrafa e iluminadora Marisa Bentivegna, em 19 de Junho de 2013, a respeito de seu trabalho na direção de arte de "Ficção" da Cia. Hiato.



A direção de arte de “Ficção”, realizada por Marisa Bentivegna, engloba o desenho de luz e a concepção do espaço cênico. Alinhada à dicotomia que rege o projeto, a arte é também pensada com a finalidade de reprodução da ilusão e da dúvida. A cenógrafa e iluminadora, que é membro da Cia. Hiato e acompanhou o processo criativo de encenação, experimentou a inquietação da percepção distorcida proposta ao público para conceber a cenografia:

Esses monólogos colocam o público em um lugar de um desconforto, de ficar o tempo todo se questionando ‘isto está acontecendo de fato?’. Quando fui assistir aos primeiros ensaios e me deparei pela primeira vez com as histórias, fiquei muito inquieta. Em um dos monólogos, que hoje é totalmente diferente do que era, a Paula [Picarelli] começava a beber vodca. Ela tomava uns  $\frac{3}{4}$  da garrafa durante a uma hora de monólogo. E ia ficando muito bêbada, vomitava em cena, começava a falar uns absurdos, umas verdades para os colegas de trabalho. Fui ficando muito angustiada e só conseguia pensar ‘quem vai levar ela pra casa? como ela vai beber deste jeito toda vez que for se apresentar?’. E nos últimos trinta segundos, ela rompe e está completamente sóbria. Fiquei em choque. Pensava ‘não é possível, ela abriu a garrafa na nossa frente, tirou o lacre e tudo’. Tudo de mentira. E a lembrança que tenho dessa minha inquietação procuro não perder porque, pra mim, ela é a referencia de como o público tem que se sentir para que eu possa pensar o cenário e criar esse espaço instigante.<sup>32</sup>

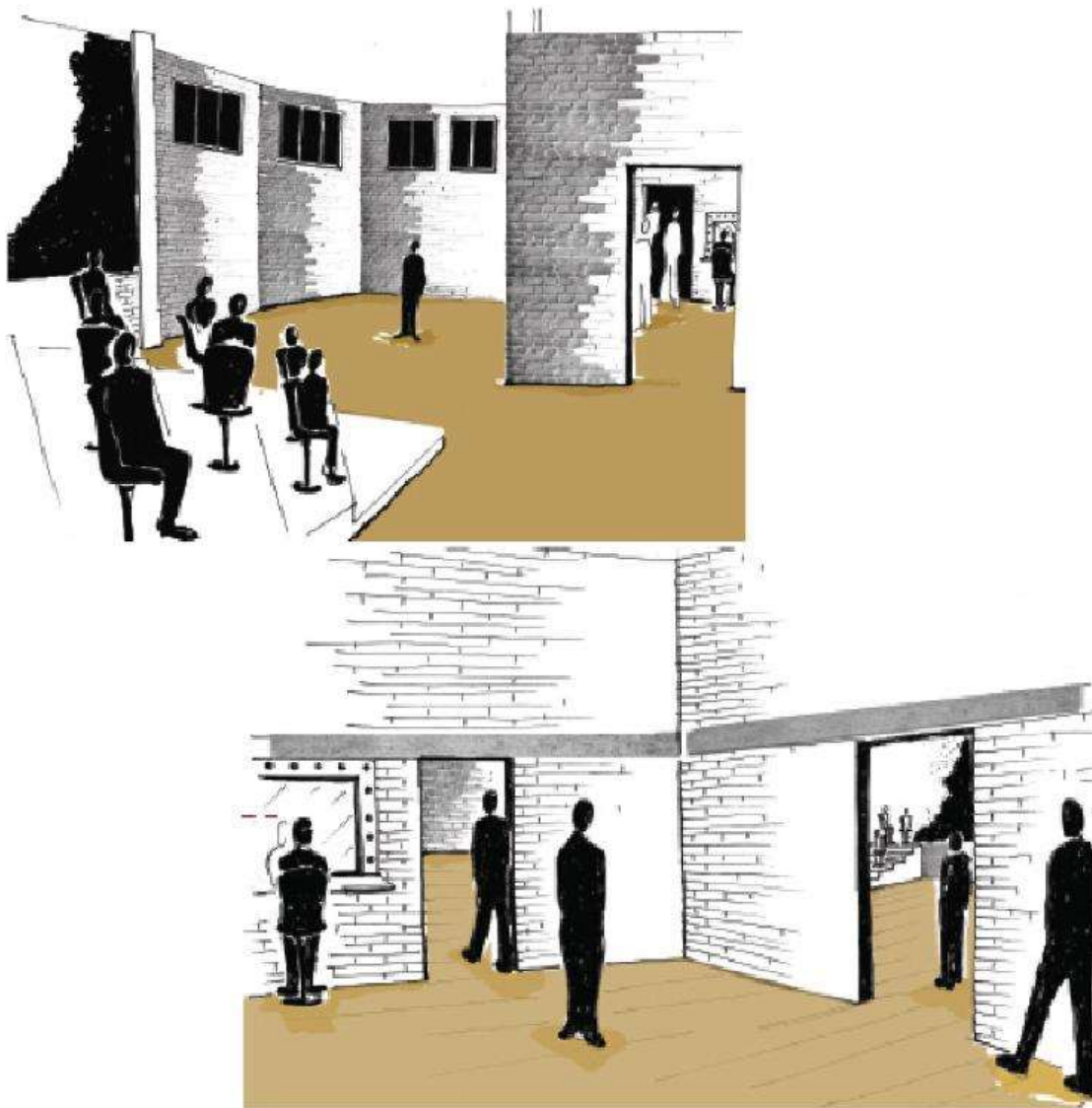
A partir do efeito sensorial objetivado com a constituição do espaço cênico, a criação cenográfica passa a condicionar-se à definição do local onde o espetáculo seria apresentado. O conceito estético estabelecido ao longo do processo era o de um espaço ficcional constituído enquanto reprodução do espaço real e é com a definição do Espaço Cênico do SESC Pompéia enquanto palco para “Ficção”

---

32 Esse excerto foi transcrito de entrevista realizada com a cenógrafa e iluminadora Marisa Bentivegna, em 19 de Junho de 2013, a respeito de seu trabalho na direção de arte de “Ficção” da Cia. Hiato.

que essas concepções começam a materializar-se.

As possibilidades reais do Espaço Cênico, arquitetônicas e materiais, incitaram a idealização da cenografia – o local em que o público seria colocado, o espelhamento de paredes e janelas, a reprodução dos tijolos que compunham as paredes. Define-se, desse modo, os elementos que constituiriam o cenário: cadeiras articuladas para o público posicionadas em umas das diagonais do espaço; um camarim ficcional, que permitisse ao público a visão dos atores; dois palcos interligados; uma exposição de fotos (pessoais e ficcionais) dos integrantes da Cia. em uma das paredes do camarim.



**Figura 2:** Desenhos da concepção da cenografia de “Ficção” para o Espaço Cênico do SESC Pompéia.

O camarim é o elemento cenográfico que dá origem aos demais - é com a construção das cinco paredes modulares que o delimitam que o espaço se desenha. Essas paredes fictícias receberam placas especialmente tratadas para simular os tijolos das paredes reais do Espaço Cênico, inclusive com a colocação de uma janela que projetava imagens captadas por uma câmera posicionada em um ponto estratégico da rua, constituindo um paralelo com uma janela real. Todos os elementos concebidos para instaurar a realidade ficcional almejada.

A percepção realística do espaço cenográfico, entretanto, é propiciada até certo ponto. A proposição estética é a de que mesmo com a reprodução do espaço real, a construção da ficção cenográfica seja deixada à mostra aos espectadores dispostos a desvendá-la. Os vestígios materiais dessa construção, percebidos em sua maioria durante o intervalo entre um monólogo e outro quando o público se desloca pelo espaço livremente, permitem o desvendamento da ilusão em sua concretude.

Nesse ponto, a concepção do espaço cênico se contrapõe à proposta de encenação: se por um lado o trabalho dos atores



**Figura 3:** Aplicação das placas que simulam o tijolo real nas paredes modulares construídas para o Espaço Cênico do SESC Pompeia.

constrói a intenção de não transparecer sua real natureza (ficção ou realidade), a cenografia, por outro, estabelece um paralelo entre esses dois elementos, sem, no entanto, confundi-los inteiramente. A realidade cenográfica revela, portanto, seu caráter de ficção.

## A cenografia enquanto ocupação artística

O projeto cenográfico original foi realizado para o Espaço Cênico do SESC Pompeia e incorporou na raiz de sua concepção particularidades materiais do local. Entretanto, com as temporadas itinerantes, tornou-se necessária a transposição dessa cenografia particular, que não acontece apenas no deslocamento de objetos físicos de um espaço cênico para outro. Revela-se o caráter ocupacional da cenografia de “Ficção”: há a necessidade de se reinstaurar o pensamento original, da realidade ficcional revelada, a cada novo local.

Dessa maneira, essas ocupações cenográficas não se constituem propriamente em cenário. Os elementos do projeto original – mantém-se essencialmente o camarim ficcional e o “museu autobiográfico”<sup>33</sup> criado pelas fotografias – são adaptados às especificidades locais de maneira a sugerir um desenho de percurso a ser realizado pelo espectador que deturpe a realidade concreta espacial.

A cenografia, não só como construção cenográfica, mas também como pensamento sobre o espaço e desenho de luz; é uma das primeiras coisas que chegam ao público. Antes do texto, antes de ele entender aquela personagem, o espectador já vê, já sente a cenografia. É através dela que o espectador se situa naquele espaço e tem uma referência de tempo, de época, de estilo.<sup>34</sup>

33 Termo utilizado pela atriz Aline Filócomo, em seu monólogo, para designar a exposição fotográfica (reais e ficcionais) dos integrantes da Cia. que compõe o cenário.

34 Esse excerto foi transcrito de entrevista realizada com a cenógrafa e iluminadora

A transposição do pensamento de concepção de espaço original e a adaptação dos conceitos cenográficos, assim, apresentam soluções pautadas na simplicidade. O resultado material coloca-se espacialmente de maneira sutil, fazendo com que o espectador desatento possa vir a ter a sensação de ausência de cenário e luz no espetáculo. Percebe-se, no entanto, que as ocupações cenográficas remetem sempre à referência da experiência original do SESC Pompeia.

## Conclusão

A ficcionalização da realidade trabalhada em “Ficção” da Cia. Hiato se apropria cenicamente da dicotomia filosófica entre real e ficção. Partindo da instauração da dubiedade como elemento constituinte, percebe-se apenas um ponto de desencontro entre a encenação, dramaturgia, trabalho dos atores e cenografia: os três primeiros estabelecem a total ilusão de ausência de barreiras entre a ficção e realidade – não é possível distinguir a natureza daquilo que acontece diante de si –, enquanto a cenografia permite o desvelamento da ficção construída em simulacro com a realidade espacial. A cenografia não esconde: instaura a dúvida. E na transparência da criação de uma realidade ficcional, aproxima o espectador do processo de criação artístico, colocando-o em relação direta com este.

---

Marisa Bentivegna, em 19 de Junho de 2013, a respeito de seu trabalho na direção de arte de “Ficção” da Cia. Hiato.



## **Bibliografia**

WALTY, Ivete Lara Camargos. **O que é ficção?**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2001.

Entrevista realizada com a cenógrafa e iluminadora Marisa Bentivegna, em 19 de Junho de 2013, a respeito de seu trabalho na direção de arte de “Ficção” da Cia. Hiato.

## A CENOGRAFIA EM BRECHT

Murilo Tiago Franco de Freitas<sup>35</sup>

### Resumo

O presente artigo visa analisar a concepção de Bertolt Brecht a respeito da cenografia. Inicia-se a reflexão, portanto, a partir do pensamento do autor com relação ao teatro e, posteriormente, o relaciona à cenografia, explicitando os *porquês* das escolhas brechtianas. O artigo visa também salientar características cenográficas marcantes em Brecht, as rupturas presentes em sua obra, assim como, as renovações que permanecem até o teatro contemporâneo.

Em um segundo momento, o artigo analisa a cenografia de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, do Teatro de Narradores, a partir do texto homônimo de Bertolt Brecht, com Concepção e Direção Geral de José Fernando Azevedo. O intuito é verificar em que medida as proposições de Brecht se encontram nesse espetáculo contemporâneo e quais as diferenças e semelhanças com relação elas.

**Palavras chave:** Teatro Épico, cenografia de Brecht, Teatro de Narradores.

### Abstract

This article aims to analyze the Bertolt Brecht conception about scenography. The reflection begins, therefore, from author's thoughts about theater and, following, the relation with the scenography, turning clear the reasons of the Brecht choices. This article also aims to emphasize the mains characteristics of Brecht sceneries, the breakages presents in his work as well as the renewals that stay until nowadays, at the contemporaneous theater.

Hereupon, this article analyses the scenography of the play *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, by Teatro de Narradores, from namesake text of Bertolt Brecht, with José Fernando Azevedo Conception and General Direction. The aim is to verify the presence of Brecht propositions in this contemporaneous play and also verify the similarities and differences between them.

**Keywords:** Epic Theater, Brecht's scenography, Teatro de Narradores.

---

<sup>35</sup> Ator e orientador artístico do Projeto Ademar Guerra. É graduando do 2º ano do Curso de Artes Cênicas (ECA/USP).



## Introdução - Novos Tempos, Novas Formas

Uma vez que possamos dominar os novos assuntos, podemos passar às novas relações, que no momento são imensamente complicadas e só podem ser simplificadas por meios formais. A forma em questão só pode ser conseguida, entretanto, através de uma mudança completa no objetivo do teatro. Só um novo objetivo pode conduzir a uma nova arte. O novo objetivo é a pedagogia. (BRECHT, 1967, p. 48)

Bertolt Brecht, a partir de sua visão crítica da sociedade, propôs novas diretrizes ao teatro de seu tempo. Ele compreendeu que havia a urgência de se tratar novos temas e que esses temas demandavam novas formas. Tal apelo formal já estava presente no teatro há tempos, sendo uma das causas constituintes da chamada *Crise do Drama*, em que autores, como August Strindberg, Henrik Ibsen e Anton Tchekhov defrontaram-se com as limitações da forma dramática para a abordagem de conteúdos pertinentes ao seu tempo. (SZONDI, 2011)

Brecht absorveu algumas características do teatro expressionista e do naturalista, contrapôs-se a muitas outras e, em uma perspectiva dialética, chegou a uma nova síntese, batizada de Teatro Épico. Desta maneira, as reformulações brechtianas ocorreram em todos os aspectos teatrais, incluindo a cenográfica. Nota-se em Brecht, a busca por um cenário mais sintético e pela valorização do ator como elemento fundamental da cenografia. Mas as inovações não se restringem ao produto cenográfico em si: houve também inúmeras mudanças no âmbito processual.

### Breve comentário sobre o teatro épico

As teorizações propostas por Brecht estão diretamente relacionadas à sua prática como dramaturgo e diretor. Suas concepções

renovaram-se conforme as suas experimentações, o que dificulta falar de sua teoria. Estando inserido no contexto do pós Primeira Guerra Mundial, o Teatro Épico proposto por Brecht tem finalidade didática, já que almejava despertar a consciência do espectador, visando mostrar-lhe a necessidade de transformação.

O intuito didático levou Brecht a analisar o homem a partir dos processos que o compõe em sociedade. Sua obra, portanto, superou as relações intersubjetivas do drama e propôs uma perspectiva social. Assim, para que o palco desse conta dessa necessidade foi preciso recorrer à narração em detrimento do diálogo. Logo, o diretor alemão instaurou uma poética diferente do drama naturalista, pois rompeu com seu cunho ilusionista e psicológico.

Outras alterações foram realizadas com relação ao teatro burguês. Se o espectador passou a ser um observador e não se identificava mais com as personagens; as cenas deixaram de ter encadeamento linear e ganharam autonomia entre si. Argumentos eram dados ao público, a fim de despertá-lo para ação e o impelir a tomar decisões. Contudo, mesmo formulando um teatro de teor político, Brecht acreditava no divertimento e no prazer da plateia.

Um elemento fundamental do Teatro Épico é o *Efeito de Distanciamento*, através do qual o espectador passava a estranhar algo naturalizado pelo hábito. Isto é, ao deparar-se com situações costumeiras deslocadas para a cena, o espectador começava a vê-las com olhar crítico, convencendo-se da necessidade de transformação. “Tornar estranho é, portanto, tornar conhecido.” (ROSENFELD. 2008, p.152)

## **Características da cenografia brechtiana**

### **Elementos épicos**

O cenário no teatro de Brecht era de tendência anti-ilusionista, portanto não almejava reproduzir a realidade em seus detalhes e dar

a sensação de vida. Pelo contrário: assumia sua artificialidade e se baseava nela. Deste modo, a cenografia “não apoia a ação, apenas a comenta” (ROSENFELD, 2008, p.159), ou seja, o discurso cenográfico e o dramaturgic não tendiam a coincidir, mas a se complementarem e chocarem, podendo até o cenário parodiar a ação. Havia uma construção artística nos elementos cenográficos, os quais eram estilizados.

O efeito de distanciamento era obtido também através do cenário. Entre os recursos adotados estavam as projeções de textos, cartazes e títulos, os quais ambientavam espacialmente e socialmente a história, além de tecerem um comentário épico a respeito da encenação: um espectador ao ver a projeção de um texto durante o espetáculo, lembrava-se de que se tratava de teatro e que estava na condição de espectador. Desta maneira, Brecht procurou “literarizar” o cenário como um elemento de quebra do fluxo da cena, já que estes elementos não pertenciam a ação e ofereciam um contraponto estático a ela. (ROSENFELD, 2008)

Nessa mesma perspectiva, Brecht também optava por deixar a mostra recursos cênicos, tais como refletores, assumindo-se, assim, o evento teatral. Esta prática pode ser reconhecida como modernista, pois evidencia elementos do processo no objeto artístico. Os adereços e figurinos eram estilizados, a fim de demonstrarem, por exemplo, o desgaste pelo uso, a velhice, a pobreza e a precariedade da realidade, à qual eles pertenciam. Isto é, cada objeto deveria guardar uma história em si, a qual ajudava a narrar a fábula como um todo.

Como o plantador de milho seleciona as sementes mais pesadas / Para seu campo experimental, e o poeta as palavras / Adequadas para o poema, assim escolhe ela os objetos / Que acompanham seus personagens pelo palco. A colher de latão que a Mãe Coragem enfia / Na lapela do casaco mongol, o cartão do Partido / Dá amável Wlassowa e a rede de pesca / Da outra, a mãe espanhola, ou o vaso de bronze / Da Antígona que junta o pó. Inconfundível (BRECHT, 1986)

## A busca da síntese <sup>36</sup>

A linguagem [poética] é enxuta, concisa, ela não suporta enfeite. (PRADO, 2008)

As formas espetaculares orientais foram de grande influência para encenadores modernos, como Vsevolod Emilevitch Meyerhold e Edward Gordon Craig. Brecht, da mesma maneira, sofreu influência dos espetáculos orientais, principalmente do chinês, o qual, segundo ele, possuía uma forma representacional distanciada. Outras foram as influências para seu teatro: o uso de máscaras, ou ainda, os figurinos em certas encenações, cujas cores e cortes remetem ao oriente.

Contudo, a característica que aqui se destaca é a do apreço pelo sintético. “O cenário das peças orientais é praticamente fixo, mudando apenas alguns móveis ao longo do espetáculo” (VIANA, 2010, p. 186). Deste modo, os poucos elementos cênicos presentes no espetáculo valorizavam o trabalho do ator, pois davam-lhe abertura para atuação. Aqui se evidencia outro elemento no teatro de Brecht: a importância dada ao ator.

O sintético era também uma quebra dos padrões naturalistas, em que buscava-se a maior verossimilhança possível, levando-se muitos detalhes reais para a cena. Assim, na proposta de Brecht, forma e conteúdo se conciliavam: enquanto o discurso propunha uma reflexão sobre a opressão e as desigualdades sociais; o cenário era composto somente por elementos fundamentais, ou seja, era oposto à opulência que criticava.

Esta busca pelo sintético permeia outras artes, como elucida Adélia Prado ao dizer que a “linguagem poética” (nesse caso, como sinônimo de linguagem simbólica, artística) “não permite enfeites”. No teatro em específico, essa questão é recorrente e volta a aparecer,

---

36 O nome do item foi retirado do título *Brecht e a Busca da Síntese* (VIANA, 2010)

por exemplo, no Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, sendo que no teatro contemporâneo, ela é uma das norteadoras com relação ao pensamento da cenografia e indumentária.

Brecht falava que “há muitos objetos em um só objeto” (BRECHT apud KOUDELA, 1991, p.80). Isto revela o caráter simbólico que os elementos poderiam ganhar em cena a partir do uso do ator, destituindo-os do seu uso habitual, portanto, estranhando-os. O caráter simbólico e sintético da cenografia contribuía para que o público pudesse imaginar e co-criar a obra, efeito buscado pelo teatro contemporâneo.

## O processo e a cenografia

O processo colaborativo de criação nos seus trabalhos criou chances para que a cenografia e os figurinos interferissem diretamente na realização do espetáculo, inclusive do ponto de vista dramaturgico, num processo tão rico que raramente se vê igual. (VIANA, 2010, p. 185)

Brecht estabeleceu grandes parcerias que foram fundamentais ao seu trabalho. Na área da cenografia e figurinos, destaca-se o nome de Caspar Neher. Essa parceria foi emblemática não só pelo sucesso dos resultados, mas também pela forma que ocorria: eram realizadas de forma colaborativa, sendo que o *Bühnenbauer* - construtor de cena, termo cunhado por Brecht - estava presente desde o início do processo até as etapas finais.

Se o drama burguês representava sujeitos imutáveis; o Teatro Épico brechtiano pôs o homem como objeto de pesquisa e passível de mudança. “As modificações a que o homem submete a natureza aprofundam-se cada vez mais, fato que deve encontrar a sua expressão na construção da cena.” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 295). Ou seja, se o mundo estava em plena mudança a todo instante, não se

podia ter um cenário estático, que passasse uma ideia de estabilidade, assim como, o processo de construção desse cenário também deveria ser dinâmico e mudar a cada ensaio.

Os trabalhos com Neher se davam da seguinte maneira: após a criação de um grupo de atores, Brecht fazia as suas anotações e reescrevia as cenas a partir do ensaio. Caspar Neher, por sua vez, participando do ensaio, criava desenhos e croquis, os quais eram entregues a Brecht. Tais desenhos de Neher não se limitavam a expor o que ele havia visto: abrangiam, também, soluções para a cena, criando locais ainda não definidos pelos atores. (VIANA, 2010).

O trabalho do construtor se dava em total consonância com os demais criadores, como os músicos, dramaturgos e atores, sendo que, por estarem juntamente vinculados ao processo, um influenciava a criação do outro. Contudo, Brecht optava por manter a separação dos elementos cênicos na obra teatral, atribuindo-a a um caráter inorgânico próprio da arte, constituindo-se, assim, um espetáculo que expõe seus fragmentos e, portanto, revela seu processo de construção e se assume enquanto arte.

Percebe-se que era dada à cenografia o caráter de construção artística. Assim, o cenário de um local marcado por feiura não precisava ser necessariamente feio, pois a comunicação se daria através da elaboração artística. Houve também a exploração do espaço cênico: o chão, as laterais, o teto, segundo Brecht, poderiam sofrer alterações, conforme a necessidade da peça, usando-se, até mesmo, o centro da plateia como área de atuação. Entretanto, embora o palco tenha ganhado versatilidade, não operou-se mudanças consideráveis na arquitetura teatral, que permaneceu *a la italiana*.

Outro fator determinante para o cenário era o ator. Deste modo, não havia como o cenário ser concebido *a priori*, pois ele dependia das movimentações e relações feitas pelos atores para ser desenvolvido. O trabalho cenográfico, por sua vez, influenciava o ator. Ou seja, construtor e atores estavam em estreita relação de forma efetiva. Brecht viria a chamar essa relação processual de

Princípio Neher.

### **Análise da cenografia em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui***

*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, do Teatro de Narradores, a partir do texto homônimo de Brecht, com Concepção e Direção Geral de José Fernando Azevedo, estreou dia 29 de março de 2013, na cidade de São Paulo. A encenação se passa na Rua Treze de Maio, Bela Vista, em frente à sede do Grupo - Espaço de Maquinaria, nº 240 - ocupando a via pública, as calçadas, as sacadas da sede e da casa a frente desta, bem como, envolvendo os comércios que estão pela redondeza, como bares e estacionamento. Usam também um carro velho, um caminhão baú e um andaime. Os espectadores ocupam as duas calçadas de lados opostos, as mesas dos bares e partes das ruas.

Em um primeiro momento, poderia-se falar que o trânsito intenso da localidade oferece dificuldade à assimilação da história. Contudo, há uma escolha consciente por parte da encenação com relação ao espaço e ela não se dá por acaso. Foi-se dito, em item anterior, que a concepção de Brecht para a cenografia estava de acordo com o sujeito de sua época: no tempo em que pessoas eram passíveis de mudanças, o cenário não podia mais ser estático, mas sim refletir instabilidade. Nesse sentido, a cena é marcada por um constante distanciamento épico, graças a intervenção da rua.

Assim, o pensamento de Brecht é levado aos seus limites na encenação contemporânea de *Arturo Ui*: a rua é local de permanente passagem na configuração urbana, os carros e pedestres que passam pela cena (por ela e não a sua frente) criam o clima de instabilidade constante, exigindo um esforço de atenção por parte do público para acompanhar a cena, pondo-o em situação. Os espectadores são também conduzidos à mudança, quando, por exemplo, têm que atravessar a rua para ver a cena que ocorre em uma sacada. Se reconhecermos que os tempos atuais são mais efêmeros do que os

de Brecht, há uma escolha justa da encenação em optar pelo caos da rua.

Nesse sentido, a cena é marcada por um distanciamento constante, graças às intervenções urbanas e à configuração do espetáculo. Em vários momentos, veem-se os atores produzindo-se para a cena (trocas de figurinos, maquiagem). A trilha sonora é produzida ao vivo e os músicos ficam aparentes, de forma a também comporem a encenação. Há também o uso de projeções e de um letreiro, o qual enuncia o nome da cena em que se está. Todos esses elementos proporcionam quebras épicas e constituem elementos processuais presentes na cena. Mas, embora componham o mesmo objeto artístico, estes elementos mantêm-se separados, criando a artificialidade da obra, tal como queria Brecht.

Brecht escreveu o ensaio chamado *Cena de Rua – Modelo de Uma Cena de Teatro Épico*. Nele, o dramaturgo usa o exemplo de uma testemunha ocular de um atropelamento, a narrar o acontecido a um grupo de pessoas, para explicar o funcionamento do Teatro Épico. Não é coincidência o nome do ensaio (*Cena de Rua*) e a escolha do espaço por parte do Teatro de Narradores. O ensaio mostra uma interdição da via pública (um acidente), como metáfora de que algo se interdita no contexto teatral e na realidade.

Em *Arturo Ui* há uma mudança da perspectiva brechtiana: não há interdição, mas choque entre realidade e obra, conflito que se dá no ato da encenação. A cena ocupa a cidade, estabelecimentos, ruas e calçadas, como se dissesse: a obra e as críticas de Brecht pertencem, de alguma maneira, a este tempo presente e a este espaço urbano. A encenação flui pelos espaços e, em alguns momentos, ocupa carros em movimento, ou seja, torna-se a própria cidade. Mas isso sem perder o teor crítico: há um distanciamento, pois a medida em que nós, habitantes da cidade nos chocamos com a cena, deixamos de vê-la com olhos habituais e passamos a estranhá-la. O conflito, portanto, em uma perspectiva dialética, produz o distanciamento e a incorporação na cidade.



## Bibliografia

BRECHT, Bertolt *selec.* MACIEL, Luiz Carlos. **Teatro Dialético – Ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRECHT, Bertolt *selec.* SOUZA, Paulo Cesar. **Poemas: 1913-1956**. Ed. Brasiliense, 1986.

PRADO, Adélia. **Programa Sempre Um Papo com Adélia Prado**. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sisSITXY6bM>. Acesso em: 23 de junho de 2013.

VIANA, Fausto. **Figurino Teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Civilização Brasileira, 1971.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht – A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

## DO CIRCO AO HOSPITAL: A TRANSFORMAÇÃO DA FIGURA DO CLOWN A PARTIR DA SUA INDUMENTÁRIA.

Otto Rodolfo Blodorn<sup>37</sup>

### Resumo

Partindo da perspectiva da indumentária, o presente artigo se propõe a pensar a construção do clown no âmbito do circo e a transposição desse para o ambiente hospitalar. Analisa também como a modificação do objetivo se reflete na resignificação do espaço, do figurino, dos adereços e da cena, onde o mais importante passa ser a relação direta e o despertar da ideia de jogo. A primeira parte conta com uma conceituação teórico-prática do clown no circo e, na segunda, discutisse-se as mudanças advindas da alteração do espaço, sempre permeada por uma comparação entre os dois ambientes.

**Palavras chave:** Palhaço de hospital, figurino palhaço

### Abstract

From the perspective of clothing, this article proposes to think the construction of the clown in the circus and transposing that to the hospital. The aim of such modification is reflected in the redefinition of space, the costumes, the props and the scene, where the most important passes to be the direct and the awakening the idea of play. The first part offers a theoretical and practical conceptualization clown in the circus, in the second discuss the changes arising from the change in space, always permeating a comparison in the two sites.

**Keywords:** Hospital Clow, clow clothing

---

37 Otto Blodorn é ator e diretor, cursa Artes Cênicas Bacharelado pela ECA/USP. É palhaço de hospital pelo grupo Mad Alegria, onde recebe um treinamento específico para esse fim com os Doutores da Alegria. Tem como foco de pesquisa universitária o trabalho de ator a partir da linguagem do clown.

## Introdução

O clown possui um humor sutil, os movimentos são livres, mas de certo modo suaves e delicados baseados na pantomima. Objetiva-se discutir aqui a transposição da figura do clown do picadeiro e das ruas para dentro do hospital tendo como foco as modificações de espaço e de indumentária, que influenciarão o tempo todo na base das modificações do modo de pensar, agir e construir o personagem.

A construção de uma indumentária de clown do circo é muito diferente da construção de um clown de hospital. Enquanto o primeiro tem como objetivo a grandiosidade, o multiuso das cores e elementos que serão usados na performance, já previamente preparada; o segundo, objetiva o simples, um grotesco moderado e elementos que sejam propulsores de jogo de forma concisa, pela modificação proposta pelo ambiente.

### O clown no circo, sua caracterização e criação.

O pequeno nariz vermelho, “a menor máscara do mundo”, dando ao nariz uma forma redonda, banha os olhos da ingenuidade e aumenta o rosto, desarmando-o de qualquer defesa. Elenão causamedo, o que faz com que seja amado por todas as crianças.  
Jacques Lecoq

A primeira relação do público com o clown é a visual, evidenciam-se assim, de imediato, a aparência física da personagem, sua vestimenta, os calçados, os adereços, a maquiagem, os modos de andar gesticular, falar; tudo vai colaborando para no decorrer da apresentação ir caracterizando a sua “individualidade”. “O clown materializa no corpo, na vestimenta e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem.” (BOLOGNESI,

2003. Pg. 176). Essa materialização, além da individualização, emerge uma tipificação de reconhecimento de todos: o clown como tipo cômico.

A caracterização principal do clown é a sua vestimenta que, exagerada, traz uma desmedida entre o corpo e o que o cobre, também a extravagância da vestimenta indica a “imbecilidade” do ator que a usa. Como adereços usa sapatos também exagerados que impõem ao personagem a necessidade de um andar especial; perucas incomuns, às vezes com uma careca a mostra. A maquiagem tende a cobrir parte do rosto de forma carregada, alternando entre o vermelho, o branco e o preto. Porém, a característica mais básica do clown é o nariz inchado ou achatado, enfatizado por um vermelho que se destaca por todo o rosto. Pode haver muitas variações nas roupas do clown, principalmente em termos de tonalidades, as calças muitas vezes não são tão largas, mas se forem, o uso do suspensório é quase que obrigatório, e também algumas maquiagens não são com poucas cores.

Forma-se a partir dessa indumentária uma relação com o público que não se dá por identificação, mas sim por estranhamento. “Uma das exigências da comicidade e do riso, qual seja, a condição de superioridade daquele que ri sobre aquilo ou aquele que são objetos do riso” (BOLOGNESI. 2003, p. 105.) Então, tendo essa caracterização estabelecida formula-se mecanismos os quais o clown se apoia para alcançar o riso que oscila entre objetos de cena, diálogos e jogos.

Dessa forma, é impossível estabelecer a criação de um clown sem a formulação de seu figurino; escolas como a de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier que pensam o clown como uma exacerbação do próprio ator, e têm no figurino o primeiro contato com um personagem que está em criação. A investigação se dá no quanto esses novos elementos colocados no corpo trazem para o intérprete uma relação com as suas próprias dificuldades, e, a partir de então, passa a pensar o como esses elementos se relacionam. No próximo momento o intérprete deve trazer algo que se deu a partir das suas descobertas, porém que seja formulado por si próprio. Portanto, a criação do clown parte do

figurino, para chegar ao corpo do ator que traz uma nova proposta de figurino a partir de suas descobertas. Os outros adereços do clown vão se dar como consequência do encadeamento da descoberta e pelo desenvolvimento da performance criada. Um dos últimos elementos a ser acrescentado é o nariz vermelho.

O nariz do clown tornou-se a sua principal marca hoje, vale-se dele como um código que estabelece uma relação cômica com o receptor, um símbolo que indica que quem está a sua frente é um clown e que a sua lógica de pensamento e ação em relação ao mundo é diferente, e muitas vezes esse o primeiro contato que se estabelece e que permite o clown a começar a jogar/brincar, simplesmente pelo fato de ter um nariz vermelho. “Para o clown o olhar é a alma e o nariz é o olho.” (Filme *Doutores da Alegria*, 2005)

### **A transposição da figura do clown para o hospital**

O primeiro grupo no Brasil a trazer a figura do clown para dentro do hospital foi a ONG *Doutores da Alegria* em 1986. Apesar de denominar “Palhaço de hospital”, a proposta era que ele usasse a linguagem do clown, vestido de médico, para estabelecer um contato com as crianças e que pudesse trazer a elas uma outra vivência dentro do ambiente em que elas se encontram. O principal objetivo não é fingir que as coisas não estão acontecendo, ou tentar fazer a criança esquecer os problemas pelos quais ela está passando e nem de trazer uma anestesia, pelo contrário, é dizer para a criança que o clown entende o que ela está passando, mas que juntos podem dar um passo além. A essência do trabalho é a utilização da paródia do palhaço que finge que é médico no hospital, tendo como referência a alegria e o lado saudável das crianças, a fim de colaborar para a transformação do ambiente em que se inserem. Nessa transposição da figura do clown para o hospital foram necessárias inúmeras modificações em relação à composição do personagem, à concepção de figurino e ao ambiente.

O ambiente é completamente outro, agora o clown não está mais no picadeiro ou na rua, mas sim em um quarto de hospital; o seu público não é mais inúmeras pessoas, mas um único paciente hospitalizado, ou seja, com a saúde debilitada. Muda-se totalmente a relação. O clown no circo tem outro objetivo, o público se desloca para vê-lo e, no hospital, é o clown quem chega no quarto da criança. Ao chegar para uma “consulta” o palhaço-médico autodenominado Besteirologista tem a porta do quarto como uma primeira moldura para estabelecer o contato, é através dela que ele vai perguntar à criança se pode entrar no quarto e perceber todo o espaço que o cerca, quais são as possibilidades que o ambiente lhe dá, no exato momento da ação, para que ele comece a brincar. Muitas vezes é quando se percebem as inúmeras possibilidades de ressignificação dos aparelhos hospitalares ou de algum outro elemento dado pela própria criança, por exemplo. “Num primeiro momento, a questão do transformar o espaço concreto que o hospital possuía em espaço artístico.” (WUO. 1999, p. 103).

No circo, o espaço é totalmente preparado para que ali ocorra a apresentação do clown, a ideia de um trabalho com o lúdico se dá de outra forma, não tanto pela ressignificação do espaço, mas somente pela própria figura que o clown traz. A grande quantidade de público e a grandiosidade do espaço influenciam na atuação do clown, que tem que trabalhar para ser visto por todos. Assim, é diferente o tipo de atuação, há uma dilatação dos seus gestos e a indumentária tem que ser muito mais chamativa e visível.

A indumentária do clown de hospital é a mais simples possível, uma roupa colorida, mas não com muitas cores, um avental branco (por também serem médicos), adereços de médico resignificados (estetoscópio com copos plásticos, por exemplo) e o nariz vermelho. O primeiro fator que determina a mudança no figurino é que em um hospital a criança já está muito assustada com tudo o que está acontecendo a sua volta. Se alguém que chega no quarto com uma roupa extremamente colorida e com uma maquiagem forte demais pode provocar uma relação de medo e representar algo que se distancie muito da realidade ali posta. Já que a intenção é a não negação

da realidade, mas possibilidades de formação de outras realidades, há uma caracterização mais moderada em relação ao que se conhece habitualmente como *clown*.

O segundo fator é que não há no hospital uma performance preparada antes de entrar no quarto, tudo acontece a partir da improvisação e do que a criança tem para oferecer. Há um trabalho a partir da potência de ação defendido a partir de Espinoza por Morgana Masetti, psicóloga dos Doutores da Alegria: “quando aumenta-se a capacidade da potência de ação experimenta-se a alegria”. (MASETTI, 2003, p. 48.) Assim, os adereços que o clown deve conter no seu figurino não são, como no circo, para realizar a sua performance, mas sim elementos que possam ser resignificados para diversos jogos, a busca é para que os acessórios abram sempre mais possibilidades.

O clown não está no quarto para se exhibir, ele não precisa se esforçar para chamar a atenção, pois já é um elemento estranho naquele ambiente. Só o fato de perguntar à criança se ele pode entrar ou não no seu quarto já traz outra relação dentro da realidade posta. A caracterização então se dá, principalmente, pelo nariz vermelho e uma maquiagem bem leve; o nariz é aqui também um código de que ali está uma figura que tem como ideia trabalhar o cômico. A ingenuidade infantil nasce novamente a cada dia no clown por meio do nariz que, por sua vez, olha para o mundo sempre de um jeito diferente.

Percebe-se então, uma mudança decorrente do objetivo do artista no ambiente que ele se encontra que reflete diretamente em toda a indumentária que ele se propõe a formular. O pensamento dos elementos da cena em um hospital é outro em relação ao circo, apesar de existir um expoente comum que é a linguagem do clown. O clown de circo muitas vezes não consegue ser *clown* de hospital e vice versa, porém é importante ressaltar que as duas esferas tem como foco promover uma manifestação artística a partir de muitas relações que terminam e começam no nariz vermelho.





## Bibliografia

BERGSON, Henri. **O Riso — Ensaio Sobre a Significação do Cômico**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo, Editora Unesp, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2001.

**Doutores da Alegria – O Filme**. Dir. Mara Mourão. 2006. Brasil

DOCTORES DA ALEGRIA. **Boca Larga – Caderno dos Doutores da Alegria**. São Paulo, Doutores da Alegria, 2005 e 2006.

LECOQ, Jacques. **Le Théâtre du geste**. Paris, Ed. Bordas, 1987.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaço para Hospital**. São Paulo, Ed. Palas Athena, 1998.

MASETTI, Morgana. **Boas Misturas**. São Paulo, Ed Palas Athena, 2003.

WUO, Ana Elvira. **Clow visitante no tratamento de crianças hospitalizadas**. Dissertação (mestrado em educação física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1999.

## IMAGENS QUE FALAM

Laura Amaral Gurgel Macedo<sup>38</sup>

### Resumo

Este artigo analisa a importância do cenário do espetáculo *Avenida Dropsie*, da Sutil Companhia de Teatro, para a construção da atmosfera e história da peça. Ao analisar elementos da cenografia, verifica-se como se dá a sua presença em cena, colaborando para o jogo cênico. O cenário deste espetáculo também dialoga com o material poético utilizado pelo grupo: as histórias em quadrinho de Will Eisner. E constrói, por meio da influência gráfica, um espetáculo fortemente imagético.

**Palavras-chave:** Avenida Dropsie, Sutil Companhia, Daniela Thomas, Felipe Hirsch, Will Eisner.

### Abstract

This article analyzes the importance of scene from spectacle *Avenida Dropsie*, of Theater Company Sutil, to the atmosphere constructs and play's history. Analyzing the scene elements, notice how works your presence, contributing to the scene's play. The scene of spectacle dialog with the material poetic use to the group: the comics of Will Eisner. And build, 'cause the graphic influence, a really imagetetic spectacle.

**Keywords:** Dropsie Avenue, Sutil Company, Daniela Thomas, Felipe Hirsch, Will Eisner.

---

<sup>38</sup> Graduando Licenciatura em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Usp), desde 2012.

## Introdução

O espetáculo *Avenida Dropsie* chama a atenção pelo diálogo entre o que está em cena. Cada elemento presente potencializa o outro, um espaço que potencializa o ator, o ator que potencializa uma luz, uma luz que potencializa o espaço e, o ator, e o ator que potencializa o espaço. Com poucas coisas, com simplicidade, tudo chama a atenção. Tudo é explorado em diversas possibilidades, em diversas imagens.

## O jogo de imagens

Eles são como todos nós: incapazes de prevalecer contra nossa arqui-inimiga – a vida! (EISNER)

Com muita chuva, muita imagem é que *Avenida Dropsie* invade os palcos. A cenógrafa - Daniela Thomas - e o diretor - Felipe Hirsch, exploram as imagens dos quadrinhos de Will Eisner. A atmosfera do cartunista é criada cenograficamente com um prédio de três andares, uma escada de incêndio, uma cabine telefônica, uma grade dos respiradores do metrô, uma tela de filó que acaba esfumando as imagens e uma chuva de quinze minutos.

Um edifício, seus degraus frontais e suas janelas, que lembra uma linha de tenements (como essas do Bronx ou do Brooklyn), serve como o tabuleiro de um jogo. A peça será jogada na rua (*Dropsie Avenue*) que se estende ao longo da frente desse edifício sobre as grades dos respiradores do metro. E também nas janelas abertas, que sugerem as descobertas de seus mundos particulares e de seus segredos, e nas escadas de incêndio que cruzam a fachada do prédio com seus zig-zags. Uma cabine telefônica e um mundo interior desse edifício que é revelado através de sua

textura feita de tela transparente. O quarto do terrível zelador é um desses lugares. Ao fundo, um skyline de Nova York desenhado por Will Eisner. Na cena Subways, nos encontramos no mundo underground. Em um momento mágico de A Grande Cidade - Dropsie Av. RMX, toneladas de água chovem sobre a rua e vemos seus habitantes cruzando o dilúvio em busca de abrigo. A cena homenageia uma das maiores características de Eisner, o modo do mestre desenhar a chuva sobre Nova York. (HIRSCH, 2012, *Projeto para Patrocínio em Comemoração de Dezoito Anos da Companhia*)

A Dani (Daniela Thomas) conceituou um cenário que chamamos estranhamente de 'máquina orgânica' porque, tão racional quanto um tabuleiro, mas vivo graças a oito atores incríveis. (HIRSCH, 2009, *Programa do Espetáculo*)

Cada "ambiente" é usado de diversas formas durante o espetáculo, e criam vida com a presença dos atores. A iluminação com certeza também é um fator importante para a construção deste jogo, aumentando as possibilidades de criação de imagens.

São colocados em cena 120 personagens, interpretados pelos oito atores. As cenas exploram as janelas do prédio, dando a ver cada personagem dentro da sua casa e da sua vida; a escada da entrada, onde pessoas sentam e nem conversam; a cabine; as grades do metrô, a própria cena dentro do metrô e cenas que exploram apenas essas grades; a chuva que coloca as personagens em outra situação; e a tela de filó em que é colocado o pensamento das personagens.

A cenógrafa ocupa a altura e a largura da cena com um imenso prédio de apartamentos, em que as janelas funcionam como pequenos palcos dentro do palco, servindo de enquadramento para os personagens solitários, da mesma forma que a cabine telefônica, as escadas e a calçada da avenida. (FERNANDES, 2010, em *Teatralidades Contemporâneas*, p. 22)

Eisner foi o primeiro a utilizar quadros 'silenciosos', sem

balões, para enfatizar as emoções dos personagens concentrando a atenção em expressões faciais finamente trabalhadas. (HIRSCH, 2005, *Programa do Espetáculo*)

Felipe Hirsch também procura manter o foco na expressão dos atores, principalmente na expressão corporal para formação de imagens. Sem falas, forma um quadro silencioso, com a participação fundamental de músicas e o corpo em cena. Privilegiando uma narrativa visual numa radical experimentação com a imagem, como diz Sílvia Fernandes. Em alguns momentos, é que a fala aparece através da escrita na tela de filó, com textos de Eisner.

As cores utilizadas são mais sóbrias. Cores estas que trazem o caráter melancólico, traço marcante da companhia, como diz Felipe Hirsch em entrevista para Lucas Neves (2009, *O Teatro que Vem do Frio*): “A Sutil sempre se aproximou desses personagens melancólicos, nostálgicos ou ao menos banhados no frio que nos acompanhou na juventude.” Mas que também pode ser uma característica de Eisner, visto que os temas trabalhados por ele tratam das angústias dos indivíduos:

Eisner não se esquivava de temas fortes, como solidão, desgraça e desespero, assuntos com que muitos americanos que sofreram durante a depressão podiam se identificar. (HIRSCH, 2005, *Programa do Espetáculo*)

Essas cores bicromáticas também são trabalhadas por causa da visão que o grupo tem do Will Eisner: “Apesar do humor, da ironia, é um Will Eisner mais *dark*, realista, preto-e-branco, ao contrário daquela visão mais romântica que a maioria das pessoas tem dele.” (HIRSCH, 2009, *Programa do Espetáculo*)

Isto porque, as personagens retratadas por Eisner são aquelas que vivem nas grandes cidades, que se perdem anonimamente entre

as pessoas. Ele retrata as dificuldades de uma vida nessas cidades, diferente dos cartunistas de até então, que costumavam retratar heróis em seus quadrinhos.

Em vez de heróis ele retratava os subjugados judeus em Nova York, lutando por uma vida melhor, passageiros em trânsito de uma viagem de ascensão social. [...] Em três histórias, Eisner debruça seu olhar sobre as faces anônimas que se perdem na multidão que passa por nós diariamente. (HIRSCH, 2005, *Programa do Espetáculo*)

Assim, o espetáculo permeia essa questão da memória coletiva a partir deste espaço construído. Isso já era algo presente nos trabalhos da Sutil Companhia, que, segundo Sílvia Fernandes, pesquisa o espaço e a memória a partir dos lugares de ação. Por isso, a cenografia dialoga estritamente com a dramaturgia, com os atores, com tudo que está em jogo em cena.

Nas próprias histórias de Eisner, o espaço é importante na definição e na contação do seu quadrinho, como podemos ver nos exemplos abaixo:

New York - *A Grande Cidade (New York The Big City)* [...] analisa Nova York, mas também todas as grandes cidades do mundo, captando a experiência sensorial de seus habitantes. No mesmo ano é lançada *O Edifício (The Building)* que explora, através de quatro personagens, a ideia de que edifícios guardam as memórias coletivas de seus habitantes. (HIRSCH, 2005, *Programa do Espetáculo*)

A cenografia possibilita o encontro entre as personagens, transparecendo as diferenças e semelhanças entre eles e todas as pessoas em situações cotidianas. Os lugares representados são

aqueles que vivemos todos dias nessa grande cidade, como São Paulo (nossa casa, nossa vizinhança, metrô, as ruas, etc.). E neste encontro que aparece as diferenças, vemos cenários de brigas e preconceitos, como os que acontecem na própria Avenida Paulista ou Rua Augusta, quando um casal gay é espancado.

Em *Avenida Dropsie – A Vizinhança (Dropsie Avenue: The Neighborhood)* [...] Eisner mostra a intolerância da humanidade e das eternas brigas entre diferentes crenças e nacionalidades, porém sempre com esperança nas pessoas, em especial nas crianças. (HIRSCH, 2005, *Programa do Espetáculo*)

O momento impressionante é quando chove em cena. A presença desta chuva não foi meramente para chamar a atenção, fazer um show, ou qualquer outra espetacularização. O desenho da chuva é uma característica marcante do cartunista Will Eisner. Como Felipe Hirsch diz no programa do seu espetáculo em 2009: “Os personagens e a paisagem [nos quadrinhos] eram vistos através de uma melancólica tela de chuva – um efeito (...) conhecido como *Eisenshpritz* (borrifos de Eisner).”



No dia em que cheguei a São Paulo para a temporada de Avenida Dropsie, chovia violentamente. Eu passei em frente do

prédio do Teatro Popular do Sesi, e ele escorria chumbo como se derretesse. Da janela do 19º andar do meu hotel, São Paulo parece, como Will Eisner dizia, qualquer imensa cidade do mundo. (HIRSCH, 2009, *Programa do Espetáculo*)

As personagens utilizam-se da chuva que dura quinze minutos em cena. O ator Guilherme Weber diz em entrevista para Marcelo Costa na matéria “*Avenida Dropsie*” – *Sutil Companhia de Teatro*, em :

São quinze minutos de chuva que consomem doze toneladas de água. Essa água é recolhida em uma calha embaixo do palco, tratada com cloro e bombada para cima novamente para a noite seguinte. É um efeito lindo e que só foi possível devido ao apoio incondicional do Sesi.

Daniela Thomas, a cenógrafa, se aproveita da necessidade técnica de uma calha para que a água possa cair e ser reaproveitada, e faz com que as grades, que possibilitam esse escoamento da água, sejam propriamente parte viva do cenário. A chuva cai sobre ela e, sobre ela os atores percorrem o espaço embaixo da chuva, transformando o seu corpo e sua “alma”. Ela vira a grade dos respiradores do metrô. Sobre



**Figura 1** - Guilherme Weber em cena, imagem tirada do Projeto para Patrocínio em Comemoração de Dezoito Anos da Companhia



ela um ator cai em cena e a luz é acendida embaixo dele, iluminando-o com a sua forma vazada; é algo muito bonito, um elemento que transforma-se quase em personagem. Ninguém esquece, de forma alguma, a presença desta calha, se utilizam dela em diversas situações.

Nos espetáculos da coreógrafa e encenadora Pina Bausch, a presença da água é muito forte, como no espetáculo *Vollmond* (Lua Cheia). A água vira um prolongamento do corpo dos bailarinos, assim como também altera esta corporeidade deles próprios. É algo físico, que deixa a roupa mais pesada, mais grudada, sente-se a água caindo sobre o corpo e não tem como ficar alheio a isso (nem quem assiste, nem quem participa). Em *Avenida Dropsie*, acontece algo parecido. A chuva altera o corpo dos atores, metaforicamente ela transforma o interior das personagens: “com a alma lavada, as personagens continuavam com a sua rotina de sobrevivência” (LEVENSTEIN. 2012, *Água no Palco para Refrescar o Calor*).

A cortina de água que filtra o palco por dez minutos é outro recurso dessa ‘máquina orgânica’ movimentada por excelentes atores em partituras corporais perfeitas como figuras de quadrinhos. (FERNANDES, 2010, *Teatralidades Contemporâneas*, p. 22)

Os recursos cenográficos utilizados esbarram em características cinematográficas, grande influência de Daniela Thomas que também trabalha com o cinema. A chuva, a tela de filó, as imagens criadas são quase cinematográficas, mas possuem um jogo que só é possível no teatro.



**Figura 2** - (Cena da chuva, foto tirada do Projeto para Patrocínio em Comemoração de Dezoito Anos da Companhia)

É uma temporada linda, cheia de chuva, que materializa o Eisenshpritz (o modo eterno como Will desenhava a chuva), e fog de pensamentos dos homens escapando pelos respiradores do metrô, e cartas de amor que escorrem pelos bueiros dizendo “espero que você me entenda”, e de banhos de sol refletidos nas poças de água que a chuva deixou. (HIRSCH, 2009, *Programa do Espetáculo*)

## Bibliografia

COSTA, Marcelo. **Entrevista com Guilherme Weber**. Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/mais/dropsie.htm>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

DURAN, Gustavo. **Direção sem Fronteiras**. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/direcao-sem-fronteiras>. Acesso em: 31 de maio de 2013.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Foto de quadrinho do Will Eisner. Disponível em: [www.bronx1985.wordpress.com](http://www.bronx1985.wordpress.com)

FULKS, Érico. **Avenida Dropsie – Sutil Companhia encena com maestria o cotidiano das metrópoles**. Disponível em: [http://www.terra.com.br/istoegente/290/diversao\\_arte/teatro\\_avenida\\_dropsie.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/290/diversao_arte/teatro_avenida_dropsie.htm). Acesso em 13 de maio de 2013.

HIRSCH, Felipe. **Programa do espetáculo no ano de sua estreia, 2005**, no Teatro Popular do Sesi.

HIRSCH, Felipe. **Programa do espetáculo na comemoração de quinze anos da companhia**, no ano de 2009, no Teatro Popular do Sesi.

HIRSCH, Felipe. **Projeto para patrocínio em comemoração de dezoito anos da companhia**. Disponível em: <http://queroincentivar.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/DROPSIE.pdf>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

LEVENSTEIN, Majô. **Água no Palco para Refrescar o Calor**. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=2660>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

NEVES, Lucas. **O Teatro que Vem do Frio**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0202200907.htm>. Acesso em: 07 de junho de 2013.

RAMALHO, Cristina. **O Menino do Dedo Verde**. Disponível em: <http://crisramalho.wordpress.com/entrevistas/felipe-hirsch/>. Acesso em: 31 de maio de 2013.

SANTOS, Valmir. **Sutil Cia. Evoca e Esboça Obra de Will Einser**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0902200510.htm>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

Autor anônimo. **Avenida Dropsie**. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=5899](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=5899). Acesso em: 13 de maio de 2013.

## A VISUALIDADE DO TEATRO MUSICAL NO BRASIL: REPRODUÇÃO, RECRIAÇÃO E CONCEPÇÃO

Adriana Dias Fonseca<sup>39</sup>

### Resumo

Esta pesquisa pretende apresentar de forma objetiva, por meio de uma análise comparativa da concepção de trajes e cenários de três produções - *O Rei Leão*, *Shrek* e *7, O Musical* - como se desenvolve o processo criativo da cenografia e dos figurinos nos espetáculos do gênero Teatro Musical no Brasil produzidos na última década. Para tanto, propõe-se a entender e a avaliar a diferença criativa da visualidade da cena nestes três tipos de produção: internacional, internacional/nacional e nacional. Além disso, é importante refletir como produtores e diretores lidam com as articulações que ocorrem entre as equipes de criação estrangeira e brasileira em alguns destes espetáculos, a fim de possibilitar que a participação (brasileira) no processo criativo destas grandes produções importadas da Broadway colabore com uma nova leitura na visualidade e na qualidade em tais espetáculos.

**Palavras-chave:** Processo Criativo. Cenografia. Figurinos. Teatro Musical. Brasil

### Abstract

This research pretend to present objectively, from a comparative analysis of the conception of three productions - *The Lion King*, *Shrek* and *7 - O Musical*, showing how the process of creative set design and costume are in the genre musical theater produced in Brazil at the last decade. For that, we propose to understand and evaluate the difference of visual creativity of the scene in these three types of production (international, international / national and

---

39 Aluna do Curso de Pós-Graduação em Cenografia e Figurinos no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. [adrianadias.f@hotmail.com](mailto:adrianadias.f@hotmail.com)

Este artigo é derivado de seu trabalho de conclusão de curso apresentado no Centro Universitário de Belas Artes, desenvolvido sob orientação da profa. Me. Rosane Muniz.

national). Also it is important to reflect on how producers and directors deal with the joints that occur between the creative foreign teams and the Brazilian in some of these productions, in order to enable participation (Brazilian) in the process of creation to these big productions imported from Broadway collaborate with a new reading on visuality and quality in such spectacles.

**Keywords:** Creative process. Scenography. Costumes Musical Theatre. Brazil

## Introdução

No Brasil, mais precisamente, por volta de 1859, Neyde Veneziano (1994) aponta que uma possível ideia do que se tornaria o Teatro Musical como se conhece hoje, se origina com a fundação do Alcazar Lírico por artistas franceses, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro, com o espetáculo *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes. Dessas inovações que surgiam, as peças teatrais se transformaram em operetas e ações curtas de caráter satírico, e o estilo musicado tornou mais acessível o teatro ao grande público. A partir das diversas influências, nasceu assim o Teatro de Revista Brasileiro.

Ao longo das décadas seguintes, surgiram espetáculos que uniam em seu texto, canções e danças até chegar ao Teatro Musical que se conhece hoje em dia, o qual resgata e aprimora esse gênero do teatro que, até então, há muito tempo se havia esquecido. Com a retomada do gênero, inúmeras megaproduções importadas invadem o país, e um novo público fiel ao gênero começa a se consolidar.

É importante perceber que os profissionais da equipe criativa destes espetáculos musicais têm a responsabilidade de transpor as ideias pensadas e elaboradas para o palco (para a cena). A forma com que cenografia, figurinos, visagismo, desenho de luz e som, coreografias, interpretações e vozes se relacionam entre si é o que torna o gênero musical tão específico e com características próprias. São elas que vão refletir a ideia, e contar uma história. O processo criativo de um espetáculo é delicado e importante em relação aos aspectos visuais. Eles definem a linguagem do projeto, atingem emocionalmente o público, que poderá se identificar com o que está assistindo.

Uma gama enriquecedora de musicais vem sendo apresentada nos seus mais diversos subgêneros: desde as produções biográficas de grandes nomes da música popular brasileira a musicais *book show*, que são um tipo de musical que parte de um texto literário para realizar todo o seu desenvolvimento.

Percebe-se que, atualmente, há diversas formas de tratar os musicais no Brasil. A escolha de cada processo traz pontos positivos e diferenciados que refletem no resultado e na absorção da proposta cênica que os espectadores irão obter por meio da visualidade do espetáculo.

Como metodologia de trabalho, escolheu-se três espetáculos diferentes, mas que seguem a mesma linha narrativa fantástica aliada universo dos contos literários: a montagem franqueada de *O Rei Leão*, a recriação com a compra dos direitos do texto teatral e liberdade criativa seguida de regras pré-estabelecidas com o *Shrek - O Musical* e a concepção legítima, tanto de texto como visual de um espetáculo como *7- O Musical*. A partir da análise de seus processos criativos, comparei o desenvolvimento cênico dos espetáculos que estão sendo produzidos no Brasil.

Buscou-se então entender e refletir sobre a adaptação dessas megaproduções, já que estes espetáculos dificilmente dão liberdade a produtores para se adaptar à realidade do país, pelo temor na queda de qualidade do espetáculo. Pretendeu-se compreender também a relação com o processo de execução e montagem diante da possibilidade de liberdade criativa.

Utilizou-se técnicas de entrevista, visitação e observação com profissionais (atores, produtores, cenógrafos, figurinistas, críticos) que pudessem contribuir com reflexões sobre os problemas e desafios encontrados por eles .

O trabalho abre, em nível pessoal, a possibilidade efetiva de compreensão do processo criativo no Brasil, tanto nas produções do exterior que contam com o nosso apoio como as nossas próprias.

### **Em busca de uma visualidade de musicais**

O Teatro Musical, a arte de contar histórias que combina na representação o diálogo verbal e a música, integrando coros,

acompanhamento instrumental, interlúdios e muitas vezes a dança num enredo dramático, encontra as suas raízes numa vasta variedade de formas teatrais popularizadas no século XIX.

Com a estréia de “*Les Misérables*”, em 2001, o Brasil tem recebido um grande número de espetáculos musicais, nos moldes dos espetáculos produzidos na Broadway, em Nova York ou no West End, de Londres. Há um aquecimento do mercado, que também conta com montagens de médio e pequeno porte.

Há um grande apuro técnico e profissional na execução desses espetáculos no Brasil, que vem permitindo que a visualidade da cena seja investigada.

A questão visual esteve em destaque nas peças do gênero Teatro de Revista, por exemplo, como mostra a figura 01. Eram cenários grandiosos, espetaculares. O corpo das atrizes e coristas era muito valorizado, tanto pelo uso de roupas exóticas como pela ausência total de roupas.



Figura 1 - O luxo dos figurinos, cenários e elementos cênicos de *Nem te Ligo*.<sup>40</sup>

---

40 Todo o luxo e a beleza das girls eram características no esplendor das revistas de Walter Pinto. *Nem Te ligo*, foi apresentada no Recreio, em 1946. Fonte: VENEZIANO, 1991, p.65.



Temos hoje núcleos que encenam musicais, e as principais produções estão ligadas aos nomes de diretores como Jorge Takla e Cláudio Botelho.

Outras obras produzidas por aqui são adaptações, como *My Fair Lady*, *O Fantasma da Ópera*, *Cats*, *Shrek - O Musical* e *O Rei Leão*, com poucas exceções, geralmente ligadas ao público infantil. Apesar da grande maioria dos roteiros não ser original, atores-cantores, músicos, direção, direção de arte e toda a imensa gama de funcionários de apoio é.

No que se refere à questão da visualidade, em especial a cenografia e dentro dela o figurino, percebe-se os diversos caminhos que elas percorrem e como cada trajeto interfere visualmente na cena e na percepção do espectador ao assistir um espetáculo.

## O Rei Leão

No caso dessa montagem de *O Rei Leão*, notou-se que nada ou quase nada parece ser criado no Brasil. Muito menos improvisado. E, de fato, não o é. Todo o projeto de sua concepção é comprado juntamente com os direitos de montagem. Mary, a responsável pelo guarda-roupa do espetáculo *Rei Leão* explica este processo em relação ao figurino:

As máscaras e bonecos para a produção do musical são sempre feitos pelas mesmas companhias, que tenham sido aprovadas pela Disney. Para isso, há definitivamente uma supervisão rígida para a equipe local em qualquer país. Inclusive, a nossa equipe aqui no Brasil é treinada para manter a aparência e a funcionalidade desses itens. Os figurinos podem vir de uma variedade de lugares - no caso da produção brasileira, muitas das roupas vieram a partir de um material que foi feito na Austrália, mas algumas coisas vieram

de Nova York, Londres e Toronto, e outras foram feitas em nossa central de figurinos temporária no Brasil. No entanto, muitos de nossos tecidos são muito específicos para os trajes do Rei Leão e são impressos, tingidos ou pintados em NY ou Londres por artistas aprovados.<sup>41</sup>

Hoje, essas montagens são feitas com efeitos e truques de maquinárias totalmente computadorizadas: a exigência de qualidade e precisão são mais elevadas. Evita-se o erro para benefício técnico da cena. Para esse tipo de produção, uma equipe treinada vem do exterior para monitorar e por vezes, “ensinar” os profissionais daqui de que forma montar e fazer a manutenção de cada cenário e figurino envolvidos. É um processo que se torna caro, pela sua natureza e exigências, mas garante a qualidade do espetáculo. No processo de criação de *O Rei Leão*, a concepção foi fruto de anos de estudo e experimentação. Talvez a maior preocupação seja manter a qualidade do espetáculo. Além disso, o processo de execução se torna mais assertivo e rápido, pois o material é importado de um lugar que já realizou essa produção antes.

O que ocorre em especial em *O Rei Leão* é que toda sua narrativa se desenvolve a partir da visualidade da cena. A cenografia, os figurinos e bonecos assumem um papel de protagonista no espetáculo. Essa visualidade bem sucedida é o ponto de sustentação de todo espetáculo.

Quando perguntada sobre o processo de execução desta cenografia e dos figurinos ter de ser seguido a rigor, praticamente sem qualquer mudança, Mary explica:

Para nós, nos trajes, a modéstia é uma questão que pode variar muito de uma cultura para outra. Isso pode afetar o nosso trabalho, não só nos decotes ou corpo-cobertura que os artistas

---

41 Trecho da entrevista de Mary à Adriana Dias, em maio de 2013.

locais preferem, mas também pode mudar as “corridas” de bastidores do espetáculo (por exemplo, se as mulheres são relutantes em mudar de roupa na frente dos homens e, portanto, vestiários mais complicados são necessários nos bastidores em uma área que é sempre muito pequena!). E como figurinista associada, eu tento usar os artistas e talentos locais sempre que podemos e também estar aberta a novas ideias. Gosto que a equipe local sinta que fez contribuições valiosas para a nossa produção e não que eles apenas mostrem-se para o trabalho todos os dias.<sup>42</sup>



**Figura 2** - O Ciclo da Vida: Os impressionantes bonecos manipuláveis que fazem sucesso no musical *O Rei Leão*. Fonte: GREENE, 1998, p.97.

## 7- O Musical.

Em muitos casos, percebe-se ainda, que se ensaia um megaespetáculo musical em apenas seis semanas, pois não há “processos”. Com isso se ganha tempo. O que reflete também em seu orçamento, já que não há espaço para grandes inovações e riscos. O processo já foi testado e aprovado nos Estados Unidos. No caso de *7- O Musical*, ocorre um processo diferente.

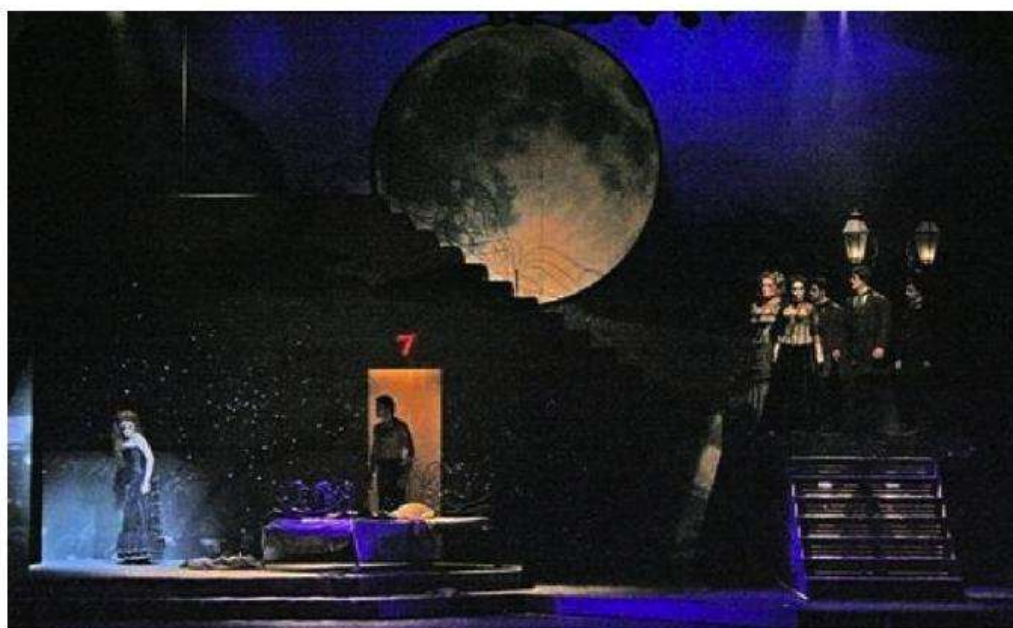
Por ser um estilo *book show*<sup>43</sup>, assim como grandes produções

<sup>42</sup> Trecho da entrevista de Mary à Adriana Dias, em maio de 2013.

<sup>43</sup> *Book show* é um formato de espetáculo no Teatro Musical que sua narrativa é desenvolvida partir de uma história mas que usam músicas compostas especialmente para o espetáculo de modo que ela seja suporte para impulsionar a narrativa que está sendo contada.

americanas, tais como *O Fantasma da Ópera* ou *Miss Saigon*, *7 - O Musical* retoma um processo que talvez tenha começado a se estabelecer no país no início do Teatro de Revista Brasileiro.

Quando nos debruçamos no seu processo, muitas das ideias que contribuem para a visualidade do espetáculo foram compreendidas intuitivamente. Intuitivo no sentido em que todas as áreas ditas por “técnicas” fazem um processo criativo quase que em conjunto. Esse trabalho em grupo exige muitas conversas, discussões, experimentações para que, assim como a cenografia e os figurinos, a iluminação e a sonoplastia criem uma unidade dramatúrgica e visual. Essa unidade, ou a falta dela, reflete em todo o espetáculo, é absorvida pelos espectadores e, conseqüentemente, se manifesta na qualidade e no “sucesso” da produção.



**Figura 3** - A cenografia de *7 - O Musical*: A lua, a escada, a neve são elementos utilizados para contribuir para a atmosfera *dark* dando também um toque de surrealismo a cena. Fonte: Blog Janaina Azevedo<sup>44</sup>

---

44 Disponível em < <http://janinaazevedocantrizes.blogspot.com.br/2011/11/reportagem-de-denny-naka-sao-paulo.html> > Acesso em 21 de abril, 2013.

No espetáculo, o texto se torna o fio condutor de todo o processo. O cenógrafo Rogério Falcão dá detalhes de como a proposta de 7- O Musical se inicia:

No começo, só me é dado o texto e as músicas do espetáculo. Tudo começa por aí. Como a proposta do texto surgiu das obras dos Irmãos Grimm, então foi de onde parti. Fui descobrir e me aprofundar nesse universo. Ao longo dos cinco meses que tive, fui descobrindo cada elemento e necessidade que o espetáculo me exigia. É tudo muito intuitivo.<sup>45</sup>

O que se verifica é que, neste caso específico, o papel da cenografia e dos figurinos é, além de qualquer outra proposta, auxiliar a contar a história. Com um texto carregado de elementos e significados, a visualidade reforça a atmosfera e aspectos essenciais à narrativa. Por não haver regras, a experimentação e qualquer processo é possível. Isso oferece riscos, mas também acrescenta possibilidades de novas descobertas e de processos.

## **Shrek - O musical**

*Shrek – O musical* teve muitas negociações entre a produtora, dona dos direitos autorais do espetáculo, e a produtora brasileira, que adquiriu seus direitos de montagem.

O caminho do espetáculo até o Brasil foi longo. O produtor Diego Ramiro entrou em contato com a produtora *DreamWorks* para comprar os direitos da história de *Shrek*, a fim de trazê-la para a América Latina. Depois de longa negociação, a empresa americana aceitou a proposta.

---

45 Trecho da entrevista com Rogério Falcão à Adriana Dias em maio de 2013.

De início, eles não aceitaram, pois o musical ainda estava em turnê pelos Estados Unidos. Depois de um tempo, eles viram que esse mercado no Brasil estava crescendo muito e vieram atrás da gente. Perguntaram se ainda tínhamos interesse e nós respondemos: “Claro!”. É um título que eu sempre gostei, assisti a todos os filmes, vi versões de Halloween, de Natal. É um personagem incrível, que eu gosto muito.<sup>46</sup>

O espetáculo permite inúmeras possibilidades criativas ao dono dos direitos da montagem. Sempre há algo diferente a ser acrescentado e que faz com que o espectador local se identifique. Mas há regras. A liberdade dada a essas equipes é feita com ressalvas.

A produtora dona dos direitos permite algumas mudanças a fim de que haja a identificação do público com o que está sendo apresentado. O texto de *Shrek* se utiliza da grande história dos musicais nova-iorquinos e de contos de fadas para brincar com os personagens e as cenas. No Brasil, essas mudanças tiveram que ser feitas de acordo com o histórico de musicais e com a literatura infantil daqui.

Diante disso, entende-se que a maior importância da cena vem do texto que pode ser modificado de acordo com o local que será montado. Já na cenografia, algumas negociações são diferentes. É um espetáculo que já é repleto de referências, sendo a animação que deu origem ao espetáculo, a principal delas. Isso significa que por haver uma forte imagem que o público já espera, o cuidado com a concepção visual é muito delicada.

A cenógrafa Paula De Paoli explica como lidou com estas questões, seu processo de “esquecer” o que a animação trazia como cenografia e, principalmente, o que havia de proposta cenográfica nas outras versões já apresentadas no exterior:

---

46 Disponível em < <http://www.globoteatro.com.br/reportagem-l403-shrek.htm> > acesso em 19 de abril, 2013

Já conhecia o personagem, gostava do filme, sabia que é muito divertido, mas, para desenvolver o conceito da cenografia desse espetáculo, não quis me influenciar. Por isso, não assisti ao filme enquanto eu estava fazendo a criação da cenografia.<sup>47</sup>



**Figura 4** - A visualidade de *Shrek - O Musical*. Proposta cenográfica de Paula de Paoli para a versão brasileira apresentada no RJ e PR. Fonte: Globo Teatro<sup>48</sup>

Luciano Ferrari, responsável pelo figurino da versão brasileira, comenta suas dificuldades:

---

47 Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=9DmcqJoaPyE> > acesso em 16 de abril, 2013.

48 Disponível em < <http://www.globoteatro.com.br/reportagem-l403-shrek.htm> > acesso em 19 de abril, 2013.

No início, quando me foi pedido que fizesse a concepção dos figurinos, acabei assistindo ao filme novamente e também a olhar as outras versões do musical, o que fez com que todo meu projeto de figurino seguisse a mesma linha das outras versões. Quando eles foram mandados para a *DreamWorks* para aprovação, me disseram que eu deveria criar mais, pois a intenção não deveria ser justamente seguir a mesma linha das outras produções. Isso foi muito bacana, pois me possibilitou criar mais em cima do que eu queria de fato.<sup>49</sup>

O processo de criação se torna muito mais enriquecedor para todos os envolvidos.. Pode-se experimentar arriscar, mas a referência principal da animação deve ser respeitada e preservada. Há um pântano, mas o mesmo pode ser visto de vários aspectos distintos não deixando de ser o pântano, no entanto.

Nota-se, no caso desse espetáculo, uma preocupação da *DreamWorks* em encontrar uma “fórmula visual total” do sucesso do espetáculo. Talvez a maneira de encontrá-la seja permitindo que diversos países tragam diferentes aspectos e pontos de vista da narrativa que possam ser repensados e melhorados. As remontagens acabam proporcionando um processo criativo que continua em execução.

## Considerações finais

Os norte-americanos estão há muitos anos ‘exercitando’ esse formato no mercado cultural. Sendo assim, seria possível ‘adaptar’ algumas dessas características para o universo brasileiro, a fim de que pudéssemos nos apropriar dessa experiência, não apenas na execução, mas também na concepção total desse tipo de espetáculo? (SEVERO. 2013, p. 44)



Nesta última década, São Paulo já ganhou o nome de “*nova Broadway*” ou “*Broadway brasileira*”, quando fazem referência aos talentos que estão sendo descobertos e às ricas produções que são montadas aqui.

Neyde Veneziano (2010, p. 4) explica: “É possível apropriar-se de uma forma de execução desenvolvida pelos produtores norte-americanos para criar espetáculos nacionais bem-acabados.” É preciso olhar para as produções importadas de hoje sem preconceitos, sem descartar a longa caminhada destes espetáculos, não só os da famosa Broadway, como também os de outra grande potência no gênero, que é a West End.

O histórico do gênero musical no exterior é importantíssimo para o momento que o gênero atravessa no Brasil atualmente. O mercado de musicais está forte aqui no momento. Devemos analisar os acertos e erros, propostas, disciplina, tecnologias e criatividade podendo ser aplicados ou não ao nosso Teatro Musical.

Diante da análise destas três produções e de seus processos criativos distintos, é possível notar o desenvolvimento de pesquisas e criações de espetáculos no Brasil. No subgênero *book show*, já é visível o mesmo padrão de acabamento dos musicais americanos, porém adaptados às nossas estruturas e histórias.

Quando se toma conhecimento da opinião do público ao ver estas três produções em específico, se percebe que cada uma delas traz consigo um aspecto particular que de alguma forma cria uma identificação e, por processos distintos, desperta algo a mais nesse espectador. Um interesse especial que pode acontecer tendo a cenografia e o figurino como a concretização de algo aparentemente impossível, como um recurso que traga outras camadas à história e sirva também de apoio ao texto ou como uma proposta totalmente inovadora e experimental.

Portanto, analisar estes diferentes processos criativos no Brasil nos aponta o quanto o gênero, assim como outro qualquer na área

teatral, traz consigo uma preocupação visual que merece atenção e discussão sem qualquer preconceito, principalmente estético. Assim como qualquer outro gênero, o Teatro Musical trata com cautela tudo que é posto em cena para que a visualidade da mesma seja colocada de forma a acrescentar dramaturgicamente à cena. Há um processo de pesquisa conceitual intenso e que exige experimentações e o uso de técnicas para sua concepção e execução. Aos poucos o Brasil conseguiu absorver das produções importadas seu processo de construção de cena, e a seriedade que deve se ter com sua visualidade e suas diferentes possibilidades de execução.

O Brasil é um país de forte cunho artístico. Um país multicultural, a arte exala de diferentes formas e demonstra sua influência no cotidiano do brasileiro, que cada vez mais se vê cercado por grandes inspirações e obras. Curiosamente, é nossa vez de começara a “exportar” musicais: o espetáculo “*Orfeu Negro*”, escrito por *Vinicius de Moraes* será representado no exterior, com atores e cantores brasileiros nos papéis principais. Sua possível estreia será em *Londres* em **2013** e deve chegar à *Broadway* na temporada de **2014**. Com isso, naturalmente espera-se que novas portas se abram, sendo todas voltadas para os talentos que temos e que nada deixam a desejar às equipes criativas das montagens mundo a fora.

Assim, pode-se dizer que é possível que venhamos a exportar nossos melodramas ou nossas óperas contemporâneas populares brasileiras de alta qualidade estética e narrativa da mesma forma que, em tempos passados, fizemos com o Teatro de Revista.

## Bibliografia

BERTHOLD, Margot. **A História Mundial do Teatro**. Editora Perspectiva. 2000.

GREENE, Alexis. **The Lion King – Pride Rock On Broadway: Julie Taymor**. Disney Editions. 1998.

SEVERO, Ricardo. **Em busca de uma dramaturgia brasileira de musicais**. A[L]BERTO. v.4, 2013.

STEMPEL, Larry. **Showtime – A History Of The Broadway Musical Theater**. New York: W. W. Norton & Company Ltd. 2010.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil - Dramaturgia e Convenções**. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_. *O teatro de revista*. In: **O Teatro Através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. vol. 2

## Webgrafia

<<http://www.globoteatro.com.br/reportagem-1403-shrek.htm>> Acesso em 19 de Abr. 2013.

<<http://janinaazevedocantrizes.blogspot.com.br/2011/11/reportagem-de-denny-naka-sao-paulo.html>> Acesso em 21 de Abr. 2013.

<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Neyde%20Veneziano%20-%20Melodrama%20e%20Tecnologia%20no%20Musical%20Brasileiro.pdf>> Acesso em 8 de Mai. 2013.

<<http://www.youtube.com/watch?v=9DmcqJoaPyE>> Acesso em 16 de Abr. 2013.



**DANÇA**

## AS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO TEATRO NÔ E SUAS ESPECIFICIDADES

Samara Nemenz Vitorio<sup>50</sup>

### Resumo

O artigo traz uma ideia abrangente sobre os aspectos orientais do Teatro Nô, trazendo noções de sua estética estrutural no que diz respeito à cenografia, ao figurino e à forma espacial, focando nas características visuais dos diversos elementos, como as máscaras e os trajes, e na influência do Budismo Zen no aspecto simbólico e lírico da arte Nô. De modo geral, abrange de forma sintética: a rigorosidade na tecelagem dos figurinos, bem como a riqueza de detalhes na confecção dos mesmos; a tradicional estrutura do cenário; a importância e objetivo das máscaras; breve noção sobre a cultura japonesa e sua influência na forma visual no teatro Nô.

**Palavras-chave:** Teatro Nô; Trajes; Máscaras.

### Abstract

The article brings a comprehensive idea about the oriental aspects of Noh Theatre, bringing notions of its structural aesthetic concerning with scenography, costumes and spatial form, focusing on the visual characteristics of the various elements, such as masks and costumes, and the influence of the Zen Buddhism in the symbolic and lyrical aspect of art Noh. Generally encompasses synthetically: the rigor in the weaving of the costumes, as well as the wealth of detail in the making of them; the traditional structure of the scene; the importance and purpose of the masks; brief notion about Japanese culture and its influence on visual form in Noh theater.

**Keywords:** Noh Theatre; Costumes; Masks.

---

<sup>50</sup> Aluna graduanda do curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

## Introdução

O Nô é uma arte teatral clássica no Japão, famosa por seu rico lirismo e simbolismo. Sua arte inclui dança, música e poesia, além de trajes e máscaras característicos. Derivada de origens religiosas, como o Budismo Zen e o gênio de seu criador clássico, Zeami Motokiyo (1363-1443), ela desenvolveu-se a partir de duas formas japonesas vinculadas ao entretenimento popular, que eram o *dengakue sarugaku*. O aspecto visual da arte Nô mantém até hoje sua estrutura quase fixa de espetáculo e rigorosidade quanto à tecelagem dos trajes, os quais são o ponto mais característico da arte Nô, tendo em vista a importância deles para a caracterização visual das personagens.

## A origem do Teatro Nô

*Dengaku* era, no início, uma dança como que folclórica, associada à plantação e à colheita do arroz. *Sarugaku* era uma espécie de divertimento popular, o qual incluía a música, a mímica, a acrobacia. Kannami, que foi pai de Zeami e quem lhe ensinou a arte Nô, teve a brilhante ideia de incorporar ao *sarugaku* elementos do *kuse-mai*, uma dança que narra uma história através de movimentos. Por volta do século XIV, essas formas de entretenimento se vincularam, fazendo com que fosse difícil diferenciar cada uma delas. Como em outras artes, elas se desenvolveram em uma forma característica e assumiram um nome particular, que seria o Nô na sua forma mais primitiva. “O Nô nasceu no dia em que a mímica – e incidente dramático nele aplicado – foi integrada com a canção e a dança.” (Pronko, 1986). página?

A arte Nô possui um rico repertório de 240 peças líricas, elaboradas por Kannami e aperfeiçoadas por seu filho Zeami. Apesar disso ela não é considerada um gênero literário, mas uma arte teatral, porque dizem os críticos japoneses que não é necessariamente preciso entender os textos literários para apreciar o Nô. “O impacto mais forte do Nô não se encontra sequer na perfeita harmonia das palavras, dança e música, pois tal seria apenas a forma exterior. A essência do Nô jaz algures” (Pronko, 1986). A espiritualidade da arte

Nô é um traço elementar, influenciada principalmente pelo Budismo Zen.

O Budismo Zen era admirado por sua extrema disciplina mental e física, e foi um elemento importante no que diz respeito ao aspecto visual do Nô. O drama Nô corporificou a austeridade, serenidade, sugestividade e formalidade, no mesmo período em que outras formas de arte quase místicas se desenvolviam a partir da filosofia do Budismo Zen, como a pintura a nanquim, a arte de se produzir arranjos de flores, (também chamadas de ikebana) jardinagem paisagística, cerimônia do chá e arte de atirar com arco e flecha. Assim como essas artes irmãs, o Nô preocupa-se em sugerir a essência dos acontecimentos nos termos mais simples. Foi em 1921, em “Noh Plays of Japan” de Arthur Walley, a primeira mais extensa discussão sobre a obra de Zeami e arte Nô.

Indubitavelmente, o Nô possui como elemento característico a sua estrutura quase que fixa de espetáculo. Todas as suas peças pertencem a uma das seguintes categorias: deus, guerreiro, mulher, frenesi e demônio. Um espetáculo completo de Nô abrange as cinco categorias nesta ordem, obedecendo sempre à regra estética de *jo* (introdução), *ha* (desenvolvimento), e *kyu* (conclusão). As peças Nô, independentemente da categoria em que se encaixam, são sempre muito parecidas e possuem inevitavelmente as mesmas personagens.



**Figura 1:** Shite a direita; waki á esquerda. <http://www.kpu.ac.jp/cmsfiles/contents/0000000/789/sirabetosigusal34.JPG>



O personagem principal é o *shite*, que é sempre um fantasma, um espírito ou uma criatura fantástica; O *waki* é personagem interpretado pelo ator secundário. Ele é o catalisador do acontecimento e um observador passivo do que ocorre. Além disso, ele é quem liga as criaturas do outro mundo (*shite*) à realidade e ao tempo presente; suas ações não interferem diretamente no enredo. Isto ocorre porque a ação representada é sempre uma evocação do passado, revivida através da dança e da canção. “O *Nô* é a cristalização poética de um momento privilegiado na vida de um herói, separado do seu contexto espaço-temporal e projetado em um universo de sonho, evocado e revelado por intermédio de uma testemunha que é o *waki*.” (Pronko, 1986).

O espetáculo se inicia com a entrada dos músicos e de um pequeno coro. Logo em seguida o *waki* faz sua entrada através de uma ponte que o conduz para o canto superior direito do palco. Após apresentar-se a si mesmo, ele faz algumas reflexões sobre a vida e declara estar viajando rumo a um santuário famoso ou aldeia. Chegado ao seu destino, ele senta-se e aguarda a entrada do *shite*. Este, por sua vez, conversa com o *waki* e revela ser ele próprio a causa de aquela aldeia ser famosa. De forma geral, a estória gira em torno da eterna inquietação, renascimento e sofrimento da figura central.

Estruturalmente, o cenário de fundo do espetáculo *Nô* nunca difere. Há sempre um velho pinheiro desenhado na parede do fundo, ainda que a peça seja em um palácio, no mar, ou numa praia enluarada. Os músicos são sempre colocados a frente do pinheiro; são eles quem criam a atmosfera da peça, harmonizando sempre os movimentos dos dançarinos com a pintura do pinheiro. À esquerda do palco, a partir do lugar em que estão os músicos, ergue-se uma comprida ponte que se encontra com uma entrada cortinada, que é onde fica o camarim. Ao longo da ponte, são erguidos três pinheiros. São colocados de forma a darem certa ilusão de perspectiva, onde o mais alto fica mais próximo do palco. À direita do palco há uma pequena extensão, onde fica o coro. A maneira com que o palco se estende para dentro da plateia com a estrutura da ponte permite aos expectadores apreciarem o espetáculo de maneira tridimensional, podendo ser observado de

vários ângulos.



Figura 2 - O palco - Fonte: <http://sadame.wordpress.com/2008/07/01/teatro-no/>

De forma geral, os trajes da arte Nô são chamados de shōzoku. São altamente formalizados, de linhas simples e generosos no que diz respeito aos tecidos. Têm natureza simbólica, trazendo desenhos largos e ousados, típicos dos trajes japoneses.

Por conta da forma estilizada, os contornos no corpo do ator são quase totalmente ocultos. Dentro da moldura do figurino, o ator precisa manter o corpo numa posição inclinada para frente, a partir da cintura, permitindo que o traje forme a linha com o corpo. Essa posição lhe permite também a prontidão, uma postura de alerta.

O fato de o traje esconder os contornos do corpo do ator é uma característica da arte Nô no que diz respeito ao princípio estético de que o ator deve dar realmente vida à personagem, negando sua própria existência visualmente como pessoa. O ator, segundo a filosofia da arte Nô, em seu modo de aproximar-se da personagem,

não deve voltar-se à realidade e complexidade psicológica, mas para a beleza formal e à profundidade espiritual.

A beleza formal pode ser observada principalmente na figura do *shite*, o qual possui o traje mais rico e lustroso, sempre mais bonito do que o das outras personagens. Independentemente se ele for um camponês, seu vestuário continuará sempre sendo o mais elegante, mas sem deixar de trazer certa simplicidade. Este, por exemplo, é um dos traços que prova o desprezo da arte Nô pelo realismo.

Partindo do simbolismo, o design dos trajes femininos se destaca pela suavidade das linhas e são mais apropriados para se observar as mudanças sazonais nos desenhos, geralmente inspirados em flores diversas, como a de cerejeira, folhas de bordo japonês (no caso de a cor ser verde indica que é mês de maio, mas se as folhas estiverem vermelhas, o público entenderá que já sofreram queda). Os trajes masculinos são inspirados na figura de dragão, relâmpago, flechas, girafa, carpa, tartaruga, elefante, leão e cenas da vida real. Em geral, os trajes masculinos têm um aspecto brusco, geométrico.

Um bom exemplo de traje Nô é o *karaori*, um tradicional kimono feminino. No início, na época de Kammani e Zeami, os trajes eram mais modestos por que tinham que os usar todos os dias. No entanto, como a arte se tornou favorável aos olhos da aristocracia, eles começaram a receber kimonos mais trabalhados, e então ele se tornou um modelo do Nô. Além disso o período Azuchi Momoyama (aproximadamente 1558-1600) ficou famoso pelo florescimento da cultura japonesa e dos avanços nas artes plásticas, o que propiciou uma elevação nos padrões dos trajes japoneses.

O *karaori* é geralmente usado para retratar personagens femininas, significa “tecido estilo chinês”. Quando ele é usado em personagens femininas, chama-se de estilo *kinagashi*, em que a parte superior fica levemente aberta, na região do pescoço, para mostrar o kimono que está embaixo do traje. A parte inferior é ajustada de forma triangular, para dar uma impressão de requinte.



Figura 3 - Karaori - Fonte: <http://www.the-noh.com/en/world/img/karaori.jpg>

A minuciosidade de detalhes no modocomo se vestem os figurinos revela o traço mais interessante e característico dos trajes Nô, que diz respeito ao fato de que eles são feitos de modo que possam mostrar, de forma não realística, muitas das características da personagem. Diferentemente dos trajes ocidentais, os signos usados nos figurinos para retratarem as especificidades de cada personagem são pautados exclusivamente no simbolismo, na subjetividade e na simplicidade. As diferentes combinações retratam sexo da personagem, idade, profissão, status social, personalidade e épocas sazonais em que a peça é retratada.

Um exemplo de confecção são as cores escolhidas para serem usadas nos trajes. Personagens femininas que vestem *iroiri*, isto é, trajes com a cor vermelha, representam jovens mulheres; se vestem *ironashi*, isto é, traje sem nenhum tom de vermelho, representam mulheres mais velhas, de meia idade. A cor vermelha não precisa estar necessariamente no *karaori*, ela pode estar no *kimono* ou nas faixas que o prendem.

Outro exemplo de combinações são as formas com que se usa a gola do *kimono*. Elas podem ter as cores branca, azul clara, vermelha, amarelo/ouro, azul escura ou marrom. Dependendo do modo com que essas cores são combinadas em um ou mais colarinhos, sugerem a personalidade ou statussocial da personagem. Como em Nô o branco representa a pureza, se uma personagem usa duas camadas de colarinhos brancos, isso indicaria que ela é de um alto nível de pureza ou superioridade.

As cores, bem como os tecidos, são minunciosamente escolhidos e trabalhados pelos mais célebres mestres dos trajes Nô. Em uma entrevista ao site “thenoh.com” em Outubro de 2008, Yasujiro Yamaguchi, um importante mestre na criação dos trajes Nô, conta que uma vez levou cerca de três anos e enormes custos para alcançar a cor exata do vermelho desejado de um *karaori* feminino. “Nós não poderíamos pintar no verão, como os materiais que usamos iriam ficar ruins rapidamente, então tivemos que trabalhar apenas no inverno frio.” Hoje as técnicas de tinturaria são bem mais modernas, então o processo leva apenas um dia, mas na época em que ele foi feito, diz Yamaguchi que ele e seus assistentes queriam desafiar a si mesmos usando as técnicas tradicionais e antigas de tingimento.

Em sua entrevista, ele ainda afirma que, para a confecção dos trajes, ele utiliza o fio mais leve possível para garantir que a linha não adentre na parte interior do traje. “A tecelagem é semelhante à tecelagem de lã”. Explica ainda que a natureza prática do traje é muito importante, tendo em vista que os atores sentam, e carregam pesadas espadas. “É obvio que é muito mais fácil com a roupa mais leve.”

Quando foi perguntado sobre qual fora a ordem mais difícil que recebera, ele responde que foi uma encomenda em que precisou tecer um *karaori* original com uma combinação de cores que expressasse “a tristeza de uma pessoa bonita que tem seu coração partido. Eu achei este pedido muito difícil. Criei um esquema de cores com vermelho oxidado, marrom cor de folha de chá, e um verde-amarelo, imaginando as cores de outono.”

Por mais necessários que sejam, os mestres da tecelagem Nô são os que mais passam despercebidos. Apesar disso, chegam a ter longas reuniões com os atores, telefonemas e trocas de e-mails para captarem deveras as escolhas pessoais dos atores. Isso acontece geralmente porque é o próprio *shite* quem decide que traje vai usar no palco. Assim ele tem autonomia para escolher de acordo com sua vontade as diferentes combinações do seu *shōzoku* (traje Nô). Nessas reuniões são decididos a forma como os fios de seda são cuidadosamente entrelaçados, as cores, a concepção, muitas vezes relacionadas com alguma estação particular. Os critérios usados para essas escolhas estão pautados em transmitir ao público o estado interno da personagem, bem como o cuidado de despertar emoções, sempre heterogêneas, nas pessoas.

As máscaras usadas no teatro Nô são outro traço importante quanto à transmissão das emoções e dos traços subjetivos da personagem. Elas, assim como os trajes, têm o objetivo de fazer com que as características individuais do ator sejam ocultas. O *shite* é quem geralmente usa as máscaras, como forma de trazer uma maior profundidade emocional, o que, segundo a arte Nô, não é possível somente com a expressão facial do ator. Diferentemente do *shite*, o *waki*, bem como os *tsure*, que são os companheiros do *shite*, quase nunca usam máscaras, somente no caso de o personagem ser uma mulher.

As formas tradicionais das máscaras Nô obedecem a seis principais categorias: Okina (homem velho), Jô (o personagem mais velho), Otoko (homem), Onna (mulher), Kishin (demônio), Onryo (fantasma ou espírito). Atualmente, há cerca de 200 tipos de máscaras Nô.

Obedecendo ainda à rigorosidade desta complexa arte, as máscaras são esculpidas em madeira pelos melhores profissionais da área. Koichi Takatsu, em uma entrevista ao site “thenoh.com”, em Junho de 2011, revela que as técnicas usadas para a criação de máscaras são estabelecidas ao longo de muitos anos de experiência. Ele afirma que as máscaras são como “um símbolo do espírito”, uma “personificação do espírito humano”.

Ele diz ainda que, para manter as formas tradicionais das máscaras, não se deve copiá-las, e sim, preservar a forma original e adicionar seus próprios toques sutis nos detalhes. “Se você ficar muito ligado à ideia de cópia, toda a sua atenção é atraída para a medição detalhada da largura ou da forma dos olhos. Quando isso acontece, você se separa da tarefa de fazer a máscara. Usar um estêncil é conveniente, mas o estêncil, e não suas próprias intenções, tornam difícil criar uma boa máscara. Existe um ditado que diz ‘esculpindo uma máscara’, isso significa que você realmente tem que colocar seu coração em uma máscara”, conta Takatsu.

## Conclusão

O teatro Nô, bem como seus trajes, máscaras e cenário, estão intimamente ligados à noção Zen da cultura Japonesa. Não é de se estranhar a grande influência das mudanças de estações na confecção das roupas e do cenário, tendo em vista a influência do clima nos ciclos das plantações e colheitas, bem como as numerosas comemorações e festivais para a chegada das estações chuvosas. As artes japonesas não são cultivadas para os olhos do espectador apenas, e sim, para serem apreciadas como rituais íntimos, como é o caso da caligrafia, arquitetura, arranjo de flores, jardinagem ou cerimônia do chá, fato que difere muito da cultura ocidental, em que tudo é criado para ser mostrado. Desse modo, é muito difícil para o público ocidental apreciar uma arte tão característica como o Nô, até mesmo pela sua ampla simbologia.

Necessariamente, a arte Nô, para ser devidamente apreciada, precisa de um espectador com olhar mais amplo, mas atento aos detalhes minuciosos e, principalmente, para a espiritualidade não explícita dos movimentos, das canções e do cenário. De outro modo, os trajes, as máscaras de séculos de tradição, criados pura e exclusivamente para transmitir mais do que a visualidade, mas a reflexão das personagens, nunca serão entendidos profundamente.





## Bibliografia

Pronko, L. C. (1986). **Teatro: Leste e Oeste**. São Paulo: Editora Perspectiva.

EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL. **O Teatro Vivo mais antigo do mundo**. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen1.htm>>. Acesso em: 19 de Junho de 2013.

NISHIKIGOI. **Teatro Nô**. Disponível em: <<http://sadame.wordpress.com/2008/07/01/teatro-no/>>. Acesso em: 19 de junho de 2013.

OLIVEIRA, Ieda de. **Teatro Nô**. Disponível em: <<http://iedadeoliveira.blogspot.com.br/2008/06/teatro-n-homenagem-ao-japo-vi.html>>. Acesso em: 19 de junho de 2013.

TSÝBIZOVA, Violetta Brázhnikova. **El vestuário del teatro 'Noh': 'Yuya': El sentido de las cuatro estaciones**. Disponível em: <<http://www.la-ratonera.net/?p=569>>. Acesso em: 20 de junho de 2013

## A INDUMENTÁRIA FEMININA NO TANGO ARGENTINO DE ESPETÁCULO

Olivia Teixeira<sup>51</sup>

### Resumo

O artigo busca analisar as dificuldades para obter uma indumentária adequada para o desenvolvimento do Tango performático sem comprometer a criatividade e a inovação, apresentando porque algumas soluções tornaram-se padronizadas.

**Palavras-chave:** Tango; Dança Teatro; Figurino de Teatro e de Dança; Indumentária.

### Abstract

The essay explores tensions to achieve the appropriate costumes in Argentinian Tango as performance, giving the tools to reach solutions without jeopardize innovation and creativity.

**Keywords:** Tango; Dancing Theatre; Theatre Costumes; Garments for Dance and Theatre.

---

51 Olivia Teixeira é atriz, bailarina há 25 anos e professora de dança especializada em tango. Atualmente cursando Artes Cênicas na ECA/USP. Atuou em diversos musicais, incluindo um de sua autoria que foi exibido em rede nacional no Canal Brasil como especial de fim de ano, em 2009, "Episódios de Tango".

## Introdução

O tango é um pensamento triste que se pode dançar.

Discépolo

Na cultura do Tango, existe uma série de particularidades que levam profissionais não engajados no circuito a encontrarem dificuldades para executar suas funções. No caso específico do figurino, é comum a frustração das bailarinas com o resultado apresentado pelos figurinistas. Nos espetáculos em geral, o figurino costuma ser o último elemento de cena a ser pensado. Mas, como coloca Rosane Muniz (MUNIZ, 2004, pg.35), no Tango, o figurino é um dos componentes mais importantes, tanto pela estética como pela funcionabilidade, o que, muitas vezes, limita a liberdade dos *designers*. Em virtude disto, a repetição insiste em tomar lugar nos espetáculos de Tango, optando pela segurança de uma fórmula que deu certo, ao contrário da ideia de Aderbal Freire-Filho de que “não há limites para a criatividade de um artista”. Mais uma vez, fica o desafio para o figurinista: adaptar às necessidades cênicas, como o diretor salienta em entrevista. (MUNIZ, 2004, pg.66).

Para justificar as características do figurino performático do tango, apresenta-se, primeiro, um panorama geral do universo *tanguero*.

## O Tango em Seus Contextos

### *Tango, um Contexto Histórico*

Ao longo do século XIX, com o advento da revolução industrial, a Argentina estimulou a imigração de europeus para desenvolver sua mão-de-obra e refinar a cultura local. A consequência disso foi a formação de uma imensa população masculina que deixava a

família para tentar a sorte em terras estrangeiras. Em pouco tempo, o país estava repleto de prostíbulos. Como a procura por prostitutas era muito grande, os homens, para esperarem sua vez nas filas, procuravam se sociabilizar. Era, nessas ocasiões, que os grupos faziam seus intercâmbios de distintas experiências musicais, ritualísticas e de dança. Exatamente por isso, o Tango surgiu da miscigenação de diversas culturas e, também por este mesmo motivo, era dançado entre os homens. Posteriormente, as prostitutas começaram a aprender a dança. Não é de se admirar que o tango fosse mal visto entre as classes sociais mais altas, ficando ilhado nas camadas mais populares e pobres.

O cenário mudou quando, no início do século XX o tango chegou a Paris, através dos imigrantes que retornavam às suas casas. Como Paris era modelo para todo o mundo ocidental e a receptividade foi grande, o Tango passou a fazer parte dos salões sociais. Atualmente, o tango é um dos principais produtos de exportação da Argentina como dança e como música.

### *Tango, um Contexto de Dança*

A cultura *tanguera* contempla não só o tango, mas também outros tipos de baile, entre eles o *tango vals*, a *milonga*, o *canyengue* (similar, porém mais antigo que a milonga), a *samba* (no feminino mesmo, que é uma dança folclórica em que os pares dançam com lenços nas mãos, diferente do samba brasileiro), a *chacarera* (também folclórico), *candombe*, entre outros.

O tango bailado consiste em basicamente caminhar com outra pessoa. Elementos complexos surgem da organicidade de um passo comum. Os movimentos mais tradicionais (alguns exclusivos para o palco) são os *giros*, *ganchos*, *voleios*, *sacadas*, *volcadas*, *colgadas*, *adornos* e *trucos* (conhecidos pelo termo *portés* na dança clássica, que são os movimentos em que um suspende o outro do chão).

No “gueto” do tango, os bailes são chamados de *milongas* e *praticas*. O tradicional *apilado* (abraço *tanguero* cujas cabeças e regiões torácicas se tocam e os pés ficam separados) ainda existe como estilo, mas tem estudiosos da dança que o consideram, além de ultrapassado, prejudicial à saúde, por exigir grande carga e esforço na região da coluna lombar. Atualmente é comum encontrar nas *praticas* pessoas dançando ereto, cada um no seu eixo, sem o supracitado *apilado*. Com a evolução da dança e dos estudos anatômicos, o tango vem sofrendo modificações como esta que, convém, sejam acompanhadas por adaptações nos trajes. São inumeráveis as mudanças evolutivas no tango, como se observa em qualquer outra modalidade da dança e, como bem alinhava Francisca Dantas Mendes,

Novos desafios foram superados pelos bailarinos quanto às técnicas e às crescentes dificuldades impostas na execução de passos e movimentos do balé. Para auxiliar a performance dos bailarinos, os trajes também experimentaram importantes alterações, adaptando-se às novas necessidades. (MENDES, 2012, p.48).

### *Tango, um Contexto Musical*

O Tango tem forma musical binária e compasso de dois por quatro, assim como a *Milonga*, porém esta com o andamento diferente, mais rápido. O *Tango Vals* tem o compasso de valsa, de três tempos. Os instrumentos tradicionais são o *bandoneon*, o piano, o violino e o violoncelo. Estas características ritmicas dão a sensação de virilidade e força às músicas, enquanto as melodias dão o toque apaixonado.

### *Tango, um Contexto de Treino para o Ator*

A pedagoga e bailarina Débora Barreto enfatiza a necessidade da consciência na dança, seja ela com o outro ou a partir do próprio autoconhecimento, e aponta um caminho para se atingir um dos maiores legados do bom artista: a escuta. “Penso que na dança o corpo é o próprio conhecimento, que é desvelado nas experiências sentidas, imaginadas e vividas.” (BARRETO, 2008, p.127).

O tango contemporâneo, como dança, pode ser considerado um exercício de treinamento para atores. São conhecidas práticas como o contato e o improviso, e exercícios que buscam a conexão com o parceiro de cena no teatro. A técnica avançada de tango é um veículo poderoso para atingir esses mesmos objetivos. Uma das metodologias de ensino do Tango chamada “Tango Discovery”, de Mauricio Castro, tem caminhos que potencializam a sensibilidade do ator. Fazendo uso de leis da Física e da consciência corporal, uma pessoa chega a conduzir a outra sem o toque, incluindo movimentos de extrema complexidade. Basicamente, a direção do torço, a transferência de peso e dinâmicas de flexão de joelhos, são os maiores responsáveis pelos comandos emitidos ao parceiro.

## **O Figurino da Mulher no Tango**

De acordo com Mendes, “o figurino, na metade do século XVIII, já se encontra mais adequado à capacidade de execução de movimentos mais bem elaborados, de forma a valorizar o talento das bailarinas e bailarinos.” (MENDES, 2012, p.45). O olhar cada vez mais cuidadoso, ao longo da história, para a indumentária na dança, não só tem contribuído para a classe, como também influenciado novas perspectivas de adornos e floreios da dança. Entretanto, por ser uma modalidade de menor expressividade no universo da dança, o tango recebeu menos atenção e ainda há muita carência neste quesito. A falta de observação em alguns detalhes na modelagem do traje pode comprometer o baile e até mesmo provocar acidentes.

A desenvoltura performática no tango tem particularidades concretas que limitam os trajes de *show* a um padrão dificilmente quebrado por ideias inovadoras. O que problematiza o quadro é o fato de que as pessoas responsáveis pela confecção não têm o conhecimento das necessidades dos bailarinos para sua perfeita execução de movimentos. A pesquisa para compor um figurino e seus adereços no tango é de extrema importância. Este é um paradigma bem entendido pelo figurinista Samuel Abrantes que analisa, de maneira lúcida, a função deste profissional:

O trabalho do figurinista corresponde a uma série de movimentos que confirma a reciprocidade entre Moda e Arte. As duas formas de expressão são referências do processo de construção da modernidade e se equivalem na medida em que manipulam elementos de ordem estética. As duas possuem um sentido revelador; transformam seus produtos para responder questões temporais, históricas, psicológicas, linguísticas... etc. Elas se inserem num sistema de signos maior: a cultura. (ABRANTES, 2012, p.75).

Elencaremos a seguir os elementos essenciais que levaram a um modelo eficaz na prática do palco, dando recursos para a identificação de soluções alternativas.

### *Sapatos*

Os sapatos, para iniciar esta discussão, podem ser os melhores parceiros ou os piores inimigos. Na técnica do tango, ao caminhar para frente, pisa-se com o calcanhar, e para trás, com a ponta dos pés, exatamente como faz naturalmente qualquer pessoa em seu cotidiano. Os sapatos de baile argentinos sempre são a melhor opção porque se especializaram para atender alguns critérios: a planta

do pé não pode ter plataforma, pois com ela perde-se a sensibilidade na caminhada para trás; o salto deve ser muito forte, pois além de dar densidade ao passo, sustenta o apoio do calcanhar – principalmente da mulher, que usa (por uma convenção estética) o salto modelo agulha – a cada passo dado para frente. Exclusivamente para os calçados femininos, deve haver alça e fivela para prendê-los ajustados aos pés. A sola do sapato não pode ter sistema anti-derrapante, pois a dança faz frequente uso de *pivots* da meia ponta que precisam que os pés deslizem pelo chão.

No Brasil existem algumas sapatarias especializadas em calçados de Tango, mas a maior parte falha no quesito consistência do salto. Um salto cujos suporte e ajuste do calcanhar não tenham estabilidade suficiente, pode causar desconforto e alguns riscos. Na Argentina há também produção de má qualidade, por isto destacamos como exemplos de bom acabamento, fábricas como *Flabella* e *Neo Tango*. No quesito estética, ressaltamos *Comme Il Faut* como a maior inovadora, cujas produções são reduzidas e requintadas, deixando seus sapatos se assemelharem a verdadeiras joias. Com o advento do tango eletrônico e da safra de jovens frequentando as *milongas*, uma diferenciada moda foi trazida para dentro do baile, como tênis e calça jeans. As fábricas, então, reconheceram um novo nicho e criaram calçados alternativos com o nome de *sapatillas*, que se assemelham aos tênis esportivos, mas com saltos firmes. Alguns tão altos que chegam aos 10cm, com sola de camurção, entre outras características, atendendo, assim, às necessidades acima relacionadas.

### *As Costas e o Busto da Mulher*

Na maior parte da apresentação, a mulher está abraçada ao homem, ficando em grande destaque, suas costas enlaçadas pelo braço direito dele. Por este motivo, os figurinos, em sua maioria, apresentam decotes, bordados, contas e todo tipo de detalhe que valorize a região dorsal feminina, quase sempre nua. Em muitos casos, quando a mulher



tem um busto avantajado, as dificuldades logo aparecem e a solução mais comum para sustentar estes seios maiores acaba sendo cobrir as costas para o uso do *soutien*. Mimi Pinzón, estilista portenha de figurinos femininos para tango, encontrou uma solução diferenciada que aparece em muitos de seus trajes, que são alças de elástico que saem da região superior dos seios e se cruzam atrás do pescoço prendendo-se abaixo do braço, na linha inferior de cada busto, servindo esta alça, ela mesma, de *soutien* sem, no entanto, esconder as costas, como mostrado na figura ao lado.<sup>52</sup>



**Figura 1** - Figurino de tango desenhado pela estilista Mimi Pinzón, ilustrando as fendas da saia e as soluções de alças para busto.

### *A Fenda da Saia*

Muito pertinente a colocação da professora Maria Alice Ximenes Cruz, ao falar da importância da saia no teatro e na dança, quando diz que “a saia, ela somente ou composta no vestido, é uma peça essencial na dança. O baile flamenco possui passos criados exclusivamente para a saia. A indumentária inspirou passos para a dança, ou seja, influenciou a dança.” (CRUZ, 2012, p.31).

As fendas (traseira e lateral) na saia ou no vestido apareceram como solução para dar liberdade à mulher em movimentos de abertura de pernas, já que os principais modelos no tango são vestidos

ajustados ao corpo para valorizar as curvas naturais, não esconder a complexidade dos movimentos e otimizar a sensualidade. O *voleio* traseiro (quando a mulher dobra o joelho, levantando o pé para cima) é um movimento problemático para o figurino, pois por ser um golpe, a força e a agilidade do pé de habilidade, sempre destroem o que encontram pela frente, muitas vezes rasgando ou arrancando a saia. A fenda traseira evita que isto ocorra.

Saias rodadas são a opção mais usada para performances de *Tango Vals*, por conta da velocidade e dos giros, que são os passos mais frequentes nesta modalidade. As pernas da mulher no tango são elementos cenográficos, além de coreográficos, elas fazem mesmo parte da composição plástica.

### O Tecido

Roupa de dança tem que ser flexível. Não adianta dar liberdade às pernas se o torço está travado, ou os braços. O desafio é trabalhar com tecidos que ofereçam maleabilidade sem que pareçam com roupas de ginástica, respeitando a classe e a elegância peculiares do tango. Outro problema na roupa é o forro, este é um dos maiores perigos para as bailarinas. O forro faz o tecido deslizar nele mesmo e provoca problemas sérios em passos aéreos. Posso narrar o acidente que sofri como dançarina de tango, em decorrência de um problema dessa natureza. Após um movimento em que fui arremessada para o alto, o forro do vestido fez com que a mão de meu companheiro escorregasse por meu corpo, perdendo o contato com meu ponto de apoio, o que me levou a uma queda brusca ao chão. O acidente me levou ao hospital e a uma recuperação em cadeira de rodas. (Araxá, MG, 2004). O bailarino precisa de estabilidade ao segurar o corpo da mulher, precisa sentir como se segurasse diretamente a sua pele. O tecido deve estar rente ao corpo da bailarina, para provocar o atrito desejado entre mão do homem e corpo da mulher num impulso de salto.

Para evitar que a fenda ou que determinados movimentos pareçam vulgares, o figurino sempre tem uma calcinha larga, como um short, por debaixo da composição, algo parecido funcionalmente com os *collants* na dança clássica. Ele deve estar preso à saia para evitar o mesmo problema do forro.

### *Visagismo*

O padrão “coque” para os cabelos apareceu por um único motivo: mostrar o rosto e a expressão da mulher. O cabelo, portanto, pode estar em qualquer composição, desde que não esconda o rosto. Em *shows* com *milonga* e tangos *milongueros*, que fazem parte da tradição das décadas de 20, 30 e 40 do século passado, é comum aparecerem solidéus, casquetes e outros adornos na cabeça como citação à fase histórica da dança. Boca e unhas vermelhas, embora comuns, não atendem a nenhuma regra que não seja a de valorizar a expressão em grandes distâncias como um palco de teatro, motivo pelo qual os olhos também são desenhados com traços fortes.

### **Conclusão: Tango, uma Dramaturgia Corporal e Musical.**

O teatro é definido, às vezes, como um gênero em que ‘se fala’ muito. (...) Essas grandes categorias (monólogos e diálogos), aparentemente fáceis de reconhecer, são confundidas pela diversidade das estéticas e pelas pesquisas cênicas atuais, em que as próprias didascálias se fazem ouvir, embora originalmente não se destinem a ser pronunciadas. (RYNGAERT, 1996, p.101).

A ideia de que a dança é uma dramaturgia não é uma discussão nova. Por este motivo e para não desviar do foco do estudo, em nível de síntese, optemos por fazer uma analogia ao paradigma

holográfico, no qual a parte contém o todo e, o todo contém a parte: podemos diminuir o campo de visão e restringir a atenção apenas para um pedaço do corpo de quem dança - os olhos, por exemplo. É possível identificar ali uma dança independente do resto do corpo. Um casal dançando tango tem uma coreografia no olhar e este é um dos recursos de condução sem o toque, induzindo o “princípio da continuidade”, que é o responsável pelos adornos<sup>53</sup> do conduzido ao longo da dança. Os olhares, quando se cruzam, ocupam o lugar de verdadeiros diálogos com as mais diversas intenções e entonações. Um observador atento pode ver a maneira com que os olhos cerram durante a dança, sobretudo nas pausas dançantes para o ajuste do abraço, que também é dançado. Qualquer parte do corpo que se queira valorizar ou observar é dançada. Não é à toa que o tango é popularmente conhecido como a dança da paixão e é com esta reflexão que endossamos a ideia de que “o figurino deve levar em conta que a atitude do ator no palco depende muito da roupa”. (MUNIZ, 2012, p.37).

Seguindo o raciocínio, pensemos que para cada nota musical há um movimento correspondente; para cada acorde, uma combinação de passos; para cada instrumento musical, um corpo. Toda a gramática musical de ritmo, pausa e melodia se assemelha aos estados emocionais. Se não houver música, nem qualquer ruído, a dança age sozinha como se seguisse uma partitura musical. Isso só é possível pois, a execução de ambas, dança e música, guia-se por uma partitura anterior, composta pelas emoções. E com isso podemos materializar uma música com o silêncio do corpo, e também podemos agregar sons para integrar o quadro, como por exemplo o da respiração ofegante, ou ainda dos saltos dos sapatos na transferência densa do peso, conceitos discutidos pelo professor e compositor Murray Schafer.

A dramaturgia do corpo *tanguero* exige a necessidade de expressão e liberdade de movimentos, fruto de uma longa trajetória histórica, como bem posiciona a professora Maria Alice Ximenes Cruz:

---

53 Quando nos referimos a adorno neste texto fazmos menção aos adornos da dança, como floreios, e não a enfeites no traje.

A importância que a bailarina confere ao torso como reservatório das funções viscerais e de suas ressonâncias afetivas encontra (...) ecos nas descobertas contemporâneas dos fisiologistas sobre o sistema nervoso autônomo. O corpo é o que menos importará nesse mote, pois a roupagem subsidiada pela liberdade do gesto irá conferir um novo momento ao corpo. E ele será alvo de importância geradora de movimento e emoção, e não objeto de percepção plástica ou estética como outrora. (CRUZ, 2012, p.35).

Há caminhos para o novo e funcional quando se atenta para as necessidades do artista em cena. Como bem sinaliza o famigerado estilista francês Christian Lacroix, “o traje de cena (...) deve falar de longe e participar da harmonia de um conjunto de coisas que acontecem no palco.” (LACROIX, 2009, p.19).

## Bibliografia

- ABRANTES, S. **Diário do Figurinista: O Traje de Cena**. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Orgs.). **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- BARRETO, Débora. **Dança... Ensinos, sentidos e possibilidades na Escola**. Campinas: Autores Associados, 2008.
- BOURBEAU, Lise. **Escute o Seu Corpo**. São Paulo: Ground, 2006.
- CASTRO, Mauricio. **Tango Awareness**. Buenos Aires: Tango Discovery, 2004.
- CASTRO, Mauricio. **Tango, The Structures of The Dance**. Buenos Aires: Cesarini Hnos, 2000.
- CRUZ, M. A. X. **Figurino e Dança: Algumas Intersecções com a Moda**. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Orgs.). **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- GIRARDI, M.J. **Brincar de Viver o Corpo**. In: PICCOLO, V. (Org.) *Educação Física Escolar: ser... ou não ter?* Campinas: Ed. Da Unicamp, 1993. P.73-86.
- HERMÓGENES. **Autoperfeição com Hatha Yoga**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2005.
- LACROIX, Christian. **Trajes de Cena**. São Paulo: FAAP, 2009.
- MENDES, F.D. **A Dança do Corpo Vestido: Uma forma de expressão e comunicação**. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Orgs.). **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus: O Figurino em Cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A Música no Jogo do Ator Meyerholdiano** In *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*, Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56. Tradução de Roberto Mallet.
- SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: UNESP, 1992.

**CINEMA**

## NELSON RODRIGUES E PEDRO ALMODÓVAR

### AVISCERALIDADE DOS ARTISTAS NA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Carla Vichi<sup>54</sup>

#### Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as obras “Vestido de noiva” (1943) e “Valsa nº6” (1951) do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e o filme “Volver” (2006) do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, a fim de traçar um paralelo entre esses dois artistas apontando as semelhanças e diferenças em suas obras, principalmente no que diz respeito aos seus personagens femininos, a partir da concepção do traje de cena. Ao final destas análises, será proposta a criação do traje de cena para a peça “Valsa nº6”, tendo como influência a estética usada nos filmes de Pedro Almodóvar.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues; Pedro Almodóvar; Traje de cena; Personagens femininos.

#### Abstract

This research aims to analyze the works “*Vestido de noiva*” (1943) and “*Valsa nº 6*” (1951) the brazilian playwright Nelson Rodrigues and the screening of the film “*Volver*” (2006) spanish director Pedro Almodóvar, in order to draw a parallel between these two artists pointing out the similarities and differences in their works, especially with regard to its female characters from the design of the costume scene. At the end of their analysis, it is proposed the creation of the costume scene for the play “*Valsa nº 6*”, based on the influences of aesthetics used in the films of Pedro Almodóvar.

**Keywords:** Nelson Rodrigues, Pedro Almodóvar; Costume Scene, Female characters.

---

54 Aluna do Curso de Pós-Graduação em Cenografia e Figurinos do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo; breve currículo. [carlavichi@hotmail.com](mailto:carlavichi@hotmail.com)



## Introdução

O presente artigo tem como intuito analisar e discutir as possíveis relações entre os trabalhos do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, apontando as semelhanças e diferenças entre esses dois autores.

Apesar de não serem contemporâneos e terem sido feitas para mídias diferentes, pode-se perceber inúmeras semelhanças em ambas percepções de mundo adotadas e a naturalidade com que tratam o cotidiano e os sentimentos mais obscuros dos seres humanos. A ênfase ao corpo, com todas as suas possibilidades, principalmente a sexualidade dos personagens; os conflitos internos e externos, amparados por uma gama de elementos psíquicos e sociais que se entrelaçam na construção do homem, tudo isso se vê no conjunto de ambas as produções, em meio ao emaranhado sistema dos desejos intensos.

As relações entre os dois autores foram percebidas em suas obras na consolidação do papel da mulher enquanto sujeito histórico ativo e, nesta pesquisa<sup>55</sup>, conforme o enfoque principal a que se propõe isto se faz notar principalmente na concepção e criação dos trajes de cena femininos, coerentes com suas tramas.

Para desenvolver esta análise, foi necessário selecionar como objeto de estudo algumas obras em que aparecem de forma mais marcante essas semelhanças, a saber: “Vestido de noiva” (1943), “Valsa nº6” (1951), de Nelson Rodrigues e “Volver” (2006), de Pedro Almodóvar.

A escolha de tais objetos de estudo e respectivos autores se deu, principalmente, pelo fato de serem fundamentalmente femininas em

---

55 O presente artigo é baseado na Monografia que faz parte deste Trabalho de Conclusão de Curso, desenvolvido para o Curso de Pós-Graduação em Cenografia e Figurinos do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, sob orientação da profa. Me. Carolina Bassi de Moura. A Monografia disponível no serviço online da biblioteca do Centro Universitário, leva o mesmo nome e possui uma pesquisa maior e mais detalhada acerca do tema.

suas temáticas, além de tratarem de temas referentes à paixão, vida e morte. O recorte utilizado para efetuar esse estudo foi o traje de cena, isto é, de que forma o figurino reflete a personalidade, as angústias, forças ou frustrações dessas mulheres representadas.

Procurou-se, além do mais, problematizar os valores culturais provindos da modernidade e instalados na contemporaneidade através de uma problemática histórico/social que acaba por refletir uma contradição. De um lado, classes buscam sua identidade naquilo que pode diferenciá-las das demais e, por outro, uma individualidade expressa no “gosto pelo eu” causado por uma sociedade reestruturada pela sedução.

### **Sobre o traje de cena e o traje social**

A linguagem do vestuário, tal qual a verbal, não serve apenas para transmitir significados, mediante certas formas significativas. Ela serve também para identificar posições, ideologias, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para o transmitir.

Umberto Eco

A vestimenta possui uma linguagem característica não verbal, pois mesmo sem falar, nos diz inúmeras coisas. As roupas sempre foram diferenciadores sociais, denunciadores de estrato social.

A partir do momento em que a roupa diz algo sobre o homem, ela torna-se objeto de estudo e de análise comportamental, seja ela a vestimenta social, civil, ritual, profissional ou o traje utilizado em cena, que irá passar para o espectador as informações contidas no personagem e no espetáculo.

Estudar o vestuário pode parecer, a princípio, uma questão

superficial e, um tanto quanto fútil. No entanto, a moda é considerada o espelho da sociedade (LIPOVETSKY, 1999). É um fenômeno cultuado durante quase toda a existência humana. A humanidade, que muitas vezes valorizou o belo, procurou incorporar o ideal de beleza na sociedade e a estética, enquanto síntese de contradições sociais, pôde assim tomar lugar na História.

Durante toda a história da humanidade, a vestimenta esteve de mãos dadas com o comportamento da sociedade, sua evolução esteve relacionada diretamente com a arquitetura, bem como com o avanço na ciência e as mudanças políticas, econômicas e religiosas que ocorreram ao longo do tempo. Muito do que conhecemos hoje em dia sobre as civilizações anteriores e seu desenvolvimento, deve-se a uma vasta herança cultural, uma grandiosa produção de objetos, obras de arte e indumentárias deixadas registradas pelos nossos antepassados.

O teatro, como produção artística, é também produção cultural e, portanto, depende do meio social em que se desenvolve a cultura de cada sociedade. A palavra indumentária expressa tudo aquilo que se coloca sobre o corpo, tendo como objetivo o adorno, pudor ou proteção. Possui um caráter antropológico, servindo como símbolo, mensagem. (CARYLE apud GHEERBANT, p. 947). Quando a roupa veste a pele do ator em cena, atendendo sua necessidade dramática, recebe o nome de figurino ou traje de cena. O figurino vem desempenhando um papel cada vez mais importante e variado na encenação contemporânea, assumindo um papel de “Segunda pele do ator” como já dizia Tairov (apud PAVIS, 2005, p.168) no início do século passado. Quando abrem-se as cortinas, é inevitável a visualização em primeiro contato com o cenário e com o figurino dos personagens, que funciona como uma espécie de cenário ambulante. Com o decorrer do tempo, é que o espectador se dá conta de outros fatores importantes para o entendimento da peça (por exemplo), como a história a ser desenvolvida e as características psicológicas dos personagens.

A função do figurino, seja ele de teatro, novela, filme ou dança é, além de servir para cobrir o corpo como qualquer vestimenta, dar

maior verossimilhança aos personagens, estabelecendo uma união e uma relação com o corpo do ator de acordo com uma situação e uma condição. Os fatores básicos que influenciam na formação de um figurino são: o sexo, a época (período histórico), ambiente (cenário), idade, personalidade, status / poder social / econômico, clima, atividade profissional, horário do dia, entre outros.

Para se criar um figurino apropriado, condizente com o texto, a época e a proposta do diretor, é fundamental que o figurinista saiba a história da indumentária, nesse sentido, portanto, não existe como dissociar o figurino da história da moda e da indumentária.

Mas não se pode esquecer a função poética e que a gramática de sua criação também se dá pelas cores, formas, texturas, volume e movimento, pois são recursos que irão traduzir muito da personalidade do personagem, tanto quanto o espírito da cena. Por exemplo, uma mulher representando um papel de uma senhora, amarga, viúva e solitária, dificilmente ficaria bem num singelo vestido branco ou num provocante vestido vermelho.

As cores são partes fundamentais na elaboração de um figurino, pois elas expressam sensações e podem definir um contexto com muitos significados. Podendo identificar o estado de espírito e o gênero no qual o figurino está inserido. Entendendo seu poder e simbolismo, torna-se mais fácil a criação de um figurino a fim de identificar e classificar o personagem.

O *kitsch* trazido por Almodóvar tanto na sua cenografia quanto nos seus figurinos reflete as características de seus personagens. As cores literalmente berram trazendo à tona o perfil criado para cada um deles.

Embora traje de cena e traje social sejam duas coisas distintas, é possível e saudável que exista uma inter-relação entre essas duas correntes. O figurino pode sim apropriar-se das tendências de moda para compor seus personagens, mas somente passa a desempenhar tal função assim que entra em cena. O teatro, assim como a moda, é um

fenômeno social de comunicação, mas distingue-se desta por possuir um caráter artístico, enquanto moda possui um caráter mercantilista.

Segundo Viana, o bom traje de cena é aquele que respeita as regras de encenação propostas e faz com que o figurino interaja com a plateia e com o restante do espetáculo. Sabendo que a composição do traje de cena é um procedimento interdisciplinar, sendo composto por elementos provenientes da moda, da história, das artes plásticas, das artes cênicas, da antropologia, da literatura, da arquitetura, do *design* e etc, acredito que quanto mais amplo for o conhecimento do figurista, melhor será seu resultado de seu trabalho.

## Nelson Rodrigues

### Vida e Obra

*Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico (desde menino).<sup>56</sup>*

Nelson Rodrigues

Morte, tragédia, infidelidade, amores eternos são temas recorrentes tanto nas obras Morte, tragédia, infidelidade, amores eternos são temas recorrentes tanto nas obras de Nelson Rodrigues quanto em sua vida. Nelson Rodrigues nasceu em 1912 na cidade de Recife, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro e lá vivia quando em 1941 surgiu sua primeira peça, “A mulher sem pecado”. Ao final dela, Nelson já teve a ideia de sua próxima empreitada: seria “Vestido de noiva”, em 1943. Conseguiria com ela reconhecimento e prestígio.

Ao todo, foram dezessete peças escritas e encenadas. Além do teatro, Nelson continuava se dedicando ao jornalismo, além de escrever folhetins, obras literárias e participações em programas televisivos.

Em suas obras, Nelson vivera sempre à frente do seu tempo. Teve de enfrentar diversas censuras, vaias, ofensas e desaforos em seus espetáculos. De revolucionário a reacionário, comunista, tarado e maldito. Nelson foi acusado de tudo. Dizia-se libertário.

### **Vestido de Noiva**

“Vestido de Noiva” (28 de dezembro de 1943) é a terceira peça escrita por Nelson Rodrigues e responsável pela consagração do autor. Teve Ziembski como diretor e Santa Rosa como cenógrafo e figurinista. Via-se um cenário muito bem elaborado, a valorização da iluminação, do som e do trabalho em grupo.

Trata-se de uma peça de cunho psicológico, onde a personagem principal, Alaíde, após sofrer um atropelamento é submetida a uma intervenção cirúrgica. Enquanto agoniza na mesa de cirurgia, Alaíde é levada por sua mente a reviver seu passado, seu casamento e a disputa de seu marido com sua irmã Lúcia, misturando essas cenas com personagens que povoam seu imaginário. A peça se passa, portanto, em três planos: o da alucinação, o da memória e o da realidade.

O plano da realidade faz com que o espectador se situe do que está acontecendo através de uma cronologia dos fatos. O atropelamento, os repórteres relatando o acidente, os médicos no centro cirúrgico, etc. O plano da realidade, além de situar o espectador, intercede nos outros planos (da memória e alucinação) onde acontece a maior parte do espetáculo. Essa técnica (o uso de planos inconscientes) será recorrente em diversas obras de Nelson Rodrigues. Trabalhando com a imaginação, o autor pode transcender o subconsciente e o inconsciente dos personagens, podendo assim traçar seu perfil

psicológico.

Na primeira cena, podemos perceber todos os planos entrelaçados. Após sofrer um atropelamento, enquanto agoniza, Alaíde delira que adentra em um bordel em busca de Madame Clessi (prostituta do início do século XX). Esta se encontra na memória de Alaíde por ter encontrado seu antigo diário no sótão da casa onde morava com seus pais. O local teria sido um antigo prostíbulo.

Após encontrar o diário da cortesã, Alaíde passa a admirar a vida de Madame Clessi e começa a imaginar como fora sua vida e se imagina, por muitas vezes vivendo em seu lugar.

Esse trecho nos mostra que, apesar de ter “ganho” a disputa com sua irmã e estar casada com o homem que tanto desejava, não se encontra plenamente satisfeita com a vida que está levando. Alaíde é um personagem em busca de transgressão. Num tempo em que o papel da mulher era somente o de ser subordinada ao homem, teria que aceitar sua condição de dona de casa ou então, aventurar-se na vida mundana. Alaíde, ao se imaginar como Madame Clessi, está buscando uma vida mais estimulante que a sua.

Após ser atropelada, o personagem sofre uma intervenção cirúrgica (plano da realidade). Seu subconsciente vai então ao encontro de Madame Clessi (plano da alucinação), Alaíde, que até então sentia-se confusa com tudo o que estava acontecendo, passa a lembrar seu passado (plano da memória). Lembra-se do diário, da casa e, por fim, do seu marido. Ao se lembrar de seu marido, relembra a disputa que teve com sua irmã, Lúcia. Ambas foram apaixonadas pelo mesmo homem – Pedro – que por fim acabou cedendo aos encantos de Alaíde e casou-se com ela, após romper o namoro com Lúcia. A irmã aguentou calada o namoro e o noivado de Alaíde, até que no dia do seu casamento, enquanto a ajudava a se arrumar, acaba confessando à Alaíde que ainda ama Pedro e pretende um dia casar-se com ele. O casal, mesmo após o rompimento nunca teria deixado de se encontrar. Lúcia amaldiçoa então a irmã dizendo que ela pode muito bem vir a morrer, deixando Pedro livre para ela.

Madame Clessi é quem conduz as “vivências” de Alaíde tanto no plano da alucinação, quanto no da memória. Madame Clessi ajuda Alaíde a compor o plano da memória e organizar os acontecimentos, como por exemplo, quando ela se recorda de uma mulher de véu que estava presente no dia do seu casamento, mas não se lembra de quem era. Os fatos vão sendo construídos, até Alaíde recordar-se de que se tratava de sua irmã Lúcia e da conversa que tiveram.

Atormentada por todos os acontecimentos e, principalmente pela descoberta de que sua irmã e seu marido Pedro a traíam, sabendo que a irmã desejava sua morte e que provavelmente ambos a planejavam e esperavam que esta acontecesse para poderem finalmente se casar, Alaíde corre desesperada e vai ao encontro de sua morte sendo atropelada.

O autor deixa por conta do espectador a interpretação da morte de Alaíde. Não se sabe se morrera atropelada acidentalmente, se fora uma tentativa de suicídio ou assassinato premeditado conforme sugeria sua irmã Lúcia.

No terceiro ato, Pedro e Lúcia aparecem de luto no plano de alucinação de Alaíde. Nesse momento Alaíde vai ao encontro dos dois tirar satisfação sobre o que ocorreu no dia de seu casamento.

Após esta cena, parte para o plano da realidade, onde os médicos constataam a morte de Alaíde na mesa de cirurgia. Ela, em seguida, assiste a tudo sem dar-se conta de que se trata de seu velório. Pedro vai ao encontro de Lúcia e esta, que chora muito se esquivava e jura a Pedro diante do corpo de Alaíde que nunca mais teria nada com ele.

Mesmo após a morte de Alaíde, o drama na família e particularmente na vida de Lúcia, continua. A irmã, em luto, parece agora estar arrependida e assustada com o “fantasma” de Alaíde.

O espetáculo termina de forma trágica. O jogo de sombras e luzes, juntamente com o som (Marcha nupcial e Marcha fúnebre), colabora com o clima tenso. Isso se acentua à medida que o casamento divide a



cena com o túmulo de Alaíde, e esta, agora fantasma, segura o *bouquet* a ser entregue a sua irmã.

## Personagens e Figurinos

Alaíde, a protagonista da peça, é uma jovem proveniente da classe média carioca - um personagem de caráter duvidoso. Demonstra insegurança e insatisfação. Está sempre infeliz; tanto enquanto está solteira, quanto quando rouba os namorados da irmã Lúcia, ou quando está casada com uma de suas conquistas e, mesmo assim, se sente insatisfeita com a vida que leva. Imagina-se vivendo a vida de outra mulher, como a cortesã Madame Clessi, suas paixões e desventuras, uma vida muito mais excitante que a sua.

Quanto ao figurino, pode-se perceber que Alaíde tem as vestes descritas pelo autor assim que entra em cena, no prostíbulo. Ele a coloca como uma mulher discreta e bem vestida. O cinza do vestido representa a sobriedade de uma mulher casada; no entanto, apesar da vestimenta sóbria, o vermelho da bolsa nos fornece características de sua personalidade, dá indícios de como ela gostaria de ser, de seus desejos mais íntimos que justificam a admiração pela vida e vestimenta de Clessi. O cinza médio é o único tom que não incita nossos olhos a criar ilusões de ótica, é uma cor que provoca sensação de equilíbrio<sup>57</sup>, sendo assim, o vermelho da bolsa ganha destaque junto ao traje.

Não sabemos qual o tom usado na bolsa, mas, em uma remontagem, qualquer tom utilizado representaria o momento vivido pela personagem. Segundo Kandinsky<sup>58</sup>, quanto ao estado de espírito, o vermelho-claro, quente, evoca força, impetuosidade, energia, decisão, alegria, triunfo ao reencontrar sua heroína. Um vermelho médio na bolsa representaria um estado de alma no qual há paixão, mas esta é

57 BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo*. São Paulo, Editora SENAC, 2006.

58 *Idem*, p.196.

administrada sem rompantes, pois Alaíde já havia conquistado Pedro, seu objeto de disputa com Lúcia. Um vermelho com um toque azulado, por sua vez, representaria uma paixão abafada, uma brasa que se apaga na água. Após o casamento, Alaíde começa a menosprezar seu marido, a “paixão” já teria acabado.

O cliente nota a diferença da sua roupa perante as “outras” prostitutas parecendo não entender. Esse trecho nos mostra o estranhamento do cliente, tendo deixado claro que existia uma grande diferença no que se refere às vestimentas das prostitutas da época perante às mulheres tradicionais da sociedade carioca.

Na época em que se passa a peça durante o plano da realidade e da memória (1940), casar-se era o único meio de ascensão social que uma moça da classe média teria. A escolha do tecido para seu vestido de noiva demonstra uma preocupação de Alaíde em se enquadrar na fatia da sociedade escolhida por ela.

Lúcia, irmã de Alaíde, também tem papel de destaque na peça. Representa um papel de vítima, sendo passada para trás pelas conquistas de sua irmã. No entanto também demonstra certa insatisfação (quando atinge seu objetivo no final da peça) e força, pois desafia Alaíde e ainda a ameaça de morte.

A princípio, Lúcia aparece somente como “a mulher de véu”. O véu<sup>59</sup> encobrendo seu rosto anunciava que algo trágico poderia vir a acontecer. Também pode sugerir um “luto” pelo casamento da irmã com seu amante, pois o véu cobrindo o rosto era frequentemente utilizado em velórios. Ou então algo que Alaíde não pudesse ou não quisesse ver, pois o véu a impedia de enxergar a traição de sua irmã.

Quanto ao seu figurino, temos um relato somente no segundo ato, quando, Lúcia aparece também vestida de noiva ao entrar na

---

59 Véu. Pedaco fino de tecido em comprimentos e materiais variados que cai sobre o olho e/ou o rosto, escondendo-os parcialmente. (...) No século XX, foram gradativamente abandonados, embora véus curtos que cobriam apenas os olhos e metade do rosto continuassem populares até a década de 40. A moda dos véus brancos e longos para noivas perdura desde o século XIX. (O’HARA, 1992, p. 282.).

igreja interrompendo o casamento da irmã.

No terceiro ato, aparece de luto fechado para o velório de sua irmã. Ao voltar de viagem, retira o luto; deve estar vestida de maneira descontraída já que se apresenta feliz, mais gorda e corada. Na cena final, Lúcia está vestida de noiva e pede aprovação da sogra.

No final do terceiro ato, Lúcia e Alaíde estão vestidas de noiva. Alaíde, agora fantasma passa o *bouquet* para Lúcia casar-se com Pedro, seu marido. A simbologia do branco nos dois vestidos sugere um rito de passagem. O casamento/ renascimento de Lúcia e a morte de Alaíde, já que em algumas culturas asiáticas o branco representa também a morte. O simbolismo do branco oscila entre início e fim, nascimento e morte. (BARROS, 2011, p.201).

Pedro é o objeto de disputa entre as irmãs. Apesar de parecer articulador e ter o poder de decisão nas suas escolhas, não passa de um brinquedo nas mãos das duas, e disputá-lo é mais importante do que conquistá-lo. Pedro pode ser interpretado como cínico ou covarde, pois no momento em que as duas irmãs conversam, ele age como se não tivesse e nunca tivesse tido nada com Lúcia.

Com relação ao seu figurino, Pedro aparece, no segundo ato, vestido de noivo. No final do segundo ato, veste roupa normal (segundo o autor) enquanto conversa com o médico que estava operando Alaíde. No terceiro ato, Pedro aparece de luto para o enterro de sua esposa. Ao reencontrar Lúcia que voltara de viagem, Pedro também se despe do luto. No final do espetáculo, aparece novamente vestido de noivo.

Madame Clessi é uma prostituta do início do século. Aparece na trama como um delírio de Alaíde. A cortesã povoa a mente da protagonista após esta ter encontrado seu diário no sótão da casa onde fora morar. A partir desse momento, Alaíde passa a admirar Madame Clessi, imaginar como foi sua vida e por muitas vezes demonstrando o desejo de vivê-la. Seria ela um exemplo de modernidade, de como as mulheres deveriam ser e completamente diferentes das mulheres da sociedade a qual Alaíde pertencia.

Sobre seu figurino, como Clessi povoa o plano da alucinação de Alaíde, esta encontra-se vestida da maneira que ela cria a partir das leituras em seu diário, de espartilho. O espartilho<sup>60</sup>, além de pertencer à moda da época (1905), representa uma roupa extremamente feminina, com o qual a mulher conseguia uma silhueta perfeita, com cintura bem marcada, salientando o quadril e projetando o busto para frente; favorecendo assim os desejos de Alaíde em possuir essa silhueta sensual, tão diferente da sua.

No decorrer da peça, o autor sugere também que Madame Clessi fora enterrada vestida de noiva. Alaíde fica espantada com a roupa que Clessi fora enterrada, pois uma meretriz jamais poderia ter sido enterrada como uma noiva, de branco, símbolo da pureza e virgindade.

As diferentes épocas também são demarcadas a partir da retratação dos diferentes figurinos propostos pelo autor. Mostramos a importância que o figurino assume ao situar o espectador nos planos de memória e alucinação, os colocando diante da época em que se passa a cena; ora 1940, ora 1905.

Os demais personagens representam um papel secundário na trama. São fundamentais para que se dê continuidade à peça, mas não exalam nenhuma característica específica; representam as pessoas comuns existentes na sociedade vigente.

## Valsa nº6

Monólogo em dois atos (sem intervalo) estrelado pela irmã de Nelson, Dulce Rodrigues, “Valsa nº 6”, segundo o artigo que Sábato Magaldi escrevera no Suplemento Literário do *Diário Carioca*, em 12 de agosto de 1951, seria um “Vestido de noiva” às avessas. (MAGALDI,

<sup>60</sup> O espartilho do século XIX (usado para conseguir cintura fina que estava em moda na época) descendia do corpete do século XV, que era endurecido por dois pedaços de linho colados. Usados sob o vestido, mas frequentemente sobre uma bata fina de algodão ou de musselina, o espartilho costumava ser feito de pedaços de barbatana de baleia inseridos como armação numa peça de tecido. (O’HARA, 1992, p.111 e 112).

2004, p.28).

A semelhança se daria pelo drama vivido pelos personagens principais, Alaíde (“Vestido de noiva”) e Sônia (“Valsa nº6”). A primeira, enquanto agonizava em uma mesa cirúrgica, entrava em contato com seu subconsciente e deixaria aflorar pelos planos da memória e da alucinação um fantasioso encontro com sua heroína, Madame Clessi, que conduziria os fatos desorganizados em sua mente desmemoriada. Sônia, uma garota de 15 anos já encontra-se morta e também sem memória em cena. Toda ação ocorre nos planos de alucinação e memória da protagonista. Nesta peça não existe o plano da realidade em cena.

A diferença se dá pela composição dos personagens. Enquanto Alaíde recria e exterioriza sua memória, ela dá vida aos personagens que compõe sua história; já Sônia dá vazão aos personagens “invisíveis” em um monólogo. Ela recria e interpreta as cenas e falas dos personagens. Ambas começam a peça a procura de “alguém”. Em “Vestido de noiva”, Alaíde vai em busca de Madame Clessi, e em “Valsa nº 6” a protagonista só se lembra de um nome, Sônia, o qual chama sem lembrar-se a quem pertença. Além dos nomes, tanto em “Vestido de noiva”, quanto em “Valsa nº 6”, os rostos não podem ser visualizados; seja por um véu que o cobre ou pela memória que não ajuda a compor a imagem. Nas duas peças, a memória fragmentada das personagens vai, aos poucos, reconstituindo os fatos e o desfecho se dá com a morte dos personagens.

A ideia de um monólogo surgiu em Nelson Rodrigues, dentre outros fatores, como uma oportunidade de criar uma peça de baixo custo e lançar sua irmã, Dulce, como atriz em 1951.

Nelson dizia que colocava uma morta em cena porque não via a necessidade de que um personagem estivesse vivo. Dizia ainda que a juventude, sobretudo na fronteira entre a meninice e a adolescência, é de integral tragicidade. (MAGALDI, 2004, p. 26). Sônia era uma menina vivendo em fase de transição, ora aparecia no palco como uma mulher capaz de amar e manter um relacionamento com um homem bem

mais velho e casado, ora aparecia como uma menina que repudiaria esses sentimentos e teria vergonha de tudo por descobrir-se como mulher; como por exemplo, na passagem onde ela diz ter pavor de operar suas amídalas, transformando esse órgão num símbolo de experiência sexual e sentir vergonha dos próprios pés descalços e dos móveis descobertos, como se estivesse propriamente nua, adquirindo consciência do próprio corpo.

A peça subiu aos palcos no dia 6 de junho de 1951, sob a direção de Henriette Morineau no Teatro Serrador, Rio de Janeiro. Ao abrir as cortinas, o espectador se deparava com um cenário simplista, sem móveis, apenas uma grande cortina vermelha de fundo e um piano que serviria como parte da cena. Sentada a ele, uma adolescente vestida como que para seu primeiro baile, executa um trecho da “Valsa nº 6” de Chopin. Algo a faz lembrar-se de um nome, o qual começa a evocar progressivamente: Sônia.

Sônia seria somente um nome, a protagonista não sabe de quem se trata, muito menos do motivo de lembrar-se dele. Lentamente lembra-se também de um vestido, posteriormente lembra-se de sua mãe, de seu pai, do médico da família, dr. Junqueira e da conversa que os três tiveram. Temia estar ficando louca por não se lembrar de nenhuma face. “Porque as coisas, as pessoas deslizam e fogem de mim, como cobras...” (RODRIGUES, 2012 a, p. 15).

Sônia acreditava poder estar ficando louca porque se lembra de ter visto, ouvido coisas que ninguém mais ouvia. Dr. Junqueira é então chamado. A menina entra em pânico porque não quer que o médico veja suas amídalas. O médico diagnostica a adolescente com um problema de idade, de transição. A menina agora está tornando-se mulher, por isso tem estado muito diferente. Ao relatar o caso, Sônia lembra-se de outra pessoa presente em sua vida, ou melhor, de outro nome, Paulo.

O personagem tenta organizar em sua mente, nomes, lembranças e acontecimentos. Aos poucos a imagem de Paulo vai crescendo como um lírio em sua mente, o nome vai ganhando forma. Vê a testa,

os olhos, as sobrancelhas, o contorno dos lábios... Só não consegue se lembrar do que aconteceu.

Lembra-se de um caso e conta escandalizada para a plateia que Sônia tinha um caso com um homem casado. Condena a atitude da moça e diz que jamais permitiria que isso acontecesse com ela, pois só gosta de meninos da sua idade.

Em oposição ao que disse anteriormente, o personagem diz agora que não seria capaz de matar ninguém e que, além do mais, um defunto contamina tudo com sua morte, tudo, a mesa e a dália. (RODRIGUES, 2012 a, p. 38). No entanto, acha que Sônia deveria morrer. De repente nossa heroína diz ouvir um grito, um grito tão parecido com o seu. Disse que uma moça teria sido morta por um homem casado e a vítima estava tocando uma música sem parar, era a valsa nº 6, então o homem chegou sorrateiramente por suas costas e a golpeou com um punhal de prata. A vítima, quase morta não queria parar de tocar, até que sua cabeça cairia sobre as teclas do piano. Quando chegasse alguém na sala, ela já estaria morta.

Sônia é fruto da alta classe da sociedade carioca, pois além de estudar nos melhores colégios, sua família possuía um piano em casa e um médico particular. Apesar de pertencer à alta classe, a família não está livre das vizinhas fofoqueiras, tão comuns, pertencentes a qualquer classe. Desdenham da menina que parecia pura e libertam o assassino, Paulo, da traição, podendo agora, com Sônia morta continuar com sua família como se nada tivesse acontecido.

O assassino, no final do espetáculo, que se revela pelo diálogo das vizinhas fofoqueiras, seria o médico da família, dr. Junqueira, que idolatrava valsa nº 6 de Chopin.

A valsa de Chopin também contribui para o desenvolvimento da trama, pois ela se inicia rapidamente, fazendo com que o espectador sinta certa ansiedade, depois desacelera e volta a acelerar. A valsa conduz as emoções vividas por Sônia e faz o espectador senti-las com ela.

## **Análise dos personagens e figurinos**

Apesar de se tratar de um monólogo, Sônia passa a assumir várias personalidades, vários “eus” dentro de si mesma, pois ao montar o quebra-cabeças de sua história, dá vida e interpreta todos os personagens que estão estreitados na sua memória. A mãe, o pai, o médico, o namorado, o bêbado e as vizinhas fofoqueiras. Além de assumir outros papéis, ela mesmo “torna-se” duas pessoas. Ela é a menina inocente que desperta para a mocidade e começa a ter noção do próprio corpo e sente vergonha de tudo, condena as outras meninas que, diferentemente dela, passeiam e não gostam de meninos da sua idade. Mas há também uma outra Sônia, que ela não sabe ser ela mesma, que expõe sua sensualidade, torna-se amante de uma homem casado e é falsa, “falsíssima”. Faz julgamentos de uma segunda Sônia que se tivesse consciência de que eram a mesma pessoa jamais teria feito.

A respeito de suas qualidades, o autor nos dá indícios de que Sônia se trata de uma menina educadíssima, fala francês, toca piano e teve uma educação primorosa.

Quanto ao seu figurino, o autor de início propõe que a protagonista esteja com um vestido de baile<sup>61</sup>, assim como também nos dá indícios de como deveria ser o cenário.

O primeiro baile, representava – mais fortemente na época em que a peça foi escrita – o momento no qual a menina debuta, ou seja, desperta para a vida adulta, sendo apresentada para a sociedade como uma mulher apta a adentrar a sociedade, frequentar seus bailes

<sup>61</sup> Vestido de baile. Tradicionalmente, um vestido de saia rodada que chega pelo menos aos tornozelos e é feito de tecido luxuoso, com adornos delicados e exóticos. A maioria das versões é cortada com decotes que deixam nus os ombros, Desde meados do século XIX, a forma do vestido de baile mudou pouco. Embora tecidos sintéticos sejam às vezes usados, as fazendas mais comuns são cetim, seda, tafetá e veludo, com adornos de renda, pérolas, lantejoulas, bordados, franzidos e babados. (O’HARA, 1999, p. 280).



e mostra-se disponível para um possível candidato à namorado.

Apesar de estar “debutando”, Sônia já possuía namorado e, indo contra os padrões pretendidos para uma moça de sua idade, namorava um homem bem mais velho e casado.

Quanto à cor do figurino, Nelson propõe o branco. Esse branco deixa margens para inúmeras interpretações. Segundo Kandinsky, (BARROS, 2011, p. 189) na resistência do branco, está implícita a possibilidade de que algo aconteça, o nascimento. Para este autor, o branco significa a pureza, o início e a eterna possibilidade – a esperança.

Conforme os estudos de Kandinsky, pode-se dizer ainda que o branco, assim como o preto, simbolizaria o silêncio, no entanto, o branco não representaria o fim absoluto, mas sim uma pausa que pode ser interrompida a qualquer momento.

O branco juvenil de Sônia estaria também sendo representado como se o personagem ainda possuísse uma certa pureza proveniente da meninice e não perdida completamente nessa fase de transição para a vida adulta, além de representar também a transição da vida para a morte.

## **Pedro Almodóvar**

### **Vida e obra**

Buscar nas entranhas os sentimentos mais íntimos da vida e deixá-los aflorar na obra, parece ser este o elo que une os artistas viscerais abordados nesta pesquisa. Assim como Nelson Rodrigues, Pedro Almodóvar, querendo ou não, deixa vir à tona suas vivências da infância, de um tempo que não gosta de se lembrar, mas de que, ao mesmo tempo, não consegue fugir.

Nascido no dia 25 de setembro de 1949<sup>62</sup>, na Espanha, Almodóvar teve uma infância simples, tipicamente agrária.

Todos os filmes de Almodóvar desenvolvem temas essencialmente humanos, voltados para o prazer ou para a dor – geralmente os dois sentimentos juntos – que percorrem amor, desejo sexual, homossexualidade, drogas, religião e incesto. Suas histórias se baseiam na relação e dependência mútua ou por parte de um dos personagens, diretamente ligado ao outro de alguma maneira.

Possuir uma postura assumidamente homossexual e desprovida de preconceitos e pudores contribuiu para que Almodóvar tratasse de assuntos sexuais com muita naturalidade em todos seus filmes. Não fez alarde a sua homossexualidade, pelo contrário, se limitou a utilizar-se dessa condição para narrar histórias sob esse tema com normalidade.

Denominado como “diretor das mulheres”, Almodóvar afirma que realmente prefere trabalhar com as mulheres, disse, inclusive, em uma das suas famosas frases, que os “homens também choram, mas as mulheres choram melhor”. (ALMODÓVAR apud RODRIGUES, 2008, p. 55).

## **A estética na cenografia e nos figurinos de Almodóvar**

Pedro Almodóvar possui características peculiares em suas obras, tanto no roteiro quanto no que diz respeito ao objeto cênico, como luzes, cenários e figurinos. Em seus roteiros podemos sempre contar com o enfoque na arte, o amor às artes plásticas, o cinema dentro do cinema, o respeito pelo teatro, à crítica constante à televisão pela alienação e “emburrecimento” das massas, e a grande defesa dos marginalizados. Nas telas, vemos uma profusão de cores, num

62 O ano de seu nascimento não é preciso. Muitos lugares afirmam que Almodóvar nasceu em 1949 e outros tantos dizem que nasceu em 1951. A página oficial do autor na internet diz que ele nasceu na década de 1950.

estilo absolutamente *kitsch* e melodramático que nos remete a um ambiente único e particular, que podemos denominar como um universo inconfundivelmente “almodovariano”.

Sua relação com a arte *pop* e com a moda, sempre esteve presente em seus trabalhos, talvez por fazer parte de seu mundo, do tempo em que viveu sua juventude em Madri nos anos 1970 e a Movida Madrilenã<sup>63</sup>, época em que Madri teve seu cenário recheado de artistas. Almodóvar recebeu influências do *underground* americano e do *pop* inglês. Era admirador dos trabalhos do artista plástico Andy Warhol e do cineasta norte-americano Paul Morrissey, frutos da sua geração, mas afirma que a grande influência que recebeu, foi do cineasta Hitchcock, o qual Almodóvar disse ter conhecido somente a partir de seus filmes coloridos. No campo da moda, Almodóvar realizou parcerias com estilistas famosos em muitos de seus filmes, como por exemplo, em “Kika”, onde Jean Paul Gaultier desenvolveu os célebres figurinos da atriz Victoria Abril que representava o papel de “Andréa Cara Cortada”, apresentadora de um *reality show* chamado “O pior do dia”, parceria que manteve em “Má educação” e “A pele que habito”.

A respeito das cores vivas usadas em seus cenários e figurinos, Almodóvar nos fornece uma explicação maior do que manter uma identidade tipicamente espanhola:

É algo muito espanhol, mas que não se utiliza na Espanha. Para mim é também uma reação contra o lugar de onde venho. A cultura espanhola é muito barroca, mas a de La Mancha, pelo contrário,

---

63 A Movida Madrileña foi um movimento de contra-cultura ocorrido no período pós-franquista entre os anos de 1977 e 1983. Foi um movimento muito intenso da cultura *underground* espanhola que buscava uma mudança política, cultural e ideológica. Para Almodóvar (POLIMENI, 2004, p.65), A Movida não foi um movimento ideológico, mas uma explosão de libertação dos anos em que Franco esteve no governo. Já não se temia a polícia. Havíamos decidido, jovens e os não tão jovens, gozar a vida, simplesmente em oposição às pessoas que nos anos 70 eram mais rebeldes e politizadas.

é de uma severidade tremenda. A vitalidade das minhas cores é uma forma de lutar contra a austeridade de minhas origens. Minha mãe se vestiu de negro durante quase toda a vida. Desde os três anos foi condenada a fazer luto por diferentes mortes na família. Minhas cores são uma espécie de resposta natural originada no ventre de minha mãe para me rebelar contra a austeridade obrigatória. Com o poder de lutar inerente à natureza humana, minha mãe concebeu um filho que teria força para enfrentar todo esse negrume. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 112 e 113).

Quanto à preferência das cores, Almodóvar diz que seu gosto e aplicação dependem da época, mas uma cor que o define e está sempre presente em seus trabalhos é o vermelho.

Almodóvar utiliza brilhantemente a estética *kitsch* na composição se seus cenários, figurinos, adereços e maquiagens, sempre marcados por um forte contraste de cores berrantes e estampas, misturando o estilo contemporâneo e retrô de uma forma muito particular e pessoal. A princípio, seus filmes foram intitulados de *kitsch* como uma forma de menosprezo, pois muitos acreditavam que essa palavra era sinônimo de mal gosto, falta de cultura, no entanto o *kitsch* está relacionado a uma outra forma de cultura, e não ausência dela. Sendo um gosto, não se pode adjetivá-lo como bom ou mal, pois ele acabou tornando-se um substantivo. Dependendo de quem o define, pode possuir um valor “de lixo” ou arte popular. (POLIMENI, 2004, p.15 e 16).

Nos filmes de Almodóvar, podemos perceber o emprego do *kitsch* tanto nos figurinos de seus personagens quanto na cenografia. No cenário estão contidos na aplicação do sagrado juntamente com o profano – imagens religiosas junto com personagens da Disney – bibelôs, bichos de pelúcia, flores de plástico, eletrodomésticos antigos, móveis antigos pintados, móveis de piscina sob um tapete que imita grama dentro da sala, a decoração interior de um táxi, enfim, tudo que esteja inserido no cotidiano das pessoas, mas que não sejam aplicados exatamente dessa maneira. Os figurinos são compostos por cores

fortes, geralmente quentes e contrastantes tanto nas cores quanto nas formas e texturas. Frequentemente vemos a mistura do estilo contemporâneo com a inspiração *vintage* dos anos 40, 50 e 60, o uso das imitações de peles de leopardo juntamente com estampas florais, xadrez, cashmere, poás, etc.

O século do *kitsch* manifesta-se como época da “medida”, não no sentido ético do termo, mas no sentido da metrologia. Substitui a transcendência pelo preço justo e estabelece a escala contínua dos valores em lugar da dicotomia do belo e do feio. (MOLES, 2001, p. 90)

## **Volver**

Volver é uma homenagem aos rituais sociais praticados pelas pessoas da minha aldeia em relação à morte e aos mortos. Os mortos nunca morrem.

Pedro Almodóvar

*Volver* (em espanhol) significa especificamente voltar a algum lugar, retornar, retroceder, remexer, revolver. Esse é o sentido desse filme de Almodóvar que remete a vários “volveres”. Para o autor, representou a volta ao seu local de origem e voltar a trabalhar com uma de suas maiores estrelas, Carmen Maura, após um afastamento de 17 anos. Para as personagens, representou também várias voltas, entre elas, a volta da morte para a vida e a volta a um passado que marcou e foi capaz de mudar completamente a vida dessas mulheres.

Trata-se de um filme naturalista que pode ser classificado como uma comédia melodramática, trazendo como tema central a relação dos personagens com a morte. Outro enfoque, alvo deste trabalho é a relação dessas fortes mulheres representadas no filme e a maneira

com que de alguma forma lutam para sobreviver, seja ao vento que provoca loucura, ao fogo que destrói a vida de seus habitantes, as superstições ou à morte. O elo que liga essas mulheres, o passado, as mentiras, mágoas e angústias, a bondade e a superação, mostram uma mistura de tristeza e alegria, característica que essas mulheres não perderam; a pesar de tudo ainda são felizes.

O princípio do título “*Volver*” está na volta de uma mãe “além-túmulo” para a rotina da vida de suas duas filhas e sua neta. Trata-se da história de três gerações de mulheres guerreiras, em diferentes aspectos, que lutam inclusive em suas relações com a morte.

O filme é uma espécie de busca das lembranças e sensações do autor em seu passado, possibilitando o fechamento de um velho ciclo.

Apesar de La Mancha ser essencialmente machista, o que prevalecia era um matriarcado. Seus personagens descritos, sobretudo em “*Volver*”, são baseados nessas mulheres que estiveram presentes em sua primeira infância, mulheres essas responsáveis pela sua formação. Além de enaltecer a postura feminina, em “*Volver*”, Almodóvar praticamente assume uma postura contra o pai de família, aqui, esse chefe representa o contrário do que se espera numa sociedade patriarcal, denegrindo e silenciando a imagem de poderio do homem em geral. O pai de Raimunda estupra a filha aos 14 anos, seu marido está sempre bêbado e desempregado e também tentou seduzir a filha, Sole foi abandonada pelo marido, Irene descobre ter sido traída por toda uma vida. Diz, inclusive, em uma das cenas do filme, que nenhuma delas teve sorte com os homens. Esses homens, apesar de serem fundamentais para o desenrolar da história, demonstram terem sido somente peças que vieram atrapalhar a vida dessas mulheres, as desunindo e trazendo mágoas e desordens na família.

A morte é um tema comum em La Mancha e tratado com naturalidade, eles vivem em paz com “seus mortos” e estabelecem uma relação muito tranquila com o tema. Existe uma crença de que os mortos continuam “vivos” e podem voltar a qualquer momento, motivo esse pelo qual se costuma deixar uma vela acesa perto da

porta de entrada de todas as casas, caso algum fantasma resolva aparecer.

A escolha do filme “*Volver*” para a análise, se deu pelo fato de retratar a bravura dessas mulheres comuns, marcadas pela vida e a maneira com que cada uma lida e reage às suas amarguras e frustrações lutando para sobreviver da melhor maneira possível. Além de ter como tema central uma história essencialmente sobre mulheres, nesse filme, Almodóvar, assim como Nelson Rodrigues, retrata temas profundamente humanos, trazendo no âmago de seus personagens, atitudes desmascaradas, deixando aflorar os verdadeiros sentimentos que possuímos. Os personagens não são julgados, e muitas vezes tomamos partido entre eles, pois assim como nós, possuem características amáveis e terríveis, onde a essência da humanidade vem à tona.

Por se tratar de uma análise acerca também do figurino, “*Volver*” traz diversos conceitos interessantes que veremos detalhadamente a seguir. Almodóvar trabalha seus figurinos de maneira atemporal apesar de estarem situados na contemporaneidade. Apesar de suas fortes cores sempre presentes, em “*Volver*” vemos um figurino um pouco mais realista e que, principalmente retrata e evidencia as características pessoais, a personalidade e o momento condizente com a realidade que cada personagem está vivendo.

Apesar de toda tragédia contida no filme, Almodóvar consegue salpicar entre as tragédias, cenas muito engraçadas como os beijinhos estridentes que as mulheres se dão ao se encontrarem, a maneira como Raimunda tenta esconder o corpo de Paco no freezer, o momento que ela fecha sua braguilha enquanto limpa a cena do crime e o momento em que Raimunda vai até o banheiro de Sole e sente o cheiro de pum característico de sua mãe.

Outra característica presente na filmografia de Almodóvar é o filme dentro do filme. Ele faz uso de outras obras que se encaixam dentro da sua ou produz filmes específicos para compor e dar maior veracidade junto às suas produções, como é o caso do filme mudo

em preto e branco que ele produz e coloca brilhantemente no filme *Fale com ela*. Em *Volver*, Almodóvar se utiliza do filme *Bellissima*<sup>64</sup> para abrilhantar e traçar um paralelo com as histórias incestuosas acerca de Raimunda e Paula. Almodóvar não coloca esse filme por acaso. Quando Irene assiste ao filme na televisão de Agustina, a intenção é que o espectador faça uma discreta comparação do pai com a filha, remetendo à história de Raimunda que fora estuprada pelo pai aos quatorze anos.

### Perfil dos principais personagens e figurinos:

Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, é uma jovem mãe, batalhadora, forte, determinada, jovem, bonita e muito vaidosa, mora em Madri com seu marido Paco<sup>65</sup> que vive bêbado e desempregado, ficando, portanto, por conta de Raimunda, o sustento da família. A protagonista carrega uma marca muito grande de seu passado, ela foi molestada por seu próprio pai aos 14 anos de idade, ficando grávida de Paula, sua filha e irmã, já adolescente. Nunca perdoou sua mãe por não ter reparado no que tinha acontecido entre ela e seu pai. Quando ficou grávida foi morar com sua tia Paula na mesma vizinhança de sua mãe, em La Mancha, e nunca mais se falaram. Muda-se para Madri quando conhece Paco e casa-se com ele. Diferentemente de sua mãe, quando Raimunda fica sabendo que Paco tentou estuprar a filha, foi capaz de encobrir e assumir o crime cometido por Paula com o propósito de protegê-la.

Raimunda carrega mágoas do seu passado, no entanto, continua bonita e vaidosa e seu figurino reflete essa sua característica. Veste saia sem meias, camisa decotada e acessórios que retratam sua personalidade feminina e vaidosa. As cores dos figurinos de Raimunda são sempre vivas, chamativas e contrastantes. Almodóvar diz que para

64 Filme *Bellissima* de Luchino Visconti, 1951.

65 Vale aqui salientar que o nome Paco é bastante semelhante a Baco, deus do vinho na mitologia romana. Muito conhecido pelos prazeres e excessos, inclusive os da carne. Fica pertinente aqui a analogia que o autor provavelmente utilizou para denominar esse personagem.



o figurino de Raimunda, optaram por saias retas e cardigãs porque são roupas clássicas, femininas, populares e atemporais, podendo ser usadas por mulheres entre os anos 1950 a 2000 e, também, por lembrar a musa inspiradora desse personagem – Sophia Loren no papel de vendedora de peixe no filme “Pão, amor e ...” (1955) de Dino Risi.

O close nos seios fartos de Raimunda demonstra a imagem de uma mulher corpulenta, importante para a composição do personagem associada à maternidade. Almodóvar declara que era importante que Raimunda possuísse seios fartos e nádegas generosas; para essa segunda menção, foi necessário acrescentar nádegas falsas como parte de seu figurino. Acerca dos atributos físicos do personagem, Almodóvar os evidencia nas cenas finais do filme onde a mãe pergunta se Raimunda deu uma recauchutada nos seios.

Apesar de não ter ido ao enterro de tia Paula, Raimunda veste luto. A roupa de luto de Raimunda, se comparado a de Sole, é completamente diferente, pois veste uma camisa de manga curta com decote generoso, saia justa com fenda deixando suas pernas à mostra. Apesar de estar em luto, Raimunda não abandona sua sensualidade, pois essa é uma forte característica sua. Sole, por sua vez, veste um figurino recatado, condizente com sua personalidade, veste camiseta com decote fechado e calça comprida.

Durante a festa de despedida da equipe de filmagem que Raimunda proporciona em seu restaurante, podemos perceber que ela está com um semblante muito mais solto e alegre, chegando até a cantar, coisa que ela não fazia desde a adolescência que lhe fora tolhida. O figurino também reflete esse novo estado de espírito de Raimunda, vestindo roupas mais coloridas e alegres, podemos perceber que ela se liberou do luto e, com a festa, busca um novo recomeço de vida, recuperando sua alegria de viver. Essa alegria é exposta através das cores contrastantes de seu figurino, Raimunda veste saia roxa estampada e uma blusa xadrez em branco e vermelho com uma combinação azul e acessórios dourados salientando sua feminilidade. As características e particularidades de todos os personagens ficam mais evidentes em

seus figurinos no momento da festa. Em “*Volver*”, Almodóvar se utiliza muito da mistura das cores roxo e vermelho, talvez remetendo a um estado de paixão, morte e vida, temas principais do filme.

Irene é a mãe, interpretada por Carmem Maura é uma mulher que supostamente foi morta em um incêndio junto com seu marido, o que devastou sua casa. No entanto, não era ela que estava no incêndio, e sim, sua amiga e vizinha (mãe de Agustina). Irene descobriu que esta amiga estava tendo um caso com seu marido e acabou ateando fogo na casa, tendo sido, portanto, a causadora do fatídico incêndio. Após se fingir de morta, se aproveitando da quase cegueira e insanidade da irmã e da crença da população de La Mancha de que os mortos possam voltar para assombrar as pessoas, Irene passa a viver escondida na casa de sua irmã que já está bem idosa e debilitada, cuidando dela até o fim. Com a morte da irmã Paula, Irene se esconde no porta-malas do carro de sua filha Sole após o velório e segue com ela até Madri, onde passa a viver como sua ajudante de cabeleireira.

O figurino de Irene durante todo o filme, assim como o de Agustina, descreve uma mulher típica da região de La Mancha, porém com os toques de cores que não poderiam faltar num filme de Almodóvar.

Sole é uma das filhas de Irene, é mais velha que Raimunda, possui uma aparência tímida e um tanto romântica. Vive em Madri e mantém um salão de cabelereira improvisado em seu apartamento. Foi abandonada pelo marido há cerca de dois anos, quando este fugira com uma de suas clientes.

O figurino de Sole representa uma mulher tímida, sóbria e recatada, talvez um tanto romântica devido à camisa de floral miúdo. Apesar de ter sido abandonada pelo marido ainda nutre sonhos e romantismos, mas ao mesmo tempo representa uma mulher medrosa e insegura, sente medo dos mortos e se esconde por trás de suas roupas fechadas.

Paula, única filha de Raimunda, adolescente, representa a terceira geração das mulheres dessa família. Nasceu como resultado de uma

relação incestuosa de seu avô com sua mãe. Parece pertencer a uma espécie de “maldição”, pois ela também sofrerá um abuso por parte de seu padrasto que até então ela pensara ser seu pai. Para tentar se salvar do estupro, ela acaba matando o suposto pai com uma facada no peito.

Paula é uma típica adolescente que, como as garotas da sua idade, estão sempre “grudadas” no celular e se vestem de acordo com o grupo ou com o que o grupo determina que está na moda, está sempre muito colorida e com roupas ajustadas que ajudam a disfarçar sua magreza típica desse período pré-adolescente, quando ainda não possuem um corpo bem definido. Usa muito jeans, cabelos longos e roupas cor-de-rosa, demonstrando assim possuir algo de sonhador e romântico.

Agustina é uma mulher simples, tipicamente interiorana que não se preocupa com a aparência. Vive cuidando dos afazeres da casa e da vizinhança. Podemos perceber que vestia um avental quando recebe as visitas, demonstrando assim que deveria estar desempenhando alguma tarefa doméstica. Embaixo do avental, Agustina traja um vestido e meias três quartos, um costume do vilarejo. O figurino de Agustina é bem característico das mulheres da região de La Mancha, cores sóbrias, modelagens antigas e meias de nylon até os joelhos. O figurino da apresentadora do programa em que Agustina vai pedir ajuda para encontrar sua mãe e para seu tratamento contra o câncer, está representando um deboche, sugerindo uma crítica à televisão e aos seus programas sensacionalistas.

## **O ambiente propulsor da figura feminina em Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar**

Após ter sido feitas as análises, pode-se notar que Nelson e Almodóvar diferem em vários aspectos em suas obras; tanto pela personalidade quanto pela época em que viveram.

Enquanto Almodóvar reverencia a figura feminina tanto nas telas quanto em sua vida, vemos na história de Nelson Rodrigues, uma batalha contra o feminismo e a liberação feminina. O escritor foi contra, por exemplo, o surgimento da pílula anticoncepcional. Alguns resquícios retrógrados do início do século XX ainda estão presentes em sua formação, enquanto Almodóvar representa o símbolo de libertação da mulher contemporânea.

Nelson viveu sob um momento e uma família extremamente machista, o que justificam algumas de suas atitudes perante a mulher. Uma de suas frases mais polêmicas seria a de que todas as mulheres gostam de apanhar. No entanto, essa debochada frase veio a partir de um acontecimento que Nelson presenciou com um casal de vizinhos. O fato é que, Nelson Rodrigues era um tremendo brincalhão que gostava de polemizar e se divertia com isso. Quem conhece suas obras, sabe que a relação que ele mantinha com seus personagens femininos estava completamente longe de minimizar a condição da mulher. Suas mulheres aparecem extremamente mais fortes do que seus homens, e estes, parecem estar sempre vivendo em sua função. Nelson era um grande admirador da alma e do corpo feminino. Gostava tanto das mulheres, talvez a ponto de divinizá-las. Para Nelson, o amor é que justifica o fato do homem ter nascido e o sexo só veio para “sujar” esse amor, um pecado que só é absolvido através do amor. Ele foi o primeiro a dar “voz” às mulheres, seus personagens aparecem com autoridade, sentimentos e desejos, não como mulheres submissas que atendem somente aos desejos do homem.

Nelson parece viver entre a santidade e a sanidade e sofrer com esse paradoxo. Afirmava que todos somos santos e canalhas. Esse tema é reforçado em sua biografia “O Anjo Pornográfico”.

Almodóvar trata o sexo de forma extremamente liberal e descompromissada, enquanto em Rodrigues, essa liberdade sexual aparece sustentada pelo amor, um amor que nada impede, nada teme. Até as décadas de 1960 e 1970, o sexo era visto como um tabu, designado somente à procriação e ao casamento, é somente nesse momento que o sexo passa a ser visto como algo natural e que as

mulheres podem deixar aflorar seus desejos.

Outra constante em Almodóvar são temas que retratam paixões obsessivas, homossexualidade, incesto, traição, crimes e tragédias. Esses temas também são recorrentes em quase todas as obras de Nelson Rodrigues.

Após 1970, em decorrência da maior emancipação feminina, o cinema também começa a retratar uma mulher real com condições sociais e políticas. É nesse momento que surgem as mulheres de Almodóvar. Assim como Nelson Rodrigues, Almodóvar também se apropriou dos consultórios sentimentais em revistas, fotonovelas e da observação das mulheres a sua volta como mãe, irmãs e vizinhas, a fim de retratar seus personagens femininos com maior veracidade e deixando transbordar seus instintos e desejos mais secretos.

Embora existam tantas diferenças entre o dramaturgo e o cineasta, a escolha para a análise de suas obras, bem como o enfoque em seus personagens femininos, surgiu a partir das semelhanças citadas anteriormente e pelo fato de ambos retratarem de forma desmascarada a personalidade das pessoas refletidas em seus personagens. São homens que compreendem a alma feminina e falam da real natureza humana, explorando os limites psicológicos e sexuais da sociedade a ponto de serem muitas vezes alvos de crítica, mas reconhecidamente geniais.

## **Proposta de figurino para a peça Valsa nº6 de Nelson Rodrigues sob a influência de Pedro Almodóvar**

### **O Conceito e a cenografia.**

A linguagem escolhida para a reprodução do texto foi a própria linguagem teatral. O texto de Nelson é escrito de forma

poética, permitindo vagar pelo universo do lirismo, da fantasia e da livre interpretação; o teatro, portanto, seria a melhor maneira de experimentar tais sensações, pois o espectador estando mergulhado nesse ambiente, se deixaria levar muito mais facilmente pelo universo proposto de magia, sons, cheiros e visualizações. Fugindo da tradicional “caixa preta” e possibilitando uma interação do público com a peça, optou-se em trabalhar com um teatro de arena<sup>66</sup>. A arena aqui representada serviria como um grande salão de baile onde aconteceria a festa de debutante de Sônia. Os espectadores seriam os próprios convidados da festa e seus assentos estariam dispostos na forma de várias mesas redondas com cadeiras, espalhadas pelo espaço cênico em meio à própria cena. Antes do início da peça, os convidados seriam servidos de bebidas e petiscos por garçons devidamente trajados e teriam à disposição uma orquestra tocando diversas valsas de Chopin, entre elas, a valsa nº 6. Sobre as mesas, estariam depositados pequenos arranjos de vasos com crisântemos e dalias que, além de decorar o ambiente de baile, serviriam de memória olfativa de um ambiente mórbido de funeral. O cenário proposto por Nelson, seria um palco vazio, composto somente de um piano branco e cortinas vermelhas. Aqui, tem-se como proposta, abolir a imagem do palco à italiana, a ideia seria trabalhar um cenário próprio de um ambiente de baile, onde existiria um ambiente composto por mesas, cadeiras, toalhas, arranjos de flores (crisântemos), velas e outros elementos de decoração, onde a cena interagisse com a plateia em uma continuidade, não existindo nada que pudesse delimitar o espaço físico, integrando os espectadores à narrativa, de certa forma. Para o som, além do piano branco, estaria em cena a orquestra, que, durante as valsas tocadas por Sônia, permaneceria muda e imóvel, como uma alusão a um universo paralelo, a realidade contrapondo com a fantasia de Sônia, uma presença um pouco fantasmagórica.

A época e local em que se passa a peça não foram determinadas,

---

66 Teatro no qual os espectadores estão dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação esportiva. Já usado na Idade Média para a representação dos mistérios, este tipo de cenografia é novamente privilegiado no século XX (M. REINHARDT, A. VILLIERS, 1958), não só para unificar a visão do público, mas, sobretudo, para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos. (PAVIS, 2005, p. 380).

devendo assim possuir um caráter atemporal, podendo ser representada inclusive na atualidade. Como fontes de inspiração, temos além do próprio universo “rodrigueano”, todo o universo de cores de Almodóvar com umas pinceladas das décadas de 1950 e 1960.

## O conceito do personagem e do figurino

Para a montagem da peça, optou-se em trabalhar, assim como o texto propõe, com um monólogo, em que o personagem Sônia traria vida aos demais personagens escritos com sua própria interpretação em cena.

Sônia era uma menina diagnosticada com “problemas de idade”. Estava em transição da infância para a adolescência e trazia em seu interior diversos conflitos característicos desse momento. Durante o texto, temos passagens em que Sônia mantém atitudes estritamente infantis e, outros, em que percebemos que não se tratava de uma menina tão inocente assim, pois mantinha um caso com um homem casado. Poderia possuir, portanto, características sensuais em sua personalidade que seriam representadas por meio de seu figurino.

Quanto à sua classe social, o autor nos dá indícios de que Sônia é uma menina pertencente à alta classe social, que tem aulas de piano (possui um piano em casa), fala francês e estudou nos melhores colégios. Sua vestimenta, portanto, deveria ser condizente com sua classe social.

Por ser uma menina vítima de assassinato no dia de seu baile de debutantes, Sônia deveria, portanto, estar trajando um vestido de baile. O autor propõe como seria esse vestido: Tinha um vestido branco, de lantejoulas prateadas, véu nos ombros... (RODRIGUES, 2012 a, p.42).

No entanto, a proposta presente não pretende manter-se

totalmente fiel ao texto no quesito do traje, pois tendo decidido criar um figurino atemporal e sob a influência de Pedro Almodóvar, o vestido deve perder esse caráter estritamente branco e datado. Aqui Sônia deixa aflorar seu lado mais sensual, sedutor e da forte personalidade que possui. Dentre a influência “almodovariana”, temos o *kitsch* espanhol, a forte presença feminina, da mulher guerreira, em que a menina de 15 anos não poderá ser retratada somente de uma forma inocente e angelical, comum na contemporaneidade de Nelson Rodrigues em 1940.

Nesse sentido, o branco que representa a menina pura, repleta de alegria juvenil perde aqui um pouco seu caráter e divide a cena com outras cores como o *off white*, representando uma pureza um pouco mais “suja”, o vermelho, o verde e o amarelo que nos dão margens a diversas interpretações. O branco aqui presente, além de manter um pouco da pureza proposta pelo personagem, representa uma espera, uma sensação de algo que possa vir a acontecer, deixando o espectador em estado de vigília. O vermelho, sempre tão presente na filmografia de Almodóvar, é quem dá destaque ao vestido, quebrando a monotonia dos tons claros. Representa uma cor que borbulha em si mesma, mantendo uma força potencial, assim como os sentimentos de Sônia, agitados, ardentes, ávidos para a solução de suas angústias. Aproveitando os apontamentos de Kandinsky, e utilizando-os na análise deste contexto, esse vermelho também representaria uma paixão abafada, proibida, como o caso amoroso que Sônia mantém com um homem casado, além de representar o sangue contido no final da cena, em que Sônia é, então, assassinada. O vermelho presente no figurino viria em forma de flores, rosas<sup>67</sup>, que além da simbologia da cor, representa também o desabrochar da infância para a vida adulta de Sônia. Acompanhado do vermelho das flores na estampa do vestido, viria o verde das folhas (cor oposta ao vermelho). De acordo com

67 Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a flor simbólica mais empregada no ocidente. (...) O aspecto mais geral desse simbolismo floral é o da manifestação, oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha. (...) Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. (...) Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico. (...) E esse símbolo de regeneração que faz com que, desde a Antiguidade, se coloquem rosas sobre as tumbas, (GHEERBRANT, 2000, p. 788 e 789)



os estudos de Kandinsky, o verde seria o ponto de equilíbrio entre as forças do amarelo (radiante) e do azul (concêntrico), adquirindo, portanto, uma característica de repouso, de calma. (BARROS, 2011, p. 193). A mistura do verde com o vermelho retrataria o misto de tragicidade e tristeza intrínsecos nos sentimentos do personagem Sônia, um contraste entre o quente e o frio.

Os pontos exclusivos dos crisântemos<sup>68</sup> amarelos (a mais quente de todas as cores) aplicados no vestido representariam, segundo os estudos de Kandinsky, uma força impactante de um movimento horizontal na direção do espectador, a dispersão da força em torno de si mesma. (ibidem, 2011, p. 185). Para Kandinsky, essa também seria a cor que melhor representa a loucura e o delírio, momento condizente com as perturbações do personagem, que não sabe quem é, onde está, o que aconteceu com ela e quem são esses nomes que aparecem em sua mente em desassossego, além de representar a inconsciência de quem encontra-se morta. O crisântemo está associado à mentalidade ocidental, como uma flor que simboliza os mortos, principalmente no que se diz respeito ao seu odor, por isso, a imagem dessas flores aplicadas, juntamente com o cheiro dos arranjos das flores naturais das mesas, trazem uma associação inconsciente de que o personagem encontra-se realmente morto.

Quanto à escolha dos tecidos, optou-se por tecidos leves e esvoaçantes como o chiffon, a renda e o tule, para a representação de uma leveza visual do personagem e um caimento com toque de sensualidade. Esses tecidos nos trazem também a ideia de uma frieza fantasmagórica.

Essa mistura de estampas e texturas traria uma carga de dramacidade, uma relação da realidade com a fantasia juntamente com a profusão de cores contidas no universo de Pedro Almodóvar.

No que diz respeito à modelagem, optou-se em trabalhar com

---

68 A disposição regular e radiante de suas pétalas faz dessa flor um símbolo essencialmente solar, associado, portanto às ideias de longevidade e até mesmo de imortalidade. (...) O filósofo Tche T'uen-yi vê, nessa flor, aquela que, dentre todas as flores, se esconde e evita o mundo. (GHEERBRANT, 2000, p. 302 e 303).

uma modelagem em que fossem mantidas as características de jovialidade das meninas de 15 anos, uma certa pureza nas formas, mas com um decote bem acentuado que denotasse a sensualidade e o erotismo presentes nas obras de Almodóvar. A cintura bem marcada, retratando uma forte característica de feminilidade. Como característica de feminilidade e pureza e também como um símbolo de castração, estar literalmente de mãos atadas, foram adicionadas ao figurino, luvas de renda. Outro acessório presente, símbolo da feminilidade, da pureza, da imortalidade e da busca pelo “eu”, seria uma gargantilha de pérolas<sup>69</sup> simbolizada também na cultura ocidental como uma forma de elegância da alta classe que Sônia pertencia.

Quanto à composição da maquiagem, foi escolhido dar maior destaque aos olhos para ganharem maior expressão. Esses olhos estariam bem marcados em preto borrado, demonstrando a tristeza existente no personagem e uma boca bem pálida misturando com o tom da pele, trazendo novamente uma característica mortuária. Para o cabelo, sentiu-se a necessidade de demonstrar a bagunça interior do personagem através de um penteado ao mesmo tempo inocente e confuso, retratando que Sônia encontra-se há muito tempo tentando descobrir o que aconteceu com sua vida.

Para as cenas finais, em que Sônia recebe um punhal em suas costas, ao invés da mancha de sangue propriamente dita, foi decidido retratar esse sangue com fitas de veludo vermelho que estariam sob uma forma de laço durante todo o espetáculo e se soltariam nesse momento, demonstrando um derramamento de sangue.

---

69 Símbolo lunar, ligado à água e à mulher. (...) Ela é o símbolo essencial da feminilidade criativa. O simbolismo sexual da concha lhe comunica todas as forças que implica; enfim, a semelhança entre a pérola e o feto lhe confere propriedades genésicas e obstétricas; desse triplo simbolismo – Lua, Águas, Mulher – derivam todas as propriedades mágicas da pérola: medicinais, ginecológicas, funerais. (...) Em certas províncias da Índia, enche-se de pérolas a boca do morto. (...) A pérola desempenha um papel de centro místico. Ela simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução. (...) A pérola é o atributo da perfeição angélica, de uma perfeição, entretanto, que não é dada, mas adquirida por uma transmutação. (...) Ela é na China também, símbolo da imortalidade. A roupa ornada de pérolas, ou as pérolas introduzidas nas aberturas do cadáver, impedem a sua decomposição. (...) A pérola intacta é tida como símbolo da virgindade nas obras folclóricas e na literatura persa. (...) A procura da pérola representa a busca da essência sublime oculta no Eu. (GHEERBRANT, 2000, p. 711, 712 e 713).

## Pranchas de referências, paleta de cores e materiais utilizados

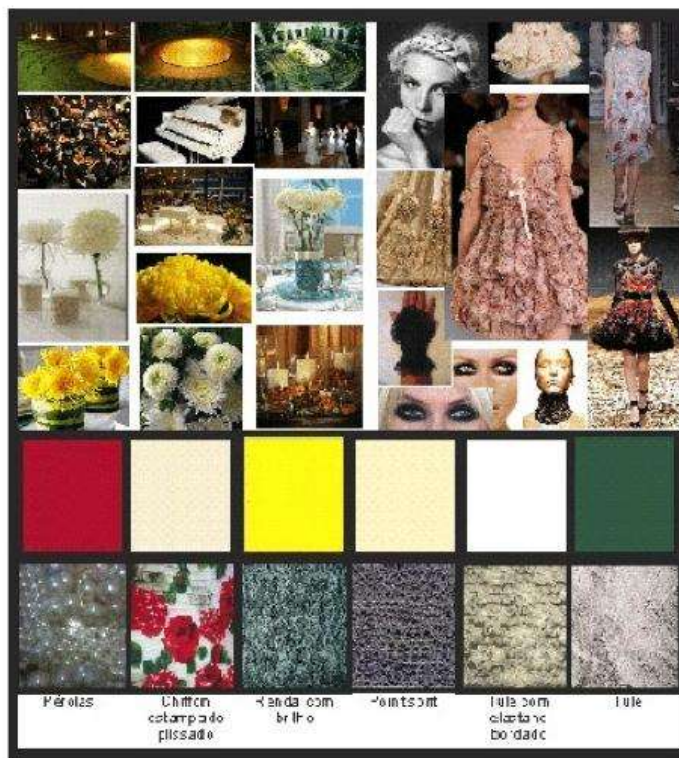


Figura 1 – Referências para cenografia e figurino, paleta de cores e materiais utilizados

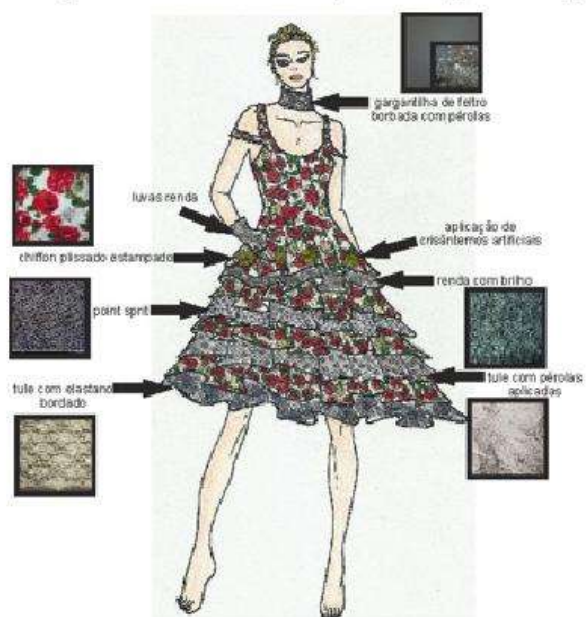


Figura 2 – Croqui do figurino



Figura 3 – Ensaio “Valsas nº 6”

## Considerações Finais

A pesquisa “Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar: artistas viscerais – semelhanças e diferenças entre as obras ‘Vestido de noiva’, ‘Valsas nº 6’ e ‘Volver’ a partir da concepção do traje de cena em seus personagens femininos”, visou a análise das obras citadas a fim de traçar um paralelo entre esses dois artistas com base no estudo do traje de cena de seus personagens. A escolha das obras e autores trabalhados, como já citado anteriormente, se deu pelo fato de todas elas serem fundamentalmente femininas e tratarem de temas referentes à paixão, à vida e a morte.

Entre essas obras analisadas, o sujeito escolhido para ser trabalhado foi a mulher em relação com a sociedade, bem como sua sexualidade e erotismo, suas forças e fragilidades, seus sentimentos – mas, expostos de forma escancarada, sem medos nem hipocrisia.

Característica recorrente entre os dois autores, tratados muitas vezes como obscenos e imorais por retratarem livremente, além de temas como a sexualidade, a homossexualidade, a crítica às instituições como o casamento e a Igreja, relações humanas conturbadas e dramas familiares.

Pode-se perceber, em ambos, a forte crítica à sociedade e a falsa moral existente tanto nas décadas de 1940 a 1970 retratadas por Nelson Rodrigues quanto na atualidade por Pedro Almodóvar, o que reforça a noção de atemporalidade de suas obras.

Levando em consideração a atemporalidade do trabalho de ambos, por fim, deu-se uma proposta de criação de um figurino para a peça “Valsa nº 6”, de Nelson, em que a protagonista da peça, Sônia, recebeu um traje de cena criado aos moldes da estética *kitsch* trabalhada por Pedro Almodóvar em sua filmografia.

A mistura de temas que se juntam à minha paixão pessoal, teatro, cinema, arte, traje de cena, história e o papel da mulher enquanto sujeito histórico ativo, bem como as maiores mudanças em seu função, ocorridas no século XX, fez com que eu mergulhasse de cabeça nesse universo “rodriguelano” e “almodovariano”. Disso resulta um trabalho que encerro com imensa satisfação e sensação de que, quanto mais me aprofundo nesse tema, mais descubro nele muito mais a ser estudado.



## Bibliografia

- ANAWALT, Patricia Rieff. **A história mundial da roupa**. São Paulo, SENAC SP, 2011.
- BARROS, Lilian. **A cor no processo criativo**. São Paulo, SENAC SP, 2011.
- BAUDOT, François. **A moda do século**. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- DUNCAN, Paul. **The Pedro Almodóvar Archives**. Taschen do Brasil, 2011.
- ECO, Umberto; SINGURITÁ, Renato; LIVOLSI, Marino e outros. **Psicologia do Vestir**. Lisboa, Assírio e Alvim, 1989.
- GHEERBRANT, Alain; GHEERBRANT, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- [MAGALDI, Sábado](#). **Teatro da Obsessão – Nelson Rodrigues**. Global Editora, 2004.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus, o figurino em cena**. Rio de Janeiro, SENAC Rio, 2004.
- [NERY, Marie Louise](#). **A Evolução da Indumentária**. São Paulo, SENAC SP, 2009.
- O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80**. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.
- [POLIMENI, Carlos](#). **Pedro Almodóvar y el kitsch español**. *Campo de Ideas*, 2004.
- RODRIGUES, Ana Lucilia. **Pedro Almodóvar e a feminilidade**. Escuta, 2008.
- \_\_\_\_\_, Nelson. **Flor de Obsessão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Vols. I, II, III e IV**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_, Nelson. **Valsa nº6**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012 a.
- \_\_\_\_\_, Nelson. **Vestido de noiva**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012 b.
- \_\_\_\_\_, Sônia. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.
- [STRAUSS, Frederic](#). **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de Pesquisadores: Traje de cena**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2012.

## **Filmografia:**

ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. Cor: Espanha, 2006.

## **Webgrafia:**

**Blog Pedro Almodóvar.** Em [\[http://www.pedroalmodovar.es/\]](http://www.pedroalmodovar.es/). Acesso em 08/12/12.

**Nelson Rodrigues.** Em [\[http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/index.php\]](http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/index.php). Acesso em 08/12/12.





## AKIRA KUROSAWA, UM ARTISTA VISUAL: A CONSTRUÇÃO PLÁSTICA DE *RASHOMON* E *SONHOS*

Francinny Anzai<sup>70</sup>

### Resumo

Akira Kurosawa, um dos mestres do cinema, possuía um estilo característico e único de trabalhar várias linguagens artísticas dentro da linguagem cinematográfica. Soma-se a isso o fato de misturar em seus filmes aspectos de sua própria vida transpondo-os de modo a cativar e emocionar o espectador com cenas belíssimas e temáticas intrigantes para toda e qualquer sociedade.

Busca-se neste trabalho a análise dos figurinos nas respectivas propostas de direção de arte e as influências artísticas que agregaram ao repertório do diretor influenciando na execução de seu trabalho. Os filmes escolhidos para esta análise são *Rashomon* (1950) e *Sonhos* (1990) por serem representativos da evolução do estilo de Kurosawa, pela visibilidade nacional e internacional que proporcionaram ao diretor e por serem trabalhos que possuem um forte diálogo com outras formas de arte como a literatura e pintura.

Para entender melhor o seu trabalho buscou-se um entendimento de quem foi o diretor, descrevendo os acontecimentos mais relevantes de sua vida para que ele se desenvolvesse como profissional. Além de apontar algumas apropriações feitas por Kurosawa de outras formas de arte, principalmente da pintura e da xilogravura, reconhecidas referências para o resultado plástico dos filmes de Kurosawa.

**Palavras chaves:** Akira Kurosawa, *Sonhos*, *Rashomon*, Xilogravura

### Abstract

---

70 Graduada em Comunicação Social e pós-graduada em Cenografia e Figurino no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. ([fran.anzai@gmail.com](mailto:fran.anzai@gmail.com))

Este artigo é derivado de seu trabalho de conclusão de curso apresentado no Centro Universitário de Belas Artes, desenvolvido sob orientação da profa. Me. Carolina Bassi de Moura. A monografia está disponível para consulta na biblioteca *online* da mesma universidade, onde se pode ler a pesquisa detalhada.

Being one of the masters of cinema, Akira Kurosawa had a style that works with various other art forms in his films and mixing aspects of your life transposing them in order to captivate and thrill the viewer with gorgeous scenes and intriguing subjects for society. Search in this work the analysis of the costumes and artistic influences that have added to the repertoire director influencing the performance of their work.

The films chosen for analysis are *Rashomon* (1950) and *Dreams* (1990) as representative visibility provided by the Director and work are having a dialogue with other art forms such as literature and painting.

To understand better his work sought an understanding of who was the director, describing the most important events of your life for it to develop as a professional. Furthermore, the research apoint other art forms appropriations made by Kurosawa, and here there is a particular interest mainly for painting, but also by the woodcut, recognized references to the result of plastic films Kurosawa.

**Keywords:** Akira Kurosawa, *Dreams*, *Rashomon*, Woodcut

## Akira Kurosawa

Akira Kurosawa (1910-1998) é um dos diretores japoneses mais conhecidos no ocidente e seus filmes sempre tiveram as maiores facilidades de distribuição fora do Japão. O cineasta é reconhecido internacionalmente não só pelos seus filmes, mas, principalmente, por sua preocupação em relação ao processo criativo na realização destes, desde a concepção do roteiro à finalização.

Em seus filmes, o diretor apresentava sua visão sobre a sociedade e o homem japonês contemporâneo, por meio de temáticas sociais em relação ao homem, permitindo ao espectador analisar sua própria sociedade e a si mesmo. Suas obras cinematográficas apresentam recursos gráficos, que são explorados por meio da plasticidade da imagem, proporcionando ao espectador um mergulho no universo artístico.

Akira Kurosawa era um admirador de arte, explorou diversas formas artísticas como: pintura, literatura, teatro, música e cinema, porém, suas grandes paixões eram mesmo pintura e literatura, as quais estão presentes em sua filmografia por meio do desenvolvimento dos *storyboards* e das adaptações de obras literárias como *Rashomon* (1950) advinda dos contos *Yabu no naka* (*Dentro de um Bosque*) e *Rashomon* de Ryûnosuke Akutagawa.

Quando jovem, sonhava em ser pintor, desejo este que foi despertado na infância e apoiado pelo seu professor Seiji Tachikawa, na escola primária. Aos dezoito anos passou a frequentar o Centro de Pesquisa de Arte Proletária, mas sua carreira como pintor foi curta e, insatisfeito com os seus métodos, desiste da pintura. Somente, com a morte de seu irmão Heigo, Akira modifica sua forma de observar a vida e pressiona-se em relação ao seu “papel” na família. Buscando autoconhecimento e uma satisfação financeira, ingressa na PCL<sup>71</sup>,

---

71 PCL abreviação de Photo Chemical Laboratory, laboratório fotoquímico. A empresa foi criada como instituto de pesquisas de películas sonoras, posteriormente tornou-se produtora de filmes.

assumindo a função de assistente de diretor. Durante este período, aprendeu muito sobre cinema, desvendando os processos que esta forma de arte necessitava para ser produzida, proporcionando assim, a possibilidade de evoluir dentro da indústria cinematográfica japonesa, tornando-se diretor.

Até completar 71 anos de idade, Kurosawa nunca teve interesse para escrever sua autobiografia, pois acreditava que não havia nada de interessante em sua vida que merecesse ser registrado para a posterioridade. E, se escrevesse algo, ficaria restrito tão somente aos fatos ligados aos filmes. Entretanto, ao comparar as palavras presentes na autobiografia de Jean Renoir<sup>72</sup>, “Minha Vida e meus Filmes”, e a falta de palavras de John Ford<sup>73</sup>, sabendo-se que John Ford não escreveu nenhuma autobiografia, Kurosawa percebe a importância deste exercício e inspira-se para redigir a sua própria.

A partir do seu “Relato autobiográfico” (1981) é possível compreender quem é Akira Kurosawa, suas atitudes em determinados momentos, seus métodos de direção, desde o processo criativo à finalização, além de abrir nossos olhos para o lado pessoal de um artista que até então era reservado sobre sua vida e sua família.

Akira Kurosawa nasceu em Tóquio, no dia 23 de março de 1910, foi o oitavo filho de Shima Kurosawa (40 anos) e Isamu Kurosawa (45 anos), completando a família, que era formada por pai, mãe e sete filhos entre eles quatro mulheres e três homens, Shigeyo, Masayasu, Tadaie, Haruyo, Taneyo, Momoyo e Heigo. Porém, Akira cresceu em companhia de apenas parte de seus irmãos, com Heigo, e três irmãs mais velhas, Haruyo, Taneyo e Momoyo.

Para Akira, sua família foi relevante para o seu desenvolvimento pessoal e artístico, pela forma como via a sociedade e a interpretava.

72 Jean Renoir foi um cineasta dinâmico, que desempenhou as funções escritor, ator e diretor. Seus filmes, a maioria pertencente à escola realismo poético francês e marcaram profundamente o cinema francês entre 1930 e 1950, tendo aberto a porta à *nouvelle vague*.

73 John Ford foi cineasta do norte-americano de grande renome, da década de 1930 a 1960. Iniciou sua carreira no cinema como ator e com o passar do tempo desempenhou a função de diretor, sendo reconhecido, internacionalmente pelos filmes do gênero *Western* e como um dos maiores contribuintes para o desenvolvimento do cinema.

Entre os membros de sua família, os integrantes que principalmente o influenciaram foram o seu pai e o irmão Heigo, pela forma como eles o encorajavam. Contudo, ele vê que sua família se distinguia da maioria das outras, pela forma como seus pais o educaram. Além da sensibilidade e generosidade que foram passadas por gerações.

As experiências vivenciadas e compartilhadas entre Akira e Heigo os tornaram muitos próximos. Por isso, com o suicídio deste irmão, aos vinte e três anos, Akira atravessou uma grande instabilidade emocional, passando a pressionar-se em relação a sua família e sua condição financeira. Este brusco rompimento faz com que Akira desperte e busque novas oportunidades.

### **Kurosawa diretor**

A estabilidade emocional e profissional de Akira só se restabeleceu ao ingressar na companhia cinematográfica PCL, aos vinte e seis anos, ao atuar como assistente de diretor e desenvolver funções de roteirista. Desenvolve estas funções até completar trinta e três anos, quando ele lança seu primeiro filme, *Sugata Sanshirô* (A saga do judô, 1943), dando início sua carreira como diretor.

Kurosawa, ao se tornar diretor, compreendeu as implicações e recomendações de Kajirô Yamamoto<sup>74</sup> em relação ao roteiro e ao desempenho de sua equipe dentro e fora do set. Isto modificou sua maneira de observar os detalhes no cenário, figurino e a atuação dos atores, o fez perceber como cada elemento influenciava na qualidade e na autenticidade do filme e na compreensão do público.

Para Kurosawa, criação é memória, sendo possível observar que todos os seus projetos cinematográficos foram baseados em suas

---

<sup>74</sup> Kajirô Yamamoto – Diretor japonês, que iniciou sua carreira no cinema como ator e assistente de direção na companhia cinematográfica Nikkatsu. Ficou conhecido por seus filmes de guerra e suas comédias, sendo mundialmente conhecido por ser o mentor de Akira Kurosawa.

próprias experiências, como frutos de seu próprio ser. A arte de Kurosawa é impregnada pela interdisciplinaridade de outras formas de arte, característica que determina sua arte e a forma de compor seu filme.

Em relação à produção dos *storyboards*, estes eram desenvolvidos com o objetivo de facilitar a compreensão de sua equipe e isso proporcionava aos operadores de câmera a compreensão de suas posições e de seus movimentos em relação aos continuístas, além de auxiliar no processo de anotação das ações dos personagens e marcações de cena.

A produção dos *storyboards* intensificou-se durante o processo criativo do filme *Kagemusha* (1980), devido às ameaças financeiras. Os *storyboards* tornaram-se fundamentais para equipe e o ato de desenhar a cena integrou-se em seu processo criativo como forma de refletir e exteriorizar as imagens que sua mente criativa construía. Desta forma, vale ressaltar as palavras de Kurosawa:

Ao desenhar *storyboards*, penso em uma verdadeira miríade de coisas. O ambiente que caracteriza o lugar, a psicologia e as emoções dos personagens, seus movimentos, os ângulos da câmera necessários à captação desses movimentos, as condições de iluminação, figurinos e acessórios. Se não pensar a respeito dos aspectos específicos a todas as coisas, não consigo fazer o desenho. Ou ainda, talvez para ser mais exato, deva dizer que desenho os *storyboards* para poder refletir sobre essas coisas. Procedendo dessa maneira, solidifico, enriqueço e capturo a imagem de cada cena de um filme até que a visualize com clareza. Só depois disso é que parto para a filmagem propriamente dita. No entanto, tenho de fato a impressão de que esse processo já toma forma em meu pensamento no momento em que escrevo o roteiro, porque muitas vezes encontro todos os tipos de desenho no verso dos rascunhos que rejeito. (KUROSAWA, 2010, p.8)

Kurosawa é emblemático, pela complexidade artística de sua filmografia e a

extrema riqueza estilística que o tornou um dos diretores mais importantes de toda a história do cinema. O diretor apresenta toda sua complexidade criativa na forma como compõe e estrutura seus filmes. A sua preocupação artística é reflexo direto de sua formação como homem e cineasta, por isso a importância de se conhecer sua biografia.

Para Kurosawa, *Rashomon* foi o portal de entrada para o cinema internacional, sendo um dos filmes mais relevantes em sua carreira, principalmente pela forma como ele foi recebido e reconhecido fora do Japão. Considerando isto, pode-se afirmar que este filme também garantiu a Kurosawa a reputação de diretor oriental mais ocidental da história do cinema, acarretando críticas positivas e negativas, e interferindo sobremaneira em sua carreira a partir de então, na realização de seus filmes.

## **Rashomon**

A produção do filme *Rashomon* foi iniciada a partir do convite da Daiei<sup>75</sup> para dirigir mais um filme pela companhia. O cineasta, que então finalizava o filme *Shûbun (Escândalo, 1950)* para a Shochiku<sup>76</sup>, não se preparava para produzir outro filme, mas devido ao convite, passa a procurar algo para filmar. Neste momento, lembra-se do roteiro de Shinobu Hashimoto<sup>77</sup>, baseado no conto *Yabu no naka (Dentro de*

---

75 Fundada em 1942 foi uns dos maiores estúdios no período pós guerra, os filmes produzidos pelo estúdio fez com que o cinema japonês ganhasse visibilidade internacional com filmes como *Rashomon* (1950) de Kurosawa, *Portão do inferno* (1953) de Teinosuke Kinugasa. Com o declínio do cinema japonês na década de 70 fez com que a Daiei declarasse falência, mas com ajuda da distribuidora Tokuma Shoten, a empresa conseguiu sobreviver fazendo poucos filmes a partir de então. Em 2002 foi vendida para Kadokawa Shoten Publishing Co.

76 Fundada em 1895 para a produção de peças kabuki, em 1920 passou a fazer filmes sendo um dos primeiros estúdios japoneses a buscarem a produzir os filmes nos moldes de Hollywood. Atualmente também é conhecida por fazer filmes de séries de desenhos animados japoneses

77 Shinobu Hashimoto – Escritor, roteirista, produtor e diretor de cinema, em 1950, trabalhou pela primeira vez com o diretor Akira Kurosawa na concepção do roteiro do filme *Rashomon*, baseado nos contos do escritor Ryûnosuke Akutagawa: *Yabu no naka (Num Bosque)* e *Rashomon*. Tornando-se um colaborador frequente do diretor.



um Bosque) do escritor Ryûnosuke Akutagawa<sup>78</sup>. O diretor convidou o roteirista para conversarem sobre a possibilidade de filmar o seu roteiro, que infelizmente era curto e não possuía extensão necessária para ser filmado.

Kurosawa, insatisfeito com a constatação, começou a pensar sobre a estrutura do roteiro e quais as possíveis alterações que deveria realizar para produzi-lo. O roteiro de Hashimoto era constituído por três histórias e Kurosawa lembrou-se do conto *Rashomon* de Ryûnosuke Akutagawa percebendo que se introduzisse mais um conto ao conjunto já existente, adquiria o comprimento exato de uma película. Então, a nova versão do roteiro *Dentro de um Bosque* foi modificada pelo diretor, sendo renomeado como *Rashomon*.

A história de *Rashomon* se passa na frente de um portão arruinado, com um monge budista e um lenhador e várias vezes nos mostra cenas do passado contados pelo ponto de vista de vários personagens diferentes relatando o caso de um assassinato.

O filme é um marco na carreira de Kurosawa, não só pelo reconhecimento internacional e pela abertura do mercado cinematográfico japonês, mas também pela audaciosa forma como os elementos do filme são retratados: simplicidade e experimentalismo, encontrados na estética dos filmes mudos.

A busca pela estética dos filmes mudos foi fundamental para a descoberta da simplicidade, na forma como os personagens são distribuídos nos enquadramentos. E o experimentalismo é visível na forma como a luz é utilizada possibilitando a criação de efeitos ambientais e expressando sensações. Principalmente na cena de beijo contra o sol – o efeito, além de aumentar a dramaticidade da cena, nunca havia sido executado no cinema.

A iluminação de *Rashomon* é grandiosa por enaltecer a beleza e a

---

78 Ryûnosuke Akutagawa – Escritor japonês criador dos contos *Rashomon* e *Dentro de um Bosque*, que são adaptados para o filme *Rashomon* dirigido por Akira Kurosawa. O escritor é considerado o “Pai do conto japonês”, sendo reconhecido por seu estilo e pela forma com explora o lado negro da natureza humana.

complexidade do roteiro e dos personagens, por meio da utilização da luz e das sombras. Estes elementos proporcionam as sensações de profundidade e perspectiva em relação ao cenário, além de valorizar as formas e texturas presentes na natureza, aumentando a plasticidade da imagem.

A direção de arte do filme foi fundamentada a partir das pesquisas históricas sobre os portais das cidades e sobre o vestuário do período Heian (794-1185). A partir destas pesquisas, o diretor foi capaz de caracterizar os personagens por meio de seus trajes, transmitindo aos espectadores a posição e status social a que cada personagem pertencia na aristocracia japonesa. É possível observar as distinções entre cada personagem desde dos trajes mais simples como o do lenhador, o do ladrão, o do monge e o do oficial de polícia, até os mais elaborados como os do samurai e de sua esposa.

A preocupação de Kurosawa de seguir a historicidade do período foi marcante no início de sua carreira, isso se deve a preocupação que o diretor possuía na plasticidade da imagem e na construção do figurino. Essa preocupação ao longo de sua carreira se manteve, mas Kurosawa passa a se preocupar em outros aspectos da imagem e não apenas de sua aproximação com o real. Em sua evolução como cineasta é perceptível como ele incorpora outros elementos de outras artes que tornam a imagem de seus filmes ricos de detalhes e sentidos.

## **Sonhos**

O filme *Yume* (*Sonhos*, 1999) é composto de oito segmentos. A ideia inicial para o filme era que ele fosse composto por dez sonhos, entretanto, a produtora *Lucasfilm's Industrial Light and Magic* barrou a proposta inicial, por questões técnicas, pela dificuldade em realizar todos os efeitos especiais nos fragmentos. Consequentemente, a estrutura do filme foi modificada e, desta forma, o número de sonhos

foi reduzido para oito.

Em *Sonhos* é possível observar claramente, durante todo o filme, as referências culturais e folclóricas do Japão: a xilogravura, os contos e as lendas, sendo mais representativas nesta produção do que em qualquer outro filme de Kurosawa. Logo ao iniciarmos uma análise do filme *Sonhos*, deparamos com sonhos do próprio diretor e, sendo assim, por se tratar de sonhos, qualquer que seja a análise dos significados primários ou figurados presentes nas cenas, personagens, cenários e figurinos, eles trarão um contexto muito maior para a interpretação e para o entendimento do filme. Além de referências ocidentais, como sua admiração ao trabalho de Van Gogh, claramente exploradas pelo cineasta na construção dos cenários e figurinos do quinto fragmento (“*Corvos*”) no filme *Sonhos*, esta conexão direta entre pintura e cinema torna o filme emblemático, sendo um dos mais conhecidos e assistidos.

Por se tratar de sonhos do próprio diretor, é possível percebê-lo nas histórias e nos sentimentos que ele possuía em relação aos personagens e a ele mesmo. Há um sentimento de nostalgia ao realizar o filme, por exemplo, no primeiro sonho, a casa do menino, que seria o Kurosawa quando criança, é muito semelhante à casa em que ele cresceu e, na placa ao lado do portão da casa, está escrito os ideogramas de seu sobrenome. No segundo sonho, é possível perceber referências de sua infância e de suas recordações de sua irmã Momoyo.



**Figura 1** – Frames dos oito sonhos, do filme *Sonhos* (1990).

Ao analisarmos sua filmografia é possível perceber modificações com o passar dos anos, quanto mais velho Kurosawa se torna, mais claros se tornam os elementos autobiográficos em seus filmes, conseqüentemente, faz com que o filmes se tornem mais contemplativos, as ações dos personagens são diminuídas, fazendo com que o ritmo seja mais lento. E é a partir da diminuição de ritmo do filme, que os fragmentos oníricos são reforçados, impactando os espectadores, por seus temas menores ou por suas relações estéticas. Entretanto, Kurosawa não é uma exceção em relação à forma como incorpora elementos autobiográficos em seus filmes. Esta relação

entre artista e obra, está presente em muitos cineastas e artistas contemporâneos, como exemplo, Vincent Van Gogh<sup>79</sup>, Federico Fellini<sup>80</sup> e Terrence Malick<sup>81</sup>.

Muitos autores afirmam que “os sonhos”, no filme, poderiam ser ordenados de qualquer maneira, que não haveria problema. Porém, ao analisar cada fragmento onírico é possível relacioná-los entre si, estabelecendo assim um fio condutor por meio de uma temática em comum. O filme apresenta temas recorrentes. No início, mostra os sonhos de uma criança, seus medos, fantasias, o crescimento dela ao fazer escolhas difíceis e arcar com as responsabilidades de seus atos. Após os desafios pelos quais passa na vida adulta, como desvendar os mistérios daquilo que nos intriga, resistir para alcançar os objetivos que almejamos e o medo de perder aquilo que nos é importante, por fim, contemplamos a vida que passou e decidimos que tudo valeu a pena. Os protagonistas dos sonhos não fazem nada para mudar o rumo da história, eles apenas interagem com o ambiente, sendo mais um observador da história, como nós, os espectadores.

Em relação a direção de arte de *Sonhos*, é possível perceber que houve uma transformação na forma como Kurosawa concebia e utilizava os elementos estéticos e plásticos em seu filme, dedicando maior atenção a eles e buscando explorá-los livremente sem se deter única e exclusivamente do contexto literal, naturalista, deixando em segundo plano os contextos históricos. Essa modificação na forma de

---

79 Pintor pós impressionista Vicent Willem van Gogh (1853 - 1890) é reconhecido por seus traços e cores fortes. Trabalhava em uma empresa que negociava artes e viajava constante entre Londres, Paris e Haia, uma cidade holandesa. Entrou em contato com o impressionismo em uma de suas viagens para a França em 1886, e a partir de então buscou a trabalhar o seu estilo pelo qual ficou reconhecido até hoje.

80 Federico Fellini cineasta italiano (1920 – 1993) é reconhecido como um dos mais importantes cineastas italianos, sendo reconhecido pela forma como criticava a sociedade como: totalitarismo, marxismo, à igreja católica, capitalismo e a influência américa na Itália. Seus filmes, o cineasta apresenta sua visão pessoal da sociedade, combinando elementos de sua memória, sonhos, fantasia e desejos.

81 Terrence Malick (1930) filósofo formado em Harvard, diretor, roteirista e produtor norte-americano. Ele começou sua carreira como cineasta quando iniciou seu mestrado em artes, *American Film Institute Conservatory* (1969), durante sua carreira produziu 7 filmes, no qual o primeiro foi sua tese de mestrado. Entre os seus filmes, o filme *Árvore da vida* (2011) é considerado autobiográfico, por retratar a relação entre o cineasta e sua família, principalmente o seu pai.

criar, foi uma consequência de seu desenvolvimento criativo como diretor e da criação de seu próprio estilo, no qual ele adquiriu com o passar dos anos. É possível perceber sua preocupação histórica apenas em alguns momentos do filme, isto é, apenas na medida necessária para se tornar a obra mais verossímil. Exemplos disso na construção dos figurinos podem ser notados no segundo, quarto e oitavo sonhos. Em *O túnel*, Kurosawa caracteriza e contextualiza o capitão e os soldados após a Segunda Guerra Mundial, por meio de figurinos e de objetos cênicos compostos de forma fiel à utilizada no período. Enquanto nos outros, é possível observar uma relação entre as crenças populares e a xilogravura.

## Figurino

O vestuário é o elemento mais próximo do indivíduo, embelezando-o ou não, sua forma pode distinguir ou confirmar elementos de sua personalidade.

Marcel Martin

O figurino é um dos elementos constituintes do arsenal dos meios de expressão do cinema, sendo considerado e explorado por meio de um estilo de direção de arte. Este elemento pode destacar ou não o personagem do cenário, além de estimular percepções no espectador. A partir destas considerações, pode-se acrescentar que Kurosawa explora em sua filmografia as diferentes formas de figurino: realista, *para-realista* e simbolista<sup>82</sup>.

Kurosawa explora principalmente os figurinos *para-realistas*, por meio dos quais estiliza a indumentária e os trajes de um período histórico para a concepção plástica de seus filmes. É possível observar

82 Figurinos realista, *para-realista* e simbólico – Realista: é o que está de acordo com realidade histórica, sendo confeccionados exatamente ao período histórico. Para-realista: figurino inspirado em um período histórico, apresentando elementos estilizados. Simbólicos: não possui nenhum vínculo com períodos históricos e sua única função é traduzir e transmitir características do personagem aos espectadores. Classificação utilizada e publicada por Marcel Martin em seu livro *A linguagem cinematográfica*, de 2009.

a sua preocupação com a concepção do figurino nos *storyboards*. Este método reflexivo de concepção por meio dos desenhos interfere na escolha dos materiais e cores que serão utilizados para produção dos trajes.

No filme *Rashomon*, o figurino imprime força visual aos personagens que os vestem e esclarece suas posições e status social na sociedade japonesa, do período Heian<sup>83</sup>. Além, de transmitirem aos espectadores a expressão individual de cada personagem e sua relevância na trama. Kurosawa baseia a construção dos figurinos em documentos históricos, transformando os códigos da moda e os símbolos da indumentária do período, no intuito de traduzir melhor aos espectadores quem são aquelas personagens e o universo em que vivem.

No período Heian (794-1185), a elegância da corte japonesa atingiu seu apogeu com a utilização de roupas imponentes, principalmente no vestuário feminino. As mulheres da corte japonesa vestiam-se com múltiplos kimonos, um em cima do outro. Essa moda era conhecida como *juni-hitoe*, o que significa “doze espessuras”: doze peças de diferentes cores e tons, sobrepostas de maneira a deixar visível uma faixa estreita de cada uma na gola, nas mangas e na barra, as sobreposições de kimonos poderiam chegar a mais que 25.

Durante o período Heian, a pesada vestimenta *juni-hitoe* sofreu transformações, fazendo com que suas camadas fossem progressivamente abandonadas, adquirindo novas formas como *Itsutsu-Ginu* (vestimenta composta por cinco camadas, sobrepostas) até se transformar em favor do *Kosode*, um simples *kimono* originalmente vestido sobre a pele, abaixo dos doze ou mais outros. Na história da roupa, diversas vezes a vestimenta de baixo se tornou a vestimenta de cima, isso também ocorre no Japão, com o *Kosode*.

Todos os figurinos foram criados a partir de documentos históricos, porém, não são todos do período Heian. É possível

83 Período Heian – Foi o período de 794 à 1185, caracterizado por um longo período de paz, pelo enfraquecimento econômico do país e o empobrecimento da maioria da população, e pela forte influência chinesa na cultura, na corte imperial por meio da arte e do vestuário.

perceber a influência dos trajes sociais de períodos anteriores ao Heian como Yayoi na concepção do traje de cena do bandido. Além de perceber a codificação e recodificação na concepção dos figurinos, com diminuição das peças dos figurinos, como nos casos do monge, do oficial de polícia e do camponês.



**Figura 2** – Primeira coluna da esquerda para direita: Oficial de polícia, Camponês e Bandido, segunda coluna da esquerda para a direita: Esposa do samurai, Samurai e Monge.

O figurino do oficial de polícia, interpretado pelo ator Daisuke Katô, é constituído pelo *heirai-boshi* (chapéu), o *hakama* (calça), e o



*suikan* (robe com a gola arredondada), que era a vestimenta comum aos *hobens* (os detetives de baixo escalão). Essa vestimenta, depois da Era Heian, passa a ser a vestimenta das classes mais baixas da aristocracia.

O traje do bandido reflete a sua posição na classe social como sendo alguém excluído da sociedade, pois não há elementos que o coloquem no período Heian. O figurino se aproxima dos trajes de períodos anteriores em que a roupa quase não era costurada às chamadas *yokohaba-no nuno*.

Os figurinos do camponês e do lenhador são bem parecidos, mas não é possível defini-los em relação aos trajes de uma época determinada, ambos usam o traje *hitarare*.

Os figurinos dos personagens Masako Kanazawa (interpretada pela atriz Machiko Kyô), esposa do samurai Takehiro Kanazawa (interpretado pelo ator Masayuki Mori) são mais elaborados e mais fiéis em relação ao período em que a história ocorre e aos outros personagens. Devido à escolha dos materiais, à forma como as peças dos trajes são utilizadas, apresentam maior disparidade em relação aos outros personagens da trama.

O traje usado pela esposa é o *tsuboshozoku*, vestimenta tradicional das mulheres da corte e esposas de samurai para saírem nas ruas, o item mais característico do traje é o *ichime-gasa-no koji* (o chapéu com rede que escondia o rosto da mulher e servia como protetor contra insetos). A maquiagem utilizada pela atriz Machiko Kyô, é normalmente observada em máscaras do teatro *Noh* e *Kabuki*. Elas transmitiam o padrão de beleza da época. Durante o período Heian, a beleza da mulher era associada à palidez de sua pele, e as mulheres normalmente branqueavam o rosto com pó de arroz, desta forma, realçava os olhos e a boca. Ao se tornarem adultas as mulheres tinham suas sobrancelhas raspadas, para facilitarem a aplicação da maquiagem e as redesenhavam acima das sobrancelhas originais, pois da maneira que o cabelo era preso para traz, exaltava o tamanho da testa.

O samurai, como os camponeses, usa o *hitarare*, mas os elementos que o diferenciam são o *eboshi* (chapéu de samurai), a *katana* (espada samurai), o *munahimo* (laço que prende o kimono) com maiores detalhes e o *hakama* (calça samurai vai quase até o tornozelo, enquanto do camponês para no meio da canela) que é mais comprido.

A partir da observação do figurino do monge, interpretado pelo ator Minoru Chiaki, é possível observar que o figurinista So Matuyama, apropriou-se da vestimenta do monge para peregrinações, e diminuiu o número de elementos do traje original. Tal apropriação transmite a decadência do portal e do próprio monge. Os elementos mais marcantes do traje desse personagem é o *motsuke-koromo*, o robe preto usado por monges budistas, o *habaki*, a calça branca, e o *takuhatsu* (chapéu feito de bambu).

Ao analisarmos o filme *Sonhos* (1990) é possível percebermos a forte preocupação plástica do cineasta na forma como a direção de arte é concebida, destacando os elementos estéticos do filme, por meio da apropriação da linguagem da pintura e da xilogravura. Nota-se também referências culturais e folclóricas do Japão e do Ocidente, como no uso da linguagem estética de Van Gogh (até a menção literal de seus quadros no sonho *Corvos*), além das xilogravuras de Hiroshige e Hokusai, usadas como referência, por exemplo, para a composição dos cenários do sonho *Monte Fuji em Vermelho*. Vê-se neste filme a diminuição de sua preocupação com a representação naturalista, na forma como desenvolve o filme, os personagens, os cenários e os figurinos.

O primeiro sonho, “*Luz de sol através do arco íris*”, Kurosawa apresenta imagetivamente a lenda do casamento das raposas assim como os xilogravuristas Hokusai e Hiroshige o fizeram. Segundo a lenda, este evento só ocorre quando há simultaneamente sol e chuva e, ao cessar a chuva, é possível ver um arco-íris. Assim, ele explora as crenças populares sobre as raposas e constrói imagetivamente esses animais divinos aproximando as crenças e a xilogravura, usando a maquiagem, os trajes e os objetos cenográficos para fazer esta aproximação.

Entres as crenças populares japonesas, as raposas são consideradas animais predispostos à magia e aptos a desenvolverem qualidades fantasmagóricas. Sendo apresentadas tanto como divinas, como traiçoeiras, por serem capazes de assumirem a forma humana, por isso, as raposas desse sonho são antropomorfizadas.

Ao analisar a forma como Kurosawa concebe os personagens e seus trajes é possível perceber sua preocupação ao contextualizá-los, explicitamente pelo garoto e sua mãe, que utilizam *kimonos* típicos da Era Meiji, que eram utilizados apenas dentro das casas. Durante a Era Meiji o Japão sofreu maior influência estrangeira, tendo sua moda tradicional completamente modificada pelos trajes ocidentais e, em consequência, os trajes tradicionais japoneses passaram a ser usados apenas em âmbito doméstico.

Kurosawa ao apresentar as raposas, se preocupa em humanizá-las ao máximo por meio dos figurinos e da maquiagem, apresentando uma forma antropomórfica, caminhando e vestindo roupas, baseando-se em relatos folclóricos, representações artísticas e xilogravuras de Hiroshige e Hokusai. Entretanto mantém elementos emblemáticos da lenda como a distribuição das raposas, que caminham enfileiradas como em um procissão, carregando as *Kitsunebi* (lanternas revestidas de papel), elemento comumente associado à lenda, na qual as misteriosas luzes só podem ser vistas à distância.

No segundo sonho, “*Pessegueiro*”, o pequeno “Kurosawa” tem o grande privilégio de entrar com espíritos dos pessegueiros que foram cortados. A princípio, eles debocham do garoto, mas ao verem que ele é um bom menino, mostram à ele mais uma vez o desabrochar dos pessegueiros, enquanto sua irmã mais velha e suas amigas comemoram o *Hinamatsuri* (festival de bonecas que acontece no dia 3 de março).

Neste fragmento é possível observar a retratação de dois elementos culturais da tradição japonesa: a celebração do *Hinamatsuri*<sup>84</sup> e a representação da crença popular do espírito das

84 *Hinamatsuri* – Segunda a tradição japonesa o festival das bonecas é comemorado no dia 3 de março, é celebrado o dia das garotas e dos bonecos. Originou-se de uma antiga tradição japonesa chamada *hina-nagashi* em que bonecos de palha eram colocados em pequenos barcos

árvores, conhecido como *Kodama*. Além disso, tal festividade possui uma relação direta com suas recordações de infância nas quais ele e sua irmã Momoyo brincavam com os bonecos do *Hinamatsuri*, que sua família possuía.

Neste sonho é possível perceber que o cineasta utilizou referências diretas das crenças populares, principalmente do festival *Hinamatsuri* ao apresentar e dispor os espíritos dos pessegueiros cortados, como os bonecos que representam a corte imperial japonesa, por meio de suas caracterizações e de suas disposições. Os espíritos aparecem conforme a imagem dos bonecos ornamentais, no quais são vistos no início do sonho, em esculturas decorativas dispostas na sala. Ao analisarmos a forma como o diretor articula as ações dos personagens e desenvolve a trama, é possível perceber o respeito que ele possui pela tradição japonesa.

No terceiro sonho, “*a nevasca*”, o diretor mostra um grupo de alpinistas lutando contra a nevasca para voltar ao acampamento. Sem esperanças de encontrá-lo, um a um adormecem pelo cansaço. Porém, o protagonista, ao cair na neve, vê surgir a mulher das neves que tenta fazê-lo adormecer mas, ele resiste e a mulher das neves desaparece no ar. Ao se levantar, procura acordar seus companheiros e a nevasca cessa. Sendo possível ver ao fundo o acampamento.

Neste fragmento, Kurosawa apresenta o espírito *Yuki onna*<sup>85</sup>, que nas lendas é definida como a “mulher das neves”. Kurosawa ao construir imagetivamente a personagem *Yuki onna*, baseia-se completamente no folclore japonês, a personagem é uma linda mulher pálida, com longos

---

e mandados rio abaixo em direção ao mar, supostamente levando problemas e maus espíritos junto com eles. Porém durante o período Heian tornou-se um costume expor bonecos em plataformas cobertas por um tapete vermelho, entretanto esses bonecos representavam a corte tradicional do período Heian, o imperador, a imperatriz, ministros, músicos e servos.

85 *Yuki onna* (A Mulher das nevas) – No folclore japonês, em noites com neve aparece uma alta e linda mulher, com cabelos compridos e lábios azuis. Sua pálida, ou até mesmo transparente pele a faz misturar-se entre as paisagens com neve. Ela é vista vestindo um *kimono* branco, mas em outras lendas está despida. Apesar de sua beleza, os seus olhos podem causar terror aos mortais, e ela pode se transformar em uma nuvem de neve, caso se sinta ameaçada. Algumas lendas dizem ser o espírito de alguém que pereceu nas neves. Até o século XVIII, todas as histórias contadas eram contadas como se ela fosse maligna. Hoje, entretanto, histórias dão um toque mais humano, enfatizando sua natureza fantasmagórica e sua beleza efêmera.

cabelos, ao meio da nevasca ela se mistura entre as paisagens com neve, tornando-se invisível. Sobre sua pálida pele veste um *kimono* branco, que a camufla, apesar de sua beleza, os seus olhos podem causar terror aos mortais, porém sua aparência se transforma de uma bela mulher pálida com longos cabelos negros em uma horrível mostro que deseja matar o alpinista, e assim como o mito ocidental das sereias, elas são retratadas ambigualmente em alguns mitos são retratadas como belos seres e em outros como monstros.

O quarto sonho, “*o túnel*”, narra o encontro entre o capitão e os soldados de seu pelotão, mortos em batalha, entretanto é possível perceber que os soldados do pelotão não sabem que estão mortos. Durante o encontro o capitão desabafa aos antigos companheiros seus sentimentos, pedindo para eles partam em paz. Ao analisarmos este fragmento onírico, é possível perceber a forte relação entre os personagens, o cenário e elementos simbólicos do folclore japonês. Desde a escolha das cores para compor as cenas à escolha tão simbólica do cenário.

Kurosawa, utiliza símbolos como o cão, o túnel, e as cores para construir a trama, enfatizando e dramatizando o espectador pela forma como são apresentados por meio da cena e dos diálogos. Parte da simbologia que ele utiliza não é conhecida por todos, por serem antigas referências folclóricas japonesas. Entretanto, o cineasta abusa do uso das cores para dramatizar e sinalizar ao espectador algo de estranho em relação ao encontro, por exemplo, a escolha da cor da cor azul para maquiagem dos soldados, que por isso parecem mortos e ainda mas inquietantes e a escolha da cor vermelha para o cão, que assim parece ainda mais demoníaco ao latir, rosnar e mostrar os dentes.

Entre os elementos que o cineasta utiliza o que causa maior estranhamento durante o sonho é a imagem do cão que permanece próximo ao túnel, e a forma como ele é apresentado, além de sua significação. Tanto que o cão é apresentado como o ser que anuncia eventos sobrenaturais, anunciando o encontro. Tanto no Japão como no ocidente, há diversas lendas sobre cães, no Japão o espírito de um

cachorro (*nora-inu*) que pode ser conjurado no mundo dos homens pela raiva e fome que passou quando estava vivo, pode servir como guardião de uma família, mas se escapar do controle de seu dono, pode amaldiçoá-lo, até enlouquece-lo ou causar sua morte. E no ocidente, entre as lendas sobre cães, as mais conhecidas são “cão do inferno” e *Cérbeus* da mitologia grega, que são os guardiões para a entrada do mundo dos mortos.

O cenário escolhido por Kurosawa, o túnel, também possui forte simbolismo fundamentado no folclore japonês, segundo o qual qualquer caminho que se cruza como pontes, túneis e encruzilhadas são rotas para outros mundos. Além da forte relação entre os elementos do folclore japonês é possível perceber que os figurinos foram concebidos de acordo com os utilizados pelo exército imperial japonês na Segunda Guerra Mundial, e que o cachorro pode ter sido colocado em cena pois nesse mesmo período treinavam-se cães para que eles participassem do combate de diversas formas, como rastreadores no combate, ou levando suprimentos e munições para os soldados na linha de frente.

No quinto sonho, “*corvos*”, o cineasta apresenta um admirador de pintura que mergulha nos quadros de Van Gogh e passa a procurar o pintor até encontrá-lo. Durante o encontro, o rapaz questiona o próprio pintor sobre o que o motiva a pintar e a resposta é que precisa continuar sua busca pela luz. Neste fragmento onírico, Kurosawa baseia-se nos quadros, rascunhos e desenhos de Van Gogh para compor seus cenários, figurinos e personagens, fazendo com que o fragmento seja um dos mais conhecidos e comentados pela sua conexão literal com a pintura. A forte e explícita referência presente neste fragmento está na forma como o cineasta se apropria das imagens do pintor e seu estilo para desenvolver a trama, reproduzindo os quadros como cenários, objetos cênicos e recriando imagetivamente Van Gogh e Kurosawa como personagens. Pode-se chegar a esta conclusão devido à utilização de elementos característicos deles, como a barba ruiva de Van Gogh, o curativo em volta do rosto para estancar o sangramento causado pela amputação de sua orelha direita e, em relação a Kurosawa, é possível visualizar a

relação entre o figurino do personagem com os trajes característicos do diretor como o a camisa xadrez, o colete e, principalmente o chapéu de montanhista.

Kurosawa era um admirador das artes em geral e esta sua admiração pode ser percebida na forma como ele constrói seus filmes e seus personagens, explorando visualmente suas formas e cores. Ao analisarmos o quinto sonho sob o ponto de vista dos relatos dos membros da equipe é perceptível a preocupação de Kurosawa em relação à visualidade dos cenários e personagens visando, assim, expressar suas ideias. Os quadros apresentados no filme como cenários eram réplicas feitas pelo pintor abstrato Yoshi Hamada, e foram retocados por Kurosawa durante as filmagens, quando era necessário enfatizar as texturas das pinturas. Martin Scorsese foi quem interpretou Van Gogh e em entrevista contou a preocupação de Kurosawa com os detalhes, por exemplo, para ser maquiado levava horas colando a barba e fios ruivos de tamanhos diferentes para se aproximar ao máximo do autorretrato original do pintor.

Entretanto, este fragmento não é o único com essa forte conexão com a pintura. Entre os episódios oníricos também é possível observar referências imagéticas da pintura Oriental por meio da aproximação de xilogravuras de Hokusai no sexto sonho “*Fuji vermelho*” e de xilogravuras de Hiroshige no primeiro sonho “*Luz de sol através do arco-íris*”

No sexto sonho, “*Fuji vermelho*”, Kurosawa apresenta um holocausto nuclear, causado pelo vazamento radioativo de usinas próximas ao Monte Fuji, causando o desespero de milhares de pessoas. Após a confusão, as únicas pessoas que são vistas são uma mulher inconsolável com seu bebê, um executivo, que, sendo um dos responsáveis pelo desastre da usina, procura se desculpar pelo acidente, e o protagonista, que no fim procura em vão se livrar das fumaças radioativas que estão indo na direção da mulher.

Este sonho possui uma interessante relação com a pintura e apresenta o mesmo nome de uma das xilogravuras do Monte Fuji

de Kakushita Hokusai, *Fuji vermelho*<sup>86</sup>, na qual ele retrata a montanha com esta cor. É possível perceber a forte relação visual entre a forma como o diretor visualiza o holocausto com a xilogravura, por meio da predominante escolha do vermelho na representação dos personagens apresentados em segundo plano e da imagem emblemática do Monte Fuji, completamente vermelho. O cineasta sinaliza, desta forma, a inferioridade humana e enaltece a força e soberania da natureza sobre nós.

A escolha do vermelho pode ser associada com o folclore japonês e à forma como ela é associada a divindades nas tradições budistas e xintoístas, na qual as estátuas de divindades estão geralmente com roupas vermelhas ou são todas pintadas de vermelho. De acordo com o folclore japonês, o vermelho é a cor que serve para expelir demônios e doenças justificando, também por essa razão, a escolha desta cor neste determinado sonho.

Vale observar também que a imagem do Monte Fuji vermelho é um fenômeno natural raro, que pode ser observado apenas no final do verão quando o céu está limpo e em dias em que no dia (ou madrugada) anterior, tenha chovido. Isto se dá pois, como as rochas do monte Fuji são principalmente compostas de basalto, elas possuem uma cor avermelhada que, quando estão molhadas, adquirem um tom mais forte. Assim, quando o sol nasce no horizonte, esse tom é refletido pelo monte, que adquire essa cor pela manhã.

No sétimo sonho, “*O demônio que chora*”, pode-se entender que seja a continuação do sexto sonho “*Fuji vermelho*”, pela forma como Kurosawa apresenta o protagonista vagando em um cenário totalmente deserto e caótico, parecendo ser consequência do holocausto nuclear. Além de apresentar o mesmo personagem do sonho anterior com o mesmo figurino como se ele fosse o único sobrevivente do apocalipse, até encontrar um demônio, que conta antes ter sido um ser humano e que, a razão para o cenário estar totalmente desolado teria sido um holocausto nuclear. O demônio

86 *Fuji vermelho* – Xilogravura feita por Kashita Hokusai, criada a partir de uma das imagens que o xilogravuristas teve a oportunidade de ver durante suas viagens dentro do Japão. Esta xilogravura faz parte de uma série de xilogravuras intitulada 36 paisagens do Monte Fuji.



o leva até um lugar em que há vários outros como ele, conta como assumiu aquela forma e fala sobre as dores que sofrem os demônios naquele mundo.

A cena desoladora lembra imagens religiosas budistas que, por sua vez, lembram o *jigoku* (inferno). E com o aparecimento do *oni* (no ocidente é traduzido mais comumente como demônio), sentimos que o protagonista está realmente no inferno, não fosse pela cena no início que mostra inúmeros prédios destruídos e pela explicação do demônio. O *oni* no folclore japonês assume diversos papéis desde guardiões da entrada do inferno, carrascos, e mais recentemente deixou de ter esse caráter mais negativo para ser uma figura usada para espantar a má sorte.

Kurosawa ao descrever que os humanos se tornaram *onis*, sugere que pensemos neles como carrascos, pela nossa própria consciência de que os homens foram gananciosos e destruíram a natureza que, por isso, os tortura. Os figurinos dos *onis* foram criados e envelhecidos, para representarem a transformação que os humanos sofreram e a dor que eles sentem.

Entre os elementos cenográficos mais emblemáticos e simbólicos deste fragmento são o lago de sangue ao redor do qual vemos outros *onis*, sendo referência aos textos budistas que descrevem uma parte do inferno dessa maneira. Um ponto curioso é que existe uma fonte termal no Japão chamada Chinoike Jigoku, em que na sua composição há muito óxido de ferro, dando uma coloração avermelhada ao barro e água desta fonte. Na cultura popular, principalmente, em desenhos animados japoneses várias vezes o inferno é representado com lagos de sangue, como vemos na animação, *Dragon Ball Z* (1996) de Akira Toyama.

Um objeto de cena que parece não ter muito significância no sonho mas que visualmente é intrigante são as flores de “dente de leão” gigantes. As flores, possuem o significado de liberdade, otimismo e esperança, e são conhecidas por serem resistentes, e crescerem em quase todos os ambientes e se espalham com rapidez.

No último sonho, “*O vilarejo dos moinhos*”, o protagonista chega a um antigo vilarejo simples que não utiliza eletricidade e outras tecnologias, durante o período que permanece no vilarejo acontece o funeral de uma senhora, porém o rapaz, perceber que as pessoas do vilarejo estão felizes festejando, sem demonstrar qualquer tristeza pela morte. Intrigado, o rapaz questiona o senhor sobre as condições de vidas deles e a impressionante alegria dos moradores. O senhor afirma que os moradores do vilarejo decidiram não usar de tecnologias avançadas porque, no final, elas deixam as pessoas infelizes pois acabam se esquecendo que o que importa para o homem é preservar a natureza, que sem ela não há vida. No início e no fim do sonho o protagonista cruza uma ponte e, como no quarto sonho, “*O túnel*”, temos a sensação de passagem “entre mundos”, mas desta vez em direção a um paraíso.

Neste sonho os figurinos usados pelos personagens do vilarejo lembram os mesmos utilizados em festivais, embora este seja um funeral. Os trajes não são novos, transmitindo a sensação de que eles são trajes utilizados em momentos importantes para os moradores, porém reutilizados em datas comemorativas. No budismo a morte representa parte do ciclo da vida de uma pessoa, e embora cause tristeza aos amigos íntimos, os budistas procuram não demonstrar isso, pois a tristeza é um sentimento surgido do egoísmo do indivíduo, da saudade que ele sente de quem partiu e esse sentimento pode fazer com que o espírito da pessoa fique preso a esse mundo e não continue com o ciclo que deve seguir.

A imagem do moinho de água reforça a ideia desse ciclo que é a vida, ela está sempre em movimento, e a água que passa por ela não é a mesma de antes. Como diria o filósofo grego Heráclito, que disse “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois ele já não será o mesmo, nem você”.

## Considerações finais

Akira Kurosawa iniciou sua carreira no momento em que a indústria cinematográfica encontrava-se em constante interferência política e econômica, em decorrência dos conflitos bélicos. As constantes transformações na regulamentação das companhias produtoras ocasionaram a formação de uma consciência ideológica e a regulamentação de produções e, conseqüentemente, fez com que maioria das produções possuísse a finalidade educativa ou informativa, ressaltando as características da sociedade japonesa.

A filmografia de Kurosawa reflete o homem e a sociedade, sendo fruto de suas vivências, e a forma como o diretor visualiza o papel do indivíduo na sociedade e a sua crença de que seu trabalho poderia criar um mudança no mundo. É possível observar a presença do cineasta em seus personagens por meio de suas ações, sonhos e de suas idealizações. Porém, o que torna único o seu processo criativo é a maneira como desenvolve o roteiro, concebe personagens e estuda os elementos cinematográficos. Por meio de técnicas como o desenvolvimento dos *storyboards*, fundamentais para o diretor e sua equipe. Faz parte do seu processo criativo e das associações poéticas não lineares que sua mente estrutura, além de ser um meio de comunicação primordial para que sua equipe compreenda a estrutura que almeja.

A prática dos *storyboards* que se tornam, posteriormente, obras de arte, se deu a partir das dificuldades financeiras quando, em 1970, Kurosawa se vê encurralado por não ver seus projetos concluídos e, para se sentir satisfeito com suas idealizações, passa a se dedicar à pintura das cenas de seus filmes. No início, Kurosawa utilizava os *storyboards* como meio de comunicação entre os membros de sua equipe, por auxiliar na compreensão dos movimentos de câmera. Contudo, com o passar do tempo, eles adquirem outras funções, como auxiliar o processo criativo do diretor, por meio da análise das cores e formas dos figurinos e da cenografia na cena.

É com esse pensamento plástico que Kurosawa concebia seus filmes, mas podemos ver uma elaboração cada vez mais complexa de sua visualidade com o passar dos anos. Por exemplo, embora o filme *Rashomon* seja fortemente concebido por uma chave histórica (recriando trajes para além do período Heian), Kurosawa foi também capaz de preocupar-se em fazer composições de luz, formas e cores que acrescentassem dramaticidade às cenas e ampliassem nossa impressão da narrativa e de seus personagens. Enquanto isso, no filme *Sonhos*, pertencente a uma segunda fase de sua carreira, o diretor explora a força pictórica da imagem, da porção imagética dos personagens, deixando em segundo plano o contexto histórico dos figurinos. Prioriza, portanto, a potencialidade plástica da cor e da forma visando transparecer as emoções das cenas, das históricas e a humanidade de seus personagens.

Kurosawa ao iniciar um novo projeto, dedicava-se igualmente a todas as suas etapas de produção. Porém, é o processo criativo referente às etapas de pré-produção que ele desenvolveu durante a sua carreira o de maior importância para construção plástica de seus filmes. Entre os métodos que desenvolveu, destaca-se a produção dos *storyboards* como o recurso que o cineasta utilizava para estudar e analisar as possibilidades estéticas e visuais que resultariam na imagem final do filme. Eram feitos como forma de pesquisa imagética pessoal e, por meio deles, o diretor acabava definindo o que exatamente desejava e possibilitando que se compreenda as diretrizes da direção de arte em seus filmes.

Essa preocupação imagética, pode ser relacionada à sua proximidade com as artes visuais, um cuidado com a plasticidade da imagem que é fundamental para construção do personagem e para a interpretação dos atores, e que acaba transmitindo ao espectador também maior verossimilhança.

É possível observar que no início de sua carreira o diretor apresentava a necessidade de construir seus personagens de modo realista, fundamentando a construção dos cenários e trajes em pesquisas históricas, a exemplo de como o filme *Rashomon* é desenvolvido. Aos

poucos, a partir das dificuldades econômicas, Kurosawa se distancia desta postura, mas não abandona por completo a fundamentação histórica, apenas apresenta sua própria visão, utilizando referenciais históricos apenas quando necessário. O cineasta passa a desenvolver sua narrativa deixando de lado o naturalismo, tanto na narrativa como nos trajes, potencializando os recursos plásticos de que ele se apropriava aproximando mais o seu cinema com o universo da pintura.

Dessa forma, foram demonstradas duas maneiras possíveis de se criar os figurinos, e que não são, portanto, auto-excludentes, podendo ser combinadas, inclusive, uma com a outra. No caso de Kurosawa, contudo, é inegável que elas nos chegam como um reflexo do próprio desenvolvimento criativo do cineasta.



## Bibliografia

KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico**. Tradução Rosane Barguil Pavam, Marina Naomi Yanai, Heitor Ferreira da Costa. 3° edição. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

NOGAMI, Teruyo. **A espera do tempo: Filmando com Kurosawa**. Tradução Diogo Kautepatez. 1° edição. São Paulo: CosacNaify, 2010.

RICHIE, Donald. **The Films of Akira Kurosawa**, Expanded and Updated. 3° edição. Estados Unidos: California University, 1999.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1° edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, Margareth Maria Mendes. **A Turbulência e a ética em Akira Kurosawa em uma perspectiva deleuziana**, Revista Científica da América Latina e Caribe, Espanha e Portugal, ano/vol. 1, número 001.

CAVALHEIRO, Kaline. **“Yume”**: **Narrativas míticas de Kurosawa**, II Seminário Nacional em estudos da Linguagem: Diversidade. Ensino e Linguagem, UNIOESTE – Cascavel/PR, 2010.

COWIE, Peter.; KUROSAWA, K.; RICHIE, Donald.; SCORSESE, Martin. **Akira Kurosawa: Master of Cinema**. 1° edição. Estados Unidos: Rizzoli International Publications, Inc. New York, 2010.

EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme. Apresentação, notas e revisão técnica**, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. **Teia de aranha: Um relato sentimental sobre o cinema de Akira Kurosawa e outras artes**, Línguas & Letras, Vol. 6 N° 11

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarell. 2° edição. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

NOVELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Prefácio de Nagisa Oshima; tradução de Lavinia Porciúncula. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

HOWARD, Chris. **A indústria cinematográfica no Japão**. In: **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: Ásia**. Organização Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Coleção cinema no mundo, v. 3.

## Filmografia

KUROSAWA, Akira. *Rashomon*. Produção Minoru Jingo; Masaichi Nagata, direção, Japão, [Daiei Motion Picture Company](#), DVD/NTSC. 88 min. P/B. 1950.

\_\_\_\_\_. *Yume (Sonhos)*. Produção Seikichi Lizumi; Mike Y. Inoue; Hisao Kurosawa; Allan H. Liebert; Steven Spielberg, USA e Japão, Warner Bros. Pictures; Akira Kurosawa USA, DVD/NTSC. 119 min. cor. 1990.





**VIDEO**

## A POÉTICA VISUAL DA LITERATURA DE CORDEL: UMA PROPOSTA VIDEOGRÁFICA

Thais Teresa Lacerda Franco<sup>87</sup>

### Resumo

Este trabalho propôs-se a produzir uma videoperformance a partir das expressões artísticas da literatura de cordel, da xilogravura e da videoarte. A literatura de cordel e a xilogravura possuem aproximações conceituais que serão integradas e apresentadas em um vídeo no qual a narrativa foi desenvolvida a partir da linguagem da literatura de cordel e a representação imagética a partir da estética da xilogravura. Com isso, foi realizada uma videoperformance tendo como base duas manifestações artísticas que se realizam no plano bidimensional e que foram transportadas para o plano tridimensional, conservando-se, porém, a rusticidade e simplicidade da narrativa cordelística e da xilogravura, além de tentar manter a sensação visual bidimensional, remetendo à materialidade dos cordéis. O resultado foi uma releitura contemporânea de expressões clássicas, fundindo as suas técnicas sem que nenhuma delas perdesse as suas características fundamentais.

**Palavras-Chave:** Literatura de cordel, xilogravura, videoarte, videoperformance.

### Abstract

This study aims to produce a video performance from the artistic expressions of pamphlet literature, woodcuts and video art. The pamphlet literature and woodcuts conceptual approaches have to be integrated and presented in a video in which the narrative is developed from the pamphlet literature

<sup>87</sup> Graduada pela Universidade Paulista (UNIP) em 2009, especialista em Cenografia e Figurinos pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em 2013, atua como assistente criativa na empresa Vestindo a Cena. (thaisteresa9@hotmail.com)

Este artigo é derivado de seu trabalho de conclusão de curso apresentado no Centro Universitário de Belas Artes, desenvolvido sob orientação da profa. Me. Carolina Bassi de Moura. A monografia está disponível na biblioteca *online* da mesma universidade, onde se pode encontrar a pesquisa mais detalhada.

and imagery representation from the woodcut. Thus, it is intended to hold a video performance based on two artistic events that take place in two-dimensional plane and will be transported to the three-dimensional plane, keeping in mind, however, rusticity and simplicity of the two-dimensional look and feel. The result is a contemporary reinterpretation of classic expressions, merging their techniques without any of them miss their fundamental characteristics.

**Keywords:** Pamphlet literature, woodcuts, video art, video performance.

## Introdução

A literatura de cordel e a xilogravura estão inseridas na cultura popular brasileira, trazendo a identidade e a cultura de um povo por meio da poesia e da gravura. Como fenômeno cultural e histórico, alcançam o estatuto de arte da palavra, da escrita e da imagem. Este trabalho visa representar toda uma geração de cordelistas por intermédio de alguns poemas, respeitando suas particularidades, suas temáticas e suas formas de abordagem em uma única performance poética visual. Dessa forma, a proposta deste projeto foi realizar uma poética visual, por meio de uma linguagem videográfica, sobre a literatura de cordel e seus desdobramentos, não de uma maneira literal, mas de uma forma visualmente sensível e acessível aos olhares diversos, utilizando-se para isso da impressão visual da xilogravura.

A literatura de cordel surgiu no Brasil por volta da segunda metade do século XIX e logo tornou-se a principal fonte de diversão e informação por todo país. Ela era propagadora de notícias, curiosidades e fatos corriqueiros de uma sociedade e cultura. Essa expressão popular surgiu principalmente no nordeste do país, antes de chegar a outros estados, por ser esta uma região de grande expressão econômica e política naquela época (meados do séc. XIX). Com isso, o poeta nordestino incorporou sua poesia aos fatos ocorridos em seu ambiente social, como o cangaço, as expressões religiosas, as suas crenças, as suas lendas e até as histórias hilárias que brincavam com as tragédias do cotidiano.

A ênfase dada ao processo criativo da literatura de cordel estabeleceu conexões metodológicas entre a arte e a literatura, que se constitui para construir uma imagem poética. Por intermédio de um trabalho de videoarte, foram representadas poesias extraídas da literatura de cordel. As poesias trouxeram o conceito da história falada, escrita e imaginada. A xilogravura trouxe a idealização imagética ao projeto, pois o desenho saiu da matriz do xilógrafo e criou vida representado por personagens, figurinos, adereços e cenário, além das

tipografias (enunciados escritos). A união da estética da literatura de cordel desenvolvida por seus escritores e ilustradores-xilógrafos com a linguagem do vídeo transportou a história do plano bidimensional ao tridimensional, tentando preservar a estética gráfica da gravura, isto é, flertando com seu aspecto bidimensional.

Este exercício de linguagem torna possível a transposição dessa expressão popular, de tamanha relevância no passado, para uma realidade atual, reinterpretando-a nos dias de hoje por meio de uma linguagem videográfica.

## **A literatura de cordel**

A literatura de cordel brasileira é uma manifestação poética com muito mais de cem anos de existência. Ela se faz presente desde a época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios, cartagineses, saxões, tendo chegado à Península Ibérica (Portugal e Espanha) por volta do século XVI. Tem em uma de suas raízes o trovadorismo medieval lusitano. Prevalece principalmente na região nordeste e nos estados onde existe o movimento migratório proveniente dessa região.

O estilo característico da literatura de folhetos iniciou seu processo de definição na oralidade muito antes que a impressão gráfica fosse possível. Portanto, não há como contar a origem da literatura de cordel, sem antes citar as suas formas orais. As palavras do poeta paraibano Raimundo Santa Helena, definem muito bem essa expressão popular chamada literatura de cordel:

Os poetas populares medievais cantavam ou declamavam acompanhados nos feudos, castelos, eventos religiosos e nos ajuntamentos dos nobres e/ou dos pobres. Aqueles mensageiros populares geralmente se valiam de um instrumento musical ou

de percussão para disciplinar o ritmo e temperar suas vozes. Eram os principais veiculadores públicos das notícias da corte, das cruzadas, dos descobrimentos, das guerras, de amores, da vida enfim. Por isso e pelo fato de serem analfabetos, o senso de responsabilidade forçava-lhes um exercício de memória acima dos padrões, numa época de meditações. (...) Na medida em que iam decorando as informações ou assimilando as requisições, ampliava-se a astúcia para recriá-las e devolvê-las ao sabor dos receptores. (...) A população aumenta, as trocas comerciais também. Surgem as feiras populares. Nutriente que faltava para gerar energias na veia poética e filosófica dos comunicadores da vida e da morte. (FREIRE, 2003, p. 14)

Da tradição da literatura popular ibérica em prosa e verso e da tradição dos poetas improvisadores itinerantes do Nordeste brasileiro, nasceu a literatura de cordel nordestina. Os autores e leitores nordestinos nem sempre reconheceram a nomenclatura “literatura de cordel”. No início referiam-se a ela como “literatura de folhetos” ou apenas, “folhetos”. A expressão “literatura de cordel nordestina” passou a ser usada só a partir da década de 1970, importando o termo português. A denominação “de cordel” refere-se ao fato de os folhetos serem expostos ao público pendurados em cordéis, cordões ou cordas.

Mas em um ponto, todos concordam - uma boa literatura de cordel tem que ter rima, métrica e oração. Não há restrições temáticas, mas há um padrão a ser seguido, os textos são em prosa ou em verso, metrificados e rimados. Tem que haver harmonia e compromisso com a gramática e com o enredo, a fim de prender a atenção do leitor e de permiti-los reconhecer uma obra como sendo ou não “de cordel”. A sonoridade deve sempre manter o sentido. A escolha lexical é muito importante na construção das rimas, já que se faz necessário uma relação sonora entre as palavras empregadas. Elas devem referir-se sempre ao mesmo assunto, mantendo-se dentro de um mesmo tema e nunca desviar da oração. Não basta construir versos e estrofes

de maneira adequada, é necessário que o texto como um todo seja coerente e possua unidade narrativa. Segue um trecho da poesia “Receita para cordel”, de autoria de Mudim do Vale, que é um ótimo exemplo para demonstrar as características descritas acima:

(...)Não queira fazer volume  
Não force a inspiração,  
O cordel tem que ter arte,  
Rima e metrificação,  
Lembre que o melhor sabor  
É da pequena porção.

Se você tem esse dom  
Só precisa aprimorar,  
Se nasceu pra ser poeta  
A rima não vai faltar,  
Você acha inspiração  
Sem precisar se esforçar.

Uma pitada de rima  
Você tem que acrescentar,  
Métrica se faz relevante  
Para o verso não quebrar,  
Na cobertura uma capa  
Para melhor ilustrar.

A receita também mostra  
O cordel como mensagem,  
O autor vira um ator  
Do seu próprio personagem,  
E assim o poeta faz  
Mais perfeita a sua imagem(...)

Ao longo do século XX, o cordel se manteve e prosperou no Brasil. Adaptou-se, tornando-se fonte de pesquisa no Brasil e no mundo. Muitos pensavam que as novas mídias iriam exterminá-lo para sempre, substituindo seu papel informativo e de entretenimento. Não foi o que aconteceu. Apesar das diversas crises econômicas, o cordel se superou e se espalhou por todo país, ampliando sua temática, como a divulgação de ídolos da televisão e do cinema. Na década de 80, sofreu uma crise cultural, devido à forte valorização do que vinha “de fora” do país. Na década de 90, poetas de grande valor morreram e deixaram uma enorme lacuna que parecia impreenchível. Até o romance (gênero nobre da literatura popular escrita) praticamente havia desaparecido junto com eles.

Felizmente o seu fim não aconteceu. Hoje, tudo foi superado, o cordel ressurgiu forte e está presente em lugares como a tradicional Feira de Caruaru, em Pernambuco, na Banca dos Trovadores, em frente ao Mercado Modelo de Salvador, na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro e até mesmo no alto do morro sagrado de Bom Jesus da Lapa, na Bahia.

A fundação da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), em 1989, foi muito importante na preservação e divulgação dessa importante manifestação da cultura brasileira. Em seu acervo há folhetos de todos os gêneros à disposição de estudiosos e entusiastas do cordel, juntamente com a biblioteca da Casa de Cultura de São Saruê, que possui uma vasta bibliografia cordelística, sediados no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. A biblioteca da casa de Rui Barbosa na cidade do Rio de Janeiro também possui um significativo acervo de obras e poesias sobre a literatura de cordel.

Há, no momento, seis editoras tradicionais no Brasil, imprimindo e comercializando folhetos populares. Eles são lançados em diversas mídias, que vão da reprodução por xerox, até a impressão em *offset*. Alguns folhetos foram adaptados e os próprios cordelistas da atualidade descobriram a internet como meio de transmissão de



informações. Disponibilizam na rede seus sites com suas produções e muitas vezes o comércio eletrônico de seus folhetos. Hoje, nos corredores universitários ou nas reuniões acadêmicas, os poetas são recebidos com muito respeito.

O cordel e seus criadores evoluíram e se organizaram. Sem esquecer a tradição e sem desprezar a contemporaneidade, o cordel chega vivo e com fôlego ao século XXI.

### **Exemplos da influência da Literatura de Cordel em outras linguagens:**

Muitos são os exemplos de outras obras artísticas que se utilizam das mesmas temáticas utilizadas pela literatura de cordel demonstrando sua influência. O cineasta baiano Glauber Rocha buscou uma temática próxima ao cordel, retratando o nordeste místico e sangrento em sua filmografia. No filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de 1964, conta a história de um casal sertanejo, Manoel e Rosa, representantes das famílias nordestinas. Manoel é explorado por um “coronel”, dono das terras em que vive e que possui o poder político na região. A vida de Manoel é difícil e ele acredita em um pregador chamado Sebastião, homem considerado santo pelos sertanejos e que percorre aquela região pregando a palavra de Deus, de acordo com sua visão distorcida da realidade. Este beato em sua jornada vai levando consigo uma multidão de sertanejos que acreditam que só Deus os ajudará nesta dura vida e que estão diante de um emissário de Deus. O filme retrata uma característica muito forte da literatura de cordel ao mostrar a dualidade entre os personagens que em determinados momentos são bons, representando assim Deus e, em outros momentos, são maus, representando o Diabo.

No filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, de 1969, também de Glauber Rocha, o enredo se passa em uma cidadezinha chamada Jardim das Piranhas, em que aparece um

cangaceiro que se apresenta como a reencarnação de Lampião – seu nome é Coirana. Anos depois de ter matado Corisco, Antônio das Mortes (personagem de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”) vai à cidade para ver o cangaceiro. É o encontro dos mitos, o início do duelo entre o “dragão da maldade” contra o “santo guerreiro”. Nos dois filmes o autor apresenta sua visão incomum da arte e da vida, propondo um cordel temático com fortes cargas simbólicas.

O escritor João Cabral de Melo Neto escreveu o auto de natal pernambucano “Morte e vida severina”, publicado em 1955. Esse poema tem uma forte linguagem cordelística. Nele é narrada a história de um retirante nordestino, que migra do sertão para o litoral pernambucano em busca de uma vida melhor. O poema faz parte do gênero dramático e é dividido em duas partes: antes da chegada à Recife, em que mostra o caminho do personagem e sua fuga da morte, e depois da chegada à cidade grande, em que se tem o encontro do personagem com a vida.

A escritora Cecília Meireles escreveu “O Romanceiro da Inconfidência”, que foi fruto de uma longa pesquisa histórica da autora. No livro há um retrato da sociedade de Minas Gerais do século XVIII, com os personagens envolvidos na Inconfidência Mineira até a execução de Tiradentes. Para muitos esse livro é considerado a principal obra da autora, mostrando uma síntese entre o dramático, o épico e o lírico. O gênero romanceiro consiste em uma coleção de poesias ou canções de caráter popular. Ele tem tradição ibérica e surgiu na Idade Média, em geral é uma narrativa com um tema central, em que cada parte tem o nome de romance. Essa obra dialoga em alto grau com a literatura de cordel.

Carlos Drummond de Andrade, que considerava o poeta Leandro Gomes de Barros “o rei da poesia do sertão e do Brasil em estado puro”, experimentou os versos ágeis do cordel nordestino no poema “A estória de João-Joana”, conforme trecho a seguir:

(...) Nem menino nem menina  
era João quando nasceu.  
A mãe, sem saber ao certo,  
o nome de João lhe deu,  
dizendo: Vai vestir calça  
e não saia que nem eu.

A proporção que crescia  
feito animal na campina,  
em João foi-se acentuando  
a condição feminina,  
mas ele jamais quis ser  
tratado feito menina.

Pois nesse triste povoado  
e cem léguas ao redor,  
ser homem não é vantagem  
mas ser mulher é pior:  
Quem vê claro já conclui:  
de dois males o menor. (...)

(Fonte: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/carlos-drumond/estoria-de-j.php>>)

O poeta mergulha em uma história verídica ocorrida no interior do Brasil nos anos 60, em que uma menina é criada pela mãe como menino para ter alguma chance de viver com dignidade. Drummond quis que o cantor e compositor Sérgio Ricardo transformasse essa estória em “cordel sinfônico”. E seu pedido foi realizado. Essa poesia foi inspirada no romance cordelístico “Donzela guerreira” de autoria não identificada.

A peça teatral em forma de auto, “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, escrita em 1955, consiste em um drama do nordeste do Brasil que mistura cultura popular com tradição religiosa e apresenta

na escrita traços da linguagem oral. Sua história fala do imaginário medieval que está muito presente nas obras de Gil Vicente, autor que exerceu grande influência e inspirou o trabalho de Ariano Suassuna. A peça “Auto da Compadecida” tem a união de três folhetos de cordel em sua história: “O cavalo que defecava dinheiro”, de Leandro Gomes de Barros, “O dinheiro” (O testamento do cachorro), também de Leandro Gomes de Barros e “O castigo da soberba”, de Silvino Pirauá. A peça também foi adaptada para a televisão, como minissérie, em 1999, e para o cinema, nos anos 2000.

Ariano Suassuna iniciou o “Romance d’A Pedra do Reino” em 1958, para concluí-lo somente uma década depois. Na época do seu lançamento, o livro foi considerado um marco da literatura. A história foi baseada na cultura popular nordestina e inspirada na literatura de cordel, nos repentes e nas emboladas. A obra foi adaptada para o cinema, para o teatro e para a televisão.

A novela “Cordel Encantado”, outro bom exemplo, escrita pelas autoras Duca Rachid e Thelma Guedes foi transmitida no ano de 2011 pela Rede Globo foi considerada pela crítica especializada uma inovação por ter como cenário o sertão brasileiro, pelo romance dos protagonistas ter sido narrado como um conto de fadas, e por ter a temática da literatura de cordel.

Em 2012, a escola de samba Salgueiro levou o cordel como tema para o carnaval do Rio de Janeiro. A agremiação representou na avenida obras, personagens e poetas com seu samba-enredo “Cordel Branco e Encarnado”. Trecho:

Já chegou o carnaval!  
Canta o povo brasileiro.  
E o Cordel vai ser assunto  
lá no Rio de Janeiro.  
Porque, neste carnaval,  
Cordel é o tema central  
Do desfile da Salgueiro!

(Fonte: < <http://letras.mus.br/salgueiro-rj/1968141/> >)

A literatura de cordel também está na moda brasileira, em peças concebidas pelo estilista mineiro Ronaldo Fraga. Além do cordel, ele se inspirou no trabalho de um dos maiores gravuristas de xilogravura do Brasil, J. Borges, para criar as peças da coleção primavera/verão 2006 apresentada na semana de moda carioca, Fashion Rio daquele ano.

A banda “Cordel do fogo encantado” do músico Lirinha, mistura literatura, teatro e música fazendo uma grande homenagem à literatura de cordel. Ainda no terreno musical, outro músico muito influenciado pelo cordel foi Luiz Gonzaga, com suas letras rimadas de forte expressão cultural nordestina.

Esses exemplos reforçam a afirmação de que cineastas, autores eruditos, autores de novela, carnavalescos, estilistas, músicos, entre outros, “beberam” e ainda “bebem” na fonte dessa expressão popular que é a literatura de cordel. Com isso, ela alcança um novo público, sem perder de vista a sua tradição.

Uma importante observação é que diante de toda a pesquisa sobre artistas que tenham se inspirado na literatura de cordel em algum momento de suas carreiras, nada foi encontrado que relacionasse o cordel com uma linguagem audiovisual videográfica, que refletisse a sua estética, que é o que está sendo explorado neste projeto.

## **Xilogravura**

O processo de impressão realizado pela xilogravura consiste em escavar uma chapa de madeira (cajá, imburana, cedro ou pinho) previamente desenhada a lápis, com diversas ferramentas cortantes (goiva, formão, estilete, canivete, faca ou buril), até formar um desenho em relevo que será a matriz para a reprodução no papel. Ela vai funcionar como um carimbo. A imagem é entalhada de forma espelhada, sendo que as letras e o desenho são feitos no sentido

contrário para saírem corretos na hora da impressão.

Após terminado o entalhe da madeira, deve-se passar uma camada de tinta com um pequeno rolo de borracha para em seguida fazer a impressão em um papel adequado, carimbando-o. A área escavada na madeira é aquela que não recebe tinta. Para uma melhor precisão na hora da impressão, muitos xilógrafos utilizam uma colher para marcar manualmente a folha a ser impressa, de modo a evitar possíveis falhas no desenho.

*Xilo* vem do grego e significa madeira. A provável origem da xilogravura vem de uma contribuição milenar da cultura indiana. Lá essa técnica era usada em estamparias religiosas e decorativas. Em meados do século VI, ela chega à China e, logo após, ao Japão, onde é aperfeiçoada e refinada por artistas como Hokusai e Hiroshige (pintores e gravuristas). Estes artistas japoneses vão inspirar pintores como Claude Monet, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin. Durante a Idade Média essa técnica está bem forte no ocidente e ganha inovações no século XVIII, passa por diversos países, inclusive pela Europa, influenciando as artes do século XIX.

A primeira notícia que se tem da chegada dessa técnica ao Brasil é de 1808 com o advento da corte real portuguesa. Com isso, foram criadas algumas instituições que influenciaram direta e indiretamente a consolidação da xilogravura no país. Diversos profissionais formaram pequenas empresas especializadas em imagens para os jornais da época, num momento em que o mercado editorial em formação dependia da importação de livros e revistas. Os xilógrafos nordestinos são os primeiros artistas a alimentar o imaginário visual do sertanejo com imagens de sua própria cultura ou recriações das raras publicações vindas da Europa que chegavam desde o final do século XIX.

Porém, com o avanço tecnológico do século XX, com a impressão gráfica a partir da fotografia, e uma busca cada vez maior por realismo na representação das imagens, a xilogravura começou a cair em desuso no caso das impressões “cotidianas”.

## Literatura de cordel e xilogravura

Milhares de cordéis já foram e têm sido ilustrados com a técnica da xilogravura desde os anos 1920. Mas o casamento com essa arte milenar vem de um pouco antes. Data de 1907 a primeira xilogravura em folheto de cordel, na página interna do folheto “A Vida de Antônio Silvino” do brasileiro Francisco das Chagas Batista.

Nada é mais próprio para ilustrar a poesia de cordel do que a xilogravura. Pela sua proximidade com o mundo popular, é difícil encontrar um xilógrafo, assim como um poeta de cordel, que não tenha sido também um homem do campo. Eles são também marceneiros, entalhadores, fabricantes de gamelas, de colheres de pau, de cestas, entre tantas outras profissões populares. Com a popularização da xilogravura se desmitifica a elitização da criação artística ao se demonstrar que sua confecção é questão de oportunidade, de aprendizado e de trabalho, aliados ao talento. Quando o acesso ao instrumental foi facilitado, surgiram no meio do povo artistas originais.

Algumas xilogravuras podem ser associadas às iluminuras (manuscritos e pinturas decorativas da arte medieval, na idade média), que possuíam uma característica bem primitiva em seus traços simples, com desenhos sem sombreamento, chapados no papel, sem perspectiva. Seus personagens estão sempre de perfil ou de frente e a representação de seus pés e braços junto à borda (moldura) da folha transmitem a sensação de movimento e continuidade à cena representada, como se ela contasse a história quadro a quadro, por meio das imagens. Como nas xilogravuras, as iluminuras também possuem letras junto aos seus desenhos.

## Linguagem videográfica

A conexão do vídeo com outras linguagens artísticas forma uma nova relação de sentidos, gerando múltiplas ações criativas em trabalhos de *videointervenção*, *videoinstalação*, *videoperformance*,

videoteatro, videopoesia, entre outros. Na videoarte tem-se o jogo das sensações, ela existe como um todo, não como um processo que se constrói aos poucos, porque é uma ideia condensada a ser transmitida pela ferramenta audiovisual, qualquer que esta seja. Cada vez mais as obras articulam diferentes modalidades de arte como dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura, desafiando as classificações habituais, questionando o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte.

A contaminação é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem. As estratégias criativas partem de uma problemática geralmente advinda do contexto videográfico e se associam com outros campos artísticos (como nos casos do vídeo com a música, com a dança, com o teatro, com a performance e com a literatura). Em suas contaminações, o vídeo amplia seus diálogos com outras linguagens; nelas o código videográfico não se dispersa, ele possui o poder de afetar e contaminar irreversivelmente a outra linguagem em diálogo. O vídeo soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens de tal forma que uma linguagem não pode mais ser lida dissociada da outra. Em seus processos de contaminação com outras linguagens, o vídeo não perde seus atributos particulares de código e linguagem.

As mais variadas manifestações sensíveis dialogam com o tempo e o espaço do vídeo que, dessa forma, amplia suas funções e passa a ter novas atribuições e abrangências, como um procedimento de interligação midiática a ser valorizado, tornando-se uma rede de conexões entre as práticas artísticas. A linguagem videográfica dialoga e transita indistintamente por variados campos da arte. No século XXI, o vídeo já se encontra consolidado como linguagem, possui um caminho próprio no circuito das artes e é uma das tecnologias mais próximas e acessíveis aos artistas.

Mas, para entender melhor a linguagem audiovisual, da qual o vídeo faz parte, sem citar a invenção do cinema, introduzindo o maior artista referência desse projeto, Georges Méliès. Ele se diferenciou por apresentar uma forma lúdica de tratar a linguagem



cinematográfica dentro de suas possibilidades expressivas. A invenção do cinema aconteceu na segunda metade do século XIX, por meio de um aparelho chamado cinematógrafo (sistema de projeção de filmes), inventado em 1895, que foi descoberto ao mesmo tempo em lugares diversos por alguns nomes relevantes como o dos irmãos Lumière (August e Louis), que são os mais populares. Georges Méliès (1861-1938) foi um dos precursores do cinema, junto aos irmãos Lumière, mas construiu sua história de uma maneira distinta. Ele realizava experiências que propunham a integração de elementos da linguagem teatral (como a cenografia, o figurino, a iluminação, truques de mágica, construção de cenas, etc) ao cinema, diferenciando-se da linguagem documental que se estabelecia mais corriqueiramente dada a necessidade das pessoas daquela época registrarem os constantes avanços no sistema industrial com as novas tecnologias.

O cinema chegou ao Brasil no início do século XX e a videoarte se desenvolveu já na segunda metade do mesmo século, se tornando um dos principais meios de expressão das gerações de artistas que despontaram naquela época.

Neste trabalho, por intermédio de uma linguagem videográfica, foram representadas poesias e xilogravuras extraídas da literatura de cordel. Elas saíram do papel e ganharam “vida” em personagens caracterizados por seus figurinos e cenários por meio de uma performance poética visual e sonora, portanto, audiovisual.

## **Vídeo Performance**

A performance é antes de tudo uma expressão cênica. Os três axiomas da cena, como a atuação, o texto e o público têm características definidas dentro da performance. O atuante pode estar no papel de um ator (pessoa), de um boneco, de um objeto ou possuir qualquer forma abstrata. O texto deve ter um conjunto de signos que podem ser verbais, imagéticos ou indícios como sombras, ruídos, fumaças,

figuras delineadas por iluminação, entre outros. Quanto à presença do público são consideradas duas formas cênicas: a estética, que implica o espectador, e a ritual, em que o público torna-se participante.

A relação espaço-tempo também é relevante, já que o espaço a ser encenado pode ser qualquer lugar que acomode atuentes e espectadores (como praças, piscinas, praias, elevadores, etc.) e não precisa ser necessariamente um edifício-teatro. A determinação de tempo é muito ampla também. O encenador Bob Wilson é um bom exemplo, já que realiza alguns espetáculos de 12 a 24 horas de duração, podendo chegar a dias. A performance tem uma linguagem híbrida, pertence muito mais à família das artes plásticas, tanto no seu conceito, quanto na prática, pois advém de artistas plásticos e não de artistas do teatro. Ela coloca-se no limite dessas duas artes, tendo as plásticas como origem e as cênicas como finalidade.

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de performance tenha uma leitura que é antes de tudo emocional; muitas vezes o espectador não entende porque a emissão é cifrada, mas ele consegue sentir o que está acontecendo.

### **Vídeo artistas referência para este projeto**

A escolha dos cineastas Georges Méliès e Michel Gondry como artistas referência para este projeto se deu pela significativa representação dentro de um contexto artístico, cada um a sua maneira, de valorização de um trabalho artesanal, rústico e ao mesmo tempo extremamente criativo, dentro de uma infinita possibilidade oferecida pelo conceito do “faça você mesmo”, do qual esses diretores são grandes adeptos. Méliès era adepto da junção do teatro com o cinema quando ele foi inventado. E Gondry, cineasta vivo e atuante, insere, tanto em seus videoclipes como em seus filmes, elementos que dialogam com o cinema e com o vídeo, além de outras artes. O

que ambos têm em comum é que, para eles, o mundo dos sonhos torna-se possível não pelas inúmeras possibilidades de uso de efeitos especiais tecnológicos, mas sim pela infinita possibilidade de poderem executar os mais diversos projetos criativos por meio de efeitos especiais realizados artesanalmente, mecanicamente, sem a ajuda de tecnologias digitais.

Este projeto será realizado, portanto, com meios análogos aos utilizados por Georges Méliès e Michel Gondry, de forma que a construção figurativa dê-se de modo poético, aproximando-se da aparência rústica e simples da xilogravura, sem comprometimento com uma representação naturalista, mais usualmente feita pelo cinema. Os elementos usados são lúdicos, os objetos criados são *handmade* (feitos à mão) com imagens que questionam a percepção da realidade, buscando fazer com que os efeitos especiais aconteçam sempre diante das câmeras e usando o mínimo possível de recursos digitais na pós-produção.

## George Méliès e Michel Gondry

A cinematografia de vanguarda começou com realizadores como Georges Méliès. Enquanto os irmãos Lumière eram considerados mais técnicos do que artistas, mais documentais do que ficcionais, George Méliès, que era mágico e inventor, foi contra a tendência do cinema de sua época de apenas registrar a realidade, procurando outros universos em um mundo de fantasia. Assim, levou para as suas produções todos os truques do teatro e se tornou o “mágico do cinema”. Ele era um “homem de teatro” e por meio de histórias lúdicas realizava efeitos visuais com cordas, roldanas, papelão, fumaça e jogos de luz. Ele produziu imagens icônicas do cinema como as do filme “*Le voyage dans la lune*” (“Viagem à Lua”), de 1902, em que usou técnicas e efeitos inovadores para a época. Ele foi considerado o pai dos efeitos especiais (foi o primeiro cineasta a usar *storyboards* para projetar suas cenas), fez mais de quinhentos filmes e construiu o

primeiro estúdio cinematográfico da Europa.

O cineasta e videoartista francês Michel Gondry, nasceu no ano de 1963, em Versailles, França. Estudou artes em uma escola de Paris e começou sua carreira fazendo os vídeos de sua própria banda, a “Oui-Oui”. Quando um desses vídeos, exibidos na MTV, foi visto por Björk, ela o chamou para dirigir seu primeiro videoclipe da carreira solo, “*Human Behaviour*”. Michel Gondry ficou conhecido como um dos diretores que reinventaram o meio videoclíptico por seu trabalho particularmente original. O diretor reconfigura expressões do cinema, da videoarte, das artes plásticas, do teatro e do videogame e incorpora em sua obra elementos de linguagem desses meios, ressignificando seus procedimentos de criação. Em sua obra são utilizados efeitos que remetem ao cinema de Georges Méliès, com seus efeitos visuais mecânicos e trucagens. Um exemplo da referência ao cinema nos procedimentos de criação de seus videoclipes é a utilização da animação quadro a quadro (*stopmotion*), com o uso de desenhos, bonecos e até mesmo pessoas. Ele também utiliza elementos da videoarte ou do próprio vídeo como o efeito caleidoscópico, a solarização, o *chromakey*, a sobreposição de imagens e faz alterações em sua velocidade. Ele ainda emprega fartamente planos-sequências, elemento de linguagem cuja concatenação dos planos se dá sem cortes, e é produzido diretamente pela câmera durante a captação de imagens - sem efeitos especiais, mas com muita criatividade. Suas imagens, por vezes enigmáticas, questionam a própria percepção da realidade, buscando fazer com que os efeitos especiais aconteçam sempre diante das câmeras e usando o mínimo possível de recursos digitais na pós-produção. Os planos revertidos, a quebra da narrativa e as repetições são também características fortes de seu trabalho. Seus cenários são construídos como bricolagens (do termo “faça você mesmo”) e são decorados com objetos criados ou improvisados por ele. A grande maioria dos efeitos visuais é produzida de forma mecânica e artesanal, sem o auxílio da tecnologia digital.

## Processo Criativo do Vídeo e Resultado

Pretendeu-se com este trabalho produzir uma performance poética visual por meio de uma linguagem videográfica em que foram representadas cenas extraídas de poesias relevantes da literatura de cordel. Tal representação foi feita emprestando-se a estética das xilogravuras e as poesias trouxeram o conceito da história falada, escrita e imaginada, na literatura de cordel. A estética da xilogravura trouxe a idealização imagética do projeto, pois as imagens soaram como desenhos que saíram da matriz do xilógrafo e adquiriram vida.

O critério de escolha das poesias deu-se devido à importância destas para a história da literatura de cordel, as quais transmitem, cada uma a seu modo, as particularidades e a criatividade de autores e de xilógrafos de grande expressão dentro dessa cultura popular. O primeiro tema escolhido aborda o início da literatura de cordel no Brasil, em que as poesias mais lidas eram sobre os romances europeus, como o clássico **“Pavão misterioso”**. Após o período de transição e adaptação, a temática mais abordada era o romance misturado ao tema mais lido do cordel até hoje, o cangaço nordestino, com **“Lampião e Maria Bonita”**. Não podendo faltar as sátiras picarescas com seus personagens malandros e espertos, que eram temas de muita diversão e entretenimento com as poesias **“A chegada de Lampião no inferno”** e **“A chegada da prostituta no céu”**. Essa união de histórias foi representada de uma maneira lúdica e criativa.

As poesias de cordel contam histórias que possuem uma estrutura bastante similar, apesar de suas diferentes narrativas. Não há meio termo nas narrativas, o cordel trabalha com os extremos da luta do bem contra o mal e vice-versa, que se torna a questão principal debatida em grande parte das histórias. Não existem nuances, é a luta do forte contra o fraco, do rico contra o pobre. Essa ausência de nuances, inclusive, que está presente no ponto de vista sob o qual as histórias são contadas, está presente também na estética

das xilogravuras, em que se vê imagens sempre muito contrastadas de preto e branco, sem nuances de luz e sombra, que garantiriam uma ilusão de tridimensionalidade e profundidade à imagem. Por isso, a escolha da técnica da gravura como técnica característica da ilustração de cordel se faz perfeita, por manter o “contraste binário”, o posicionamento dualista e a perspectiva “chapada”, do ponto de vista ideológico e imagético.

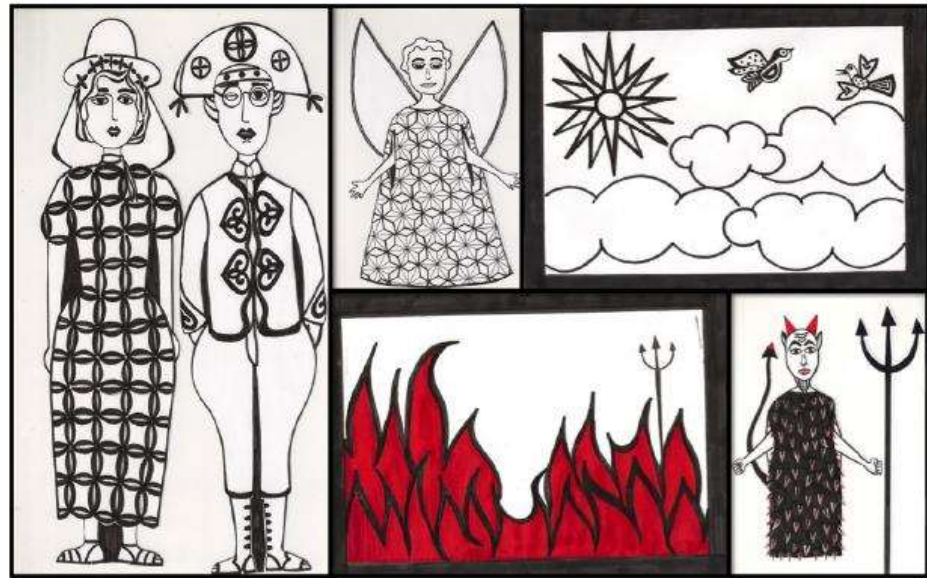


Figura 1 - Croquis para o vídeo.

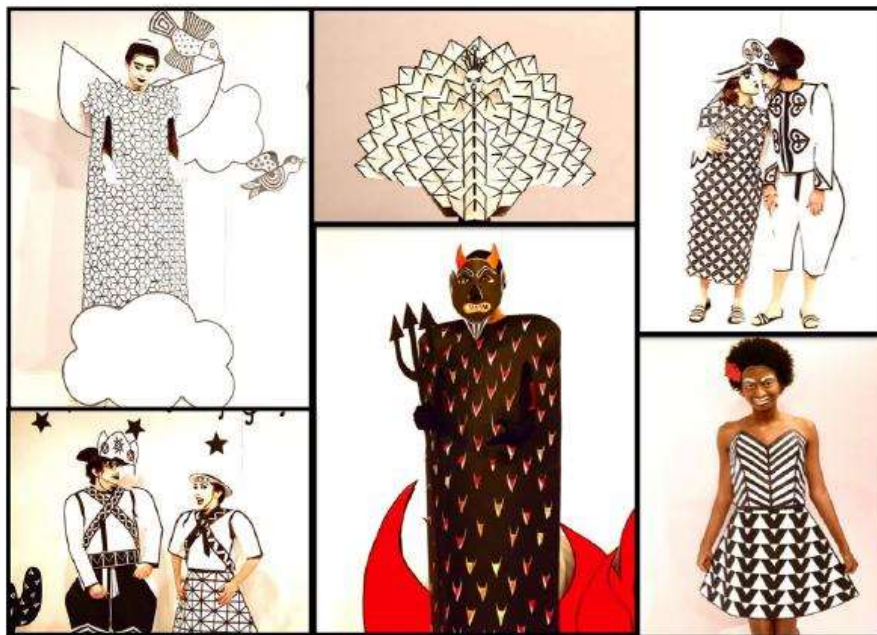


Figura 2 - Figurino e cenários prontos.

Por meio dessas características marcantes da literatura de cordel, da xilogravura e de todo universo que os envolve, foi representada uma ampliação dos desenhos das xilogravuras escolhidas, que foram a tradução imagética da narrativa das respectivas poesias escolhidas. Essas imagens foram gravadas em movimento e se transportaram para a tela do vídeo. Foi realizada uma brincadeira com o papel – pois o material, ao mesmo tempo está nas xilogravuras e na impressão das poesias, bidimensionalmente, e foi usado na confecção dos figurinos e cenários, fatalmente de uma maneira tridimensional, mas flertando com o bidimensional das gravuras. A impressão de bidimensionalidade foi completada, inclusive, com a performance dos atores que se movimentaram de forma a conservar a expressão chapada das xilogravuras e o aspecto *naif* de representação figurativa, posicionando-se sempre de frente ou de lado para o espectador. As palavras assumiram um estatuto palpável, como se brincassem com a movimentação da cena que estará sendo representada, como nas capas dos cordéis em que o título se mistura e se funde ao desenho dos personagens e da cena. A subversão dessa linguagem do cordel se deu por meio de uma linguagem videográfica.

A narração dessa reinterpretação da linguagem cordelística que aconteceu neste projeto por meio de uma performance poética, transportou-se da oralidade dos primórdios do cordel para o campo imagético da linguagem videográfica. A performance teve referências nos anos 1970/1980, e prestou atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, à sua interação com a relação espaço-tempo e à sua ligação com o público. A proposta é aderir ao início da arte da performance, que veio com experiências mais sofisticadas e conceituais incorporadas à tecnologia e com melhores resultados estéticos.

Todo figurino, cenário e adereços dessa performance poética foram confeccionados em variados tipos de papel, traduzindo o conceito de rusticidade do cordel e da xilogravura. A modelagem dos figurinos tem um corte simples como as representações imagéticas das xilogravuras. Todos os figurinos foram unidos com fita adesiva, ao invés de serem costurados, com a finalidade de representar o

contorno presente no entalhe da matriz dos desenhos do xilógrafo, destacando a imagem e fazendo com que o contraste das cores se sobressaia em seus traços fortes e expressivos. As texturas não tem volume, são chapadas (papel sobre papel), representando apenas os detalhes de cada desenho, exceto no caso de dois figurinos em que a característica dos personagens demanda uma leve textura com pouco volume e dobraduras ressaltadas no papel.

As formas e volumes são variados conforme o desenho de cada xilogravura que foi representada. As cores são uma variação de preto e branco em praticamente todos os cenários e figurinos, com exceção do vermelho que foi usado em algumas cenas. A releitura de cada figurino não foi feita de forma literal como está em cada xilogravura. Elas foram executada com liberdade criativa, sem desviar-se das características e personalidade de cada personagem. A maquiagem também foi em tons de preto e branco, ressaltando os traços fortes e bem marcados que existem nas xilogravuras.

A perspectiva e a profundidade dos cenários são mínimas, apenas para fins de movimentação da cena e sempre dando uma impressão de não perspectiva, como nas xilogravuras. Todos os objetos de cena e os elementos que compõem os cenários são bidimensionais, porém em tamanhos que representem aquele elemento ou objeto em seu tamanho real. Os atores que estavam em cena, embora sejam tridimensionais, passaram a ideia do bidimensional por meio de sua movimentação e de seus trajes de cena.

Os movimentos das cenas são contidos, mas expressivos, os atores se moveram como desenhos recortados, com movimentos curtos, duros e firmes, brincando com o bidimensional. Os elementos e objetos foram movidos manualmente por meio de cordas, em referência ao cordel e, principalmente, em referência ao trabalho dos cineastas Georges Méliès e Michel Gondry, com seus truques visuais sem efeitos digitais, usando o mínimo possível de tecnologias de intervenção na pós-produção. Como nos filmes deles, os cenários e os objetos de cena serão construídos como bricolagens.



A grande maioria dos efeitos visuais foi produzida de forma mecânica e artesanal, evitando o auxílio da tecnologia digital. Cada cenário tem uma proposta temática diferente, respeitando cada narrativa.

A linguagem videográfica foi realizada por meio de imagens que traduzam a cultura popular nordestina representada pelos xilógrafos e poetas, com toda a simbologia do cordel e seus signos. Os processos de conexão do vídeo com outros signos, ou com outras linguagens, introjetam no sistema simbólico uma informação nova, ou uma nova relação de sentidos, constituindo, dessa forma, um estado transformado da arte.

A narração da história remeteu à oralidade dos primórdios do cordel, comprometendo-se com a sua linguagem e com a sua musicalidade. O som tem uma textura que combina com a estética cordelística em todos os sentidos, entonação da fala, timbre de voz, interpretação e musicalidade, além da trilha sonora instrumental. Por fim, a fotografia tem uma luz dura, mostrando o forte contraste da cartela de cores, preta, branca e vermelha.



**Figura 3** - Figurinos dos personagens Maria Bonita e Lampião.

## Considerações finais

A concepção e realização deste trabalho ofereceram a possibilidade de aprofundamento na origem e no desenvolvimento das manifestações escolhidas para comporem o projeto, a saber, a literatura de cordel, a xilogravura e a videoarte. Ao longo da pesquisa, fatos curiosos e mesmo surpreendentes foram descobertos, como o poema de Carlos Drummond de Andrade, “A estória de João-Joana” e a herança cordelística na obra de Cecília Meirelles. Além da maturidade intelectual que o trabalho trouxe, foi também uma grande oportunidade de colocar em prática os anos de estudo, tanto da graduação, quanto, principalmente, da pós-graduação, unindo criatividade ao aprendizado teórico e à técnica adquiridos ao longo deste período. O resultado final é produto de todo esse processo de formação.

Com este projeto foi possível resgatar o valor da tradição, inserindo-a na contemporaneidade e demonstrar a possibilidade de diálogo entre a tradição, os valores e práticas ancestrais e a estética eletrônica e digital do vídeo, e fortemente imagética dos dias atuais, produzindo, nesse sentido, uma releitura de duas expressões tradicionais por meio de uma expressão atual. Hoje em dia, com os avanços tecnológicos e as relações líquidas que se estabeleceram em nossa sociedade, parece cada vez mais difícil o resgate de manifestações tradicionais sem tirar-lhes a essência que as caracteriza, tal é o investimento de tecnologia e “novas roupagens”. Foi, levando em consideração esta dificuldade, que este projeto procurou valorizar expressões artísticas com fortes raízes no passado, revestindo-as de uma estética contemporânea, porém, sem que isso retirasse as suas características intrínsecas.

## Bibliografia

- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**- Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999. – (Coleção Histórias de Leitura).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia** “Estória de João-Joana”, disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/carlos-drummond/estoria-de-j.php> > acesso em abril de 2013.
- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual**, Vídeo poesia- São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ATHAYDE, João Martins de. **Cordel**. São Paulo: Editora Hedra, 2005.
- BARROS, Leandro G. **Os dez réis do governo; conclusão da mulher roubada**; Manoel Aernal e Manoel cabeceira. Recife, 1907.
- BATTCKOCK, Gregory. **The Art of Performance**. New York, E. P. Dutton, Inc., 1984.
- CARVALHO, Rodrigues de. **Peleja de Manoel Caetano com Manoel Cabeceira; Cancioneiro do Norte-Rio de Janeiro**, MEC, INL, 1967, 3ª edição. 1ª edição, 1903.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**-São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FRANKLIN, Jeova. **Xilogravura popular na literatura de cordel**. São Paulo: LGE Editora, 2007.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. I. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.
- FREIRE, Wilson. **O Cordel e suas histórias**- São Paulo: Abooks, 2003.
- HAURÉLIO, Marco. **Breve História da Literatura de Cordel/** Marco Haurélio-São Paulo: Claridade, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**-São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro: a estética do cangaço**-São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel**-Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- PACHECO, José. **A chegada de Lampião no Inferno**: Editora ABLC. Rio de Janeiro, 2007.
- PENTEADO, José Octávio. **A arte de J. Borges: do cordel à xilogravura**: Editora Museu Oscar Niemeyer, 2008.
- REZENDE, José Camelo de Melo. **O Romance do pavão misterioso**: Editora ABLC. Rio de Janeiro, 2000.
- SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Vertentes e Evolução da Literatura de Cordel**-Brasília: Ensino Editora, 2011.
- SILVA, Gonçalo Ferreira da. **100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de literatura de Cordel/** Organização e curadoria de Gonçalo Ferreira da Silva. Mossóro-Queima Bucha, 2008.

VALE, Mudim do. Poesia "**Receita para cordel**", disponível em: <<http://mundocordel.blogspot.com.br/2007/12/poetas-em-mundocordel.html>>, acesso em junho de 2013.

**SHOWS MUSICALS**

# ORGANIZAÇÃO DO DELÍRIO: PESQUISA E PROPOSTA DE FIGURINO PARA OS BABILAQUES

Camila Schvaitzer<sup>88</sup>

## Resumo

Este artigo aborda a proposta e estruturação de figurino para Os Babilaques, um projeto musical que tem como principal característica a fusão entre os campos da poesia e a música.

Para tanto, serão apresentadas suas influências artísticas, discorrendo sobre o contexto sociopolítico e cultural das décadas de 60 e 70, cujos acontecimentos respingaram no conceito do projeto. Deste apanhado, serão extraídos alguns artistas nacionais e estrangeiros da cena musical, a fim de investigar seu trabalho estético para que estes elementos justifiquem e inspirem a criação do trabalho de figurino, sendo assim possível dar forma concreta às ideias dos Babilaques.

**Palavras-chave:** Figurino; Figurino de Show; Figurino performático; Babilaques.

## Abstract

This article approaches a costume design proposal and structuring for Os Babilaques, a musical project which has as its main characteristic the fusion between the poetry and music fields.

---

88 Aluna do Curso de Pós-Graduação em Direção de Arte do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo; Graduada em Moda, com cursos na área de fotografia e cinema. ([camilaschvaitzer@hotmail.com](mailto:camilaschvaitzer@hotmail.com))

Este artigo é derivado de seu trabalho de conclusão de curso apresentado no Centro Universitário de Belas Artes, desenvolvido sob orientação da profa. Me. Carolina Bassi de Moura. A monografia está disponível para consulta na biblioteca *online* da mesma universidade, onde se pode ler a pesquisa detalhada.

For such, it will be presented the Babilaques's artistic influences, discussing over the 60's and 70's socialpolitic conjuncture, whose events are the ones that most invaded the project's concept. From this gathering, a few national and foreign artists, symbols from the period's cultural production will be extracted, with the goal of investigating their esthetical work in order that those elements validate and inspire the creation of a new costume work, making it possible to transform the Babilaques's idea concrete.

**Keywords:** Costume design; Concert costume design; Performatic costume design; Babilaques.

## Introdução

Uma expressão artística tem, em sua construção, diversas outras expressões interligadas, que devem ser íntegras em sua unidade, mas principalmente devem se conectar com o todo para reforçar a mensagem poética que aquela obra pretende transmitir. Deste universo, o trabalho em questão abordará o figurino.

O trabalho original a que se refere este artigo foi realizado para a conclusão do curso de Pós Graduação em Direção de Arte do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e consistiu na elaboração de uma proposta de identidade visual aplicada em formato de figurino para as apresentações do projeto musical Os Babiliaques, formado em São Paulo e liderado pelo seu idealizador, o professor e poeta Paulo César de Carvalho, além de músicos itinerantes que formam suas parcerias pontuais.

A partir do entendimento das influências do projeto, foram extraídos elementos que conversassem diretamente com o conceito dele próprio, fundamentados em uma pesquisa histórica e análise de ícones da cena musical internacional e nacional, baseados num critério de relevância de suas obras e a importância da relação de seus trajes de cena com o conteúdo poético de suas propostas. Cada um destes ícones teve sua proposta de figurino dissecada, visando à identificação dos componentes-chave de sua estruturação. A partir desse entendimento, buscou-se incorporar referências que se relacionem diretamente com a proposta do projeto musical e elaborar um figurino adequado ao seu conceito artístico.

A imagem exerce uma importante influência sobre os outros sentidos no que se refere à interpretação de uma mensagem. Um figurino, quando é capaz de dar forma às ideias e às emoções contidas nas obras, aproxima o interlocutor do artista e de sua poética.



## Histórico

Os anos 60 e 70 foram particularmente importantes para o Brasil e para o Mundo dado a quantidade e intensidade das transformações políticas, sociais e culturais vivenciadas pela sociedade.

Pela primeira vez na história, essas mudanças foram protagonizadas por uma camada mais jovem da população ocidental que, nascida no pós-guerra numa geração que ficou conhecida como “*baby boomers*”, gozavam de um mundo que prometia grandes evoluções tecnológicas, econômicas e democráticas.

Este horizonte moldou essa geração de forma a iniciar um rompimento com os valores patriarcais de educação, propiciando uma reviravolta social na questão da participação do jovem no mercado de trabalho e de consumo, no papel da mulher na sociedade, da liberdade sexual e no envolvimento político visceral dos jovens.

No Brasil, as consequências políticas do golpe militar em cima das promissoras transformações sociais do governo Goulart culminaram numa privação de liberdades e censura em cima da produção cultural brasileira. Entretanto, mesmo em meio a um cenário desfavorável, nunca a cena cultural brasileira foi tão aquecida, confundindo o surgimento de movimentos musicais como a MPB, a Jovem Guarda e a Tropicália com os próprios debates políticos e estéticos do país.

A grande fonte de inspiração para o surgimento das ideias que fomentaram a criação deste trabalho de figurino foi encontrada num mergulho fundo nestes acontecimentos. A escolha deste período como alicerce para a identificação de elementos deu-se pela investigação das principais referências artísticas dos Babilaques. Das influências levantadas, se não tomaram lugar e forma nestas décadas, ao menos podemos entendê-las como produto resultante da efervescência cultural que o mundo presenciou à época. Além disso, a análise de algumas construções de traje específicas do período foi fundamental para obter percepções acerca do desenvolvimento deste

figurino. Destes estudos, foi possível extrair diversas correlações para a proposta artística do projeto musical.

Como objetos de estudo, foram selecionados deste ambiente os artistas David Bowie, Secos e Molhados, os tropicalistas (Gil, Caetano e Gal Costa), além dos Beatles e Os Mutantes. Entretanto, por motivos de limitação de formato e relevância para a construção do figurino para Os Babilaques, os dois últimos artistas não foram explorados neste artigo, porém é importante ressaltar que foram marcos da produção cultural (e também de figurino) de suas épocas, mas em comparação com os outros artistas, David Bowie, Secos e Molhados e os tropicalistas forneceram muito mais elementos plásticos e referências para idealizar a construção dos trajes.

### Trajes Performáticos – Cena Musical

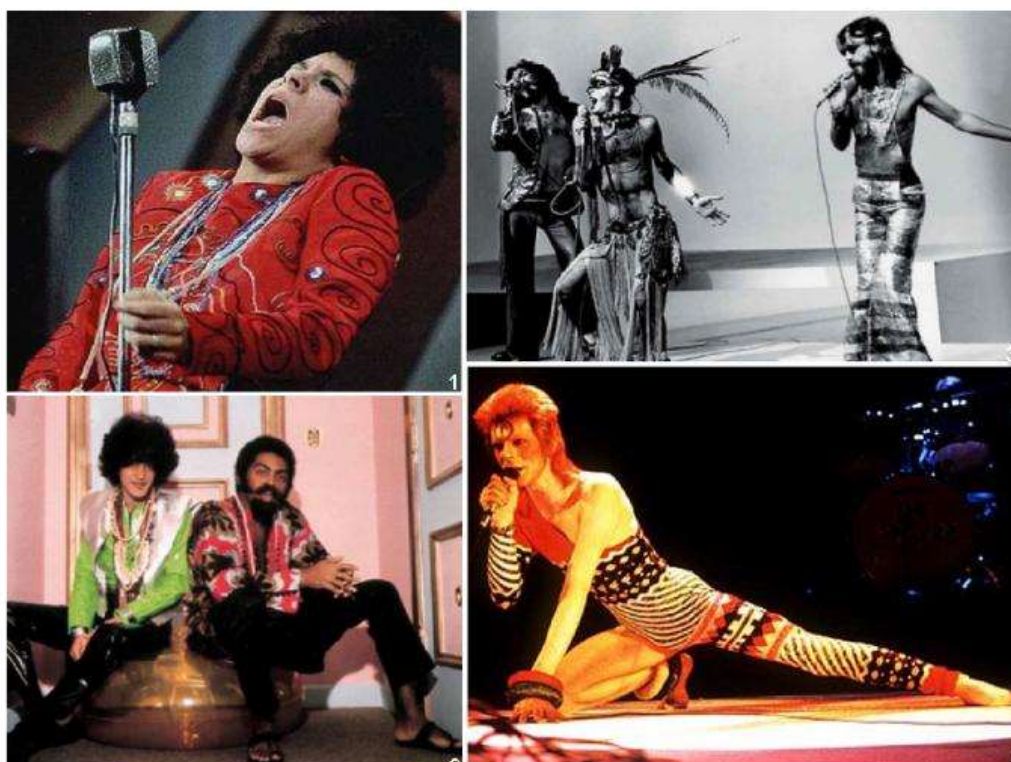


Figura 1<sup>89</sup>

89 **Imagem 1:** Gal canta “Divino Maravilhoso” no Festival da Record, 1968. Fonte: [tropicalia.com.br/](http://tropicalia.com.br/) **Imagem 2:** Caetano e Gil, pouco antes de subirem ao palco para defenderem suas canções no III FIC, no TUCA, 1968. Fonte: [tropicalia.com.br/](http://tropicalia.com.br/) **Imagem 3:** Secos & Molhados, show de 1974, interpretação da música *Sangue Latino*. Fonte: [secosemolhados.com/](http://secosemolhados.com/) **Imagem 4:** David Bowie como Ziggy Satardust no palco, 1973. Fonte: [davidbowie.com](http://davidbowie.com)

Como definição, podemos classificar os figurinos como o traje utilizado por um ou mais personagens dentro de uma produção artística. Funcionalmente, segundo Cunningham, “o figurino é um traje “mágico” – um traje que possibilita, pelo tempo determinado da obra, ao ator, ou ao performer, ser outra entidade, variando dos conceitos mais abstratos aos mais concretos (pode representar uma pessoa, um objeto, um animal, ou mesmo uma ideia, etc). (CUNNINGHAM, 1984).

O figurino carrega muito mais complexidade do que um conjunto de roupas pode denunciar. Aplicado à produção artística, ele é um depoimento, carregado de mensagens explícitas ou implícitas, que possuem funções específicas dentro de uma obra (no caso da música, a obra é um show, por exemplo).

Para cada um dos artistas analisados a seguir, foi possível identificar essa correlação entre traje e mensagem, cuja execução foi tão bem trabalhada que marcou seus nomes como grandes ícones da produção musical da época.

## David Bowie

Para o grande nome do movimento *Glam*, o britânico *David Robert Jones*, ou como o mundo o conheceu, *David Bowie*, o figurino não representou apenas um jeito de se vestir ou mais um elemento da estética do artista, mas sim uma grande marca de sua carreira performática. Seu rastro musical foi muito importante, mas é preciso destacar que o artista também revolucionou a maneira do homem se expor, explorando a androginia com liberdade e sensualidade, levantando questionamentos e mudanças de comportamento na sociedade, além de ter sido precursor nos grandes espetáculos para os concertos de rock.

Conhecido como “camaleão”, *Bowie* modificou-se ao longo da carreira, incorporando personagens e estilos, com versatilidade total em suas criações sempre a serviço de novos propósitos estéticos

musicais e visuais, numa obra que escancarava o poder visual e performático do astro de *rock n'roll*. Esta transformação foi facilitada também pela inquietude de *Bowie* em relação às artes, além de seu contato desde jovem com o universo artístico (formação escolar), dentre eles o teatro, grande influenciador na criação de seus personagens. Em seus videoclipes, a presença artística também é marcante, incorporando estéticas do teatro, explorando a comédia e a tragédia, a mímica, as artes plásticas e o cinema em suas performances audiovisuais.

*Bowie* afirmava ter interesse em fazer sua música “parecer como soa” e essa foi justamente a força motriz da inovação estética da qual *Bowie* foi um importante precursor.

Sua atitude em pensar em trajes de cena na forma de criação de personagens para apresentar suas músicas em shows e turnês transgrediu os conceitos de palco, artista, música e estética. Os figurinos de *Bowie* ajudaram a criar em cena esses personagens fictícios, ampliando a experiência artística causada pela música e, com ela, a percepção do público em relação à sua obra.

Para recordar alguns destes personagens, que marcaram a trajetória criativa de *Bowie*, como *Ziggy Stardust* (1972) e *Aladdin Sane* (1973), faz-se fundamental citar o grande parceiro criativo de *Bowie* na concepção destas duas personas.

O interesse de *Bowie* pela cultura e estilo japoneses levou-o ao conhecimento da obra de Kansai Yamamoto, estilista japonês que seria o primeiro de seu país a apresentar um desfile no circuito de moda londrino. *Bowie* conheceu o trabalho de Kansai num destes desfiles em Londres (1971) e passou a admirá-lo e adquiriu algumas de suas roupas para seus próprios shows. O primeiro encontro dos dois aconteceu em Nova Iorque, ao assistir uma apresentação de *Bowie*, Kansai identificou uma semelhança entre a influência Kabuki de seu trabalho como estilista e a performance de *Bowie* que subitamente se despia de uma primeira roupa/capa negra para então aparecer em outra toda colorida, fazendo o público ir ao delírio. O contato pessoal entre eles seguiu em formato de uma grande parceria, que levou os

dois artistas a patamares ainda mais elevados. Conforme entrevista dada ao *Telegraph*:

Eu nunca havia visto uma performance como aquela. Bowie desceu do teto, usando as minhas roupas. Meus *designs* foram influenciados pelo teatro Kabuki, assim como o seu show. Existe um movimento usado no kabuki chamado hikinuki, onde um traje é dramaticamente despido, revelando por baixo uma roupa diferente. De início, Bowie estava vestido todo de preto, mas de repente estava todo colorido. A plateia se impressionou tanto que todos ficaram à seus pés. (YAMAMOTO, 2013)

A junção andrógina de Bowie como Ziggy Stardust com cabelo vermelho sintético, maquiagem e as roupas e sapatos de plataforma *avant-garde* de Yamamoto foram o estopim da cultura *glam*.

Completando o visual também foi desenvolvido um complexo trabalho de maquiagem, atividade esta executada pelo próprio David Bowie. Sua maquiagem foi aperfeiçoada após Bowie conhecer mais a fundo, numa viagem à Tóquio, o teatro Kabuki, do qual já era grande admirador. Este estilo japonês de teatro apresentava uma maquiagem característica em forma de máscaras que identificavam os personagens do enredo. Bowie complementou o visual com pós brancos e coloridos, sombras, uma esfera dourada na testa, delineador preto sobre os cílios e a remoção dos pelos de suas sobrancelhas, reforçando o aspecto alienígena de sua composição.

A concepção da ideia do personagem Ziggy pode ser pautada em duas ideias centrais. A primeira é a aproximação da cultura oriental, inspirada em elementos como o teatro Kabuki, por exemplo, à estética futurista para compor o caráter tribal interplanetário de Ziggy. A segunda pode ser extraída do filme *Laranja Mecânica*, do diretor Stanley Kubrick. No filme, o conceito de futuro ainda não vivido ou até de um mundo alternativo ia diretamente ao encontro do que Bowie pretendia apresentar como característica de espaço-

tempo de seu Ziggy. Como disse o artista:

[...] Toda a ideia de ter esta [...] brincadeira de fala meio Anthony Burgess-Russa que valia-se de palavras russas, as colocava na língua inglesa e retorciam velhas palavras shakespearianas – essa espécie de língua de mentira... encaixava perfeitamente com o que eu estava tentando fazer na criação deste mundo falso ou este mundo que não tinha acontecido ainda. (BOWIE, 1993)

Como elemento adicional extraído do filme, foi adaptada a alguns de seus trajes a característica “pronta para a ação” do figurino dos *droogs*, como os cílios postiços e o macacão que, na pele dos personagens ultraviolentos emitia um aspecto maligno, muito embora Bowie não simpatizasse com a violência excessiva desses personagens. Para reverter este quadro, Bowie adaptou para seu figurino uma versão deste macacão com mais cores, floridos e brilhos através de uma miscelânea de tecidos.

O ato de criar Ziggy como um ser de outro planeta também conversava bastante com o momento que a sociedade ocidental estava vivendo. Numa época de frustração, incertezas e diversas crises políticas e econômicas, a humanidade necessitava de novos horizontes, de um guia, de alguma perspectiva para encarar os desafios existenciais e sociais e evoluir em relação a aspectos tecnológicos, políticos e acima de tudo, humanistas. As recentes bem-sucedidas empreitadas do homem à Lua e o sonho do homem em explorar o desconhecido universo, sempre presente em registros históricos de diversas civilizações da humanidade também impulsionaram esta faceta de sua criação.

Outro fator que merece menção é o rompimento com os padrões estéticos de gênero. Ao abolir o gênero ou orientação sexual de seu personagem, Bowie podia se movimentar, vestir e agir conforme interesse, se tornando um ser definitivamente livre. Esta liberdade, entre outras coisas, era responsável por atrair tamanha

idolatria por parte do público. Oprimidos por viver numa sociedade que enquadrava esteticamente e limitava a sua expressão, tinham em Bowie como um ser ideal, perfeito, algo próximo a um semi-deus.

Bowie deixou um grande legado artístico para a moda e a música, eternizado pela sua rica construção de personagens, lapidados por sua extensa rede de referências, capacidade de absorção de elementos e amplitude de sua percepção sobre o ambiente que vivia e interagia.

### **Tropicália: Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa**

Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa fizeram parte do movimento cultural brasileiro mais relevante das décadas de 60 e que também permeou os 70.

Seus figurinos eram altamente sintonizados tanto com as raízes brasileiras quanto com o que mais acontecia de novo no Brasil e no mundo. Como membros deste tão importante movimento, que teve efeitos não só no popular, mas em todo o meio artístico brasileiro, sua escolha é mais que justificável.

Além de ser considerado um movimento de ruptura na esfera da música popular brasileira, o tropicalismo foi também uma revolução cultural em todas as representações, dentre elas a forma visual de se apresentar.

Numa época ditatorial de dura censura e de embates entre as correntes de esquerda e direita, o nacionalismo chegava até a cultura. Estava em voga a rejeição de qualquer símbolo imperialista das culturas dominantes, em prol de uma valorização fundamentalista da produção cultural nacional. Os artistas da Tropicália também utilizaram o poder do figurino para atingir e provocar essas questões, a partir de uma crítica estética simbólica, subjetiva, a partir de colagem de imagens, alegoria e paródia. O movimento distanciava-se, por exemplo, das canções de protesto, que eram mais diretas em sua linguagem.

Aliados a uma proposta vanguardista de se fazer música popular, os participantes do movimento apresentaram um forte apelo visual ao público. Os tropicalistas se tornavam singulares em suas apresentações, abusando de recursos não musicais, como a *mis-en-scène* e os ruídos dos microfones, canais de gravação, sonoridades estranhas, gritos, sussurros e movimentos corporais. Essa incorporação de elementos não musicais foi resultado de uma grande interação dos músicos tropicalistas com artistas de outros campos, sendo alguns exemplos notórios nomes como Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark e José Celso Martinez Corrêa. No figurino, por sua vez, a mais intensa troca foi feita com Regina Boni e sua boutique *Ao Dromedário Elegante*.

Mineira sem profissão definida, Regina Boni foi escolhida pelos tropicalistas para ilustrar, através de figurino, tudo o que os participantes do movimento pretendiam expressar. Entendendo que o corpo era também uma linguagem, pretendiam sempre nortear suas criações com a pergunta “Que reação a gente pode causar no público?”. Com essa pergunta em mente, Regina produzia primeiro uma roupa que conversasse com a canção a qual seria incorporada, e depois que pudesse mexer com os costumes e valores pré-estabelecidos das pessoas. Transformaram assim a experiência musical em háptica, ou seja, permitiram que o olhar pudesse simular o tato. O que foi de grande valor e importância para a obra deles se considerarmos que o principal meio de difusão de cultura de massa era a televisão, e esta apresentava, ao mesmo tempo em que uma grande abrangência, um certo distanciamento entre espectador-artista.

Regina desenhou uma roupa para Gal se apresentar num pequeno festival de música (cuja fonte não foi possível confirmar). Ali surgia a ideia de cabelo *black power* para Gal Costa, ganhando um visual mais provocativo já que o cabelo remetia a raça negra que era tão discriminada, e o contraste de uma garota linda de voz perfeita com aquele cabelo causava maior efeito com o público, pois quebrava a imagem habitual e comportada da cantora, trazendo agressividade e expressão.



Era uma roupa de gaze azul toda com *strass*, e para o cabelo, o estilo *black power* completado com apliques de lua e estrelas de purpurina. Além disso, a então estilista se aproveitou de uma informação privilegiada sobre a tecnologia da televisão para produzir efeitos de “rastros de luz”:

A televisão tinha uma peça que queimava e, quando queimava, ficavam aquelas listras. Não tinha TV em cores ainda, mas quando as listas misturavam ficava vermelho e branco, e também explodia o branco quando dava esse defeito. Liguei pro Boni e perguntei: “Se puser uma carreira de *strass* na roupa da Gal, se ela se mexer, vai fazer um rastro de luz?”. “Vai.” Fiz um rastro de luz na roupa, em volta dela inteira. Ela se mexia pouquíssimo, mas quando se mexia era um efeito especial. Tirei partido da informação privilegiada que eu tinha. (BONI, 2010)

O brilho dos espelhos e da carreira de *strass* causava um efeito único de “relampejos” na tela da televisão, além de prover mais informação visual através da presença de bordados, colares de pedra, miçanga e aplicações. Com essa criação de camadas, apesar da ausência de cor na TV, a roupa ganhava destaque.

Regina também fazia a roupa da música “Divino, Maravilhoso”, uma bata vermelha, de cetim, toda bordada de espelhos. Gal Costa utilizou o poder de seu figurino para propor uma revisão estética feminina, que transformou sua postura, de tal forma que ganhou força e expressividade para bradar os versos de *Divino Maravilhoso*: “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”. Com seu figurino de influências orientais, trazia em sua imagem a contracultura *hippie*, e toda rebeldia jovem necessária para se colocar contra o momento político atravessado. Gal começou a partir destas apresentações a ganhar notoriedade.

Para Caetano, ficou eternizado o figurino utilizado para defender a música “É Proibido Proibir” no III Festival Internacional da Canção de 1968. Um conjunto de vinil verde-limão e de vinil preta, de manga

comprida e fechada com colete de vinil prateado. Completavam o visual e o contraste moderno x arcaico, um cinturão de cobra marrom-escuro, com uma fivela de prata, além de Dedé, esposa de Caetano na época, acrescentar-lhe colares de dente de javali, transformando Caetano numa espécie de “extraterrestre canibal” (BONI, 2010). O penteado volumoso, fora dos padrões visuais da época contribuía com o visual provocador, já que indignava ainda mais, àqueles resistentes a suas ideias estéticas.

O traje transgressor de Caetano e todo o seu simbolismo em torno dos debates culturais e sociais da época, foi bastante importante para dar força à mensagem provocativa que ele pretendia deixar com a apresentação. Não à toa foi vaiado e quase agredido na companhia dos Mutantes e seu rock elétrico.

Gil, por sua vez, completando o trio tropicalista, era retratado como um deus negro, utilizando roupas de origem africana, como se fosse um rei africano ou até mesmo um líder religioso do candomblé. Como o público normalmente nutria uma rejeição a Gil, motivada principalmente por pensamentos racistas, não havia maneira melhor de exaltar a sua figura senão representá-lo desta forma. Utilizou seu traje para valorizar suas raízes afro-brasileiras e suas ligações com o Nordeste do país contrastando diretamente com a ousadia sonora de sua música “Questão de Ordem”, apresentada no mesmo festival. Esta canção acompanhada pelas guitarras dos *Beat Boys*, não foi compreendida pelos jurados e desclassificada. O resgate ao regionalismo e a exaltação do Nordeste também estavam pautados nas reflexões sobre cultura brasileira de raiz e seus contrapontos à modernidade da música internacional, presentes na obra de Gil através do uso da guitarra elétrica e da influencia que ele havia herdado do apreço pelos Beatles.

Regina Boni enfatiza o conceito das criações de seus figurinos:

Fiz sim, algumas roupas para Gal, Gil, Caetano. Estas roupas

que eu fazia e minha mãe costurava não eram roupas, mas uma espécie de organização do delírio, ou melhor, uma declaração de amor e felicidade em estado bruto, com alto teor de pureza. Foram consumidas. Eu as considero uma criação coletiva, cuja função era “vestir” o que todos sentíamos e apenas eles diziam. Nós experimentávamos. Estávamos vivos. Esta circunstância ocasional de dar forma concreta às ideias, emoções sensíveis, à música, era altamente excitante. (BONI, 1987)

Por mais que profissionalmente não se definisse como tal, o pensamento de figurinista de Regina Boni foi preponderante para a composição do figurino dos artistas da Tropicália. Isso se deu porque através dela, toda a ideia e o conceito que se encontrava por trás das letras e ideais tropicalistas foram traduzidos implicitamente, porém de forma visível, na composição dos trajes de cena, que se transformaram em importantes meios de transmissão das mensagens do movimento.

A estética do figurino tropicalista buscava refletir o que se propunha na música e nas ideologias do movimento. A questão do choque e absorção de correntes antagônicas, como por exemplo, a alta cultura x a baixa cultura, o arcaico x o moderno e o popular x o erudito também estavam presentes em sua maneira de construir sua identidade visual a partir de suas vestimentas. Dessa forma eles não eliminavam fronteiras, mas sim, se colocaram acima delas e de suas classificações.

## **Secos e Molhados**

Influenciados por Bowie e considerados como “a maior expressão do *Glam*” no Brasil, o grupo Secos e Molhados abalou a cena musical brasileira dos anos 70, que andava relativamente monótona no país.

No corpo do performático vocalista Ney Matogrosso, foram

incorporadas diversas formas de ser do homem brasileiro, indo do primata até o astronauta. “Incorporadas” parece ser a forma certa de descrever as ações de Ney, que usou da dança e da expressão do corpo para apresentar sua ousada proposta artística. O nome de Ney se tornou, para o inconsciente coletivo, um sinônimo de ruptura, excentricidade e ousadia, características que ganharam formas, cores e texturas numa fusão com figurinos vibrantes, ousados e icônicos, inspirados nas percepções do artista.

Em plena era do período do repressivo governo Médici e em meio a um marasmo musical devido ao “medo” e a censura intensa, o grupo Secos e Molhados apresentou ao Brasil uma fusão de teatro, música brasileira regional, rock, folclore português, poesia e androginia.

Assim como a versão norte-americana, o *glitter rock* brasileiro tem estreitas relações com o teatro, especialmente pelas ligações de Ney Matogrosso com as artes cênicas. A purpurina e as plumas que adornavam o figurino da banda já eram famosas no *show biz* brasileiro graças a escrachada trupe de atores-bailarinos *Dzi Croquettes*, grande influência da estética de Ney.

Segundo a jornalista Ana Maria Bahiana, numa matéria do jornal *Opinião*, o Secos & Molhados calcaram-se em três elementos básicos e saudavelmente inovadores, dentro do panorama da música nacional: “...a bela voz de Ney Matogrosso (...), o espetáculo altamente visual, com maquiagem e movimentação até mesmo sexualmente ambígua, e a inclusão de textos de poetas.” (BAHIANA, 1980, p. 142-3).

Esta movimentação é um dos elementos-chave da estética do S&M e dialoga diretamente com o figurino ostentado durante as apresentações ao vivo, com destaque para as atuações de Ney Matogrosso, que dançava descalço, de peito nu, colares e miçangas penduradas, penas na cabeça e, como João Ricardo e Gerson Conrad (que completavam o trio), carregado de maquiagem no rosto. Apesar de um estranhamento inicial por parte do público e crítica, a estética S&M tornou-se um deleite, atingindo os mais diferentes perfis, desde crianças, jovens e adultos, passando por universitários, engajados e os

que apenas queriam dançar.

Ney, quando no palco, chamava a atenção por diversos aspectos. A começar por sua postura altiva, de peito nu estufado, cabeça erguida e olhos arregalados. Destaca-se também sua voz aguda, marcada pelos movimentos exagerados de boca que fortaleciam a pronúncia das palavras. O movimento de seus quadris insinuava códigos de desprendimento, baseados no improviso de seus passos de dança, que brindavam a criatividade, liberdade e espontaneidade. Como grandes auxiliares para seus movimentos, elementos como penas, colares, franjas e lantejoulas bailavam junto ao seu corpo aumentando a densidade da expressão. Fundado na diversidade de elementos e, fugindo da construção de um único personagem, o S&M criavam, através de Ney, uma identidade móvel, fluída e, ao mesmo tempo, escondida, disfarçada. Além do hibridismo de sua identidade, Ney desafiava também as fronteiras de definição de homem e mulher, ser humano e animal, pessoa e artista. Criava assim, através dessa imagem enigmática, desejo e curiosidade nos espectadores, encantando e surpreendendo a todos.

Numa verdadeira colagem de elementos, o intérprete compõe sua figura tribal incorporando num mesmo figurino peças rústicas inteiras e orgânicas, como ossos e dentes de animais, penas, sementes, que compunham peças como brincos, colares, braceletes, tornozeleiras, arranjos de cabeça e cintos. Esta junção acrescentava um volume único à figura do artista, no entanto sem acrescentar peso e deformidade ao seu personagem, confundindo os próprios elementos como se fizessem parte da natureza do artista, ou seja, dando credibilidade àquela imagem proposta.

Outra característica bastante peculiar expressada em seus figurinos a frente do grupo, é que a retomada às origens da humanidade denuncia não só os ancestrais brasileiros (indígenas brasileiros), porém os ameríndios conforme uma unidade latino-americana. Percebemos esta alusão ao verificar que suas penas são típicas das tribos indígenas americanas, retiradas de águias, que não são animais brasileiros. O uso de placas de metal e ouro denuncia também a exploração extrativista

dos colonizadores sobre os nativos sul-americanos, prática que não ocorreu apenas no Brasil, mas em grande parte das comunidades tribais sul-americanas. Um dos exemplos desta remitência está na música “Sangue Latino”, apresentada durante a turnê do show “Secos & Molhados”, de 1974. Como primeiros artistas a apresentarem o Brasil como uma unidade latina, ou seja, incorporados aos países vizinhos ex-colônias espanholas, a canção reforça esta unificação, que pode ser verificada nos versos “Meu sangue latino/ Minh’alma cativa” e nas muitas interpretações da canção em espanhol.

Era possível não apenas ver, mas imaginar tocar Ney Matogrosso e sentir todos esses elementos, exaltando o lado sensorial tátil em volta do figurino. Até o sonoro se fazia presente com o balanço de seu corpo movendo os materiais pendurados em seu figurino. O estímulo múltiplo de sentidos como o tato, a visão e a audição dá mais credibilidade à interpretação do figurino, aproximando a composição artística à realidade.

A maquiagem também favorecia o caráter misterioso e lúdico em volta da figura do vocalista. Criada ao acaso e a princípio usada para que Ney escondesse sua identidade, acabou se tornando uma marca registrada de sua estética, que contrastava com o corpo desnudo e escancarado ao público, além de exaltar seus olhos arregalados e sua boca amplamente aberta na execução das canções. Além disso, a maquiagem descaracterizava os traços humanos do artista, elevando este a um patamar do além-humano, de figura indefinida que povoava o imaginário de seus espectadores.

Numa época de bastante censura sobre as manifestações artísticas, onde qualquer obra que ferisse os ideais estéticos conservadores do controle ditatorial era indeferida, Ney Matogrosso desafiava qualquer paradigma pré-estabelecido. Na construção de seu personagem sem sexo definido, confundia os espectadores sobre as características de gênero e definições, criando um ser intangível, além do humano.

## Os Babilaques

Um pouco *hippie*/ um pouco *pop*/ do *hip hop*/ ao Iggy Pop/ um pouco *punk*/ um pouco Gal/ do *grandfunk*/ ao metal/ um pouco *dark*/ um pouco *soull*/ do DJ Marky/ ao Nat King Cole/ um pouco *bebop*/ um pouco Bob/ do ZZ Top/ à Zizi Possi/ sou da mistura/ sou *bric a brac*/ sou criatura/ Babilaque/ um pouco valsa/ um pouco bossa/ da salsa/ ao samba-fossa/ um pouco xote/ um pouco ciranda/ do fox-trote/ à Carmen Miranda/ um pouco ilê/ um pouco Page/ do iê-iê-iê/ ao John Cage/ um pouco marchinha/ um pouco baião/ da modinha/ ao Waly Salomão/ sou da mistura/ sou *bric brac*/ sou criatura/ Babilaque. (CARVALHO, 2009, p. 21).

O Projeto Os Babilaques foi fundado em 2008 pelo professor, poeta e doutor em semiótica Paulo César de Carvalho. Inicialmente uma banda e hoje composto por Carvalho nos vocais e na composição das letras/ poesias, além de parcerias esporádicas para instrumentar as canções, Os Babilaques tem como principal proposta a união entre poesia e música.

Essa fusão explica também o nome escolhido ao grupo, batizado em homenagem ao poeta Waly Salomão e o que ele chamava de 'babilaques', nada menos que a fusão entre diversas artes e a abolição das fronteiras entre elas. Assim nasceu Os Babilaques, sob a filosofia de romper com as barreiras entre a poesia e a canção, além de buscar elementos no teatro, na pintura corporal, entre outras expressões.

Ao iniciar os contatos com Carvalho para descobrir suas principais influências, descobri logo que grande parte delas estava ligada às décadas de 60 e 70, ou eram pelo menos produto direto do que havia acontecido nelas.

Uma das características marcantes de Carvalho e Os Babilaques, a qual podemos ligar às décadas lembradas através da Tropicália, é a característica antropofágica que permeava o projeto. Carvalho cita regularmente o seu apreço pelo antropofagismo oswaldiano, dizendo

se interessar apenas pelo que não lhe pertence, absorvendo toda a arte que o alimenta.

Na música, é possível citar como exemplos dessas influências, Itamar Assumpção, Secos & Molhados, Roberto Carlos, Iggy Pop, Rolling Stones e Novos Baianos, apenas para ficar em alguns. No quesito poesia, encontra-se ainda mais complexidade e ramificação, indo de Augusto de Campos e Torquato Neto a Paulo Leminski e Roberto Piva, passando por Rimbaud e Allen Ginsberg.

O gênero musical de Os Babiliques é difícil de ser rotulado, mas se houvesse uma tentativa para defini-lo, seria identificado como um ritmo próximo a MPB, se relacionando também com o *pop rock*, mais descontraído, divertido e espirituoso, sobre uma batida da bateria típica deste ritmo em algumas músicas, além do apreço pela irreverência musical e uma certa rebeldia, que são próprios desta vertente.

Cabe ressaltar, entretanto, que esta definição trata-se apenas de um rótulo, uma tentativa grosseira de empacotar num termo mais amplo e facilmente compreensível os elementos musicais da obra dos *Babiliques*.

A característica mais importante do estilo de criação e execução musical dos Babiliques é justamente a mistura e junção de estilos diversos. Carvalho não gosta de rótulos nem bandeiras para o gênero, preferindo misturar tudo, porém com ressalvas de critério, como gosta de lembrar na frase da modelo brasileira Leila Diniz: “dou para todo mundo, mas não para qualquer um”.

Nas letras das poesias/ canções do projeto musical, indentificamos técnicas como a colagem, as citações, o jogo de palavras, as distorções de sentidos, as brincadeiras com a sonoridade e preocupação especial na edificação da canção. Além destes, o humor também se faz bastante presente, propiciado principalmente pelo uso balanceado de vocabulário popular “de rua” e a abolição de fronteiras sexuais e musicais. Essa abolição se dá pelo fato de que o sujeito da canção



frequentemente transita entre todas as opções sexuais e exalta suas escolhas sem preconceitos ou barreiras. Já no âmbito da música, as melodias podem ir da sonoridade nordestina dos triângulos ao tango argentino na mesma canção.

Por fim, o carácter humanista da enunciação em primeira pessoa e da exploração das experiências pessoais do interlocutor em relação a seu meio, acrescido do uso intensivo da conjunção “e” ao invés da “ou”, pretende zelar pela adição e pelo rompimento de barreiras e abismos que separem estilos, propostas e pensamentos, promovendo a diversidade e assumindo o presente como guia, numa verdadeira poética da existência: “o agora é a hora”.

Embora a linguagem poética do projeto esteja coesa com sua proposta artística de romper as fronteiras entre letra e música, há a necessidade de trabalhar por sua “identidade visual”, que ainda não está em plenitude como o primeiro aspecto.

Em todas os encontros e as apresentações que pude acompanhar em vídeo e *in loco*, não existia um trabalho visual estruturado, que acaba por limitar o potencial estético que poderia ser aplicado para reforçar a mensagem da obra como um todo. Conforme foi possível identificar nos objetos de estudo do trabalho, percebeu-se o quão impactante foram os figurinos performáticos desenvolvidos e o quanto eles ampliaram a proposta artística de seus idealizadores.

Quando Os Babiliaques eram formados por integrantes fixos, ou seja, quando o projeto musical era uma banda, também ainda não havia entre eles um pensamento comum a respeito do que eles pretendiam apresentar visualmente. As roupas utilizadas em cena são escolhidas pela praticidade, a partir de peças que já possuem e fazem parte do cotidiano, e na rápida associação destas mesmas à temática da noite. Carvalho, de forma particular, tem certa preocupação na escolha de suas vestimentas e maquiagem, porém, esse isolamento acaba aumentando a desconexão visual entre todos no palco.

## Proposta de figurino



Figura 2<sup>90</sup>

O trabalho de figurino nasceu de uma demanda originada pelo próprio Paulo César de Carvalho, meu amigo, após uma série de encontros em que tive a oportunidade de acompanhar seus ensaios. Dono de um trabalho de poesia bastante elogiado, suas ambições performáticas ainda careciam de maior estruturação, conforme levantado anteriormente.

A primeira questão central para a composição do trabalho: a ideia de rompimento do muro do discurso. Inspirado nas proposições do intercâmbio entre os campos da arte, que também norteou a criação do projeto “Babiliques” de Waly Salomão, influência direta do projeto musical analisado, o figurino foi orientado de tal modo que pudesse abrigar em forma de traje a poesia, a música e o movimento de cena numa mesma composição.

90 **Imagem 1 e 2:** David Bowie como Ziggy Stardust no palco, figurino de Kansai Yamamoto. Fonte: ofigurino.blogspot.com.br/ **Imagem 3:** “Incorpore a revolta”, parangolé de Hélio Oiticica. Fonte: culture-se.com/ **Imagem 4:** Parte da banda americana The New York Dolls, 1973. Fonte: lastfm.com.br/ **Imagem 5:** Devendra Banhart se maquiando para fotos de divulgação do disco “What Will Be”, 2009. Fonte: modaparamim.com.br/ **Imagem 6:** Cena do filme Laranja Mecânica, Stanley Kubrick, 1971. Fonte: moviesincolor.com/ **Imagem 7:** Dzi Croquettes em apresentação, 1972. Fonte: cinepersona.com/ **Imagem 8:** Fotos de Gui Paganini - Sambistas da Escola de Samba Vai Vai (SP) usam “Parangolés” originais de Hélio Oiticica no minhocão de São Paulo. Fonte: lounge.obviousmag.org

Outro importante nome e grande influenciador foi o artista plástico Hélio Oiticica. Sua visão sobre a arte como experiência sensorial, ampliação de suas plataformas e a quebra de barreiras entre o público e o artista foram importantes *insights* para refletir a poética dos Babiliques na forma de se vestir no palco.

Uma das grandes referências para a composição dos trajes foi sua obra “Parangolés”. Estes eram basicamente estruturas de tecido para envolver o corpo. Entretanto, só faziam sentido artisticamente, se a pessoa que os vestisse se movesse e dançasse, fazendo com que suas cores se movimentassem e se soltassem pelo espaço. A pessoa que o vestisse, entretanto, não poderia servi-lo apenas como suporte para exibição, mas sim, como uma verdadeira incorporação da obra no corpo e do corpo na obra. Desta maneira, foram criadas peças que refletissem a necessidade de uma participação de quem as vestisse para despertar suas cores e formas ao dançar e se movimentar. Foram construídas camadas de diferentes tecidos que, agrupadas, formaram uma capa que permite adquirir vida pela performance de Carvalho, movimentando as cores.

As camadas, os cortes, as cores e tecidos, pensados para este figurino, ficam sem graça se exibidos num manequim ou num cabide. Quando movimentados, entretanto, assumem seu papel pleno de manifestação artística, revelando camadas não vistas, misturando as cores e percorrendo os espaços do palco, furando o ar e incorporando a canção. É importante ressaltar que as cores deste figurino tem como grande agente catalisador o movimento do corpo do artista, que ao mover-se mistura as camadas, os tecidos e, conseqüentemente, as cores.

Uma outra premissa para o desenvolvimento do figurino foi levar em consideração o repertório de músicas para o show intitulado “Orangotangos, Reboleros e Carnavalsas”. O conteúdo das letras das músicas deste show aborda temáticas como a liberdade de expressão corporal, liberdade sexual, a intensidade das experiências pessoais, o amor e a paixão, a exaltação à pluralidade, o viver o presente, tudo isso tratado com uma dose de humor e utilizando-se de técnicas de

construção poética como a colagem, o jogo de palavras e a distorção de sentidos, trazendo esses aspectos para a construção do figurino.

Levou-se em consideração também, a funcionalidade do figurino ao perfil de palco no qual Os Babilaques costumam se apresentar. Isto foi especialmente importante para garantir que o traje de cena não atrapalhasse a visualização e a movimentação do traje durante uma apresentação abrigada em palcos de tamanhos mais discretos. Essa necessidade de adaptação se dá pelo fato dos locais contarem com estrutura amadora ou semi-profissional para receber apresentações. Essa infraestrutura engloba os palcos, a iluminação, a engenharia de som e também os camarins. Este último item em específico é bastante raro pelos locais de apresentação, o que dificulta o transporte, a montagem e o cuidado sobre um figurino mais complexo, por exemplo. Para atender os movimentos de Carvalho de acordo com o tamanho dos palcos de casas como o Museu da Língua Portuguesa, Teatro da Vila e Casa das Rosas, que normalmente se apresenta, e permitir que o traje fosse deslocado facilmente de um lugar a outro, este não podia ter proporções muito amplas, e deveria ser desmontado ou dobrado com facilidade.

Com esta ideia de palco em mente, o figurino foi desenhado de forma a atender também, a essas expectativas. Por mais que seu aspecto visual sugira uma peça complexa composta por um emaranhado de camadas, trata-se na verdade de uma peça única, como se fosse uma capa com várias camadas costuradas entre si: para vestir a peça, basta Carvalho transpassá-las pela cabeça. A parte de baixo é composta ora por um macacão e hora por uma espécie de *legging*, ambas compostas pelo mesmo material, que funcionam como base da roupa, sendo justas e anatômicas, tornando o vestir do figurino prático. A “*legging/ macacão*” ajustada ao corpo é a base do traje, modelada de forma assimétrica, com apenas uma manga (na versão 1 e 2) e pernas de tamanhos diferentes (em todos os croquis, dando evidência a tatuagem na perna esquerda de Carvalho) e criando assim, um contraste entre o justo da peça base e o solto da “capa” que cobre o macacão.

A escolha da modelagem “irregular”, não seguindo o padrão

(dois braços e duas pernas do mesmo tamanho), mostra um pouco da personalidade das letras/ poesias e a excentricidade do Carvalho como artista e pessoa, evidenciando a fuga aos padrões estéticos e comportamentais, bem como o enquadramento de formas em ambos.

As capas também foram modeladas de forma assimétrica, contrabalanceando o peso do tecido mais denso para um lado (já que elas têm apenas uma manga) com a tatuagem à mostra, que fecha o braço esquerdo do outro. Nos trajes montados, os tecidos escolhidos formam camadas justapostas, como uma lembrança a técnica de colagem tão explorada pelos tropicalistas (tema bastante explorado na monografia). Cada uma destas camadas evidencia uma função específica e as suas exposições conforme o artista se movimenta em palco operam como se contassem histórias, desenvolvidas em pequenos capítulos: a roupa começa de um jeito em repouso e se transforma ao longo da apresentação.

Uma dessas camadas é composta por um tecido bordado à mão com as letras da música “Plural” (Carvalho), selecionada devido à sua aderência à proposta dos Babiliaques como um todo: a exaltação da adição, da diversidade e da pluralidade fazem da canção um importante hino sintetizador de muito do que Os Babiliaques se propõe a apresentar artisticamente.

Durante as apresentações dos Babiliaques que pude acompanhar, percebi em Carvalho um gosto e uma vontade em se expressar corporalmente, fosse através de gestos, entonação e até mesmo de dança. Neste sentido, foi importante guiar-se para este trabalho a fim de permitir essas ações. A forma de capa adotada, propicia o movimento, dando liberdade para os gestos e ações no palco. São peças soltas, que não prendem braços nem pernas, são apenas colocadas sobre o corpo. Já a parte de baixo, é anatômica, possui elasticidade, auxiliando na performance e movimentação.

Essa possibilidade de movimento, permite interação com a roupa aumentando assim, o poder de expressão. Ao mexer-se, o traje poderia ganhar vida. O formato de capas com peças soltas, tendo sempre uma

delas com modelagem ampla, formadas por várias camadas, costuradas entre si, numa montagem de peça única, propiciam essa função. Ao mover-se essas peças ganham vida, criando, além de efeito de cor, um prolongamento dos movimentos.

As camadas criadas com diferentes tecidos, além dos recortes decotados, as tramas de rede e todas as aberturas para a pele foram trabalhados a fim de esconder ou mostrar as partes do corpo, permitindo sua exaltação e sua sensualidade.

A primeira peça que evidencia a pele através das transparências é a “rede” desenvolvida na tela da “legging/macacão”, que além de decorar as pernas e outros detalhes das peças abre um importante espaço para a valorização da pele, contrastando o rústico, o artesanal das tramas com a sensualidade da peça colada ao corpo. A segunda peça compreende na túnica (versão 3), que tem parte da sua construção feita em organza preta, deixando translúcida a parte do peitoral.

O corpo, exaltado e livre, é também libertado pelo fato de que a composição do traje não sugere qualquer enquadramento de gênero ou opção sexual, remetendo a algumas letras de Carvalho presentes no repertório do show.

A cartela de cores, foi pautada principalmente em tons quentes, remetendo à paixão, ao calor, à vida e à intensidade em vivê-la. Como Carvalho mesmo gosta de afirmar, em tom de auto definição: “Não acredito em poeta experimental, sem vida experimental” (Roberto Piva). Essas cores também refletem a temática de muitas das canções conforme citado anteriormente.

A pele à mostra também é reforçada pelo uso das cores. Para contrabalancear as cores quentes escolhidas, cores mais neutras, como o cru, foram utilizadas, remetendo ao natural, a pele, ao corpo e ao rústico. Como parte final desta justaposição de tons, temos o cinza e o preto, este último remetente a um aspecto de sedução e fetiche, especialmente nos elementos de transparência que exaltam a pele. Por trás desta oposição de cores está a intenção de apresentar

sobre um mesmo plano a diversidade de tons e expressões, aspectos tão promovidos pelo projeto e seu apreço pela poética multifacetada. Neste caso, o figurino funciona como uma tela para contrastar, aos olhos do espectador, essas tonalidades opostas e ao mesmo tempo complementares e harmônicas quando trabalhadas juntas.

Outra notável vertente sessentista/ setentista presente na composição do figurino é a mistura de materiais e a oposição do moderno contra o arcaico (evidentes no movimento modernista oswaldiano e reeditado no tropicalismo). Seguindo Oswald de Andrade, seu contraste da “floresta e a escola” colocava sob um mesmo plano o aspecto arcaico da cultura de raiz e os grandes avanços econômicos e culturais de vanguarda que aconteciam mundialmente e refletiam no Brasil, buscando provocar reflexões acerca do que seria cultura de vanguarda para o país. O fato do figurino posicionar numa mesma composição materiais mais rústicos, como o algodão cru, além dos bordados feitos à mão, junto a um material mais “moderno”, devido sua constituição de fios químicos, remetendo a indústria – modernização, como o tecido sintético (plástico), pretende remeter aos pensamentos oswaldianos e seu caldeirão de identidades culturais. A propósito, o trabalho das tramas da *legging*/ macacão e os bordados em uma das partes da capa e da saia, são todos artesanais, propostos para serem feitos à mão, sendo peças únicas, carregando assim uma história e remetendo a questão da brasilidade, do rústico, tão presentes em nossa cultura. Essa junção de materiais funciona também como uma exaltação à diversidade e à adição, tão promovidas nas poesias de Carvalho. Cada parte da roupa possui um corte, uma modelagem, um tecido e funções específicas dentro do figurino. A preferência pela conjunção “e” em detrimento da “ou”, que sugere escolhas e limitação, explica a opção por misturar esses elementos diversos.

Dentro do universo do figurino proposto, também foram sugeridas maquiagens. Os traços do desenho foram inspirados nas referências estudadas na monografia, tendo as Dzi Croquettes, David Bowie e os New York Dolls como principais inspirações, pelas suas construções ou desconstruções de faces masculinas.

O rosto masculino naturalmente tem marcações físicas muito expressivas e fortes, especialmente no maxilar, nas sobrancelhas e nos lábios. A fim de cumprir com o objetivo de chocar e questionar os espectadores, propõe-se destacar os cílios e lábios com formas delicadas e sensualizadas, trazendo o feminino para contrastar com os traços naturais masculinos, rompendo com o estigma sisudo e agressivo do rosto típico do homem, levantando questionamentos e saindo do senso comum de homem e mulher. Desta forma, descaracterizando o rosto de Carvalho além das definições de sexo, coloca-se em pauta muito das letras de suas canções, que evocam a liberdade sexual, liberdade de expressão, vida de paixões sem limites, conforme já mencionado.

Além disso, o fator que envolve a parte técnica teve de ser levado em conta, afinal a maquiagem tem que ser possível de ser feita pelo próprio artista, com traços mais simples e materiais acessíveis, como delineador, sombra, rímel, lantejola, entre outros.

As tatuagens, tanto no braço quanto na perna esquerda, aparecem propositalmente com destaque em todas as propostas. Essas intervenções, costumam ir além do significado artístico de seus traços, muitas vezes marcando etapas da vida, pensamentos e experiências pessoais. Assim é Carvalho com sua obra. No papel ou qualquer outra plataforma, está cravado muito do que viveu, do que acredita, do que reflete e filosofa. Além desta associação, é possível também, ao exibir as tatuagens, que o espectador compreenda que quem está no palco não é um personagem, mas sim Carvalho em seu estado performático, vestido de suas ideias, ou de sua poesia.

Outro ponto importante, foi a escolha que para estes figurinos os pés ficassem descalços. Além de propiciar mais conforto, como Carvalho gosta de ficar não só em cena, mas também em casa e outros ambientes, os pés descalços permitem uma melhor movimentação e interação com o palco, além de colocar o intérprete em sintonia direta com sua plataforma de exibição. Sem a presença de um calçado, o chão do palco e a pele do artista se tocam, se conectam.



Por fim e retomando a obra de Hélio, outros aspecto que relaciona Os Babiliques ao período analisado foi o conceito da interatividade entre espectador e obra (especialmente forte nas artes plásticas).

Como plataforma performática para o figurino, foi pensado para o palco uma disposição que permitisse a possibilidade de interação com o público e a performance poética. O figurino ganharia um prolongamento que se estenderia ao palco, tornando-se um figurino cenográfico, tornando o performer (Carvalho), parte integrada ao espaço, ao cenário do show, conectando-o ao palco. Pedacos de tecidos amarrados a Carvalho, prolongamentos de sua capa, seriam dispostos ao longo do palco, ligando-o aos instrumentos, caixas de som, refletores de luz e estrutura, como pilares e colunas, por exemplo. Para garantir o papel de espectador participante ao público, haveria pedacos de tecidos irregulares bordados com palavras (extraídas das poesias escritas por Carvalho) disponíveis ao público. No início do show, enquanto Carvalho estaria no centro do palco preso às extensões do tecido e recitando poemas, o público seria convidado para subir ao palco e montar, à maneira que entendessem, um poema posicionando os bordados no painel/tecido de cor. Este poema, fruto da combinação de todas as palavras dispostas, poderia então ser recitado pelo próprio Carvalho, que se soltaria destes pedacos de tecido, dando início assim ao show.

Cabe ressaltar que o resultado desta interação foi pensado também como menção ao poeta francês Stéphane Mallarmé, grande influência do movimento concretista (identificado como uma das grandes manifestações literárias da pesquisa levantada na monografia e grande influenciadora da obra de Carvalho). Sua técnica poética consistia em escrever conforme as palavras lhe surgissem à cabeça. Para Mallarmé, a mente não funciona de maneira linear, portanto as palavras que lhe surgiam eram escritas sem que o poeta soubesse onde elas podiam levá-lo. A organização destas no papel era o que formava a poesia. Ao permitir que Carvalho vista literalmente a poesia, voltamos a mais uma parte do legado de Hélio Oiticica e os ideais de incorporar a obra de arte.

Este figurino permitirá que o projeto musical amplie a expressão de sua poética, intensificando o diálogo com seu público, através dos estímulos de sentidos, que ao invés de se limitarem no som, terão na visão das roupas, seus movimentos e cores, um importante instrumento para auxiliar no entendimento da mensagem que Os Babilaques desejam transmitir.

Esta conexão entre o conceito do projeto e sua identidade visual, cria uma mensagem mais impactante e verdadeira, uma vez que todos os aspectos estão alinhados, trazendo mais intensidade até para os artistas participantes na hora de se expressarem.



Figura 3<sup>91</sup>

## Considerações finais

O processo de composição dos figurinos para Os Babilaques foi muito além da minha expectativa em termos de complexidade, profundidade, análise e estruturação. Os meus primeiros vislumbres sobre o figurino eram diversos e deveriam ser investigados e testados para comprovarem-se ou desmentirem-se. Esse processo se deu

91 Croquis (versão 1, 2 e 3) das propostas de figurino para Carvalho, do projeto musical Os Babilaques.

por uma pesquisa extensa de referências, contexto histórico, além de análise de trajes de cena de performances musicais e conceito artístico da proposta.

O levantamento minucioso das principais fontes artísticas do projeto fez-se fundamental. Muitas destas fontes levaram o trabalho ao encontro das décadas de 60 e 70 e, por consequência a ícones como David Bowie, Secos e Molhados e a Tropicália, cujas notáveis contribuições à história do figurino da música proporcionaram um entendimento sobre como relacionar um traje de cena a uma proposta musical.

Ao final destas etapas, o modelo inicial pensado para o figurino dos Babiliques foi completamente desmistificado e pude finalmente me aventurar a desenhar um novo traje que estivesse fiel à essência de Carvalho e seu projeto.

Fui surpreendida com a naturalidade e rapidez com que pude planejar e executar o desenho dos figurinos. Credito essa aparente tranquilidade à forte dedicação e busca por profundidade que guiaram as fases iniciais, em especial à atenção dada à pesquisa de referências, tão já citada por sua relevância neste trabalho.

No final, ao compartilhar os resultados finais com Carvalho, senti em sua reação uma recompensadora sensação de entusiasmo e, acima de tudo, identificação. Espero que este trabalho acadêmico possa ser útil também aos profissionais da área e que estes enxerguem valor nas metodologias utilizadas.



## Bibliografia

BONI, Regina. **Pano Costurado**. In: Tropicália: 20 anos. São Paulo, SESC, 1987.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978 (3ª Edição).

CARVALHO, Paulo César de. **Letra na Clave é Sol**. São Paulo, Nhambiquara, 2012.

\_\_\_\_\_. **Toque de Letra**. São Paulo, Nhambiquara, 2009.

CUNNINGHAM, Rebecca. **The Magic Garment. Principles of Costume Design**. Nova York: Editora Congman, 1984.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**. São Paulo: UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália – Alegoria Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. (4ª Edição)

GARRATT, Sheryl. **Kansai Yamamoto on designing for David Bowie in April 1973**. Telegraph, 2013. Disponível em: <<http://fashion.telegraph.co.uk/article/TMG9933155/Kansai-Yamamoto-on-designing-for-David-Bowie-in-1973.html>> Acesso em: 06/06/2013.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Regina Boni**. Revista Vice, 2010. Disponível em: <[http://www.vice.com/pt\\_br/read/regina-boni-v2n3?Contentpage=1](http://www.vice.com/pt_br/read/regina-boni-v2n3?Contentpage=1)>. Acesso em: 09/04/2013.



# **INTERVENÇÃO URBANA**

## A CIDADE COMO CENÁRIO UMA REFLEXÃO SOBRE PAISAGEM, PERCEPÇÃO E MEMÓRIA

**Patricia Perroud da Silveira Foresti<sup>92</sup>**

### **Resumo**

Este artigo propõe um estudo da importância da significação do espaço urbano para os indivíduos e a crescente necessidade de reaproximação entre os mesmos, proporcionada pelas intervenções propostas por coletivos e artistas. Em oposição ao distanciamento e esquecimento gerado pelas mídias sociais e internet, a arte surge na cidade como uma plataforma de aproximação entre os indivíduos e ressalta o sentimento de pertencimento e de espaço compartilhado. Através do estudo das primeiras ações consideradas como intervenção e de um panorama dos projetos atuais, a proposta de projeto prático pretende avaliar o resultado da alteração na percepção do indivíduo e a interferência da arte na vida cotidiana. Pretende ainda destacar a importância social da arte e o direito de todo cidadão de usufruir a mesma, bem como do espaço público, de direito.

**Palavras-chave:** Intervenção Artística. Espaço Público. Cidade.

### **Abstract**

This article proposes a study of the importance of the meaning of urban space for individuals and the growing need of reconnection between them, provided by the interventions proposed by collectives and artists. In opposition to the distance and oblivion generated by social media and internet, art

---

<sup>92</sup> Aluna do curso de Pós Graduação em Cenografia e Figurino do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Técnica em Design de Interiores pelo Senac, trabalha com cenografia há sete anos e tem experiências com programas de televisão, cinema e teatro.

[patricia@estudioorigo.com.br](mailto:patricia@estudioorigo.com.br)

Este artigo é derivado de seu trabalho de conclusão de curso apresentado no Centro Universitário de Belas Artes, desenvolvido sob orientação da profa. Me. Carolina Bassi de Moura.



emerges in the city as a platform to bring together individuals and emphasizes the feeling of belonging and shared space. Through the study of the first actions considered as interventions and an overview of current projects, the proposed project aims to evaluate the practical result of the change in the perception of the individual and the interference of art in everyday life. It also aims to highlight the social importance of art and the right of every citizen to enjoy it, as well as the public space, as a right.

**Keywords:** Street Art. Public Space. City.

## Cidade como Linguagem

Da paisagem moderna, restaram espaços vazios e fragmentados, áreas industriais subutilizadas, bairros oprimidos e menosprezados. Em uma nova perspectiva de ocupação baseada na reciclagem e reaproveitamento, o homem tenta resgatar sua memória e seus espaços relacionais.

Ao incorporar os fluxos das ruas, o caminhar dos pedestres, as pilastras de uma ponte e os marcos simbólicos em seu texto dramático, a intervenção artística promove uma ressignificação do espaço e dos sentidos e é parte importante no processo de revitalização e reurbanização da cidade, estimulando a valorização de áreas e bairros.

Além da importância dos edifícios e espaços culturais na composição da malha urbana e no processo evolutivo das cidades, tais manifestações artísticas e espetáculos ao ar livre fortalecem a identidade do espaço público e imprimem outras dimensões e significados na paisagem urbana. Hoje, tais movimentos não se limitam como atividade de lazer, mas atuam também como manifestações que ampliam os intercâmbios sociais, artísticos e culturais do homem urbano.

Entender a importância da cidade como palco das mais distintas manifestações artísticas é antes de tudo reconhecer e avaliar os signos existentes no espaço público. Às linhas arquitetônicas, às formas de uso social e aos modos de operação da cidade soma-se a relação do indivíduo com esses espaços.

Se para Kant, o espaço é uma condição prévia da relação entre sujeito e objeto, para entender a semiótica do ambiente urbano é necessário analisar as operações de percepção, leitura e interpretação geradas a partir das características físicas, uso e transformação do ambiente urbano.

A cidade, como lugar do texto não verbal, aglomera uma quantidade de signos: traços, tamanho, cor, contraste, textura, sons, palavras, cheiros, ao mesmo tempo juntos e dispersos. Estudar a

organização do não verbal, suas articulações, compreender o papel de seus usuários ou receptores, é estudar o espaço como linguagem. Os textos não verbais qualificam as peculiaridades da cidade, e a identificam.

André Carreira constata, no livro “Espaço e Teatro, do edifício teatral à cidade como palco”, que a cidade se constitui a partir de zonas que se caracterizam cultural e socialmente e sua funcionalidade conforma núcleos que se articulam de diferentes formas. O teatro de rua e as intervenções artísticas surgem então enquanto fala de resistência, propondo ressignificações nos sentidos das ruas, da cidade; e implicam sempre a criação de estados de ruptura do cotidiano aos quais chama de deslizamentos momentâneos, capazes de subverter procedimentos cotidianos.

A cidade tem na troca o princípio básico de sua formação e transformação, e é principalmente nos espaço públicos (abertos ou fechados) que se dá essa coabitação de distintas raças, credos e níveis socioeconômicos. É na praia, nas praças, parques, supermercados e shoppings que se reconhece o direito da democracia e se estabelece o sentimento de pertencimento e vizinhança.

Refletir sobre o espaço público é, portanto, levar em consideração suas duas dimensões: a física e a representativa. O espaço condiciona e é condicionado pelo homem, atuando diretamente no âmbito da ordem simbólica.

Vera M. Pallamin, em seu livro “Arte Urbana” também acredita no potencial da arte na requalificação do cotidiano e reforça a existência e apreensão da arte urbana através das condições sociomateriais das cidades:

Perpassar a tipologia simbólica da arte urbana é adentrar a cidade a partir de planos do imaginário de seus habitantes, incorporando-os, por princípio, à compreensão da sua materialidade. Deste modo, as referências urbanas são enfatizadas

em sua dimensão qualitativa, abrindo-se à ambiguidade de seus sentidos.

O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. (PALLAMIN. 2000, p. 24).

O espaço público, portanto é a essência da cidade. É complexo, dinâmico, heterogêneo. É o lugar dos encontros e dos desencontros. Muito além dos esportes e do lazer, está a formação da identidade, do grupo, dos sentidos, dos bairros, da memória.

Ferrara e Pallamin destacam a importância da leitura da memória, de retroceder no tempo como uma busca pela informação sobre o presente. Assim, as práticas artísticas em meio aos espaços públicos podem ser também um agente de memória política, pois atuam na apresentação e representação dos imaginários sociais, capazes de evocar e produzir memória.

O hábito e o uso tornaram o espaço homogêneo e sem relevo, e para se fazer a leitura semiótica da cidade como operação perceptiva, é necessária a ativação dos sentidos e o estímulo à integração. É necessário que se faça um reconhecimento através da ação como uma maneira de conhecer outra vez, superando a rotina. Ultrapassar a simples descrição para atingir níveis profundos de conhecimento, absorvendo e gerando informação através dos processos de desmontagem e remontagem. Descobrir fragmentos, índices, para gerar significados. Não se trata apenas de um sistema de emissão, mas da criação de um processo de recepção.

A cidade, como espaço do não verbal opera hoje na contra comunicação pois seus códigos e signos estão invisíveis e não estimulam a percepção. O espaço se tornou apenas um lugar de passagem e de consumo. Nesse sentido, as intervenções urbanas

tem papel fundamental no resgate da potencialidade da cidade. Sua natureza vivencial, presencial e artesanal empresta sentido ao espaço construído e torna observável seu sistema de comunicação. Atua na contramão da mesmice da cidade de concreto, cinza, desagradável pela rigidez e monotonia e resgata a atuação do usuário no ambiente urbano, despertando e fazendo falar a cidade.

Esta fala, como afirma Carreira, pode ser lida como dramaturgia constituindo uma condição sobre a prática criativa da arte da rua buscando a construção de Lugares (Augé, 1994) e a territorialização de sítios, redefinindo sentidos antropológicos e relacionais. Tais “invasões” podem ou não ter uma motivação politizada, mas sugerem principalmente uma redefinição dos espaços e uma proposta de diálogo, reflexão e interação com o lugar de que se apropria e com as pessoas que compartilham essa atmosfera.

Assim, qualquer intervenção urbana só existe quando considerada as relações entre cena e zona urbana ocupada. O texto representado deve ter uma narrativa interligada à dinâmica da cidade e o modo escolhido de interação e relacionamento com os diferentes marcos e pontos nodais será responsável pela intensificação de diferentes possibilidades e formulação de significados.

Hans-Thies Lehmann no livro “Teatro Pós-Dramático”, distingue duas variantes a respeito do teatro que ocorre fora do espaço teatral e que podemos estender para todas as intervenções que têm a cidade como palco: ou o local específico (expressão proveniente das artes plásticas, *site specific*)<sup>93</sup> é utilizado em sua própria configuração e o caráter básico da espacialidade não é alterado; ou é montada uma cena com a disposição de decorações e objetos no local. As percepções variam em cada situação, mas em ambas, fica claro o potencial da escolha do lugar como uma ressignificação da cena. O espaço aparece como símbolo entre espectador e dramaturgia e oferece uma nova perspectiva e percepção do texto e do local.

<sup>93</sup> O termo *site specific* ou sítio específico, designa obras criadas de acordo com um ambiente ou espaço determinados e leva em conta as dinâmicas físicas e sociais do mesmo. Começou como uma reação, nos anos 60, de alguns artistas às restrições das obras de arte inseridas em museus e galerias.

Determina também inter-relações onde espaço e espectador se tornam coparticipantes. Atores e espectadores compartilham a vivência da experimentação do espaço inédito, descomunal, manifestando a volta da concepção do teatro como tempo compartilhado e experiência comum.

O espaço da cidade é propriedade do público e representa um pano de significação anterior à intervenção. Esta cenografia será sempre uma força que interfere nas intervenções artísticas que dela se apropriam.

### **Breve histórico**

As intervenções urbanas como propostas de movimentos artísticos realizados em espaços públicos, abertos, surgem principalmente do interesse de artistas de subverter o lugar comum na cidade, usando a arte como linguagem para particularizar lugares e devolver o direito ao espaço público, como uma das promessas não cumpridas na cidade.

Público, no sentido mais genuíno da palavra, como o que se refere a todos, local a que todos possam comparecer e usufruir.

As chamadas “invasões” se inserem no tecido urbano com um claro posicionamento ideológico de desterritorialização, destacando os direitos dos cidadãos tanto em relação ao ambiente quanto ao universo artístico.

A arte se transforma em um suporte para criar uma situação urbana que escapa à experiência cotidiana e, seja de maneira física, intelectual ou sensorial, atua como um estímulo à reflexão a respeito da presença do indivíduo no espaço e, sua percepção e relação com o mesmo.

Entendida como ação sobre algo, capaz de provocar reações

diretas e indiretas, a intervenção estabelece relações entre obra, meio, tempo e espaço, abrangendo as mais distintas formas de expressão: instalação, *land art*, *site specific*, *performance*, arte postal e arte xerox.

Há uma multidisciplinaridade de linguagens e técnicas utilizadas nesses trabalhos de característica principalmente efêmera. Algumas interferem nos marcos da cidade ou no mobiliário urbano através da aplicação de adesivos, *stickers*, *lambe-lambes*, projeções mapeadas. Outros projetos ocupam espaços abertos através de *performances*, trabalhos colaborativos e encenações provocando transformações sócio espaciais. Em comum, todos eles têm o principal intuito de fazer falar a cidade.

Tal movimentação já vinha sendo desenhada ao longo da arte moderna e percebemos claras influências teóricas do movimento situacionista e da fenomenologia e dos movimentos artísticos: dadaísmo, minimalismo, *arte povera*<sup>94</sup> e arte conceitual. Em oposição às regras estabelecidas pelo movimento renascentista, questionava-se a configuração de novas espacializações.

Os situacionistas propunham romper com o racionalismo imposto pela arquitetura e urbanismo moderno, questionando um envolvimento participativo, vivencial e afetivo com os espaços.

*Marcel Duchamp*<sup>95</sup> configurou uma espécie de “museu portátil” em *Boite-en-valise* (1935-41), em que transportava, para onde fosse as réplicas de suas obras em uma mala de viagem. Nesse período as ações já começam a se configurar, mas ainda eram esporádicas.

---

94 A Arte Povera ou “Arte Pobre” foi um movimento artístico de destaque que se desenvolveu na Itália na segunda metade da década de 60. Utilizando-se de materiais simples e artesanais como areia, terra, jornais, cordas, os artistas tinham o intuito de aproximar a arte da vida cotidiana e eliminar as barreiras da modernidade e dos processos industriais, criticando o acúmulo de riquezas materiais e o caráter consumista da sociedade.

95 Marcel Duchamp (1887-1968) foi um pintor, escultor e poeta francês, inventor dos “ready-made”. O artista transpôs objetos da vida cotidiana para o campo das artes. Sua obra de grande repercussão internacional *A Fonte*, tratava-se de um urinol com o nome do fabricante inscrito na mesma. Enviado a um concurso de arte dos Estados Unidos, foi o expoente máximo da crítica do artista à noção comum de obra de arte e ao visível. Foi um grande influenciador das expressões artísticas que se desenrolariam posteriormente: Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo Abstrato e Arte Conceitual.

A partir dos anos 60 e 70, as intervenções se tornam elemento forte de crítica à mercantilização e particularização da arte. Alguns artistas levaram para as ruas suas investigações, possibilitando um contato direto com o público. Fora dos espaços expositivos tradicionais – o chamado cubo branco – já se apropriavam dos símbolos urbanos para denunciar os valores da sociedade.

Internacionalmente se destacam os trabalhos dos artistas *Richard Long* (1945), *Christo* (1935), *Richard Serra* (1936) e *Gordon Matta-Clark* (1943 – 1978). As obras de Long e Serra se aproximam mais da escultura enquanto Christo e Matta-Clark propõem intervenções em espaços existentes.

Destaco o trabalho de *Christo Vladimirov Javacheff*, e sua esposa *Jeanne-Claude Empacotamento* como um dos primeiros a questionar a relação e o olhar do indivíduo com a paisagem e com os monumentos que os cercam. Ao cobrir enormes esculturas, prédios históricos, ilhas, montanhas, o artista revela a invisibilidade de marcos dotados de significação. Todas as obras realizadas foram financiadas através da venda dos esboços do artista. Ambos recusam a contribuição de patrocinadores e fundos públicos.

No Brasil, os trabalhos dos artistas *Flávio de Carvalho* (1899 – 1973), *Hélio Oiticica* (1937 – 1980), *Lygia Clark* (1920 – 1988), *Artur Barrio* (1945), *Cildo Meireles* (1948), *Paulo Bruscky* (1949) e *Dante Velloni* (1954) já apontavam para a prática das intervenções, trazendo a arte para a vida cotidiana e rompendo com o mutismo contemplativo.

A partir dos anos 60, debates no campo do neoconcretismo reforçam as qualidades afetivas do espaço e a importância da ação do corpo do espectador para gerar experiências corporais subjetivas. A partir desse momento a postura do artista também se modifica e ele se vê capaz de transformar a experiência cotidiana do público, alterando sua visão contemplativa em uma vivência através da arte.

O novo posicionamento da arte, que vai de encontro ao público e deixa de ter caráter apenas contemplativo, pode ser visto também



na obra de  *Artur Barrio* . Com a proposta artística ou situação, como prefere chamar o artista,  *Trouxas Ensanguentadas* , em 1970, o artista luso-brasileiro provoca questionamento e estranhamento ao espalhar pelas ruas do Rio de Janeiro e em um rio na região central de Belo Horizonte, sacos de plástico contendo resíduos humanos (como pedaços de unha, saliva, fezes, ossos, etc.) e pedaços de carne de animais.

A manifestação questionava a ditadura do Regime militar e gerou preocupações de ordem ideológica e política. Acreditava-se que dentro das trouxas estariam cadáveres do regime. Além da denúncia do momento histórico, estava em cena também o interesse do artista pela experiência com o público e a busca de novos lugares para a arte.

Com o mesmo intuito de inverter a percepção da paisagem e do posicionamento da obra de arte, o  *Grupo 3 Nós 3* , formado por Hudinilson Junior, Rafael França e Mario Ramiro, em 1979, realizou uma “interversão” nos monumentos da cidade de São Paulo conhecida como  *Ensacamento* . Os artistas cobriram com sacos de lixo estátuas e monumentos na madrugada de 27 de abril de 1979 que só foram removidos pela manhã.

Os próprios artistas ligaram para os jornais e foram feitas reportagens nos principais veículos de comunicação. Assim como a segunda ação do grupo intitulada “Operação X-Galeria”, foram lacradas em formato de “X” com fita crepe as portas das principais galerias de São Paulo. Em folhas mimeografadas, afixadas nas portas, estavam os dizeres: “o que está dentro fica, o que está fora se expande”. O desdobramento nos meios de comunicação (reportagens jornalísticas em mídia impressa e televisiva, fotografias, telefonemas, “boca-a-boca”), seria um princípio do que posteriormente viria a ser chamado “artemídia”. Para o grupo a reverberação na mídia era o que dava sentido para as intervenções, ampliando as experimentações em larga escala.

Na busca de caminhos alternativos para a arte, o grupo  *Viajou sem Passaporte*  formado por estudantes da Escola de Comunicação

e Artes da Universidade de São Paulo, pode ser visto como um dos precursores da *performance* e do *happening*. O grupo criava atividades que provocavam situações inusitadas sobre atividades corriqueiras. Ao contrário dos artistas já apresentados anteriormente nesse artigo, não tinham em suas improvisações nenhuma intenção política. O que interessava ao grupo era a investigação dos limites da imaginação e o jogo do imprevisível.



**Figura D** – Fotografia da Intervenção Wrapped Reichstag de Christo Vladimirov Javacheff e Jeanne-Claude. Berlim, 1971-95.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> **Figura A** – Autor Desconhecido. Disponível em [http://www.stencilbrasil.com.br/big\\_image/entrv\\_hudi05.htm](http://www.stencilbrasil.com.br/big_image/entrv_hudi05.htm). Acesso em 16/07/2012.

**Figura B** - Autor Desconhecido. Disponível em <http://www.southernperspectives.net/region/latin-america/decoloniality-in-latin-american-art>. Acesso em 16/07/2012.

**Figura C** - Autor Desconhecido. Disponível em <http://grupomangarosa.blogspot.com.br/2008/05/ao-ar-livre.html>. Acesso em 16/07/2012.

**Figura D** - Foto Wolfgang Volz. Disponível em <http://christojeanneclaude.net/projects/>

A interface do *Grupo Manga Rosa* com a cidade e o público era feita através dos *outdoors*. Como um combate à interferência da mídia na paisagem urbana, o grupo realizou alguns projetos em painéis. Em um deles, convidaram uma série de artistas para intervir em um painel da Rua da Consolação, enquanto o grupo interviria em um painel da Avenida Rebouças constituindo o projeto *Arte ao ar livre*. No trabalho *Pilhagem Outdoor*, a proposta era rasgar o *outdoor*, revelando a podridão da cidade por trás dele.

Pelas análises apresentadas dos trabalhos dos grupos e artistas, e pelo estudo das percepções relatadas por espectadores dessas primeiras intervenções, podemos perceber que tratava-se de um período em que a arte buscava novas espacialidades e um caminho para se posicionar na contemporaneidade. Era antes de tudo uma busca pela liberdade, o que estava fortemente ligado ao regime político vigente. As primeiras intervenções causavam medo e angústia, pois eram os sentimentos presentes no inconsciente coletivo.

As propostas partem das buscas individuais de artistas e grupos, mas principalmente refletem e revelam uma busca por espaços relacionais de uma geração.

## Panorama Contemporâneo

As intervenções urbanas atuais estão perdendo o caráter da subversividade, como eram consideradas a princípio, e passam a ser encaradas como manifestações artísticas, muitas vezes patrocinadas pelo poder público.

Enraizadas nas cidades, incrustadas em paredes, fachadas, calçadas, elementos de sinalização e mobiliário urbano, não deixam de ter o caráter do olhar para questões políticas e sociais dos grandes centros urbanos e reforçam a tentativa de aproximação entre as pessoas e a

cidade, criando relações afetivas que vêm se perdendo em detrimento à funcionalidade.

Tais experiências ressaltam a cultura e a memória dos espaços esquecidos e abandonados no tecido urbano e focam o olhar para visualidades que passam despercebidas. Propondo um novo caminho para a arte como forma de conexão subjetiva, os artistas buscam uma interferência no ambiente urbano que muitas vezes refletem suas próprias experiências na cidade.

A tensão eminente das cidades e os riscos presentes na rua, ainda que imaginários, contrapõem esses espaços ao conforto e segurança dos espaços íntimos. Essa ambiguidade atrai o olhar do artista como ponto de partida para o processo criador. Atrai o fator da imprevisibilidade, do inédito. Não há preparação que previna o ator dos acontecimentos possíveis nas ruas. Ele está sujeito a todo e qualquer tipo de intervenção que pode saltar dos espectadores, dos usuários do entorno, dos carros e meios de transporte, dos cheiros, sons e ruídos próprios da paisagem em que está inserido.

Importante salientar que as intervenções não têm um formato imposto. Hoje encontramos propostas que fazem uso desde o *post-it* até projeções em empenas de edifícios. Não há um formato único. Há uma linguagem e o fator comum de reeducar o olhar e a percepção do indivíduo – paisagem, atingindo o maior número de pessoas possível. De alterar o dia comum, trazendo novas significações.

Os exemplos que seguem, caracterizam quatro tipos distintos de intervenções: as que ocupam a cidade, em diferentes bairros e pontos da malha urbana, possibilitando que usuários de diferentes zonas possam usufruir da arte pública; as que acontecem em uma única zona da cidade, com o intuito de enaltecer denominado bairro ou comunidade e fazer um intercâmbio de relações; as intervenções artísticas pontuais, de caráter macro, se apropriando de marcos monumentais e as intervenções de escala humana, em uma relação de maior proximidade com o público imediato.

Dentro do primeiro quadro de intervenções, podemos destacar nacionalmente como exemplo o projeto *OIR – outras ideias para o Rio*, em que renomados artistas conhecidos por intervenções urbanas internacionais foram convidados para atuarem em diferentes pontos do Rio de Janeiro na tentativa de despertar o interesse do público por um novo território configurado, assim como o orgulho do cidadão.

O evento tem patrocínio das empresas HSBC e Oi, Governo do Estado do Rio de Janeiro e da Prefeitura do Rio de Janeiro. Interessante observar que na cidade em que só se comenta a respeito dos eventos esportivos, as esculturas emergem na paisagem na tentativa de despertar o olhar do cidadão, desvendando e traduzindo novos mistérios. Sob o tema de inspiração “O Meio”, os artistas, cada qual com sua linguagem, se apropriaram da narrativa já existente para contar suas histórias. Um exemplo foi os trabalhos dos artistas *Andy Goldsworthy* e *Henrique Oliveira* que se utilizaram de elementos naturais recolhidos pela cidade para criarem suas obras. O *Domo de Argila* no Centro Cultural de Ação e Cidadania no Cais do Porto e a *Cascata* no Parque Madureira, local recém-inaugurado, ressaltavam os sentimentos da efemeridade e a sensação de recolhimento e proteção provindos da natureza. O formato fechado, como uma caverna, permitia um contato com o que nos é primordial e nos une.

Com o intuito de valorizar bairros ou determinada comunidade e fazer uma inter-relação social, alguns artistas e coletivos atuam pontualmente em zonas e comunidades da cidade.

Em São Paulo, o projeto *Baixo Centro*, é conhecido como um festival que ocorre na região central da cidade em bairros em torno do “minhocão”: Santa Cecília, Vila Buarque, Campos Elíseos, Barra Funda e Luz. Trata-se de bairros que foram transformados e esquecidos em detrimento à funcionalidade. O viaduto do “minhocão” rasgou a cidade, interferindo visualmente e gerando uma grande área de sombra. Área essa que, como se tem notado em muitos projetos no exterior, podem ser aproveitadas como espaços de convivência e não somente de passagem.

O projeto referido é financiado através de *crowdfunding*, o que tem se tornado muito comum nas principais ações artísticas atualmente e se caracteriza por um misto de interações e invasões. Compartilham esse grande palco da cidade concomitantemente por dez dias, apresentações de teatro, música, dança, projeção de filmes, parques constituídos por balanços pendurados no “minhocão” com reaproveitamento de material, colagem de *lambe-lambes*, cartazes e uma infinidade de propostas de diferentes artistas e coletivos.

Todos atuam na tentativa de reavivar o sentimento afetivo dos cidadãos com o centro, e tentar devolver a magnitude e a importância que os bairros tiveram na formação da cidade.

Internacionalmente, o fotógrafo e artista francês *JR*, que prefere não ter o nome identificado, pois acredita que o importante é o reconhecimento das pessoas e não do artista, atua em áreas de conflitos, na tentativa de fazer um intercâmbio ainda maior de relações e revelar para o mundo sempre um lado diferente do que a mídia está acostumada a veicular.

O artista vê nas suas fotografias e na aplicação das fotos em diferentes suportes (telhados, vagões de trem, escadarias) a possibilidade de desconstruir estereótipos e levar arte para lugares em que ela raramente aparece, interagindo sempre com a comunidade e com o local em que vivem.

O projeto *28mm – Women Are Heroes* o levou para o morro da Providência no Rio de Janeiro, Serra – Leoa, Sudão, Kenya e Libéria. O principal objetivo do projeto é o de compartilhar histórias de sofrimento e superação.

“Fomos até esses lugares conhecer mulheres que lutam pela sobrevivência, que passam por muitos problemas e cujas vidas são muito duras. Todas queriam dividir suas histórias, e quando as escutávamos, pensávamos: ‘Nossa! Essa pessoa deve estar morta por dentro.’ Mas daí pedíamos que fizessem pose para a foto, e o

que enxergamos foi VIDA! Então eu disse: 'vou voltar aqui e expor a sua foto pra que você e toda comunidade possam ver'.<sup>97</sup>

E o projeto faz mais do que apenas contar histórias de comunidades e compartilhar vidas. Ele de certa forma nos une. Seja nos olhos estampados nas casas da comunidade no rosto de uma senhora ou nas rugas que se vê nele, em preto e branco, somos seres humanos e estamos todos na mesma experiência compartilhada. Andamos invisíveis todos os dias e em uma manhã, o retrato gigante de uma mulher nos faz existir.

Analisando as intervenções urbanas de caráter participativo dentro das comunidades, nos deparamos com o projeto realizado pelo coletivo espanhol *Boa Mistura* na Vila Brasilândia no ano de 2012. O projeto *Luz nas Vias* que faz parte da série *Crossroads*, faz uso da arte como ferramenta de transformação e inspiração. O grupo explorou as cores e palavras de forte significado para transformar cantos e caminhos antes cinzentos. Cores que transformam o olhar e os sentimentos em um lugar tão hostil.

O principal foco de trabalho do grupo está no espaço público, e têm no *graffiti*, no design gráfico e na ilustração, o suporte para a pintura de murais de caráter social. "Amor por el graffiti, el color y la vida.(...) Visiones distintas que se complementan, influncian y se mezclan para formar siempre algo mejor.", conforme biografia no site do grupo.



**Figura E** – Fotografia da intervenção Parque de Diversões Minhocão, grupo Basurama. São Paulo, 2013.

**Figura F** – Fotografia da intervenção Aquários Suspensos, grupo Poro. Rio de Janeiro, 2007.

**Figura G** – Fotografia da intervenção Women are heroes, artista JR. Rio de Janeiro, 2008.

**Figura H** – Fotografia da Intervenção Olhar nos meus sonhos (Awilda), artista Jaume Plensa. Rio de Janeiro, 2012.

**Figura I** – Fotografia da Intervenção Monumento Mínimo, artista Nele Azevedo. São Paulo, 2005.

**Figura J** – Fotografia da Intervenção City, Mark Jenkins. Malmö, 2008.

**Figura K** – Fotografia da Intervenção 13 Pompons, Leticia Matos. São Paulo, 2013.

**Figura L** – Fotografia da Intervenção Event Horizon, Antony Gormley. São Paulo, 2012.<sup>98</sup>

98 **Figura E** – Autor Desconhecido. Disponível em <http://basurama.org/pt-br/geral/parque-de-diversoes-minhocao>. Acesso em 23/04/2013.



Como moradora da cidade de São Paulo, após algumas consultas a intervenções artísticas e após participação em algumas propostas de artistas e coletivos, encontrei no grupo *Teatro da Vertigem* as mesmas investigações de que tratam o artigo e, por esse motivo, apresento a peça *Bom Retiro 958 metros* como estudo de caso.

Em suas propostas de trabalho, procuram lugares abandonados e ignorados pela cidade, com o intuito de intervir trazendo novas significações e uma nova perspectiva para esses espaços. Existe um grande processo de pesquisa e imersão, com o intuito de fazer falar a cidade com seus habitantes, criando um diálogo carregado de significações e nostalgia.

## Bom Retiro 958 metros

O Grupo *Teatro da Vertigem* é conhecido por explorar lugares que a cidade e os usuários esqueceram. Alguns espaços já são dotados de significação específica: Igreja (*O Paraíso Perdido* - 1992), hospital psiquiátrico (*O Livro de Jó* - 1995), presídio (*Apocalipse 1,11* - 2000) e até o Rio Tietê (*BR 3* - 2006) já foram palco de suas encenações. Outros espaços e lugares se fazem presentes quando somos

---

**Figura F** – Autor Desconhecido. Disponível em <http://poro.redezero.org/intervencao/aquarios-suspensos/>. Acesso em 08/05/2013.

**Figura G** – Foto JR. Disponível em <http://www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-brazil>. Acesso em 16/07/2012.

**Figura H** – Autor Desconhecido. Disponível em <http://www.oir.art.br/#!/obras/4/olhar-nos-meus-sonhos-awilda/>. Acesso em 05/05/2013.

**Figura I** – Foto Nele Azevedo. Disponível em <http://neleazevedo.com.br/> Acesso em 05/05/2013.

**Figura J** – Autor Desconhecido. Disponível em <http://www.xmarkjenkinsx.com/outside.html> Acesso em 23/04/2013.

**Figura K** – Autor Desconhecido. Disponível em <http://www.conexaoocultural.org/2013/03/13pompons-intervencoes-urbanas-com-tricol/>. Acesso em 15/05/2013.

**Figura L** – Foto Andre Penner. Disponível em <http://www.urgemag.com.br/antony-gormley-pela-1%C2%AA-vez-no-brasil/>. Acesso em 15/05/2013.

colocados no centro da cena e induzidos a atravessar os mesmos. O grupo ganhou o prêmio de melhor criação teatral do mundo na 12ª Quadrienal de Praga pelo modo inovador de ocupação do espaço público como espaço cênico.

Em entrevista à Folha de São Paulo, o diretor Antonio Araújo, esclarece que o que o atrai nesse tipo de encenação é principalmente a ideia de ocupar, invadir e atravessar a cidade, provocando discussões a respeito do lugar do teatro dentro do espaço urbano e o poder que possui de interferir no mesmo, qualificando locais que normalmente são desprezados.

A peça *Bom Retiro 958 metros* é a primeira em que o grupo usa a rua como espaço cênico. O diretor chama esse reconhecimento e essa relação com espaço aberto de luta, pelo fato de nada ser previsível. Em alguns dias, a rua se sobrepõe. Em outros, o grupo.

Posicionar o espectador nesse espaço aberto é colocá-lo em contato com a memória relacionada aos espaços.

Segundo o diretor, atores e pesquisadores que participaram do desenvolvimento do projeto, foram muitos meses de estudo de campo e de mergulho no cotidiano do bairro inclusive em diferentes horários. O texto criado por Joca Reiners Terron<sup>99</sup> foi ensaiado e modificado pelos atores na rua, onde propunham intervenções e alterações de ocupação dos espaços.

O dramaturgo revela em entrevista a Marcos Bulhões em “Dramaturgia – do fundo do poço se vê a lua”:

A ideia de palimpsesto proposta pelo Antonio Araújo foi fundamental conforme percebíamos o bairro como um acúmulo de experiências étnicas, sociais, etc. É claro que essa percepção

---

99 Joca Terron é poeta, prosador e artista gráfico. Atuou como dramaturgo do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*.

só foi se aprofundando com o tempo e com as pesquisas, pois a memória do bairro – e nisto o Bom Retiro não difere de São Paulo num todo – não é bem preservada. A presença de uma atriz francesa no elenco, a Laetitia Augustin-Viguiet, e sua dificuldade em visualizar as camadas de passado que coexistem ou que deveriam coexistir no lugar – a presença italiana, judaica, etc. – me fez entender que precisaríamos “descascar” muito essas memórias, assim como se descasca a tinta de uma parede muitas vezes pintada, para chegarmos a algo de essencial.

Se contribuí em algo para o projeto, creio, foi no entendimento de que no Bom Retiro tudo passa (as correntes migratórias, os vendedores e compradores) menos as coisas, que ficam para trás em forma de lixo. (2012, V.12, n.2)

Francis Whilker, assistente de direção da segunda fase, ressalta a construção conjunta da equipe em “Direção – Visões da Procura” e o processo de construção aberto e propositivo. Foram feitas muitas pesquisas de referências na Cracolândia, observação dos consumidores na Rua José Paulino e *workshops* de vídeos de desfiles para identificação do gestual. O ator Roberto Audio chegou a passar três noites entre os cracômanos na cracolândia e, dessa incursão, incorporou falas para o seu personagem.

A presença da coreógrafa Renata Melo e da atriz e professora Isabel Setti foi de grande importância para a pesquisa de movimentos e possibilidades vocais. Tanto os diretores quanto atores, não tinham nada pronto. Tinham apenas um norte, e desenvolviam um trabalho conjunto, com proposições e *workshops* após horário dos ensaios. A “manequim-viva” foi uma proposta da atriz Káthia Bissoli, aceita e expandida pelo diretor Tó. Ela aparece cinco vezes na peça com índices de desconto progressivo, até aparecer na caçamba ao final do espetáculo com a placa de 100%.

Como destaca Ismail Xavier em seu artigo para a revista Sala Preta: *O Lugar e a cena, o literal e o figurado*, a “exploração do espaço consegue atravessar certas camadas do tempo sedimentado na crosta

da cidade e torná-las experiência sensível porque, dada a natureza da imersão, o teatro, a geografia urbana e a economia se contaminam reciprocamente”.

O ponto de encontro para os espectadores é a Oficina Cultural Oswald de Andrade, local onde Roberto Audio, Antonio Araújo e Guilherme Bonfanti em 1990, trabalharam no projeto Didática da Encenação, que apontam como uma experiência marcante em suas vidas.

Segundo Araújo, em entrevista para a revista Sala Preta, foi nesse momento em que surgiu a relação com o bairro: “Você está lá todos os dias, por várias horas, não há como não ser atravessado pela experiência de estar ali”.

Trata-se de um dos bairros paulistas mais antigos e que recebeu diversas ondas imigratórias: judeus, libaneses, árabes, coreanos, bolivianos (em grande parte clandestinos sujeitos ao trabalho escravo), italianos, paraguaios, gregos, armênios, estando sempre em sua base o alto consumo relacionado principalmente ao comércio e fabricação de tecidos e roupas, passando por transformações que mudaram sensivelmente a constituição da memória coletiva do bairro.

Em nossas heterotopias particulares, vislumbramos a produção de uma cena – conhecimento que possa, talvez, ser capaz de modificar a minha relação comigo mesmo, com meus parceiros de criação, com a cidade onde moro e, quem sabe auxiliar a desestabilizar percepções, anestesiamentos e visões sobre essa mesma cidade, de experimentá-la diferente. (ARAÚJO, 2012, p. 113).

Após a distribuição do mapa do bairro na oficina, a experimentação começa na rua em frente à porta cerrada do Lombroso Fashion Mall, um shopping à Rua Cesare Lombroso que, segundo Francisco

Foot Hardman, em “A noite é vertigem”, seria uma homenagem ao antropólogo-criminalista do século 19 criador da teoria racionalista biofísica. Lombroso legitimou biopolíticas de exclusão, reforçando o trinômio raça / biótipo – loucura – crime.

No trajeto, vamos incorporando um estado de “turistas”, e aos poucos vamos alterando nosso olhar e percepção diante do que está no entorno. Nesse momento, fica claro o contraste entre o vazio das ruas no período noturno e o alvoroço do consumo no período da manhã. Vemos apenas amontoados de caixas de papelão e resíduos de embalagens. Não existe nenhum movimento na rua, o que já permite ao grupo a ocupação do asfalto.

Ao percorrer corredores e vitrines do espaço, somos permeados por situações que alternam entre o fantástico e o real. As falas e representações se referem ao consumo desenfreado, ao desperdício e a mercantilização. Há um movimento orquestrado, sincronizado. Logo no início, a faxineira lembra que os que estiverem na frente devem se preocupar com a visão dos que estão atrás para uma boa visualização de todos. Há uma sensação de grupo, de fazer parte e de cidadania. Estamos na cena e somos também personagens.

Segundo Whilker o desenho da movimentação nos espaços se deu na fase final de desenho da encenação e levou em conta quatro movimentos que, em alguns momentos, ocorriam simultaneamente e em outros alternadamente. O primeiro seria o de encenar no local proposto e verificar como a composição se mostrava, o segundo seria um estudo minucioso do espaço e suas perspectivas de jogo, o terceiro leva em conta a visibilidade da cena em relação aos espectadores e, o quarto, o modo de conduzir o público para / por aquele espaço.

Em uma das cenas, andamos sobre um tapete de roupas jogadas no chão. A sensação é incômoda, mas nos faz refletir a respeito do desperdício. Foi um momento de reflexão pessoal a respeito da posse e do uso. O que é realmente necessário, essencial?

Em comum a todos os personagens, e aos espectadores, há

a intensificação do desejo e da busca desenfreada por algo que preencha a existência em meio a este contexto em que todos vivemos. A consumidora obsessiva e o viciado revelam o vazio causado pela máquina do consumo.

Em contraste às vitrines perfeitas e limpas, se revelam os craqueiros, as costureiras bolivianas que trabalham na madrugada e os manequins quebrados como fantasmas e sombras residuais do que respira na calada da noite. Vemos o bairro pelo reverso e ficamos em silêncio, pois algo de muito errado acontece ali. É possível sentir a movimentação das oficinas clandestinas onde ainda se explora o trabalho escravo.

Quando nos deslocamos para a rua, chamam a atenção os dispositivos criados para luz e som. Miguel Caldas, responsável pela sonorização da peça, revela no artigo “Desenho de som – Bom Retiro 136 Quilômetros”, que teve de inventar uma nova maneira de trabalhar com o grupo, participando o máximo possível das etapas do trabalho, desde a ideia inicial até a realização do espetáculo. Do período dos *workshops*, que durou 12 meses, gravou um enorme banco de sons recolhidos no bairro entre eles música grega, pop grego, música armênia, rádios piratas, karaokê, cantigas judaicas, rezas hebraicas, gravações de trens, máquinas de costura. Tudo o que caracteriza o bairro e o faz força de encontros e desencontros.

Essas sonoridades foram utilizadas para compor a trilha do espetáculo, não na sua forma pura, mas sintetizadas para traduzir musicalmente o Bom Retiro que estava sendo discutido pelo Vertigem. “A pesquisa de sonorização dos lugares aonde os trabalhos são realizados é o que determina a “dramaturgia” do som no Vertigem”.

Caldas destaca ainda o sistema de som móvel como o ponto crucial da pesquisa da peça. Nos *workshops* realizados, ficou clara a necessidade de um som móvel para a rua e para o shopping. O som deveria se infiltrar nos espaços e conduzir de uma cena a outra.

O iluminador Guilherme Bonfanti também revelou em entrevista

a importância de participar dos *workshops* e buscar soluções durante o trabalho de campo. “Sempre pensamos na relação entre os materiais que vamos usar e o espaço em que estamos.”

Os próprios postes são utilizados com traquitanas que os contrarregras controlam no decorrer da peça. Ora as lâmpadas se apagam, ora surgem efeitos de cor. E nada é ocultado. Todos os movimentos ocorrem na presença do espectador e ficamos ansiosos para o próximo acontecimento.

Reforçando a importância do desenvolvimento conjunto com atores, especialistas e técnicos durante as travessias, encontramos no diretor de arte<sup>100</sup> a figura de um arquiteto envolvido em publicações e intervenções que se apropriam dos vazios e unem arquitetura, paisagismo e recuperação ambiental para constituição do cenário. Carlos Teixeira trabalhou em conjunto com Amanda Antunes e juntos fizeram muitos estudos de aplicação de objetos que simbolizam a memória do bairro somando à dramaturgia do espetáculo à semiótica dos objetos e do espaço.

Apesar da grande crítica ao consumismo e à ditadura da moda e da beleza, o responsável pelo figurino é o estilista Marcelo Sommer. Talvez a escolha tenha sido feita pelo fato do estilista também se apropriar do espaço urbano para seus desfiles e fazer essa aproximação da relação da moda com os sentidos da cidade.

O estilista deixa claro em algumas entrevistas, a participação dos atores nas sugestões dos figurinos a partir das bases apresentadas por eles. Destaca também a liberdade no uso de materiais para construção dos mesmos: sacos de lixo, borrachas, plásticos, páginas de revista... Materiais dificilmente encontrados em desfiles de moda. Foram criados aproximadamente 80 trajes completos.

Há uma somatória de linguagens exploradas e a encenação

---

100 O termo “diretor de arte” é aplicado aos profissionais do cinema, área em que essa função é desempenhada. Recentemente alguns profissionais do teatro, tem estendido a nomenclatura ao teatro, mas há muitas dúvidas se o uso é devido ou não, pois o diretor de arte no teatro é sempre um cenógrafo e essa é a função que desempenha.

discorre entre a fotografia, a vídeo-projeção e até a pintura. Impossível não se deparar com a cena da mulher solitária, segurando um radinho e não pensar nas pinturas de Edward Hopper.

Na cena em que o ator Roberto Audio escala o muro de tijolos, escutamos o barulho do trem. O som nos lembra da existência da linha férrea e dos fluxos migratórios que constituíram o bairro e que se foram. A utilização de elementos urbanos e marcos da cidade como suporte para a encenação e cenografia: muros, escadas, postes de sinalização, reforçam a ideia de ocupação e da liberdade de apropriação da rua e impressionam pela perfeição da escolha na visibilidade e ambiência.

A luz, o ambiente, a sonorização e a trilha sonora contribuem para a criação de uma atmosfera perturbadora. Soma-se a esses elementos o fato de não estarmos preparados para o que vai acontecer, de onde os personagens vão surgir e qual será a reação dos moradores e visitantes do bairro.

Há uma cena de luta entre consumidoras que ficam nuas e um desfile de moda bizarro no meio de um cruzamento onde trafegam carros, ônibus e pedestres. Surgem espectadores em diferentes níveis e com as mais distintas percepções. As participações acidentais enriquecem o espetáculo e na mesma via percorrem o fluxo do real e da ficção. A carga semântica do espaço se torna um pano de fundo para a escolha e desenvolvimento das cenas.

Nesse momento e na travessia a seguir, há uma exaltação do tema dos excluídos, tanto na dramaturgia como no aparecimento de pedestres, que involuntariamente atravessam a cena. Alguns já acostumados com a presença da intervenção. Outros se surpreendem e criam um novo foco de atenção: O que estariam pensando? Existe uma relação de reconhecimento e pertencimento ao que está sendo apresentado?

Os elementos de cena são de tal modo inseridos no percurso que muitas vezes nos perguntamos se determinado objeto ou disposição



do cenário faz parte ou não da intervenção.

Como espectadora, fico preocupada com a segurança das pessoas, pois o fluxo de carros e ônibus não é interrompido. Enfrentamos o desrespeito e a impaciência dos motoristas que estão de passagem com pressa de chegar ao seu destino.

Quando percebo, estamos na calçada oposta ao TAIB – Teatro Israelita Brasileiro, antiga Casa do Povo – local onde a comunidade judaica de esquerda fez história na cultura literária e teatral da segunda metade do século 20 e palco de resistência à ditadura militar. Há um momento de reflexão em frente à fachada que tem pelo menos três andares, toda de vidro. No local hoje abandonado, ocorre o momento ápice que mistura história (memória) e arte nos mais distintos níveis de significação.

Adentramos em um espaço em ruínas e temos um retrato exato e triste do contraponto entre o ponto de saída – o shopping (emblema do presente) e o Taib (emblema de um passado). Há uma clara evocação da atual e crescente valorização do consumo em detrimento à cultura.

Uma vez mais percebemos o contraste entre o espaço aberto e o fechado, o interno e o externo, o público e o privado. Sentados na escadaria, vemos a rua a partir do ponto de vista de quem está agora na vitrine. Estamos dentro. Dentro do teatro que não é mais teatro. Somos inebriados pelo cheiro de mofo e pela escuridão do lugar e ocupamos algumas poltronas que restam. Inunda-nos uma série de sentimentos contrastantes e permeamos entre a ilusão e a realidade, a vida e a morte, a esperança e o desalento.

Apropriamo-nos de assentos cheios de buracos, rasgados, com poltronas faltantes para assistir, estáticos, mas como coadjuvantes o processo de abandono e apodrecimento da memória enquanto nossos vícios se desenrolam no palco e na vida real. Logo somos conduzidos ao palco, e as figuras das costureiras fantasmagóricas retomam a cena.

Somos enxotados por um grupo de limpeza, que desinfeta o ambiente enquanto corremos para a rua, em uma referência às políticas de higienização social que têm sido empregadas na cidade. Dá certa aflição e indignação sentir a água correndo nos pés. Estamos (guardadas as devidas proporções) na pele dos excluídos.

Ao sair, nos deparamos com a cena da manequim-mulher jogada, nua, em uma caçamba exibindo a placa de desconto de 100%. Dividem o espaço a faxineira-filósofa e a manequim defeituosa, que tecem um diálogo poético a respeito da noite e da vida, experimentando a morte.

Nossa sensação é a mesma. Nossas feridas foram abertas e nos sentimos um pouco no meio do entulho. Mas estamos em estado de suspensão, extasiados com toda informação e experiência vividas.

Ficam muitos questionamentos. Um deles e o mais forte é nossa participação como coadjuvantes nos diversos núcleos da vida na cidade. Ao mesmo tempo em que estamos no meio da representação, estamos à margem e não participamos. Da mesma maneira que encaramos a vida urbana. Poucas vezes nos relacionamos de maneira tão intensa com o que acontece ao redor.

Voltei ao Bom Retiro após assistir a peça e é clara a alteração na minha relação com o bairro. Os personagens se tornam vivos e todos os cantos e fachadas ocupados saltam aos olhos.

## **Considerações finais**

O número cada vez maior de movimentações artísticas que se apropriam do tecido urbano revela a busca pela retomada do espaço público em oposição ao crescente distanciamento que as cidades monocromáticas estabeleceram com seus usuários.

A arte urbana surge como um meio de aproximação e

comunicação. Vai ao encontro da comunidade e coloca a mesma dentro do circuito cultural. Está longe de ser a solução dos problemas sociais, mas colabora, ao tecer relações e propor reflexões sociais e políticas, ao aproximar as pessoas e ao criar espaços relacionais, enquanto propositora de interlocução social.

A cidade é, portanto, o narrador e é também coadjuvante. Pensar na cidade como palco é pensar na dramaturgia do espaço, nas histórias e estórias que tantas casas, ruas, avenidas, bairros representam como cenários dos mais distintos contos cotidianos, interpretados por centenas de atores desconhecidos, que se distanciam cada dia mais do contato com a paisagem.

As intervenções urbanas surgem então como um convite à experimentação, à interação e à aproximação do homem com o espaço, com o próximo, com o seu íntimo e com que é de sua essência. Ocupar as cidades é possibilitar a redescoberta dos próprios sujeitos-atores e o cenário de seu palco da vida.



## Bibliografia

- ARAÚJO, Antônio. **A Gênese do Vertigem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Os Significados Urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Ver a Cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org). **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana**. São Paulo: Annablume, 2000.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (Org). **Arte / Cidade I**. São Paulo: Senac, 2012.
- RAUEN, Margarida Gandara (org). **A interatividade, o Controle da Cena e o público como agente compositor**. Salvador: Edufba, 2009.

## Webgrafia

- BONFANTI, Guilherme. Desenho de Luz – Traquitanas. **Sala Preta**, Vol. 2, Edição nº 12, Seção Dossiê Espetáculo, Artigo 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/481/505>>. Acesso em 17 Abr. 2013.
- CASTRO, Letícia de. Entrevista da 2ª Antônio Araújo. Relação com a cidade tem de ser menos anestesiada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 Ago. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0208201022.htm>>. Acesso em 28 Mar. 2013.
- HARDMAN, Francisco Foot. A noite é vertigem. **Sala Preta**, Vol. 2, Edição nº 12, Seção Dossiê Espetáculo, Artigo 6, 2012. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/475/493>>. Acesso em 17/04/2013.
- TERRON, Joca. Dramaturgia – Do fundo do poço se vê a lua. Entrevistador Marcos Bulhões. **Sala Preta**, Vol. 2, Edição nº 12, Seção Dossiê Espetáculo, Artigo 11, 2012. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/480/502>>. Acesso em 17/04/2013.
- WHILKER, Francis. Direção - Visões da Procura. **Sala Preta**, Vol. 2, Edição nº 12, Seção Dossiê Espetáculo, Artigo 10, 2012. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/479/500>>. Acesso em 17 Abr. 2013

- XAVIER, Ismail. O lugar e a cena, o literal e o figurado. *Sala Preta*, Vol. 2, Edição nº 12, Seção Dossiê Espetáculo, Artigo 1, 2012. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/470/483>>. Acesso em 17/04/2013.
- Artur Barrio**. Em [<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/>]. Acesso em 18/07/2013.
- Baixo Centro**. Em [<http://baixocentro.org/>]. Acesso em 03/04/2013.
- Basurama**. Em [<http://basurama.org/>]. Acesso em 03/04/2013.
- Boa Mistura**. Em [<http://www.boamistura.com/>]. Acesso em 15/07/2013.
- Christo e Jeanne Claude**. Em [<http://www.christojeanneclaude.net/>]. Acesso em 12/03/2013.
- Grupo Manga Rosa**. Em [<http://grupomangarosa.blogspot.com.br/2008/05/ao-ar-livre.html>]. Acesso em 18/07/2013.
- Grupo Poro**. Em [<http://poro.redezero.org/>]. Acesso em 15/05/2013.
- Grupo 3Nós3**. Em [<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+3NOS3>]. Acesso em 18/07/2012.
- Intervenção**. Em [[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=8882](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=8882)]. Acesso em 18/07/2013.
- JR**. Em [<http://www.jr-art.net/>]. Acesso em 18/07/2013.
- OiR | Other ideas for Rio**. Em [<http://www.oir.art.br/en/#!/home/>]. Acesso em 08/05/2013.
- Teatro da Vertigem**. Em [<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>]. Acesso em 08/02/2013.





NÚCLEO DE PESQUISA  
TRAJE DE CENA

Seguindo com a série Diário dos Pesquisadores, iniciada na Quadrienal de Praga em 2011 com o Diário das Escolas, chegamos ao lançamento de mais uma publicação da série com o *Diário dos Futuros Pesquisadores – Cenografia 2*.

Foi com imensa alegria que percebemos surgir ainda mais reflexões em torno da cenografia e do traje de cena, reunindo desta vez um número ainda maior de futuros pesquisadores!

Novamente revelando artigos de alunos de graduação e especialização na área, registramos com satisfação o que se tem refletido nas universidades da cidade de São Paulo a respeito deste tema.