

Fausto Viana, Sergio Ricardo Lessa Ortiz
e Juliana Birchal(orgs.)

Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais

Volume XI
Edição Especial Peter Brook
e Ariane Mnouchkine

ISBN 978-85-7205-283-2
DOI 10.11606/9788572052832

São Paulo
ECA-USP
2024


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana, Sergio Ricardo Lessa Ortiz e Juliana Birchal
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Capa: Maria Eduarda Borges
Revisão: Márcia Moura
Foto da Capa: Detalhe de foto, feita pelo fotógrafo Maurício Alcântara no Théâtre du Soleil

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : volume XI : edição especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine / organização Fausto Viana, Sérgio Ricardo Lessa Ortiz e Juliana Birchal. – São Paulo : ECA-USP, 2024.
PDF (509 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-283-2
DOI 10.11606/9788572052832

1. Figurino. 2. Cenografia. 3. Teatro. 4. Traje de cena. 5. Brook, Peter. 6. Mnouchkine, Ariane. 7. Théâtre du Soleil. 8. Bouffes du Nord. I. Viana, Fausto. II. Ortiz, Sérgio Ricardo Lessa. III. Birchal, Juliana.

CDD 21. ed. – 792.026

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Autorizamos a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais - Volume XI - Edição Especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitor: Profa. Dra. Maria Armanda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

Capítulo 8

A CENOGRAFIA E O FIGURINO DE 1789 E 1793

*Texto publicado originalmente na revista
L'avant Scene Théâtre*

Tradução: Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana

O texto completo de 1789 e 1793 na L'avant Scene Théâtre.

Obra de referência: L'AVANT SCENE THEATRE N°526-527 - 1er/15 octobre 1973 / La cartoucherie / L'histoire jouée, par Bernard Dort / 1789-1793 et le théâtre du soleil / Ariane Mouchkine, P.L. Mignon / 1789, texte intégral / 1793, texte intégral / chronologie des événements.

Nesta publicação, feita em 1973 sob a coordenação de Bernard Dort, encontramos e traduzimos em 2002 estes cinco pequenos textos que não foram assinados, mas que são fortes diretrizes para estudos em cenografia e figurinos do Théâtre du Soleil: O papel do encenador/diretor; 1789- A cenografia; 1793, O espaço cênico; 1793, A iluminação e 1793, o espaço cênico.

Acreditamos que esta seja a primeira vez em que são publicados em português.

1789-1793 e O Théâtre du Soleil

O papel do encenador/diretor

Do ato tradicional de escolha de um texto escrito por um diretor por razões psicológicas, ao direcionamento do

diretor, só, bem como de seus atores diante do desconhecido de uma criação coletiva, há toda uma evolução de um grupo e por meio desta, a transformação da ideia mesma do papel do diretor; colocar aos poucos em questão tudo o que pudesse ter sido escolhido como motivações pessoais, fazer prevalecer a tomada de consciência de um grupo que o único desejo de fazer teatro unisse-se a origem e que ao fim de sete anos de existência pudesse almejar outros objetivos.

De início, a escolha dos Pequenos Burgueses, além das razões evidentes, nos parecia a oportunidade de um ajuste de contas com todos esses *Piotr* e essas *Tatianas* que carregamos dentro de nós. Também, mais que um julgamento sobre esses adolescentes levianos e desesperados, a encenação oferecia uma visão tchekoviana de um universo bem conhecido e dificilmente abandonado. Os meios eram clássicos, leituras em torno de uma mesa, exercícios extraídos de Stanislavski, distribuição por audição. O único ensaio importante foi no mês de trabalho em Ardèche: nossa primeira experiência de vida em comum e partindo das dificuldades nas relações com os atores, que mal preparados, compreendiam mal a sua necessidade. Era absolutamente necessário formar-se uma equipe decidida a trabalhar junta durante um período relativamente longo e pronta a se curvar a uma disciplina comum.

Esta necessidade de uma preparação em profundidade não se confirmou em nosso segundo espetáculo, Capitão Fracasse, primeira tentativa de trabalho em equipe. Mas, resta, entretanto, uma abordagem do que será mais tarde o ponto de partida de Palhaços e de 1789: o teatro de feira e de saltimbancos, o teatro dentro do teatro que nos devíamos encontrar em Sonho de Uma Noite Verão. Nos pareceu então, indispensável que um dentre nós, o diretor, aprendesse em um curso tudo o que faltava à nossa formação de ator e por seu lado ele nos ensinaria. Durante os doze meses que separavam Fracasse de A Cozinha, o grupo que começava a contar com algo em torno de trinta pessoas trabalhando também fora para ganhar a vida, participava de todos os exercícios que Ariane assimilava no curso de Jacques Lecoq. Os atores freqüentavam cursos de acrobacia, aprendiam a empastar suas vozes, a cantar

e sobretudo a improvisar. Em *A Cozinha*, a parte destinada às improvisações era importante tanto no plano gestual como também naquele de abordagem dos personagens esboçados por Arnold Wesker e que cada ator devia precisá-lo. Já o papel do diretor começava a evoluir: a distribuição definitiva não acontecia antes de um ou dois meses após o início dos ensaios, todos os papéis eram trabalhados por cada um, antes que a decisão definitiva do diretor fosse tomada.

Com o sucesso de *A Cozinha*, uma outra etapa foi vencida: os atores deixaram seus trabalhos de sustento e podiam se dedicar inteiramente a seu ofício de atores

É também o encontro de um lugar, o Circo de Montmartre, que podia permitir um trabalho regular de criação e de animação, e para o grupo e diretora, enfrentar o repertório de *Sonho de Um Noite de Verão*. O espetáculo parou em junho de 1968 ao mesmo tempo que o local nos foi tomado. Para nos permitir aguardar o retorno, o Conselho Geral do Doubs (Departamento ao leste da França) nos emprestou então as Salinas de Cal d’Arc-et-Senans. Este lugar idealmente concebido por Ledoux e originalmente pensado para uma vida em grupo, nos deu por um lado a oportunidade de um retorno a nós mesmos, depois de dois sucessos um pouco parisienses de *A Cozinha* e do *Sonho*, e a possibilidade de trabalhar de novo sem um fim preciso, senão o de avançar no conhecimento de nosso ofício. Esta será nossa primeira longa experiência de vida em grupo. Aí descobrimos juntos as peças de teatro elizabetano, do teatro francês, do teatro russo enquanto nos inserimos nas técnicas de máscara e da comédia de arte. Uma noite, a pedidos das pessoas da região, nós decidimos dar uma apresentação improvisada: montamos estrados no grande espaço que forma a usina de sal, a iluminação foi feita por candeias, os atores improvisam sobre esboços: talvez a premonição de 1789. O diretor observa, escuta... Por que não tentar um espetáculo que utilizasse as técnicas de improvisação, partindo de personagens da mitologia popular como Arlequim, Becassine, os palhaços?

E a companhia inteira passa a “procurar seu palhaço”. Os atores são deixados pela primeira vez em total liberdade.

Nenhum tema foi imposto. A preocupação fundamental é a busca de uma forma, a mais elementar, a mais direta possível. Do interior desta forma vão brotar os temas mais diversos. Durante mais de quatro meses, a diretora deixa o seu papel tradicional: ela não impõe nada, ela absorve, assimila, “engole” as centenas de improvisações que os atores apresentam ao primeiro espectador que ela se tornou. Ariane sente muito rápido, antes mesmo que os atores a tenham percebido, a evolução de seu papel. Em último caso, sua função pode parecer a de dizer não àqueles que se enganam ou perdem de vista os imperativos do espetáculo: fazer rir, permanecer palhaços, serem claros. Seu papel se apaga ao ponto que alguns possam pensar em uma anulação total de sua função. De fato, percebe-se logo que com esta experiência chegar-se-á paralelamente a uma evolução radical do papel dos atores na elaboração do espetáculo. Alguns se recusam a toda criatividade: “o ator não é um autor, mas simplesmente um intérprete, a cada um seu ofício”... Para outros, para a diretora, é a descoberta da possibilidade de uma criação coletiva. Depois desta etapa importante e enriquecedora para todos, a companhia decide abandonar provisoriamente todo recurso a um texto escrito, continuando a experiência dos Palhaços. Isto nos leva a renunciar projetos como Baal, de Brecht, ou Cenas de Caça na Bavária.

Era necessário colocar a forma clara e direta que nos abordáramos em Os Palhaços a serviço de um conteúdo comum aos espectadores e aos atores. Nós pensamos no início em um espetáculo baseado em contos populares. Mas nos pareceu logo que seu conteúdo colocava hoje muito em destaque um fenômeno literário e anacrônico. Nós pensamos então que o único patrimônio comum a todos os franceses, era, mesmo que deformada, a História da França, com as origens de nossa sociedade atual, a revolução de 1789.

O trabalho de pesquisa sobre este 1789 foi feito a partir de dados precisos e múltiplos: conhecimentos dos acontecimentos por meio do curso de história de Elizabeth Brisson, leituras individuais, projeções de filmes na cinemateca. Entretanto, era necessário, tratando-se de

personagens históricas, evitar de cair na armadilha da identificação, tanto pelo ator bem como pelo espectador. Ariane deu então a idéia de início: o Théâtre du Soleil apresenta um espetáculo dado pelos saltimbancos de 1789, que a todo momento, devem estar suscetíveis de dar um julgamento crítico sobre o personagem que eles encarnam. Esta atitude em relação ao espetáculo em tornar-se uma verdadeira criação coletiva que tendia necessariamente a transformar o papel mesmo de Ariane, diretora dos espetáculos precedentes, em uma via já iniciada na elaboração dos Palhaços. Tratava-se menos, doravante, de impor que de sentir e de pressentir. Era necessário ser espectador atento e incondicional, como para os Palhaços, mas era necessário também assegurar a fidelidade a leitura política dos acontecimentos, selecionar os textos históricos importantes, articular as improvisações umas das outras e enfim ajudar a cumprir tudo o que era por vezes apenas esboçado nas pesquisas dos atores.

1789

A cenografia

Com 1789, nos foi possível pela primeira vez, adotar um mesmo comportamento para o conjunto de técnicas necessárias a elaboração do espetáculo. Assim, da mesma forma que no plano de improvisação, a maior liberdade, a total disponibilidade era dada aos atores, da mesma maneira, o trabalho da equipe técnica para a elaboração do cenário, ou da equipe de figurino ou ainda da iluminação não foi concebido a priori, mas evoluiu constantemente com os ensaios.

O dispositivo cênico havia sido pensado no princípio como devendo ser adaptável as dimensões de uma quadra de basquete. A trupe não tinha um lugar fixo de representação, este imperativo nos parecia poder facilitar as representações em turnê: não existe uma cidade que não tenha uma quadra. Este esporte de equipe, concebido como um espetáculo no qual as ações individuais são importantes, escondia um espaço devidamente codificado que correspondia a representação de

1789. A quadra de basquete fornecia aos “vistos” (jogadores-atores) uma área própria aos movimentos do conjunto, ao mesmo tempo que permite aos “videntes” (espectadores) de não perderem cada ação individual. Além disto, nos encontraríamos na relação arquibancada- quadra central- palco uma certa equivalência com as relações do teatro de feira nas praças das cidades mercadoras: assim em Cambrai, os saltimbancos se instalavam na praça do mercado para representar diante do “povão”, bem como diante das janelas das casas burguesas uma outra visão era possível.

Pela primeira vez, nós pudemos conceber, durante os primeiros ensaios no Palácio dos Esportes da Ponte de Versailles, uma maquete tamanho natural, que permitia experimentar os diferentes problemas: altura ideal dos estrados para os espectadores em pé, número de áreas cênicas, meios de ligá-las umas as outras.

Uma vez que a maquete fora feita e utilizada pelos atores, os palanques de início confeccionados segundo técnicas sumárias e com materiais provisórios, foram construídos de acordo com os planos e segundo os métodos dos carpinteiros da época, inteiramente calçados.

Da mesma forma para os figurinos, o trabalho dos desenhistas não foi a tradicional confecção de modelos de acordo com os documentos da época : os atores tinham a sua disposição desde o primeiro ensaio todo um depósito com figurinos de espetáculos precedentes (figurinos comprados em brechós, depósitos de figurinos do Francês ou de filmes) no qual eles se serviam segundo sua fantasia para as necessidades de suas silhuetas em função das personagens improvisadas. Eles se « fantasiavam » como fazem as crianças que brincam de corsários...o trabalho do desenhista era então servir-se das formas, das cores, das matérias sugeridas pelos atores para fixar os figurinos definitivos, todos ou quase todos consolidados, retrabalhados.

O princípio das iluminações seguiu a mesma atitude. Depois ter tentado iluminar cada um dos praticáveis por meio de projetores, nos percebemos que o que ocorria em torno das áreas de apresentação tanto do lado dos atores que dos

espectadores não devia mergulhar na escuridão, que era mesmo paradoxal. Por esta razão, nos fomos levados a estabelecer um “plano de fogo” feito de ampolas e difusores, comandados por um jogo de órgão que dá a possibilidade de jogar com a intensidade de cada um. Assim pode-se iluminar mais ou menos um plano sem isolar a difusão de luz, permitindo estabelecer um traço de união com o resto do dispositivo. Não nos utilizamos dos projetores que para as cenas especificamente “teatrais” como a “Noite do 4 de agosto”. É evidente que esta escolha não ajuda muito, tão poderosa que seja a possibilidade de intensidade, de esclarecimento dos atores. Também utilizamos quatro projetores que seguem todos os personagens.

1793

O espaço cênico

Ao contrário de 1789, 1793 foi criado na Cartoucherie. A primeira exigência foi encontrar a necessidade e a urgência que foram guiados, em 93 os *sans-culottes* na sua tomada de poder e de palavra: as assembléias de quarteirão se faziam freqüentemente nas igrejas ou antigos locais eclesiásticos que, por um tempo, não eram mais o simples lugar de culto ou de ensinamento. Eles se tornaram então lugar de reunião nos quais se concentravam os poderes de imaginação, de criação, de comunicação e de fraternidade, com vista a revolução.

Tratava-se então de recriar no sentido da representação teatral, o mesmo caráter de investimento de um lugar. Dois imperativos, então :

- Tornar-se sensível a esta realidade,
- Torná-la possível.

Nos devíamos então não mais fazer um cenário no sentido próprio do termo, mas arranjar a Cartoucherie permanecendo coerente com a arquitetura do local e fazendo referência à história,

pois esta história que nós contamos, inspirando-se em numerosas gravuras da época. Quando o povo de Paris se organizou em seções e sociedades fraternais, foi preciso arranjar eficazmente os lugares de reuniões : passarelas, tribunas, mesas etc.

De início, a sala devia ser inteiramente utilizada, mas o espetáculo evoluía na direção de uma concentração da interpretação dos atores no local mais fechado, nos pareceu útil ficar somente em uma nave da fábrica, por secção. A outra foi utilizada durante os doze primeiros minutos do espetáculo, para a parada.

O trabalho da madeira, para a construção das galerias e das mesas, se fez de maneira mais “industrial”, se podemos assim a definir, do que o trabalho dos estrados de 1789, para o qual utilizáramos as ferramentas da época, a massa de trabalho era aqui mais considerável. Poderíamos considerar as galerias de uma maneira diferente, em outros materiais, mas, pela preocupação com a verossimilhança com a história, elas foram construídas em madeira. Este são dois planos horizontais para sustentar o público e permitir-lhe circular à vontade; poderíamos ter escolhido outras formas mais estáticas e fixas, espécie de bancadas, como as que haviam nas salas de reuniões da época, mas, para a mobilidade do público, nós escolhemos esta aqui: a palavra de passarela mesmo o indica. As três mesas onde se concentram a ação dos seccionários, participando desta mesma lógica de reconstrução de um lugar de reunião.

O trabalho de colaboração com a encenação foi bastante diferente daquele efetuado para 1789 no qual havia uma forma previamente estabelecida, esta de saltimbancos, com uma referência medieval evidente. Para 1793, o trabalho da equipe técnica começou talvez um pouco cedo, em razão da demora de fabricação, se bem tenha-se a sensação de ir dentro do desconhecido, a forma definitiva do espetáculo não sendo mais encontrada. Um módulo de ensaio, isto é, um elemento de galeria foi fabricado e apresentado aos atores muito cedo para que os ensaios pudessem começar com o módulo e a mesa definitiva, mas foi um pouco uma pena que não tenha

havido verdadeiramente uma melhora deste modelo ao curso de sua utilização para os atores.

No início dos ensaios, o solo devia reconstituir o lajeado de uma igreja; nós fizemos vários esboços de ladrilhos em cimento colorido: estas concepções de solo deixava supor que os seccionários, investindo no lugar, teriam encontrado este lajeado. Nos precisamos abandonar esta idéia por razões financeiras, técnicas e geográficas com efeito, o lajeado era somente conceptível se a sala tivesse sido utilizada inteiramente pela secção. Nós escolhemos então construir um soalho na nave- secção, o que responde melhor a exigência de organização do lugar.

1793

A iluminação

O princípio da iluminação estava calcado sobre o princípio global da utilização da Cartoucherie. A primeira escolha foi relativa ao vitral que seria necessário suprimir ou iluminar. De fato, desde o ano passado, nós tínhamos vontade de valorizá-lo, desde o dia no qual, antes de atenuar a luz para as representações em matinê de 1789, nós tínhamos colocado um toldo sobre o vitral e constatáramos que ele era muito bonito: jogos de sombra e luz, de dia e de sol.

Isto nos permitia utilizar a fábrica não mais como um simples abrigo, mas torná-la viva, de fazer suas paredes também interpretarem. Não era mais possível uma iluminação tradicional “de teatro”. Desde o início do mês de março de 1971, durante os experimentos de 1789, um dentre nós começou a se informar, a procurar especialistas, a fazer pesquisas teóricas sobre a luz. Quatro pessoas, em seguida, trabalharam sobre os problemas de iluminação e ficou bem evidente que o trabalho não poderia ter sido terminado se tivesse sido feito somente por uma pessoa. No teatro, a luz artificial empregada, aquela dada pelos projetores, e incandescente, ela puxa um pouco para o vermelho. Depois de numerosas comparações, observações, medidas, nos constatamos que a luz

que atravessa o vitral, ela, puxa um pouco mais para o azul. Entretanto, aquela que chega pelas janelas e mais aquela dos raios de sol: estes raios estão na escala vermelha e se aproximam da luz incandescente fornecida pelos projetores.

Para chegar a recriar a luz do dia vinda do vitral, e os raios do sol, nós fomos obrigados a empregar dois tipos de iluminação: uma tradicional, os projetores que dão uma luz pontual com um feixe bem determinado, e outra composta de tubos fluorescentes que dão uma luz quase branca, muito próxima da luz do dia, mesmo quando diminuimos a intensidade. A maior dificuldade foi obter uma graduação desta luz fluorescente; esta é por vezes utilizada no teatro (para iluminar cicloramas, notadamente) mas nunca nesta escala, e, de acordo com nossos conhecimentos, nunca com graduadores. Há no museu do Louvre, uma instalação que faz com que os quadros não sofram muito com as mudanças bruscas de iluminação natural). Para estes dois tipos de iluminação, era necessário tapar as fontes luminosas, nada poderia estar visível, nem mesmo um cabo. Nós colocamos os tubos próximos às armaduras de ferro que suportam o vidro e camuflamos os projetores, que agrupamos em torno das janelas, na parte exterior, para elas, nos utilizaríamos o vidro impresso: o que deixa perder um mínimo de luz em relação a difusão. Apesar de tudo, nós não pudemos obter os feixes justos de um raio de sol. A iluminação deve valorizar o projeto de encenação, ela deve reforçar o desapego a tudo o que se passa na seção, ela deve delimitar as cenas e ter adesão ao roteiro, ela permite acentuar o tempo que passa, o tempo dos acontecimentos, ela condiciona o jogo dos atores para os quais é uma disciplina nova ver distintamente o público: eles não podem se permitir nenhum desleixo. A fraca iluminação que cai sobre os lustres vai também neste sentido. Para a exibição, ao contrário do que aconteceu com 1789, a iluminação é tradicional: ela deve acentuar a teatralização da apresentação dos Grandes, nós utilizamos quatro seqüências (projetores moveis permitindo seguir os atores) e uma rampa clássica.

1793

Os figurinos

O fato da criação coletiva supõe que a concepção dos costumes se faz paralelamente ao trabalho do ator propriamente dito.

O princípio da criação foi o mesmo que aquele de 1789. Entretanto, as imposições foram mais numerosas: como tratava-se de seccionários, os costumes deviam ser mais cotidianos e davam mais liberdade que os costumes dos saltimbancos. Foi útil fazer as maquetes, mas elas evoluem da mesma maneira que o trabalho, à medida em que se concentram as ideias da encenação, dos atores e nossas no que se refere aos trajes. Nosso trabalho consiste simplesmente, a traduzir em linguagem de figurino a linguagem dos atores.

Um figurino, no fim, é bem-sucedido quando ele não é visto; no espetáculo, todos os seccionários estão em sua vestimenta quotidiana que eles vestem para todas as circunstâncias de sua vida. E por esta razão importante que os atores tenham podido vestir durante dois meses de ensaios, os seus costumes: pode-se assim obter uma patina real. As diferenças de ofícios devem ser sensíveis sem cair, entretanto, no figurino artesanal psicológico: uma doméstica não foi vestida como uma mulher do Halle ou uma vendedora; por aí, pode-se jogar com os detalhes, com toucas, por exemplo, que são mais ou menos populares, com aventais, também em tecidos mais ou menos rudes. A documentação iconográfica é essencial, se ela for utilizada sem provocar uma reconstituição histórica um pouco primária. Para a realização, após ter sido um pouco fixa, historicamente falando e do ponto de vista das personagens, a silhueta de cada um, nós fomos ao Museu Histórico do Figurino onde nos pudemos ver os figurinos da época (a maioria dos figurinos dos burgueses, os do povo haviam desaparecido). Sabendo que o corte era entretanto o mesmo (com efeito, os burgueses vendiam suas roupas a brechós (lojas de ocasião), e elas eram compradas, despojadas de todo ornamento um pouco rico, pelas pessoas do povo, nós levantamos as roupas dos patrões.

Paralelamente, entre as pessoas do povo, muitos, vindos do campo, vestiam roupas mais rudes, que praticamente não evoluíram do ponto de vista do corte, do século 17 ao 19. Todos estes elementos foram necessários, mas eles precisaram curvar-se ao objetivo prioritário das necessidades do espetáculo: a descoberta dos personagens. Eles contribuem assim, como todos os outros elementos do trabalho, a recriar a atmosfera de uma secção.