

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

TAINÁ MACÊDO VASCONCELOS

**O traje de cena do ator popular**

São Paulo  
2021

TAINÁ MACÊDO VASCONCELOS

**O traje de cena do ator popular**

**Versão original**

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Linha de Pesquisa: História do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pela autora

---

Vasconcelos, Tainá Macêdo

O Traje de cena do ator popular / Tainá Macêdo

Vasconcelos; orientador, Fausto Roberto Poço Viana. – São Paulo, 2021.

234 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Traje de cena. 2. Teatro popular. 3. História do teatro. I. Viana, Fausto Roberto Poço. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Nome: VASCONCELOS, Tainá Macêdo

Título: O traje de cena do ator popular

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Ao meu tio, Werdy (*in memoriam*),

e a todos os artistas populares.

## **AGRADECIMENTOS**

Essa pesquisa existe e resultou no texto aqui escrito, graças ao apoio, ao carinho, e a colaboração dos meus pais, Mônica Macêdo e Everaldo Vasconcelos, do meu orientador, Fausto Viana, do meu parceiro de jornada, Andrés Morales, do ator José Maciel e demais integrantes da Cia Oxente.

Agradeço a todos que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho, representados aqui por Carol Strapação, Fabiana D'Praga, Maria Celina Gil, Maria Eduarda Borges e Tina Medeiros.

Especialmente, a Universidade Federal do Amapá, e principalmente, ao Colegiado de Teatro, minha gratidão.

Todas as sociedades humanas são espetaculares no seu cotidiano, e produzem espetáculos em momentos especiais.

Mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de ideias e paixões, tudo que fazemos no palco fazemos sempre em nossas vidas: nós somos teatro!

Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas, vemos o mundo injusto e cruel. Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida.

Augusto Boal (2009)

## RESUMO

VASCONCELOS, T. M. **O traje de cena do ator popular**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo), São Paulo, 2021.

Esta pesquisa examina os trajes de cena do teatro popular e seus entrelaçamentos com a cultura onde se desenvolve. A partir dos estudos históricos sobre o teatro, analisamos a trajetória de diferentes iniciativas populares com o objetivo de representar visualmente o teatro popular por meio dos trajes utilizados. Compreendemos o traje de cena do ator popular como uma construção baseada nas condições culturais que cercam esse ator. Desta forma, observamos o percurso do ator e brincante paraibano, José Maciel, e as relações do mesmo com os trajes de folguedo e das artes cênicas, por meio da história oral e análise documental dos espetáculos que participou. O traje de cena do teatro popular identificado neste estudo, auxilia a compreensão do figurino teatral enquanto elemento cênico permeado por aspectos sociais, políticos e estéticos.

Palavras-chave: Traje de cena. Teatro Popular. História do Teatro. Cultura Popular. Teatro Nordestino Brasileiro.



## ABSTRACT

VASCONCELOS, T. M. **Costume design of folk actor**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo), São Paulo, 2021.

This research investigates the costumes of popular theater and its relation with the surrounding culture. According to historical studies on theater, we analyze the course of different popular expressions aiming to represent visually the popular theater through the costumes. We understand the costume of popular actor as a construction based on the cultural conditions that surrounds it. Thus, we observe the path of José Maciel, actor from Paraíba, and his relations with folk and performing arts, through oral history and documentary analysis of the plays he has taken part. The costume of popular theater identified in this study helps to understand the costume as a scenic element sewed by social, political and aesthetic aspects.

Keywords: Costume Design. Popular Theater. Theater History. Popular culture. Brazilian Northeast Theater.

## RESUMEN

VASCONCELOS, T. M. **El vestuario escénico del actor popular**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo), São Paulo, 2021.

Esta investigación examina el vestuario del teatro popular y su interrelación con la cultura en que se desarrolla. A partir de estudios históricos sobre el teatro, analizamos la trayectoria de diferentes iniciativas populares con el objetivo de representar visualmente el teatro popular a través del vestuario utilizado. Entendemos el traje escénico del actor popular como una construcción realizada a partir de las condiciones culturales que rodean a este actor. De esta manera, observamos la trayectoria del actor paraibano José Maciel, y sus relaciones con el vestuario de las tradiciones populares y las artes escénicas, a través de la historia oral y el análisis documental de los espectáculos en los que participó. El traje de teatro popular identificado en este estudio ayuda a entender el vestuario escénico como un elemento impregnado de aspectos sociales, políticos y estéticos.

**Palabras-llave:** Vestuario escénico. Teatro Popular. Historia del teatro. Cultura popular. Teatro del Noreste Brasileiro.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 DEFINIÇÕES.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 Traje de cena.....</b>	<b>18</b>
<b>2.2 Cultura .....</b>	<b>26</b>
<b>2.3 Teatro Popular .....</b>	<b>31</b>
<b>3 UMA BREVE TRAJETÓRIA DOS TRAJES DE CENA AO REDOR DO MUNDO.....</b>	<b>40</b>
<b>3.1 Raízes do traje de cena .....</b>	<b>41</b>
3.1.1 Índia.....	41
3.1.2 China .....	46
3.1.3 Indonésia .....	48
3.1.4 Japão.....	50
<b>3.2 Grécia.....</b>	<b>53</b>
<b>3.3 Roma.....</b>	<b>63</b>
<b>3.4 Idade Média .....</b>	<b>67</b>
<b>3.5 Festivais da Corte no Renascimento.....</b>	<b>73</b>
<b>3.6 Shakespeare e o teatro elizabetano.....</b>	<b>79</b>
<b>3.7 Commedia dell'Arte .....</b>	<b>84</b>
<b>3.8 Molière e a Comédie-Française .....</b>	<b>92</b>
<b>3.9 O Iluminismo e o teatro popular.....</b>	<b>97</b>
3.9.1 Jean-Jacques Rousseau e as festas públicas.....	103
<b>3.10 O teatro para os operários nos séculos XIX e XX .....</b>	<b>107</b>
3.10.1 Firmin Gémier e o Théâtre National Ambulant .....	110
3.10.2 Jean Vilar e o Théâtre National Populaire .....	112
<b>3.11 Meyerhold.....</b>	<b>116</b>
<b>3.12 Brecht .....</b>	<b>128</b>

<b>3.13</b>	<b>Théâtre du Soleil.....</b>	<b>134</b>
<b>4</b>	<b>TRAJES DE CENA NA AMÉRICA LATINA – E NO BRASIL.....</b>	<b>143</b>
<b>4.1</b>	<b>Teatro popular originário na América Latina .....</b>	<b>143</b>
<b>4.2</b>	<b>Arena, Oficina, CPC.....</b>	<b>155</b>
<b>4.3</b>	<b>Cenário Nordestino .....</b>	<b>160</b>
4.3.1	Teatro Popular do Nordeste-TPN .....	162
4.3.2	O melhor juiz, o rei.....	165
4.3.3	Ariano Suassuna e o Movimento Armorial .....	167
4.3.4	Altimar Pimentel e o cenário paraibano .....	173
<b>5</b>	<b>JOSÉ MACIEL E CIA OXENTE.....</b>	<b>179</b>
<b>5.1</b>	<b>Trajes de cena da Cia Oxente/José Maciel.....</b>	<b>182</b>
5.1.1	Início no Agreste paraibano.....	182
5.1.2	Jogos das máscaras.....	187
5.1.3	Redemunho .....	195
5.1.4	Quem quiser que conte outra .....	199
5.1.5	O dia em que a Morte bateu das botas .....	207
5.1.6	O Bode.....	216
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>223</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>229</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é fruto da investigação sobre os trajes do teatro popular: o teatro do povo, o teatro das ruas e... o teatro que um dia foi das ruas e se institucionalizou; do teatro que nasceu dentro do teatro, mas que tem seu alcance popular; do teatro que nasceu dentro da igreja, foi para o adro e alcançou as ruas e do teatro popular definido por vários autores utilizados nesta pesquisa, entre eles Patrice Pavis (1999; 2017), José Jorge de Carvalho (2000) e Brooks McNamara (2003 In: SCHECHTER, 2003).

Uma pesquisa que evoca as características do teatro popular, notadamente destacando os seus trajes, não poderia deixar de ter uma contação de histórias, ainda que pese o fato de que quem conta um conto aumenta um ponto. Assim, aproveitamos essa introdução, à guisa de prólogo, para contar um pouco da origem desse trabalho partindo, em seguida, para a parte metodológica da pesquisa, já que nesta já não será possível dizer: “Não sei, só sei que foi assim!”.

A ideia da tese surge do meu encontro no 12º Colóquio Internacional de Moda, em 2016, na cidade de João Pessoa-PB, com o Prof. Dr. Fausto Viana e o pesquisador San Pestana. A ideia original, a *celula mater* (já viu que o teatro popular adora um latim...) era destacar a trajetória do ator José Maciel (Cia Oxente – PB), sua relação com os trajes de cena e os trajes de folguedo que permeiam a história dele. O interesse sobre o tema já vinha expresso em meu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Teatro, concluído em 2012 na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com o título *Vestindo o SerTão: A influência da brincadeira do cavalo marinho no espetáculo Flor de Macambira*, onde foram levantadas questões de semelhanças entre os aspectos do folguedo pernambucano e o espetáculo teatral, que manteve o foco na brincadeira do cavalo marinho.

José Maciel é filho de feirantes e cresceu no meio da cultura popular nordestina no interior da Paraíba. Aos poucos, o interesse pela brincadeira foi se transformando em responsabilidade artística e profissional, quando resolveu se dedicar mais às produções teatrais. Ele já integrou grupos de cultura popular (danças folclóricas) e é fundador da Cia Oxente de Atividades Culturais, onde atua e dirige espetáculos teatrais com temática nordestina. A escolha de estudar José Maciel como exemplo para as interseções entre cultura popular e teatro, aconteceu pela experiência de vida

diversificada, pela disponibilidade e facilidade para acessar as informações necessárias à pesquisa.

Assim, Maciel vai ao encontro de tudo aquilo que acreditamos ser a melhor definição de um *ator popular* e de *origem popular*.

Quando um manto de boas ideias se alevanta, sempre surge por baixo algum trapo de dúvida e, muitas vezes, desesperança a ser vencida.

Pois bem.

Não bastava simplesmente apresentar a trajetória de Maciel e seus trajes. Era necessário investigar as origens desses trajes, do tipo de espetáculo que eu estava classificando como popular... Foram necessárias diversas reflexões e caminhadas pelo *corpus* (o conjunto de documentos que servem de base para a descrição ou o estudo de um fenômeno) da pesquisa.

Desde os primórdios da história do teatro, quando o povo subia aos palcos, eles representavam questões inerentes a sua gente e carregavam signos de sua cultura, seja buscando uma representação realista daquilo ou uma paródia. O teatro das feiras e a *commedia dell'arte* são exemplos disso. Augusto Boal (1979), teatrólogo brasileiro, afirma que existem quatro categorias de teatro popular: a primeira é realizada sobre o povo e tem o próprio povo como espectadores; a segunda é feita sobre o povo, mas para outros públicos que não o povo; a terceira apresenta uma perspectiva burguesa direcionada para o povo como plateia, e a quarta e última categoria é onde o povo assume o papel do artista e representa para o povo. A última categoria é um dos fundamentos da metodologia do Teatro do Oprimido, desenvolvida por Boal, como ferramenta de crítica e reflexão sobre a sociedade.

Boal, no entanto, e até onde se sabe, não escreveu textos sobre o que é o traje destas manifestações populares. Sobre os trajes do teatro popular, Donatella Barbieri (2017), professora do London College of Fashion, faz uma abordagem a partir dos estudos do grotesco e da carnavalização de Mikhail Bakhtin (1987), linguista que estudou obras de François Rabelais. Relacionando o realismo grotesco com a construção dos trajes cênicos, Barbieri traça um panorama desde a comédia grega, passando pelo grotesco da idade média, a *commedia dell'arte* e os cômicos atuais. Não há nada que seja fundamentalmente novo nestes estudos – bem-feitos, metrificadas como manda a “boa pesquisa” acadêmica - sobre temas de pesquisa já consagrados: o teatro grego, o teatro da idade média, a *commedia dell'arte*...

Na excelente obra de Barbieri, *Costume in performance*, vencedora do prêmio de melhor publicação do ano na Quadrienal de Design e Espaço Cênico de Praga de 2019, parece-nos faltar exatamente a proximidade com quem faz o trabalho: o figurinista, seja ele o próprio ator como em tantas vezes no teatro popular, ou não. Por trás de todo o discurso da materialidade, da cultura e do corpo (subtítulo do livro: *Materiality, culture and the body*), há um olhar que é externo e não integrado ao fazer teatral. Talvez seja este o ponto que causa mais estranheza na publicação.

A área de conhecimento em que se insere esta pesquisa envolve a teoria e prática, dois aspectos fundamentais que norteiam os estudos teatrais. Ao longo da história, o teatro se constituiu entre essas duas bases. Essa pesquisa está voltada especificamente sobre os estudos de traje de cena, significante cênico que está sendo pesquisado cada vez mais, pois o número de estudos têm aparentemente aumentado, assim como a presença do figurinista tem sido cada vez mais frequente nos processos de montagens teatrais em todos os lugares. Eu mesma, como pesquisadora acadêmica, trago em mim as agruras e benesses do aprendizado da criação e confecção do figurino teatral e suas práticas. Sou figurinista, o que faz com que meu corpo seja transpassado por este processo criativo.

É importante dizer, dado o tema da pesquisa, que o conceito de traje de cena se confunde com o termo figurino. Para o professor Fausto Viana (2017), em classificação de trajes por ele proposta, o traje de cena e o traje de folguedo são subdivisões do traje civil. Neste trabalho, o traje de cena será considerado “como a indumentária das artes cênicas, [...] que pode abranger os trajes de teatro, dança, circo, mímica, performance, shows, espetáculos” (VIANA; BASSI, 2014, p.11). Por outro lado, considera-se o traje de folguedo como “indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras populares”<sup>1</sup>.

Dentre as inúmeras questões levantadas para a pesquisa, uma se destaca como hipótese ou pergunta principal:

A trajetória dos trajes de cena do teatro popular, enquanto expressão artística de uma comunidade, seja marginalizada ou fomentada por quem possui poder, representa visualmente a história das artes cênicas, sendo

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 11.

estes trajes constituídos por características culturais do contexto em que estão envolvidos?

Com base na hipótese, busco alcançar uma reflexão teórica diretamente relacionada à prática teatral e à experiência cultural dos artistas populares. O recorte temático principal partiu do teatro contemporâneo popular brasileiro (com foco nas tradições nordestinas), recaindo sobre a experiência do ator paraibano José Maciel e sua formação como brincante popular, seu trabalho com trajes e posteriormente, o trabalho com a Cia Oxente de Atividades Culturais (daqui em diante identificada apenas por Cia Oxente). Maciel representa, nesta pesquisa, uma longa linha de tradição na criação de personagens populares do Nordeste e a Cia Oxente simbolicamente retrata muitas outras companhias e modos de produção brasileiros.

Os objetivos específicos envolviam discutir os trajes de cena e de folguedo, suas particularidades e interseções; relacionar os trajes de cena do teatro popular com os trajes de folguedo e analisar os figurinos do ator José Maciel e as associações com trajes de folguedo.

A justificativa principal deste estudo era a lacuna existente na área dos trajes de cena no que se refere ao teatro popular – em verdade, ainda são poucas as pesquisas nesta área no país e no mundo, de forma geral, como tem sido percebido nas apresentações do *Critical Costume*, um evento que reúne pesquisadores de traje do mundo todo. Ainda que as pesquisas estejam se expandindo, há um longo e oportuno caminho a percorrer.

Há alguns anos, as discussões sobre traje de cena passaram a ser mais frequentes no Brasil. Utilizando o conceito de traje de cena, o prof. Fausto Viana no livro *Figurino teatral e as renovações do século XX*, publicado em 2010, demonstra que o traje de cena influenciou o trabalho de grandes encenadores, assim como foi influenciado pelas novas práticas teatrais do século XX. Em nosso país, posso dizer que não existem mais de 50 livros publicados sobre figurino teatral especificamente. Entretanto, esse número está crescendo, pois estamos falando de um campo de pesquisa em expansão. Teses, dissertações, monografias e artigos têm se dedicado a essa temática, que está cada vez mais presente nos eventos acadêmicos. Ao refletir sobre a cultura popular, poucos estudos investigaram com profundidade os trajes dos folguedos. É comum ler apenas uma descrição do que está sendo apresentado, as formas, materiais e efeitos obtidos com os trajes.



A metodologia aplicada nesta pesquisa é qualitativa, realizada através de estudo teórico sobre o traje de cena e de folguedo, e análise de exemplo a partir de história oral. A experiência de vida dos participantes é o foco dessa pesquisa. De acordo com Miriam Goldemberg (2004), a pesquisa qualitativa tem como base a interpretação das experiências dentro do contexto em que foram realizadas, com isso a compreensão da perspectiva dos sujeitos é de fundamental importância, a partir da expressão espontânea de cada um deles.

Como metodologia de trabalho, foram feitos levantamentos e estudos bibliográficos e de campo, observando o trabalho de companhias populares de teatro e sua criação de trajes. Foram também realizadas entrevistas e levantamento iconográfico de todos os temas ligados à pesquisa, principalmente nos acervos pessoais de José Maciel e da Cia Oxente. Inicialmente, já estava previsto a redação de um documento síntese, com fortes elementos visuais entrelaçados ao texto e fazendo parte dele como o urdume e a trama se sustentam em um tecido plano. Não há imagens ilustrativas: elas compõem o texto - mais que isso, elas são texto.

O documento síntese, a tese propriamente dita e que está em suas mãos, está dividido da seguinte maneira:

- A primeira seção é esta introdução;
- A segunda seção apresenta as definições de traje de cena, cultura e teatro popular;
- A terceira seção traça uma breve trajetória dos trajes de cena ao redor do mundo;
- A quarta seção traça um painel do que vestiu o teatro popular na América Latina e no Brasil;
- A quinta seção trata de José Maciel e a Cia Oxente, evidenciando a escolha pelo estudo de caso, mediante suas características particulares de envolvimento do grupo com a comunidade. É o momento de apresentar José Maciel e a Cia Oxente, expor os trajes de cena de alguns momentos do grupo e suas relações com os trajes de folguedo e outras referências. Para isso foram escolhidos cinco espetáculos, dos quais Maciel participou efetivamente e possuem um vínculo maior com a cultura popular nordestina e suas tradições.
- Conclusão, em que aponto as principais descobertas feitas ao longo da pesquisa.

Maciel e a sua Cia Oxente são exemplos da interseção entre a cultura popular

nordestina e o teatro. Ao longo de mais de 30 anos de atividades artísticas, Maciel e a Cia Oxente sempre representaram o contexto social, político e estético do Nordeste. Os espetáculos da Cia Oxente são recheados de referências da cultura popular, de onde os próprios atores e integrantes do grupo são participantes. Mesmo sem alcançar grande visibilidade, o grupo de jovens atores saiu da cidade de Alagoa Grande no Agreste paraibano, e hoje tem sede na capital permanecendo em plena atividade, o que me permitiu ter fácil acesso às montagens, documentos e relatos, fator crucial para o desenvolvimento dessa pesquisa que agora é entregue para avaliação.

Toda pesquisa tem uma trajetória. Esta, cuja introdução aqui se encerra, vem de uma longa jornada que passa por caminhos que não só o acadêmico *per se* (olha o latim...), mas sim um conjunto de vivências de dor, alegria, ansiedades, encontros e despedidas que – esperamos - possa ter longa vida e abrir espaço para outras pesquisas. Por isso, do bardo, em sua origem popular, dizemos: Não nos repreendam! Deem-nos suas mãos e tudo ficará bem!

Mas pelo lado do paraibano, clamamos: “Valha-nos, Compadecida!”

Boa leitura.

## 2 DEFINIÇÕES

Para dar início a essa trajetória apresentamos as definições fundamentais para esta pesquisa: traje de cena, cultura e teatro popular. O conceito de traje de cena, definido pelos pesquisadores Fausto Viana (2017), Donatella Barbieri e Sofia Pantouvaki (2016), está acompanhado de uma proposta de metodologia de estudo sobre estes trajes, baseado nas teorias de Susan Pearce (2003), Edward McClung Fleming (apud PEARCE, 2003) e James Laver. A cultura é abordada através dos teóricos Zygmunt Bauman (2012) e Néstor García Canclini (2015). Para concluir esta seção, trazemos o teatro popular sobre a ótica de Patrice Pavis (1999; 2017), Brooks McNamara (2003) e Augusto Boal (1979).

### 2.1 Traje de cena

“O traje de cena é definido como a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, performance (no sentido mais contemporâneo do termo), shows, espetáculos...” (VIANA; BASSI, 2014, p. 11). Também é comum observar a utilização da palavra figurino, para designar traje de cena, todavia, segundo o professor Fausto Viana (2015), o uso deste termo gera um conflito, pois as figuras de moda nas revistas do século XIX eram denominadas de figurinos.

No editorial da primeira edição da revista *Studies in Costume and Performance*, as pesquisadoras Donatella Barbieri e Sofia Pantouvaki compartilham a definição de traje de cena apresentada por Elizabeth Goepp, em 1926, como “material teatral, a matéria de que é feito o drama. O figurino tem, ou deveria ter, uma filosofia própria, tão certamente quanto a arquitetura; e o traje teatral, mais particularmente do que o traje social, embora as tendências sociais influenciem ambos” (GOEPP, 1926, apud BARBIERI, PANTOUVAKI, 2016, p. 3, tradução nossa). O traje de cena é aquilo que veste o personagem e por isso pode ser considerado material teatral. Ademais, observamos desde já que os trajes sociais influenciam os trajes de cena, sendo o teatro um reflexo da sociedade.

Para além desse conceito, Barbieri e Pantouvaki (2016) propõem analisar o traje de cena como campo expandido, indo além da representação histórica precisa, compreendendo o traje no contexto das artes cênicas, como a preparação do

ator/performer para a cena/performance. Para realizar esse estudo é necessário considerar as referências “socioculturais e políticas implícitas em seus vários contextos geográficos e históricos” (BARBIERI, PANTOUVAKI, 2016, p. 4).

Entretanto, pouco se tem refletido sobre as condições de criação e produção de trajes do teatro ou das manifestações populares: a maior parte dos trabalhos se relaciona a períodos históricos específicos, grandes espetáculos ou artistas proeminentes. De certo modo, a investigação sobre trajes das manifestações populares reflete as pesquisas feitas em história da indumentária e da moda, que até muito recentemente se basearam muito fortemente nos trajes de classes sociais mais elevadas, como os nobres e burgueses. Em princípio, pode-se pensar que o olhar direcionado aos trajes das classes menos privilegiadas teria sido enviesado, julgando os trajes pelos critérios de sua valorização financeira. É bem verdade que não se deve desprezar essa possibilidade, mas há outras questões que permeiam o estudo dos trajes sociais e de como eles foram parar, literalmente, em cena.

Um traje é um objeto, ou como define Susan Pearce<sup>2</sup>, um artefato, “objeto feito pelo homem através da aplicação de processos tecnológicos” (PEARCE, 2003, p. 125, tradução nossa). O traje pode ser constituído por diferentes materiais, orgânicos como o linho, a seda e o algodão, ou sintéticos como o poliéster e o elastano, por exemplo. Com o passar do tempo, o desenvolvimento técnico de novas matérias e modos de produção, facilitaram o acesso à aquisição de novos trajes para a população. Todavia, os museus possuem em seus acervos mais antigos, trajes de pessoas nobres, burguesas ou de alta patente (religiosa ou militar), devido as melhores condições de produção e manutenção desses artefatos ao longo dos anos.

Um bom exemplo é o vestido *à l’anglaise*, de 1780, estudado pelos professores Fausto Viana e Isabel Italiano em visita à reserva técnica do *Victoria and Albert Museum*, descrito no livro *Para vestir a cena contemporânea: Moldes e moda no Brasil do século XVIII* (2018). Esse traje, conforme a imagem 01, foi originalmente confeccionado em algodão estampado com flores. A escolha por esse tecido e a falta de adornos indicam que o traje poderia ser usado em dias quentes para reuniões de chá ou jogo de cartas (VIANA; ITALIANO, 2018).

---

<sup>2</sup> Susan Pearce é professora emérita de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester, no Reino Unido. Seu principal foco de estudo são as relações humanas com o mundo dos artefatos e a natureza e o processo de colecionar. Susan estudou história e arqueologia na Universidade de Oxford.

Imagem 01 – Vestido *à l'anglaise*, estudo realizado pelos professores Fausto Viana e Isabel Italiano na Reserva Técnica do V&A Museum.



Fonte: VIANA; ITALIANO, 2018, p. 227-228.

Como é possível observar, o traje carrega em si “informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade” (PEARCE, 2003, p. 125, tradução nossa). O estudo dos trajes e a preservação dos acervos são fundamentais para acessar tais informações sobre a humanidade em outros períodos. Esse conteúdo pode ser encontrado a partir da resposta de simples perguntas, como em um roteiro jornalístico:

- O quê? Define o traje.
- Quem? A pessoa que utilizou e/ou confeccionou.
- Quando? O período que foi feito.
- Onde? O lugar.
- Como? O processo de confecção.
- Por quê? O motivo (PEARCE, 2003).

Tais respostas evidenciam aspectos importantes sobre o traje, as pessoas envolvidas, o período e o lugar, além de esclarecer sobre o modo de produção e sua razão.

Pearce define quatro áreas principais para o estudo de um traje (artefato):

“**material**, que inclui matéria-prima, design, construção e tecnologia; **história**, que inclui um relato descritivo de sua função e uso; **contexto**, envolvendo todas as suas relações espaciais; e **significado**, que abrange suas mensagens emocionais ou psicológicas” (PEARCE, 2003, p. 126, tradução nossa).

A interpretação do traje será obtida por meio do entendimento e análise dessas características. Uma condição importante para os estudos comparativos de trajes é a maneira de abordar a qualidade do objeto, sem julgar apenas os valores relacionados, mas, principalmente, avaliando as particularidades e justificativas.

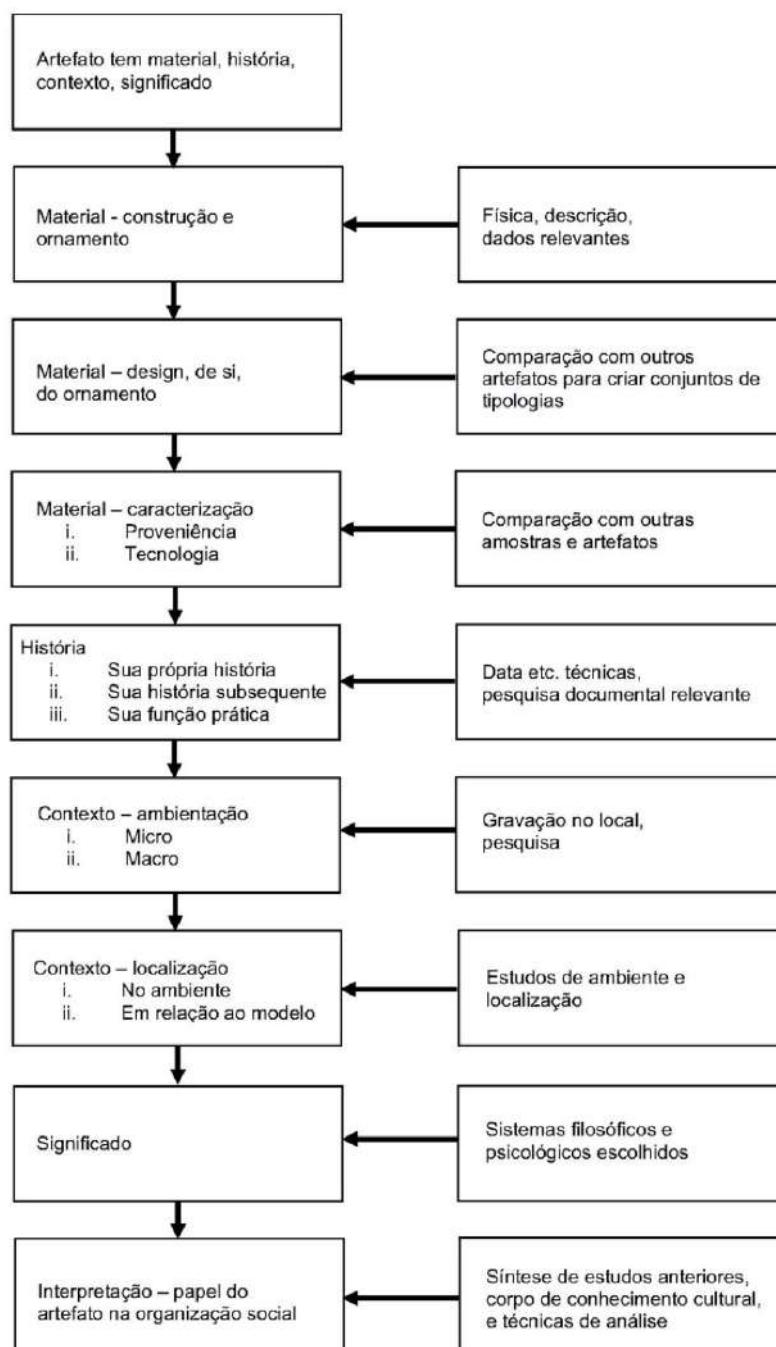
Através de um modelo para estudo de artefatos proposto por Edward McClung Fleming, em 1974, que utilizava a classificação do artefato a partir de sua história, material, construção, design e função, relacionados a informações suplementares, com base na identificação e posterior interpretação, Pearce<sup>3</sup> desenvolveu o modelo a seguir, observando que todo artefato pode ser definido pelo material utilizado, história, contexto e significado. A professora emérita de Leicester estabeleceu oito etapas. As três primeiras etapas estão relacionadas ao material do artefato, a quarta etapa é dedicada ao contexto histórico, as etapas cinco e seis abordam o contexto do artefato, a etapa sete analisa o significado e a última etapa é dedicada à interpretação.

1. Definindo sua construção e ornamentação por meio de descrição detalhada do artefato;
2. Comparando o design e outras características com outros objetos, com o intuito de identificar tipologias;
3. Caracterizando esse artefato por sua proveniência e técnicas utilizadas em relação a outros objetos;
4. Considerando a sua própria história e as subsequentes que se desenvolveram a partir dele, e sua função prática, reconhecendo essas informações em pesquisas relevantes sobre o período e técnicas utilizadas;
5. Analisando o contexto micro e o macro através da pesquisa;
6. Estudando a localização espacial e relacionando com os modelos próximos;
7. Analisando o significado por meio de sistemas filosóficos e psicológicos;
8. Identificando o papel do artefato na organização social, os estudos anteriores, o saber cultural e as técnicas relacionadas (PEARCE, 2003, p. 129, tradução nossa).

---

<sup>3</sup> Ibid.

Imagem 02 – Modelo de proposta para estudos de artefatos desenvolvido por Susan Pearce (2003), a partir de versão de E. McClung Fleming de 1974.



Fonte: PEARCE, 2003, p. 129, tradução nossa.

Dentro desse estudo, o ponto inicial é a descrição física do objeto, seguido pela análise comparada de vários aspectos com outros artefatos, reconhecendo a história e função prática, dentro do contexto micro e macro, a localização e relações dentro do campo envolvido, além da compreensão do significado pelos sistemas disponíveis e, por fim, a interpretação baseada nos estudos da tradição cultural e das técnicas aplicadas.

Com base no modelo proposto por Pearce (2003), é possível desenvolver pesquisa com diferentes objetos, desde obras de arte, esculturas, pinturas, gravuras, máscaras, objetos arqueológicos, utilitários, inclusive têxteis e trajes. As informações contidas nesses artefatos apresentam de maneira entrelaçada diferentes aspectos, sendo eles: sociais, culturais, políticos e de desenvolvimento humano.

James Laver (1899-1975), historiador inglês e curador do Departamento de Gravura, Ilustração e Design do *Victoria and Albert Museum* (1922-1959), foi um teórico importante para os estudos do traje e da moda, embora esse não fosse o objetivo dele inicialmente. Segundo o professor Fausto Viana, “foi por razões técnicas que ele fez um levantamento preciso, um arquivo de trajes que pudessem ajudá-lo na identificação de peças e pinturas” (VIANA, 2017, p. 221). Para compreender melhor o acervo iconográfico do museu, Laver começou a identificar pelos trajes os períodos retratados nas pinturas e gravuras. O material desenvolvido por Laver apresenta reflexão apurada sobre contexto histórico e temporalidade, devido ao estudo minucioso de cada obra. As fontes de pesquisa utilizadas por ele foram os acervos dos museus e coleções particulares, através de manuscritos iluminados, túmulos esculpidos, catedrais, esculturas, monumentos, desenhos, gravuras, pinturas, bonecas da moda (as pandoras) e as *fashion plates* (desenhos de moda)<sup>4</sup>.

Compreendendo que o traje das artes cênicas pode ser considerado um artefato, seguindo os estudos de James Laver e a metodologia proposta por Susan Pearce, propomos o seguinte roteiro para estudar trajes de cena:

---

<sup>4</sup> Ibid.



Tabela 01 – Proposta de roteiro para estudar Trajes de Cena		
Área	Étapas	Informações
Material	Descrição física Materiais utilizados Modelagem Método de confecção	Traje em si Fotografia Descrições Croqui Desenho técnico
História	História do traje Dramaturgia	Datação Pesquisa bibliográfica, documental e iconográfica Artefatos do mesmo período
Contexto	Micro Macro	Análise dramatúrgica Pesquisa documental
Significado	Conceito	Aspectos filosóficos, psicológicos e estéticos Forma, cor e conteúdo
Interpretação	O papel do traje na cena	Aspectos culturais e sociais Comparação com outros artefatos
Fonte: Desenvolvido pela autora.		

A tabela apresenta uma proposta de roteiro para estudo de trajes de cena, observando o maior número de informações contidas nele ou em outros suportes que se relacionem com ele. A primeira área de estudo é a material, onde deve ser feita uma descrição detalhada do traje, incluindo os materiais que foram utilizados, a modelagem e o método de confecção, levando em consideração que os trajes de cena, às vezes, utilizam técnicas e materiais não convencionais na sua elaboração. Essa primeira etapa tem como referências importantes o próprio traje de cena, fotografias do espetáculo, descrições em material gráfico ou publicitário (como folders, programas, entrevistas e notícias de jornal), também é possível obter informações no croqui e desenho técnico do traje.

É importante destacar que nem sempre será possível aplicar esta proposta em sua totalidade, porque muitas informações se perdem ou são omitidas ao longo do tempo.

Para Viana (2017), o traje pode mostrar características de mobilidade, postura, estrutura, movimento, peso, volume, assim como a provável data de criação do traje pelo estudo da modelagem. O traje pode ser visto como documento social e econômico. O croqui também é um documento, pois pode conter identificação da produção, proposta para o corte, descrição do traje, assinatura do figurinista e amostra de tecido. Da mesma forma o desenho técnico, as fotografias e os materiais impressos também são documentos suplementares ao traje.

A história é a segunda área de estudo do traje de cena, englobando a história do traje e sua função inserida na dramaturgia. Para tanto, é necessário desenvolver pesquisa bibliográfica, documental e iconográfica, objetivando alcançar mais informações sobre o período histórico do traje, assim como sua função social e especificidades. Naturalmente, o estudo do traje na história da indumentária não se limita ao objeto em si, mas também às suas representações, que podem ser obtidas em esculturas, pinturas, desenhos, croquis, baixos-relevos, gravuras, fotografias, tomando como exemplo o trabalho de James Laver, em meados do século XX, no *Victoria and Albert Museum*.

A terceira área de estudo está relacionada ao contexto que envolve o traje de cena, em aspecto micro, observando as relações diretas e mais próximas ao traje e também macro, englobando questões sociais, culturais e políticas mais abrangentes. Essas etapas devem ser estudadas através da análise da dramaturgia em questão, observando o espaço e o tempo onde se localizam a encenação, e pode ser complementado por outras fontes documentais disponíveis.

A quarta área aborda o significado do traje de cena, através da conceituação do mesmo, analisando aspectos filosóficos, psicológicos e estéticos relacionados à encenação. O conceito abordado tem relação com os resultados desejados pela produção do espetáculo, que pode envolver o encenador, o dramaturgo, o cenógrafo e até mesmo os patrocinadores. Essa abordagem pode ser realizada pelo ponto de vista do personagem e suas características essenciais e também pelo sistema em que está inserido.

A última área de estudo é a interpretação, que coroa todo o processo de pesquisa e análise do traje de cena, identificando o papel do traje, por meio do intercruzamento de todas as informações obtidas nas etapas anteriores, resultando em uma reflexão aprofundada sobre a função do traje de cena relacionando as características físicas e todos os outros aspectos, que aparentemente são invisíveis, porém estão descritos de alguma forma no traje e na encenação. A comparação com outros artefatos expande e potencializa a compreensão do traje de cena.

De forma resumida, um possível passo a passo para estudar trajes de cena seria:

- 1) Descrever detalhadamente o traje, materiais utilizados, modelagem e confecção;

- 2) Apresentar a história do traje e sua relação com a dramaturgia;
- 3) Expor o contexto micro e o macro que envolvem o traje e a encenação;
- 4) Conceituar o traje dentro de parâmetros filosóficos, psicológicos e estéticos do personagem e da encenação;
- 5) Interpretar o traje de cena a partir de todas as informações anteriores.

Os estudos de traje de cena, assim como da indumentária, se confundiram por muito tempo com relatos descritivos, com o surgimento de historiadoras mulheres - que lançaram um novo olhar para esta área de estudos que era anteriormente dominada pelo olhar masculino academicista e, não raro, machista - e o desenvolvimento constante de novas teorias, esse campo de estudo tem crescido bastante. Porém, ainda existem lacunas no acesso às informações e condições favoráveis à pesquisa. Como disse Pearce: “nem todo o material agora em nossas coleções é capaz de responder a essas abordagens, nem podemos esperar estudar todo o nosso material com a mesma profundidade” (PEARCE, 2003, p. 131, tradução nossa).

Não se pode negar que o traje da cena, seja ele popular ou não, é parte dos estudos da indumentária humana. Assim sendo, o traje de cena e o traje de uso social vivem em permanente intercâmbio no que se refere à moda e construções artísticas. Há uma ligação entre o ser humano – primitivo, ancestral, moderno, contemporâneo - e aquilo que ele veste. Há uma permanente permuta entre os trajes do cotidiano e os trajes dos rituais, dentre eles os que levam ao espetáculo teatral.

## **2.2 Cultura**

Entendemos cultura como um conjunto de fatores que identificam e distinguem determinados grupos das sociedades. Esses fatores estão relacionados a comportamentos, crenças religiosas, morais e intelectuais. Dessa forma, grupos são formados e povos identificados por essas características. Naturalmente, os trajes – sociais, profissionais, de cena... - que compõem estes grupos e povos são elementos integrados ao todo.

O mundo é composto por grupos sociais heterogêneos e não devem ser observados pelos mesmos padrões. Sobre isso, Zygmunt Bauman (1925-2017), filósofo polonês, coloca que: “a cultura, tal como a vemos em termos universais, opera

no ponto de encontro do indivíduo humano com o mundo que ele percebe como real” (BAUMAN, 2012, p. 227). A cultura está diretamente relacionada à experiência de vida do indivíduo e às relações que o cercam, e está vinculada à materialidade assim como a aspectos subjetivos.

O conceito de cultura é a subjetividade objetificada: é um esforço para compreender o modo como uma ação individual é capaz de possuir uma validade supraindividual; e como a realidade dura e consistente existe por meio de uma multiplicidade de interações individuais (BAUMAN, 2012, p. 227).

A cultura, para Bauman, conecta experiência individual a história social, de forma que todos os conceitos de cultura estão relacionados ao comportamento humano. A riqueza cultural de determinada comunidade, na maioria das vezes, é exposta como produto, quando na verdade os ideais basilares dessa cultura são mais profundos e são a essência subjetiva do objeto/resultado. Não devemos tropeçar no senso comum, ao encarar uma expressão cultural como algo universal. Para que isso não aconteça, é preciso estar atento às particularidades de cada cultura, levando em consideração os valores imateriais, além dos produtos apresentados.

Outro ponto que queremos ressaltar é a dualidade presente na explanação de Bauman sobre cultura, que compreende e conserva algo já existente, mas também está disponível para o novo. “Criatividade e dependência são dois aspectos indispensáveis da existência humana, não apenas condicionando-se, mas sustentando-se mutuamente”<sup>5</sup>. Os indivíduos e suas culturas estão permanentemente nessa dinâmica entre a manutenção do que está posto e a capacidade criadora.

Existem diferentes culturas, para o professor e historiador Alfredo Bosi (1936-2021):

a cultura erudita cresce principalmente nas classes altas e nos segmentos mais protegidos da classe média, ela cresce com o sistema escolar. A cultura de massa, ou indústria cultural corta verticalmente todos os extratos da sociedade, crescendo mais significativamente no interior das classes médias, e a cultura popular pertence, tradicionalmente, aos extratos mais pobres, o que não impede o fato de seu aproveitamento pela cultura de massa e pela cultura erudita (BOSI, 1992, p. 326).

Essa classificação traz uma categorização possível para os fenômenos culturais. Neste trabalho, nos aproximamos da cultura popular como manifestação das

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 154.

características de uma comunidade, de um povo, seja no nível nacional ou regional. Não nos interessa fazer nenhum juízo de valor, mas destacar que as tradições populares acontecem comumente em lugares periféricos e com alto nível de desigualdade social.

Para além de uma relação dicotômica, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (1939-1978), no livro *Culturas Híbridas* (2015), apresenta o hibridismo como uma característica da contemporaneidade, onde os limites das culturas de massa, erudita e popular estão cada vez mais invisíveis, o que percebemos são as influências de uma sobre a outra. O Brasil, por exemplo, possui uma vastidão de manifestações populares e expressões, como rituais, festas e artesanato, descritos em textos do final do século XIX. Algumas dessas tradições populares estão – na atualidade – inserindo elementos modernos por influência das tecnologias digitais e principalmente para atrair mais público. Os desfiles carnavalescos no Brasil, por exemplo, a cada ano apresentam novas fantasias com elementos tecnológicos surpreendentes. Em 2015, a Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel vestiu uma porta-bandeira<sup>6</sup> com um traje que tinha um efeito de fogo durante o desfile. Este traje foi criado pelo carnavalesco Paulo Barros (1962 -) que é reconhecido pelas inovações que insere nos desfiles que ele assina.

Imagem 03 – Traje com fogo da porta-bandeira, Lucinha Nobre, da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, Rio de Janeiro, 2015.



Fonte: Disponível em: [http://s2.glbimg.com/mS-ysSb\\_Ge\\_F4gJ5stkIXFF-E9c=/620x0/s.glbimg.com/jo/eg/f/original/2015/02/16/img\\_2976.jpg](http://s2.glbimg.com/mS-ysSb_Ge_F4gJ5stkIXFF-E9c=/620x0/s.glbimg.com/jo/eg/f/original/2015/02/16/img_2976.jpg) Acesso em: 16 set. 2021.

---

<sup>6</sup> A porta-bandeira de uma escola de samba está sempre acompanhada do mestre-sala, ambos são responsáveis por desfilar apresentando a bandeira da escola que representam.

As formas híbridas de cultura são uma mistura das tradições populares e manifestações modernas e estão se tornando cada vez mais comuns. A autenticidade e a renovação da atividade popular e sua adaptação à modernidade abrem o caminho para a transformação das tradições.

Seguindo o nosso raciocínio, a arte pode ser vista como elemento essencial para cultura, como expressão da voz, do corpo, do olhar e da consciência de um povo. Para o professor Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011, p. 215), “a arte deve não só representar o real, mas explicá-lo, descobrindo o processo social que o determina”. Do ponto de vista da representação do real, existem muitos questionamentos, pois a arte nem sempre está preocupada com questões literais e materiais, porém, se olharmos com atenção, o que nos interessa do ponto de vista cultural é o processo social determinante que envolve a obra de arte. A arte irá apresentar, mesmo que subjetivamente, as características do povo que a produziu, através dos materiais utilizados, das formas trabalhadas e da estética produzida - e é neste contexto que, mais uma vez, incluímos os trajes, principalmente os das artes cênicas (teatro, circo, dança, performance e outras).

Dessa forma, entendemos que existem culturas populares, pois cada grupo se diferencia do outro, com características estéticas, comportamentais e ideológicas peculiares. Assim, não é possível falar de processo de evolução, o que reafirmaria o caráter supostamente menor das culturas populares. O mais adequado é lidar com as transformações que aconteceram na história e as mudanças de cada época. No nosso caso, o traje é um registro precioso de como essas transformações são registradas visualmente.

Viana (2018) propõe três categorias para trajes: traje eclesiástico (utilizado pelos sacerdotes e sacerdotisas em seus rituais), traje militar (utilizado pelos profissionais das forças armadas e especiais em serviço) e traje civil (utilizado pelo cidadão em geral). O traje civil, por sua vez, está subdividido em traje social (“são as roupas dos eventos sociais”<sup>7</sup>), traje de cena (“a indumentária das artes cênicas”<sup>8</sup>), traje regional (“é o característico da região”<sup>9</sup>), traje profissional (“usado nas atividades profissionais exercidas pelos civis”<sup>10</sup>), traje interior (“ou roupa interior, ou íntima [...],

---

<sup>7</sup> Ibid, p. 65.

<sup>8</sup> Ibid, p. 65.

<sup>9</sup> Ibid, p. 65.

<sup>10</sup> Ibid, p. 65.

tudo aquilo que vai por dentro ou por baixo do traje externo”<sup>11</sup>), traje de folguedo (“indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular”<sup>12</sup>), traje fúnebre (“é aquele com o qual o morto está vestido na hora do sepultamento”<sup>13</sup>), traje esportivo (utilizado para a prática de atividades físicas e esportes), traje associacionista (“trajes que distinguem sociedades especiais formadas para fins particulares dentro de grupos sociais maiores”<sup>14</sup>) e traje etnográfico (indumentária exclusiva de comunidades específicas que demonstram aspectos sociais e culturais da mesma).

Imagem 04 – Indígenas da tribo Ticuna, Amazonas, c. 1865.



Fonte: Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ticunas#/media/Ficheiro:Indios\\_amazonas\\_1865\\_00.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ticunas#/media/Ficheiro:Indios_amazonas_1865_00.jpg) Acesso em: 16 set. 2021.

Os trajes dos indígenas brasileiros podem ser considerados trajes etnográficos e englobam os trajes e adornos corporais utilizados por eles. Esses trajes são tecidos manualmente com fibras naturais, os adornos confeccionados com os materiais disponíveis na natureza e os pigmentos são de origem vegetal e mineral. Após a colonização no Brasil, algumas tribos foram perdendo características desse traje

---

<sup>11</sup> Ibid, p. 66.

<sup>12</sup> Ibid, p. 66.

<sup>13</sup> Ibid, p. 66.

<sup>14</sup> Ibid, p. 66.

etnográfico. Observamos a utilização de trajes sociais por parte de muitos indígenas atualmente e compreendemos essa mudança como consequência do contato com outras culturas, devido à invasão das Américas pelos europeus, podendo ser considerado um exemplo de hibridismo cultural.

A noção de cultura é flexível, e está refletida nas mudanças sociais que acontecem ao longo do tempo. Na América Latina, isso está cada vez mais nítido, estamos imersos em muitas culturas que se distinguem e ao mesmo tempo se conectam por diferentes motivos. Essa relação pode ser observada desde as origens ritualísticas do que viria a ser o teatro popular latino-americano, ao qual nos dedicaremos adiante neste trabalho. O traje de cena e o traje de folguedo, neste sentido, são importantes objetos que revelam como essa mistura dos mais diferentes elementos e pessoas que interagiram no ambiente latino-americano, o Brasil aqui incluído, e deixaram suas marcas e influências vestimentares.

### 2.3 Teatro Popular

O teatro popular é uma vertente dentro das artes cênicas e pode ser definido de diferentes formas, com múltiplos sentidos. Para Patrice Pavis, professor da Universidade Paris VIII, “a sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares. A ambiguidade está em seu auge quando nos perguntamos se se trata de um teatro originário do povo ou destinado ao povo” (PAVIS, 1999, p. 393). Essa condição multifacetada acontece devido às diversas interpretações do termo “*popular*”. Muitos teóricos se dividem em conceituações, o que gera muitos significados.

José Jorge de Carvalho, professor de antropologia na Universidade de Brasília, diz que a pluralidade do popular existe porque está imersa na “diversidade de interesses, dada pela heterogeneidade dos segmentos que o compõe” (CARVALHO, 2000, p. 37). Esses interesses envolvem questões sociais e políticas, de manutenção e valorização dos hábitos e costumes de uma comunidade.

Uma definição oferecida por Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro*, publicado pela primeira vez em francês em 1996, apresenta a ideia de que o teatro popular atualmente está vinculado a uma noção mais sociológica do que estética do termo, sendo constituído como uma forma artística que provém do povo. Para esclarecer essa ideia, Pavis recorre às noções que se opõem ao teatro popular, sendo elas:



- o teatro elitista, erudito, o dos doutos que ditam as regras;
- o teatro literário que se baseia num texto inalienável;
- o teatro de corte cujo repertório se dirige, no século XVII, por exemplo, aos altos funcionários, aos notáveis, às elites aristocráticas financeiras;
- o teatro burguês (boulevard, ópera, setor de teatro privado, do melodrama e do gênero sério);
- o teatro italiano, de arquitetura hierarquizada e imutável que situa o público à distância;
- o teatro político que, mesmo sem ser vinculado a uma ideologia ou um partido, visa transmitir uma mensagem política precisa e unívoca PAVIS, 1999, p. 393.

Essas expressões teatrais possuem alguns pontos de interseção entre si. São eles: condição de superioridade e conseqüente destaque ou separação de grupos sociais; obedece a cânones rígidos e hierarquias e, por fim, visam o lucro ou a aceitação social. Todavia, essa definição por oposições apresenta um caráter generalizador do teatro popular, tendo em vista que constitui um verbete de dicionário e se exige rapidez e facilidade para compreensão do conceito apresentado nesse formato.

Existem outros aspectos que identificam o teatro popular e não apenas a sua vinculação ao povo. O próprio Pavis<sup>15</sup> segue dizendo que a identidade do teatro popular não está muito bem definida, ainda mais na contemporaneidade, onde a cultura de massa tem afetado as tradições populares, com a inserção de elementos alheios a localidade, conseqüência do avanço tecnológico e da globalização.

Atualmente, a ideia de popular tem se aproximado das tradições de um povo. “A cultura popular é a cultura que provém do povo, no artesanato, nas artes e nas técnicas. [...] Trata-se de uma cultura feita pelo povo e para o povo. As festas, as cerimônias, as danças folclóricas, as dramatizações pertencem a esse teatro popular” (PAVIS, 2017, p. 248).

Seguindo esse pensamento, Pavis<sup>16</sup> acrescenta que o espetáculo popular assumiu novas formas desde a década de 1990, com a influência da globalização, trazendo espetáculos globalizados para as grandes massas. Peças rentáveis, que apresentam referências da cultura popular ressignificadas juntamente com elementos de outras culturas e de diferentes linguagens, para o público com interesses globalizados. Suscitam assim mais um questionamento sobre a relação arte, arte

---

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

popular e consumo de massa; todavia, essa discussão exige aprofundamento que não será contemplado aqui, tendo em vista o panorama histórico que define este trabalho e o foco sobre os trajés de cena.

Outra definição sobre teatro popular observada, parte da cenografia. Brooks McNamarra, historiador e professor norte-americano, no texto *A cenografia do espetáculo popular*<sup>17</sup>, publicado no *Manual do Teatro Popular* de Joel Schechter, afirma que o teatro popular pode ser dividido em 7 categorias, sendo elas:

1. Estandes e outras organizações espaciais para artistas de rua;
2. Teatros improvisados;
3. A cenografia do teatro de variedades;
4. A cenografia do teatro popular;
5. Espaços de performance dedicados ao espetáculo ou efeitos especiais;
6. Formas processuais;
7. Ambientes de entretenimento como o desfile de carnaval e o parque de diversões, onde o próprio espectador organiza o evento (MCNAMARA In: SCHECHTER, 2003, p.12, tradução nossa).

Imagem 05 – Os charlatões italianos, de Karel Dujardins, 1657.



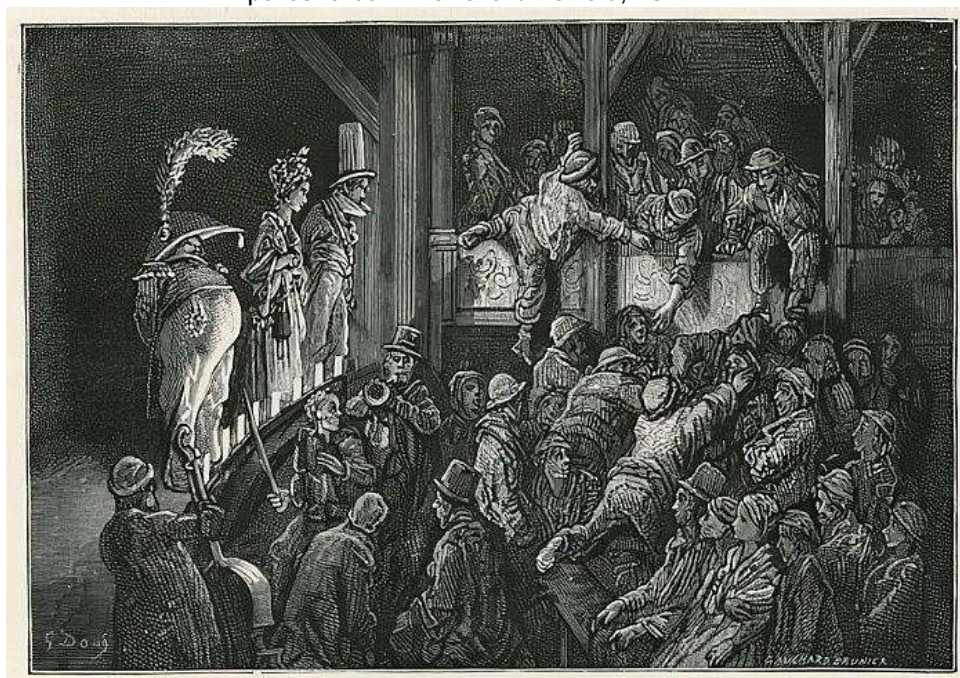
Fonte: Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karel\\_Dujardin\\_-\\_Les\\_Charlatans\\_italiens.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karel_Dujardin_-_Les_Charlatans_italiens.jpg) Acesso em: 06 abr. 2021.

<sup>17</sup> Esse texto foi inicialmente publicado em *The Drama Review*, vol 18, nº. 1, 1974. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/i247915> Acesso em: 11 jun. 2021.

O primeiro ponto está destinado aos artistas de rua (imagem 05), comumente nomeados como charlatões, vendedores de produtos milagrosos ou serviços de qualidade duvidosa. Esses trabalhadores autônomos se apresentavam de forma itinerante nas feiras e praças públicas, com uma plataforma simples e alta, para que se destacassem no meio da multidão, poderia ser um tablado, uma caixa ou até uma carroça, ornamentada no tema da apresentação (MCNAMARA In: SCHECHTER, 2003). Nessa categoria também estão inseridos os espetáculos teatrais da *Commedia dell'Arte*, tema que abordaremos na próxima seção.

O segundo ponto demonstra uma característica fundamental do teatro, o desejo por um ambiente adequado à representação. Os teatros improvisados surgem com a vontade de organização e também de controle do público e dos ingressos vendidos. A estrutura poderia até ser simples, mas sempre enfeitada para atrair mais espectadores, alguns desses espaços possuíam uma varanda na parte frontal, onde os performers convidavam o público a adentrar na sala. McNamara<sup>18</sup> apresenta o *peny gaff* - teatro improvisado em galpões, estábulos ou salas para a classe trabalhadora inglesa, no século XIX - como um exemplo dessa categoria.

Imagem 06 – *Penny Gaff*, de Gustave Doré, ilustração do livro *London, a pilgrimage*, em parceria com Blanchard Lerrold, 1872.



Fonte: Disponível em:

[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Bpt6k10470488\\_f386.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Bpt6k10470488_f386.jpg#mw-jump-to-license)  
Acesso em: 06 abr. 2021.

---

<sup>18</sup> Ibid.

O terceiro ponto aborda a especificidade do teatro de variedades, também conhecido como *vaudeville*, movimento artístico do final do século XIX que se estendeu pelo século XX, com apresentação de quadros diversos, de dança, música e comédia. A cenografia no teatro de variedades era fixa, sem modificação entre quadros, e as apresentações ocorriam em edifícios teatrais convencionais. O artista mudava a visualidade do palco com seus figurinos e adereços (MCNAMARA In: SCHECHTER, 2003). Josephine Baker, atriz e cantora, foi ícone dessa expressão artística.

Imagem 07 – Josephine Baker, dançando Charleston, fotografia de Stanislaw Julian Walery, 1926.



Fonte: Disponível em:

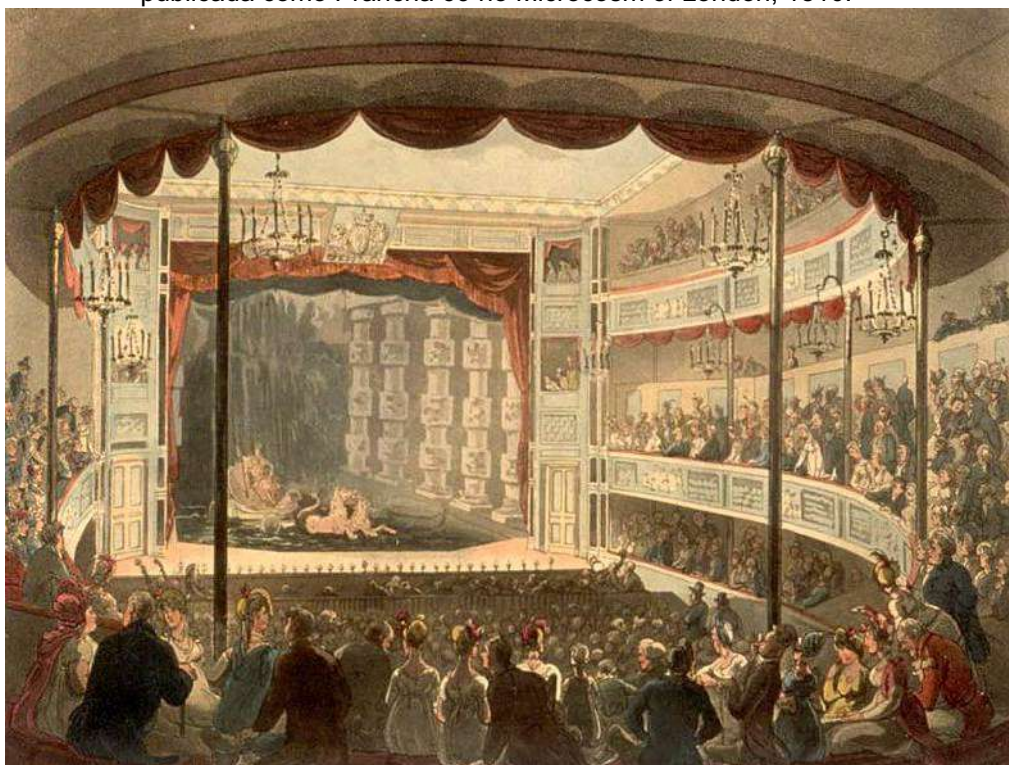
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baker\\_Charleston.jpg?uselang=pt](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baker_Charleston.jpg?uselang=pt) Acesso em: 06 abr. 2021

O quarto ponto traz as companhias de repertório, que viajavam pelas áreas rurais com esquetes de melodrama, e geralmente carregavam quatro configurações de cenário. Os painéis pintados eram a solução para a mudança de ambiente no espetáculo. Os espaços mais utilizados eram uma cena de rua convencional, uma floresta, uma sala simples ou cozinha, e uma sala de estar mais arrojada

(MCNAMARA In: SCHECHTER, 2003). Esse artefato cenográfico (o painel pintado) perdurou por muito tempo na história do teatro e na ópera.

O quinto ponto trata de espaços construídos especificamente para os espetáculos visando os efeitos desejados, como foi o caso das arenas e dos palcos modificados para desfiles equestres e para os dramas aquáticos, comuns na Europa e na América do Norte do século XIX, herança da *naumachia* romana<sup>19</sup>.

Imagem 08 – Performance no Sadler's Wells Theatre, gravura de Thomas Rowlandson, publicada como Prancha 69 no *Microcosm of London*, 1810.



Fonte: Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sadlers\\_Wells\\_Theatre\\_edited.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sadlers_Wells_Theatre_edited.jpg) Acesso em: 06 abr. 2021

O sexto ponto está relacionado aos cortejos, desfiles e procissões. Essa experiência pode ter dois objetivos, convidar o público para assistir os espetáculos, ou ser a apresentação em si, como é o caso dos desfiles circenses ou das paradas. Para gerar destaque entre a arquitetura das cidades, os carros precisam ser grandes e ricamente adereçados, para atrair os olhares e segurar a atenção do transeunte<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

O sétimo e último ponto apresentado por McNamara (In: SCHECHTER, 2003) é destinado aos ambientes de entretenimento, como o desfile de carnaval e o parque de diversões, que trabalham na lógica dos eventos fixos, e o espectador é responsável por escolher o que quer ver ou experimentar. Os ambientes podem ser definidos em uma área já existente, mas modificada para o evento, como é o caso das ruas e praças, ou o ambiente autônomo, espaço dedicado exclusivamente para essa atividade.

Essa classificação apresentada por McNamara<sup>21</sup>, assim como o verbete de Pavis (1999), apresenta uma visão universal, com exemplos culturais dominantes. Nessa categorização falta apresentar os espaços dos antigos festivais chineses, das intervenções acrobáticas na Índia, do teatro de formas animadas nos salões das Ilhas de Java, e muitos outros espaços ocupados por expressões cênicas populares há milhares de anos. Ainda assim, existem características que coincidem em algumas dessas ocasiões, como a presença de pessoas comuns na plateia, a abordagem de temas/situações/crenças do imaginário popular e visualidade atrativa. De forma que podemos afirmar que o teatro popular é uma expressão artística essencialmente do povo, seja como temática representada, como destinatário ou como parte integrante do processo criativo.

Nesse sentido, finalizamos este tópico destacando a definição de teatro popular de Augusto Boal<sup>22</sup>, idealizador do Teatro do Oprimido, gênero teatral baseado na crítica e reflexão social e caracterizado pela presença de atores e não atores em cena:

Temos assim três categorias de teatro no qual o povo se envolve; nas duas primeiras a perspectiva do espetáculo é a perspectiva do povo; na terceira é a dos senhores. [...]

a) Primeira categoria: do povo e para o povo.

Essa é a categoria eminentemente popular: o espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário. [...]

b) Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo. [...]

c) Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo. [...]

d) A nova categoria

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Augusto Boal (1931-2009) foi diretor de teatro e dramaturgo, um dos fundadores do Teatro Arena, foi nomeado embaixador do teatro pela Organização da Nações Unidas em 2009. O Teatro do Oprimido, conjunto de técnicas desenvolvidas por Boal, é estudado até hoje em muitas escolas de teatro no mundo inteiro, os livros dele já foram traduzidos para vários idiomas. Com o objetivo de conscientização social, o Teatro do Oprimido se caracteriza pela sistematização de jogos e técnicas para transformar o espectador em sujeito ativo da ação dramática.

Estas são três categorias possíveis do teatro popular, sendo que a 3ª é definitivamente antipovo. Em todas, no entanto, existe uma característica comum: o teatro é feito pelos artistas, o espetáculo é uma obra de arte acabada, e este produto final é oferecido ao povo. Nós, os artistas, fazemos arte – e o povo a consome.

Estamos agora criando uma nova categoria de teatro popular, fundamentalmente diferente das três anteriores. Nela, o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro. (BOAL, 1979, p.25-42)

O teatro popular proposto pela estética do Teatro do Oprimido deveria envolver o povo em sua linha de base, ou seja, as pessoas comuns, operários e camponeses, deveriam assumir seus papéis como atores na encenação. Essa seria a principal função do teatro popular, levar o espectador a atuar e refletir sobre as questões sociais que o cercam. Boal criticava a presença massiva de artistas que representavam ideais burgueses para o povo, assim como os espetáculos sobre o povo, mas destinados à burguesia.

Levando em consideração o cenário político de meados do século XX, no Brasil, e o cerceamento de direitos, compreendemos o interesse em aquecer a atividade teatral como meio de dialogar com as pessoas que não tinham acesso à informação e seguiam o fluxo ditado pelos meios de comunicação. Assim, as comunidades mais pobres eram capazes de discutir e se posicionar diante do bombardeio oriundo das classes dominantes, pois Boal<sup>23</sup> acreditava que era “através do teatro, do cinema e da TV, que as classes dominantes inculcam no povo a sua própria ideologia”.

O teatro popular, neste sentido, foi insistente em suas questões e os trajes de cena colaboravam com essa criação do povo, sobre o povo e para o povo. Em um registro da técnica de teatro jornal<sup>24</sup>, pertencente ao Teatro do Oprimido e realizada por Augusto Boal no Areninha<sup>25</sup> em 1970, percebemos que os trajes de cena eram literalmente trajes sociais. Não havia preocupação em representar algo, as próprias pessoas - atores e não atores - da forma como estavam vestidas, participavam das cenas realizadas. A imagem 09 apresenta pessoas em cena vestindo calça, camiseta e blusa de malha, traje social comum nos anos 1970 e ainda hoje. O traje de cena é

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 37.

<sup>24</sup> Teatro jornal é uma técnica do Teatro do Oprimido que tem por objetivo transformar em cena teatral uma matéria de jornal ou outro material que não tem propósito de encenação.

<sup>25</sup> O Areninha foi um grupo experimental de teatro que, na segunda metade do século XX, funcionava no segundo pavimento do Teatro Arena em São Paulo.

um elemento colaborativo no processo do Teatro do Oprimido, de forma que não exclui ninguém da cena pela roupa que está vestindo.

Imagem 09 – Matéria da Folha de São Paulo em 24 de set. de 1970, sobre apresentação de Teatro Jornal no Areninha.



Fonte: Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3791&keyword=TEATRO%2CTeatro%2CJornal%2Cesta%2CArena&anchor=4366741&origem=busca&originURL=&pd=3868a0d52fa9fa528a48980f2bae0559> Acesso em: 09 set. 2021.

A seguir, na terceira seção, iniciaremos uma breve trajetória dos trajes de cena no cenário mundial. Sob uma perspectiva ampliada, seguiremos refletindo sobre os trajes em diversos modos de atuação do teatro popular, a partir de diferentes conceitos e períodos históricos, considerando suas relações com o traje social.



### 3 UMA BREVE TRAJETÓRIA DOS TRAJES DE CENA AO REDOR DO MUNDO

Nesta seção vamos ver como diferentes culturas utilizaram o traje de cena dialogando com o teatro popular. Os exemplos apresentados aqui formam um panorama do traje de cena no mundo e destacamos que se tratam de alguns exemplos aos quais obtivemos acesso durante esta pesquisa.

Iniciamos essa breve trajetória com as formas ancestrais de teatro localizadas nas pantomimas ritualísticas das tribos indígenas isoladas, nas pinturas das cavernas pré-históricas e nas danças mímicas que sobreviveram ao passar dos tempos, através da representação

dos impulsos vitais primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos. (BERTHOLD, 2000, p.2).

Dessas relações com as práticas ritualísticas da representação cênica, se desenvolve também o que conhecemos hoje por teatro popular.

Donatella Barbieri (2017), professora da *London College*, expôs no livro *Costume in Performance*, a ideia de que o artista é antes de tudo um xamã, apontando como exemplo pinturas pré-históricas em cavernas. Barbieri identifica os xamãs vestidos como animais, como os primórdios do traje de cena. Considera que a pintura na caverna *Trois-Frères*, na região do Rio Volp, ao sul da França, representa uma ação performativa dentro de um ritual, onde, nitidamente, uma figura humana está por baixo da pele de um animal, entre outras representações de bisões, mamutes, cavalos e cervos.

As pinturas na caverna *Trois-Frères* datam do período paleolítico superior, ou seja, 10.000 a.C. Outras representações são citadas por Oscar G. Brockett (1991), historiador norte americano, como as danças dramáticas egípcias para eventos sacerdotais, que podem ser observadas em escultura em relevo nas tumbas do Egito há cerca de 2500 anos a.C.; e até um exemplo mais recente, a dança de touros, na cerimônia *Mandan O-Kee-Pa*, retratada em uma pintura do artista norte americano George Catlin, de 1832, quando o mesmo visitou essa tribo e registrou com ilustrações cenas do ritual. Nessa pintura, especificamente, os participantes se vestem com cabeças e peles de búfalos, e aparentam estar dançando como animais.

Imagem 10 - O xamã (ou um homem disfarçado de animal). Desenho na caverna Trois-Frères, no sul da França.



Fonte: Disponível em: <http://64.130.23.120/prehistoric/trois-freres-cave.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

Imagem 11 - Desenho de Abbé H. Breuil, 1920.



Fonte: Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cave\\_of\\_the\\_Trois-Frères#/media/File:Pintura\\_Trois\\_Freres.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Cave_of_the_Trois-Frères#/media/File:Pintura_Trois_Freres.jpg). Acesso em: 18 abr. 2021.

### 3.1 Raízes do traje de cena

#### 3.1.1 Índia

O Oriente é rico de representações cênicas que também podem ser consideradas raízes do teatro popular. Não se sabe ao certo quando começou a ser feito teatro na Índia, por exemplo: alguns historiadores estipulam que foi antes da era cristã (BROCKETT, 1991). Para Margot Berthold (2000), a origem do teatro hindu está relacionada à presença da dança nos templos, isso pode ser observado em mais de 3500 anos de esculturas hindus, conforme podemos observar no friso das ruínas do Templo do Sol, no vilarejo de Konarak, Índia.

O Templo do Sol foi construído no século XIII e constitui um marco na arquitetura indiana, pois representa literalmente a carruagem do deus Sol com cavalos e rodas, além de ser decorada com diferentes motivos, entre eles músicos e dançarinas. Na imagem 12 observamos as dançarinas com o busto nu, vestindo apenas uma peça inferior que pode ser um *paridhana* (tecido enrolado na parte inferior do corpo com dobras) preso por um cinto chamado *mekhala*. Outro aspecto é a presença de vários adornos na cabeça, nos braços e tornozelos, além de longas

tranças. Características muito semelhantes a essas são reconhecidas no traje social presente no relevo do século I a. C., que apresenta duas figuras da família real da Dinastia Sunga em trajes tradicionais.

Imagem 12 – Dançarinas, detalhe de friso em relevo, no Templo do Sol, século XIII.



Fonte: Disponível em: <http://voltaindia.blogspot.com/2010/03/konarak-o-templo-do-sol.html>.  
Acesso em: 07 mai. 2020.

Imagem 13 – Família real da Dinastia Sunga, relevo do século I a. C.



Fonte: Disponível em:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_clothing\\_in\\_the\\_Indian\\_subcontinent#/media/File:Royal\\_family\\_Sunga\\_West\\_Bengal\\_1st\\_century\\_BCE.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_clothing_in_the_Indian_subcontinent#/media/File:Royal_family_Sunga_West_Bengal_1st_century_BCE.jpg)  
Acesso em: 11 ago. 2021.

A maior fonte de informações sobre as expressões cênicas indianas é o *Natyasastra*, atribuído ao sábio Bharata, que constitui um manual com todos os elementos da encenação indiana. O texto apresenta um conjunto de regras e técnicas

para atuação, dança, música e visualidade de um espetáculo. Os trajes e a maquiagem estavam descritos também.

A maquiagem indicava a casta, a posição social, o lugar de nascimento, assim como o período histórico. As cores eram usadas simbolicamente: o Sol e Brahma eram dourados, deuses menores laranja, personagens de castas altas vermelho, casta menor azul, em diante. Ornamentos como brincos, braceletes, cintos, colares e acessórios de cabeça, diferenciavam os personagens (BROCKETT, 1991, p. 242, tradução nossa).

Historiadores relatam que a produção teatral em sânscrito parou no século XIII, entretanto, sabe-se que as performances continuaram no sudoeste indiano, na região de Kerala, por atores e músicos que integravam a casta de servos de um templo, essa performance era conhecida como *Kutiyattam*<sup>26</sup>. O *Kathakali*, forma contemporânea do *Kutiyattam*, é uma dança dramática executada por homens rigidamente treinados desde a juventude, que usam maquiagem forte e trajes volumosos que ganham destaque com as movimentações controladas (BERTHOLD, 2000).

Os adornos utilizados no *Kathakali* rememoram aqueles utilizados pelas dançarinas citadas anteriormente, porém com maior volume e intensidade. Cada elemento visual possui um significado, localizando os pontos de energia do corpo, também conhecidos como chacras. De acordo com o professor Fausto Viana, o adereço de cabeça no *Kathakali* indica relação com a espiritualidade enfatizando a área do chacra coronário (em cima da cabeça).

---

<sup>26</sup> Ibid.

Imagem 14 – *Kutiyattam*, forma ancestral do *Kathakali*.



Fonte: Disponível em: <https://www.thebetterindia.com/72088/traditional-folk-theatre-india/>. Acesso em: 07 mai. 2020.

O traje do *Kathakali* exige um procedimento rigoroso ao vestir. A professora Laura Crow fez o registro do passo a passo que organizamos na imagem 15.

O dançarino/performer inicia o processo de montagem do traje com a maquiagem pronta; ele usa uma calça interior, provavelmente para que fique mais confortável com as amarrações, assim como ajuda a retenção do suor e protege as partes íntimas. A segunda camada é responsável por dar volume aos quadris, com uma espécie de *hip pads*<sup>27</sup>, e uma saia de armação construída no corpo do dançarino com pedaços de tecido engomados, que receberá por cima uma saia plissada e ornamentos. Para sustentar os adereços da parte superior do corpo, o dançarino veste uma camisa e posteriormente coloca os adornos, do peitoral, ombros e braços. Em seguida, ele irá colocar o adereço de cabeça. Esse traje permanece desde o início da tradição até os dias atuais.

---

<sup>27</sup> *Hip Pads* são enchimentos para o quadril comuns no século XVIII.

Imagem 15 – Processo de vestir um dançarino de *Kathakali*. Fotos de Laura Crow.



Fonte: VIANA, 2020.

### 3.1.2 China

Assim como na Índia, as danças rituais também estão na origem do teatro chinês. Conhecidas como *Wu*, foram descritas pelo filósofo Mo Ti, e segundo Berthold (2000), as dançarinas se apresentavam em estado de euforia contra desastres naturais. Essas danças foram descritas por volta de 1000 a.C. até cerca de 400 a.C.

No século VII, surgem representações de dançarinas ritualísticas em estatuetas de terracota. Os trajes dessas figuras são aparentemente fluidos e longos, algumas delas apresentam mangas muito compridas que estendem os movimentos sinuosos dos braços pelo ar. Esse elemento vai ser abordado posteriormente pela Ópera de Pequim, forma contemporânea de teatro na China<sup>28</sup>, e será reconhecido como mangas d'água.

O traje da dançarina se aproxima da túnica utilizada pela mulher chinesa no mesmo período (imagem 17). Esse traje é o *hanfu*, indumentária tradicional chinesa, e segundo o Site do Instituto Sociocultural Brasil-China, “o *hanfu* é composto por uma túnica esvoaçante com mangas soltas e uma faixa na cintura, geralmente adornada”.

Imagem 16 - Dançarina chinesa, escultura em terracota da dinastia T'ang (618-906).



Fonte: Disponível em:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tonfigur\\_Tänzerin\\_Liebieghaus\\_885.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tonfigur_Tänzerin_Liebieghaus_885.jpg). Acesso em: 18  
abr. 2021.

---

<sup>28</sup> Ibid.

Imagem 17 – Mulher chinesa, século VIII d.C.



Fonte: Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/6061/chinese-female-figurine/> Acesso em: 10 ago. 2021.

Outra tradição do teatro chinês são os elementos cômicos presentes nas representações.

Numa descrição de um banquete imperial no início do século XI, encontramos listados no programa dezenove números, incluindo dois “*shows* de variedades”. Cada um deles geralmente tinha três personagens: um venerável homem barbado, um robusto e determinado “cara pintada” - um tipo *clownesco* - e uma figura de imperioso comandante. Esses “*shows* de variedades” eram representados no palácio ou no parque imperial, nas salas de recepção e cerimoniais dos senhores feudais, e nas feiras, por ocasião dos grandes festivais populares (BERTHOLD, 2000, p. 60).

Sobre os festivais públicos que aconteciam na China, existe um rolo de seda pintado, que retrata o festival *Ch'ing-Ming* em Kaifeng, que aconteceu no século XII, onde é possível observar a grandeza do evento que acontecia às margens de um rio, assim como o número grande de participantes. Na imagem 18, existe um palco cercado por espectadores onde acontece uma representação cênica. As representações populares estão presentes no dia a dia da humanidade há muito tempo e essa imagem comprova isso.



Imagem 18 – Detalhe do rolo de seda pintado, retratando o festival *Ch'ing-Ming* em Kaifeng, a capital da dinastia Sung do Norte (960-1126). Cópia do original de Chang Tse-tuan, feita em 1736 por cinco pintores da corte do imperador Ch'ien Lung.



Fonte: Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/orientadicta/12686426385/in/photostream/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

### 3.1.3 Indonésia

Na Indonésia, a tradição do teatro de formas animadas, *wayang*, é a mais popular, ela existe desde a época pré-hindu, com influência dos rituais ancestrais javaneses (BERTHOLD, 2000). As peças se baseiam nos poemas dramáticos *Mahabharata*<sup>29</sup> ou *Ramayana*<sup>30</sup>. As três formas cênicas mais comuns são teatro de sombras, com figuras recortadas em couro; bonecos de vara, esculpidos em madeira; e dança dramática. A imagem 19 mostra quatro bufões, personagens recorrentes no teatro na Indonésia, são eles: Semar, Gareng, Petruk e Bagong. O conjunto de bufões é conhecido também por *panakawan*.

Imagem 19 - Semar, Gareng, Petruk e Bagong, bufões do teatro *wayang*, figuras em couro.



Fonte: Disponível em:

<https://disk.mediaindonesia.com/thumbs/1800x1200/news/2019/09/a36f920c4d1e5d5bdadb20cb61e638fd.jpg> Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>29</sup> *Mahabharata* é um poema épico indiano, atribuído a Krishna Dvapayana Vyasa.

<sup>30</sup> *Ramayana* é um poema épico indiano, de autoria de Valmiki.

Na sequência, a imagem 20 traz uma fotografia do projeto *Tobong*, que data de 1936 e apresenta um momento de dança dramática onde estão presentes os mesmos bufões do teatro de sombras, Gareng, Petruk e Bagong, ao centro e com o rosto branco, eles tentam retirar Mamangmurka do corpo de javali.

Imagem 20 –Semar, Petruk e Gareng tentam retirar Mamangmurka do corpo de javali. Projeto *Tobong*, 1936-1937.



Fonte: Disponível em: <https://projecttobong.com/project/javanese-traditional-theatre/>. Acesso em: 07 mai. 2020.

Ao compararmos as imagens 19 e 20, observamos que os trajes de cena utilizados são semelhantes ao *sarong*, peça fundamental na indumentária cotidiana javanesa, constituído por um tecido estampado que envolve a parte inferior do corpo e pode ser preso com dobras nas laterais ou na parte frontal. Os adereços de cabeça e os adornos pelo corpo complementam esse traje de cena.

O traje de cena está diretamente relacionado ao traje social, como nos mostra a imagem 21, onde um grupo de homens javaneses vestem *sarong*, camisas de *batik*<sup>31</sup> ou *koko*<sup>32</sup>, e o tradicional chapéu *Peci*, utilizado pelos muçulmanos nesta região. O *sarong* utilizado pelos bufões se assemelha ao utilizado pelos homens no dia a dia, a diferença está nos outros elementos que fazem parte da caracterização dos personagens, como adornos e adereços.

<sup>31</sup> O *batik* é uma técnica artesanal de tingimento de tecidos, que utiliza cera para criar desenhos e padrões.

<sup>32</sup> A camisa *koko*, também conhecida por *Baju Koko*, é uma peça fundamental no guarda roupa masculino javanês, utilizada em cerimônias muçulmanas ou no cotidiano.

Imagem 21 – Homens javaneses, com trajes sociais.



Fonte: Disponível em: [https://www.wikiwand.com/en/National\\_costume\\_of\\_Indonesia](https://www.wikiwand.com/en/National_costume_of_Indonesia) Acesso em: 10 ago. 2021.

### 3.1.4 Japão

O Japão também possui tradição teatral milenar. Para Berthold:

as danças *kagura* do primeiro milênio testemunham o poder de exorcismo dos ritos mágicos primordiais. Os *gigaku* e *bugaku*, peças de máscaras, refletem a influência dos conceitos religiosos budistas, emprestados da China nos séculos VII e VIII. As peças *nô* do século XIV e XV glorificam o *ethos* do samurai. As farsas *kyogen*, apresentadas como interlúdios grotescos e cômicos entre as peças *nô*, anunciam a crítica social popular. O *kabuki* do início do século XVII foi encorajado pelo poder crescente dos mercadores. (2000, p. 75-76).

Todas essas expressões artísticas permanecem até os dias de hoje, ocupando espaços específicos e atraindo público cativo. Entre tantas formas diferentes, escolhemos trazer o *Nô*, que deriva das formas mais tradicionais do *Sarugaku* e conquista um papel importante dentro da sociedade japonesa, após o xógum Yoshimitsu, em 1734, assistir e contratar o ator Kwanami e seu filho Zeami, para trabalharem na corte. Zeami, posteriormente, foi conhecido como o Aristóteles do teatro japonês, pois escreveu três grandes tratados sobre o teatro *Nô*, além de escrever o texto e a música para mais de cem peças<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Ibid.

Imagem 22 – Sanemori, espetáculo de Teatro Nô.



Fonte: VIANA, 2020.

Imagem 23 – Kimonos tradicionais japoneses, ilustração de Glimja.



Fonte: Disponível em: <https://www.deviantart.com/glimja/art/Men-s-Japanese-Clothes-682557966>  
Acesso em: 11 ago. 2021.

Em um espetáculo *Nô*, os personagens utilizam máscara e trajes suntuosos, ricamente bordados. O ator necessita ter concentração para executar os movimentos de maneira calculada em uma área muito pequena (BERTHOLD, 2000). Na imagem

22, o fantasma do guerreiro Sanemori aparece para contar que seu corpo foi decepado há 200 anos no lago onde a cena acontece. O personagem está vestindo um kimono estampado. Esse traje é reconhecido como a indumentária tradicional japonesa, utilizada socialmente por homens e mulheres. No palco do teatro *Nô*, o kimono ganha volume, estrutura e cores, além de ser associado a outros elementos para a caracterização do personagem.

No período intermediário entre atos do teatro *Nô*, são apresentadas farsas curtas, de caráter cômico, que contrastam com a formalidade do *Nô*, apresentando temas sociais cotidianos, conhecidas como *Kyogen*.

O *kyogen* possui sua hierarquia tradicional de atores, ou seja, um protagonista e líder (*omo*), e um segundo ator (*ado*). O *kyogen* reagrupou os vestígios esparsos de formas teatrais populares que foram rejeitadas, da mesma forma que o *sarugaku* foi aprimorado no *Nô*. (BERTHOLD, 2000, p. 87),

Imagem 24 - Cena com um macaco executando passos de dança, que lembra a peça ainda hoje popular de *Kyogen*, *Utsuozaru*, levada pelo elenco do *Kwanze-kai-nô* de Tóquio, em 1966, em sua turnê pela Europa. Gravura colorida, c. 1900.



Fonte: Disponível em:

<https://i.pinimg.com/236x/53/c8/d2/53c8d2624580cb2b2722f96bce5fd36f--quiver-japanese-prints.jpg>. Acesso em: 19 abr. 2021.

Os trajes utilizados no *Kyogen* seguem a mesma influência do traje social visto no Teatro *Nô*, acrescido de adereços cômicos como bastões, por exemplo. Em uma apresentação contemporânea de *kyogen* (imagem 25), notamos a utilização de máscaras da *Commedia dell'Arte*, movimento de teatro popular que falaremos mais adiante. Assim, observamos um caso de hibridismo cultural, pois tais máscaras não pertencem à tradição do teatro japonês.

Imagem 25 – Remontagem de *Kyogen* atual. Mundo Nipo website. 2015.



Fonte: Disponível em: <https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/artes/07/10/2015/a-arte-do-teatro-tradicional-japones-no-kyogen-kabuki-e-bunraku/>. Acesso em: 18 abr. 2021.

### 3.2 Grécia

A civilização grega antiga é reconhecida como a fundadora do teatro ocidental, por tamanha contribuição à formalização e registro do fazer teatral. Todavia, haviam expressões cênicas anteriores a esse período, como já observamos. O período que antecede o início da Era Comum (ou Era Cristã), é marcado diretamente pelos gregos, especificamente entre os séculos VI e IV a.C.

Para Margot Berthold (2000), as origens do teatro grego estão vinculadas aos rituais, às danças e representações. Os rituais em honra a Dioniso, deus do vinho e dos ciclos da vida, se desenvolveram com cânticos, coros de sátiros (ditirambos<sup>34</sup>), orgias e danças e resultaram, com o passar do tempo, na tragédia e na comédia. Portanto, corroboramos com Berthold<sup>35</sup> quando se refere ao teatro grego como “obra de arte social e comunal”, pois desde o princípio, o teatro sempre foi uma atividade coletiva e de compartilhamento.

---

<sup>34</sup> Os Ditirambos faziam parte do coro dos sátiros, uma expressão que se originou na poesia, e incorporou o canto e a dança em forma de cortejo.

<sup>35</sup> Ibid., p. 103.

As grandes dionisiacas eram festivais que aconteciam em toda Grécia. Porém, em Atenas, essa festividade assumiu um caráter maior, com duração de vários dias e uma das atividades era o concurso dramático, onde escritores apresentavam um conjunto de três tragédias e uma peça satírica para conclusão, esse conjunto de obras era conhecido como teatrologia (BERTHOLD, 2000). Ésquilo, Sófocles e Eurípedes são três dramaturgos precursores da tragédia, enquanto na comédia se destacaram Aristófanes e, posteriormente, Menandro. Outro marco no campo das artes é o tratado sobre estética, escrito pelo filósofo Aristóteles, em meados do século IV a.C. Ainda que não esteja terminado, a Arte Poética foi fundamental para o pensamento das artes e principalmente do teatro.

Durante o festival em honra a Dioniso de 534 a.C., Téspis, ator contratado por Psístrato para a Dionisiaca daquele ano, resolveu se destacar do meio do coro de sátiros, representando o papel do próprio deus Dioniso, assim foi criada a função do respondedor, o primeiro ator<sup>36</sup>. Téspis ficou conhecido por ser retratado, em pinturas e esculturas, representando Dioniso em carro naval, essa imagem faz referência aos cortejos e à utilização de carros para o desfile dos deuses.

A iconografia da Grécia Antiga está repleta de túnicas com drapeados e amarrações, característica deste período. A imagem 26 apresenta Téspis vestido dessa forma. O traje grego clássico tinha a túnica como peça fundamental, tanto para indumentária feminina, como para a masculina e era chamada de *quíton*. O traje masculino era incrementado com um manto curto, preso sobre o ombro direito, *clâmide*, ou com o *himation*, manto retangular que enrolava o corpo sem fivelas ou amarrações. As mulheres vestiam *quíton* com *himation*, e uma variação de bata, chamada *peplo*, em forma retangular dobrada, era presa em cada ombro e aberta em uma lateral, ficando uma parte do tecido mais curta na frente e atrás, proporcionando a utilização como véu (BOUCHER, 2010). A imagem 27 traz uma variação de trajes gregos com comprimentos, amarrações e dobras diversas.

---

<sup>36</sup> Ibid.

Imagem 26 – O carro de Téspis, relevo na torre do sino de Giotto, em Florença, atribuído a Nino Pisano, 1334-1336.



Fonte: Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formella\\_15,\\_il\\_carro\\_di\\_Tespi\\_\(Theatrica\),\\_nino\\_pisano,\\_1334-1336.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formella_15,_il_carro_di_Tespi_(Theatrica),_nino_pisano,_1334-1336.JPG) Acesso em: 28 abr. 2021.

Imagem 27 – Trajes gregos.



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/462322717969414350/> Acesso em: 13 ago. 2021.



O historiador François Boucher (2010) identificou nos drapeados dos trajes sociais gregos, o espírito arquitetônico, assim como a influência de outras culturas, inclusive as asiáticas, por meio da assimilação de tecidos e jeitos de vestir. A lã era a principal matéria prima para os trajes, as pessoas do campo tosquiavam e teciam suas próprias roupas; talvez seja pela falta de acesso aos processos de tingimento que as cores cruas tenham sido mais utilizadas nesse período.

Todavia, o gosto pelas cores vivas nem sempre foi excluído do vestuário grego, e sabemos por Plínio que o pintor Polignoto foi o primeiro a aplicar no vestuário feminino as cores exuberantes que os contemporâneos chamavam de cores floridas. Uma estátua pintada conservou os vestígios de uma túnica verde (BOUCHER, 2010, p. 104).

Imagem 28 – Pequena mulher herculana, reconstrução experimental de cores de estátua grega a partir de vestígios de tinta originais, Gods in Color, 2019.



Fonte: Disponível em: <https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/> Acesso em: 21 abr. 2021.

Não se sabe se a imagem 28 é a mesma a que se refere Boucher, porém, com o estudo dos vestígios de tinta nas esculturas gregas, é possível hoje ter acesso ao que poderia ter sido um traje grego colorido. Essa restauração foi apresentada no projeto *Gods in color*, organizado pelo arqueólogo Vinzenz Brinkmann em parceria com Ulrike Koch Brinkmann. Segundo os arqueólogos, a escultura da pequena mulher herculana foi encontrada em 1894, por Louis Couve, na ilha grega de Delos.

Brinkmann relatou na época ter encontrado vestígios de tons de azul, ocre, amarelo e rosa, porém, durante a reconstrução atual, os pesquisadores descobriram que o manto tinha tonalidade predominante de verde e que havia um efeito de transparência na pintura, onde algumas partes em que o manto não estava franzido, permitiam ver a cor da túnica por baixo.

No teatro, os trajes eram estilizados de acordo com as características da encenação. Boucher (2010, p. 109) afirmou que “os atores trágicos usavam, sobre suas roupas, enchimentos apropriados e também perucas altas, ou pelo menos cachos e cabelos postiços colados nas máscaras”. A peruca ou os apliques de cabelo eram presos a uma tiara larga, chamada de *onkos*, que era utilizada, assim como as máscaras, com o intuito de ampliar a estatura da cabeça do personagem. Essa ampliação acontecia em todos os elementos do traje de cena grego. Os calçados eram bem altos, chamados de *cothurno*, uma espécie de sandália com salto plataforma, fazendo com que a personagem fosse vista à longa distância como uma figura alta e destacada.

Imagem 29 – Tânagra. Ator do século V a.C.

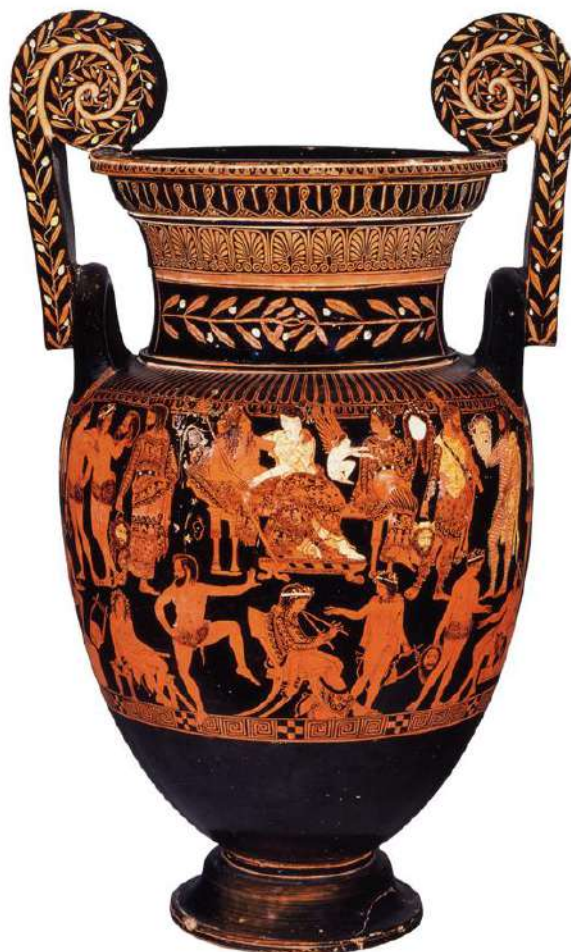


Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248775> Acesso em: 28 abr. 2021.

As tânagras são pequenas estatuetas de terracota, geralmente encontradas em túmulos, que representam personagens, e através delas é possível identificar elementos do traje de cena grego citado acima. O *Metropolitan Museum*, de Nova

York, possui uma coleção de tânagras. Na imagem 29, um ator do século V a.C. está vestindo *quítton*, *himation*, máscara e *onkos*.

Imagem 30 – Vaso *Pronomos*, 410-400 a.C.



Disponível em:

<https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/redfigure/pronomos.htm>

Acesso em 28 abr. 2021.

O vaso *Pronomos*, para alguns historiadores, é um registro de comemorações após um festival grego. Ariadne e Dioniso estão acompanhados por um ser alado, coreutas, atores com suas máscaras e um tocador de flauta. Demétrios, o dramaturgo no vaso, está segurando um rolo no canto inferior esquerdo. Acima, à direita, estão Heracles e Papposilenos, descritos por Donatella Barbieri (2017), como exemplos de trajes de cena que não se associam à ideia comum de que os gregos só vestiam túnicas drapeadas, pelo contrário, havia uma grande variedade de materiais e modelagens nesses figurinos. No caso deste vaso, percebe-se a presença das túnicas, mas também de mangas justas, *leggings*, macacões de pele e peitorais, que

podem ter sido confeccionados em tecido com padronagem pintada, linho, seda, lã, couro, feltro, pele de animal e metal.

Todavia, existia uma predominância das túnicas. As túnicas da realeza eram adornadas e utilizavam “faixas de uma cor bem viva para os personagens felizes e de tom cinza, verde ou azul para os fugitivos e infelizes; os personagens de luto vestiam-se de preto” (BOUCHER, 2010, p. 110). Os reis e as rainhas usavam mangas muito compridas, e às vezes, as mulheres usavam caudas. Os deuses usavam insígnias; os oráculos tinham uma peça de lã sobre o *quítion*; os que caçavam, levavam um manto púrpura no braço esquerdo; e o coro vestia um *quítion* mais curto, com um xale quadrado e sem *cothurno*<sup>37</sup>.

Imagem 31 – Fragmento do vaso *Tarentum*. Ator trágico segura sua máscara. IV a. C.



Fonte: Disponível em: <https://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/coldiron/image05.html>  
Acesso em: 28 abr. 2021.

A máscara é um elemento essencial na caracterização no teatro grego: era feita de linho ou couro prensado com uma mistura de gesso, água e cal, moldada de maneira que o orifício da boca atuasse como um amplificador da voz do ator. A troca de máscara e figurinos tornava possível que um grupo pequeno de atores interpretasse vários personagens (BERTHOLD, 2000).

---

<sup>37</sup> Ibid.

A comédia grega, por sua vez, também surge das cerimônias e das canções, porém, daquelas que eram fálicas e se confundiam com as orgias e as sátiras. “A palavra ‘comédia’ é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor” (BERTHOLD, 2000, p. 120). No século V a.C., os comediantes atuavam com base na farsa improvisada, fazendo sátiras, vestindo barrigas falsas e falos aparentes. Epicarmo de Mégara, na Sicília, escreveu para esses cômicos uma escala de personagens “os fanfarrões e aduladores, parasitas e alcoviteiras, bêbados e maridos enganados”<sup>38</sup>, os famosos tipos, que chegaram até a *Commedia dell’Arte* e ainda sobrevivem. O professor Cyro Del Nero (2009) nomeou esse teatro cômico e de rua, feito por gregos, de *Phlyakes*.

O vaso da imagem 32 representa uma cena da comédia grega antiga, o palco, à esquerda, representa o templo de Asclépio, e Xanthias é o servo que está recebendo no alto da escada o idoso Quíron, empurrado pelo escravo. É possível perceber que os trajes da comédia cobrem menos o corpo do ator, deixando muitas vezes o peitoral nu. As máscaras possuem traços histriônicos e caricaturais, representando até cabeças de animais<sup>39</sup>. Nessas figuras é muito comum a presença de falos aparentes e postiços.

Desde os tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos (DEL NERO, 2009, p. 136).

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 120.

<sup>39</sup> Ibid.

Imagem 32 – Vaso *Phlyakes*, século V a.C.



Fonte: Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1849-0620-13](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1849-0620-13)  
Acesso em: 01 mai. 2021.

Na imagem 33, o vaso grego, que tinha a função de guardar água, traz em sua pintura a imagem de dançarinas e acrobatas do século V a.C. Ao centro um jovem em posição de inversão, numa ponte, tenta alcançar uma taça com os pés. Ao lado direito, uma pessoa vestida em túnica, dança entre facas no chão, demonstrando a variedade de ações artísticas e acrobáticas da época.

Imagem 33 – Dançarinas e acrobatas, detalhe de vaso *hídria*, 430 a.C. *Museo di Napoli*.



Fonte: Disponível em: <http://acrobatic-dance.raftis.org/italy/> Acesso em: 01 mai. 2021.

Dentre esses artistas populares se desenvolveu o Mimo grego, forma teatral onde atores e atrizes (primeiro momento em que as mulheres aparecem em cena) representavam pequenas cenas em locais públicos. Essas cenas se baseavam na sátira social permeada de duplo sentido em tom jocoso.

O mimo apareceu primeiro na região da Sicília, “era uma farsa burlesca rústica, à qual Sófron deu forma literária pela primeira vez por volta de 430 a. C. Suas personagens são pessoas comuns e, no sentido mais amplo da mimese, animais antropomórficos” (BERTHOLD, 2000, p. 136). Essas personagens assumiam características animais que se relacionavam com aspectos de cada uma delas, por exemplo, a astúcia do gato e sua movimentação desconfiada. O “alvo era a imitação fiel ‘à natureza’ de tipos autenticamente vivos, ou num sentido mais amplo, a arte da autotransformação, da *mimesis*”<sup>40</sup>. Tais características seguirão norteando algumas práticas de encenação popular, como a *Commedia dell’Arte*. Na imagem 34 é possível observar participantes de um culto vestindo cabeças de asno.

Imagem 34 – Afresco de Micenas.



Fonte: Disponível em: <http://antiquatedantiquarian.blogspot.com/2015/04/the-mycenaeans-frescoes.html> Acesso em: 01 mai. 2021.

Os Mimos gregos são uma das primeiras grandes referências de teatro popular. Segundo o professor Joel Schechter (2003), os mimos gregos eram considerados atores populares porque não recebiam subvenção estatal, e por isso não seguiam

---

<sup>40</sup> Ibid., p.136.

regras ou normas sociais em suas apresentações, pelo contrário, o fazer artístico desses atores era baseado na improvisação e nas características do lugar onde estavam. As condições econômicas vão circundar o teatro popular até hoje, e umas das discussões mais recorrentes é a necessidade de que a linha central deste teatro seja a perspectiva do povo.

### 3.3 Roma

O período helenístico, que compreende os séculos IV, III e II a.C., marcou a sociedade da época culminando com a dominação romana sobre os gregos. Sobre o teatro, Berthold (2000, p. 137) afirma que “a Grécia nunca concedeu a ele a importância que ganharia sob os imperadores em Roma e Bizâncio”. Roma ficou conhecida por usar o teatro grego como referência, principalmente do ponto de vista dramático, e acrescentar novos aspectos para o entretenimento, a partir do desejo do Imperador. Para Del Nero (2009), o período helenístico leva esse nome exatamente porque a cultura dessa época vinha da Grécia.

Os trajes de cena do teatro romano tinham praticamente as mesmas características dos gregos (BROCKETT, 1991). A estátua de marfim de Clitemnestra, na imagem 33, dá parâmetros para compreender melhor esse traje, composto por uma máscara, provavelmente confeccionada em linho com uma argamassa feita de pó de mármore; *onkos*, tiara triangular que dilatava a dimensão do rosto do ator, devido o alargamento da frente; o traje também tinha a linha da cintura alterada para a linha inferior ao busto, dando a ilusão de corpo alongado para o espectador que via a personagem à longa distância; e o mesmo *cothurno* grego, que também contribuía para esse efeito de amplificação (BERTHOLD, 2000). O traje seguia a mesma estrutura com uma túnica, *quítion*, e manto, que poderia ser mais curto, *clâmide*, ou mais longo, *himation*. A identificação das personagens poderia contar com a ajuda de um adereço: um cetro para o rei, ou uma lança para o soldado.



Imagem 35 - Intérprete de tragédia no papel de Clitemnestra. Estatueta de marfim romana do período tardio, proveniente de Rieti. Museu do Louvre, Paris.



Fonte: Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Statuette\\_actor\\_Petit\\_Palais\\_ADUT00192.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Statuette_actor_Petit_Palais_ADUT00192.jpg) Acesso em: 08 mai. 2020.

Imagem 36 – Ator segurando sua máscara, século I a.C. Louvre.



Fonte: Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010250519> Acesso em: 02 mai. 2021.

Na imagem 36, é possível observar outra estatueta de um ator no período helenístico. Essa escultura tem quase 16 centímetros de altura e é rica em detalhes

sobre a caracterização da época. O ator veste um *quítion*, com amarração abaixo da linha da cintura. Como já vimos, esse deslocamento da cintura mais para cima tinha o objetivo de alongar e harmonizar a personagem quando assistida pelos espectadores muito distantes. Ele carrega a máscara com um braço, que possui uma expressão forte, e o *onkos*, diadema com os cabelos, também utilizados para aumentar a proporção do ator. Provavelmente ele está calçando um *cothurno*, que está escondido pela túnica.

Com o tempo, o interesse pela tragédia e pela comédia foi diminuindo e a Farsa Atelana alcançou maior notoriedade, abrindo espaço para outras formas de entretenimento como as corridas e os esportes. No século II a.C., os atores populares da cidade de Atela, na Câmpania, saíram para Roma e levaram a sua tradição de representar com máscaras caricaturescas e diálogos improvisados. A Farsa Atelana se baseava na história de tipos sociais:

como o malicioso *Maccus*, que compensava seu desajeitamento com uma afiada argúcia; o roliço e simplório *Bucco*, sempre derrotado; o bondoso Velho *Pappus*, cuja senilidade era objeto das mais cruéis mordacidades; e o filósofo glutão e corcunda *Dossenus*, alvo favorito das gozações dos camponeses iletrados (BERTHOLD, 2000, p. 161).

Tais tipos vão reaparecer na *Commedia dell'Arte*, inclusive com o uso de máscaras para representar cada personagem. As máscaras da Farsa Atelana possuem traços exagerados, expressões marcadas, muito volume e protuberâncias, e podem ser consideradas o início das máscaras da *Commedia dell'Arte*.

Imagem 37 – Máscaras de *Maccus*, *Pappus* e *Dossenus*, da Farsa Atelana.



Fonte: Disponível em: <https://fabulafabulae.wordpress.com/origini/atellane/> Acesso em: 02 mai. 2021.

A Farsa Atelana também abriu espaço para o Mimo romano, com bufonarias fálicas e grotescas. A diferença entre eles era o uso das máscaras, presente na atuação atelana, enquanto que os romanos se ocupavam com o trabalho corporal, a

*mimesis*, e não ocultavam mais o rosto do ator (BERTHOLD, 2000). É importante lembrar que o Mimo era a única representação cênica que permitia a participação de mulheres na cena.

O traje de cena do Mimo era semelhante às roupas mais simples do cotidiano da época, na maior parte das vezes eram bastante gastas. O uso da seda e de pedrarias acontecia apenas quando havia interesse de algum patrocinador.

O bobo vestia uma roupa de retalhos coloridos (*centunculus*), como a usada ainda hoje pelo Arlequim, e um chapéu pontudo (*apex*; daí a expressão posterior, *apiciosus*). O mimo usava apenas uma sandália leve nos pés, que diferia do *cothurnus* do ator trágico e do *soccus* do comediante; essa sandália lhe valeu em Roma, a alcunha de *planipedes* (BERTHOLD, 2000, p. 162-163).

O traje de retalhos deve ter surgido pela necessidade de construir algo cômico com os materiais disponíveis ao ator na época. Essa referência vai se tornar a identidade visual de uma das figuras mais importantes da comédia, o *Arlecchino*, figura que abordaremos mais adiante. Outra característica dos Mimos era o sapato que eles usavam, indicando diretamente a simplicidade do ofício, diferentemente do sucesso e da aceitação das grandes tragédias e comédias. A imagem 38 apresenta um grupo de saltimbancos, também considerados Mimos, trajando túnicas sem adereços.

Imagem 38 - Cena de rua com saltimbancos. Columbário (destruído) da Villa Doria Pamphili, Roma.



Fonte: Disponível em: [https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTSS\\_enzLhGeT\\_bJvfkWydHzFyPOvzQLpeNrsO9G2KNtLbKIOfVLQm02JqmwYdyG2A8Nw&usqp=CAU](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTSS_enzLhGeT_bJvfkWydHzFyPOvzQLpeNrsO9G2KNtLbKIOfVLQm02JqmwYdyG2A8Nw&usqp=CAU) Acesso em: 02 mai. 2021.

No século V d.C., o Império romano já em plena queda foi invadido por Alarico, um visigodo, e um dos atos dele foi encerrar as atividades teatrais, para alegria dos cristãos. Todavia, a proibição não foi motivo para que os artistas desaparecessem, segundo Del Nero (2009), eles se tornaram nômades, percorrendo cidades, vilarejos

e povoados, apresentando-se em mercados, feiras, tavernas, onde houvesse espaço e alguém interessado.

### 3.4 Idade Média

Os ocidentais denominam Império Bizantino a parte oriental do Império Romano. O nome refere-se à cidade de Bizâncio, posteriormente nomeada Constantinopla, em 330 d.C., por Constantino. O Império Bizantino agrega o período que convencionou-se chamar de Idade Média. A extinção do Império Bizantino ocorre com a tomada de Constantinopla pelos otomanos, em 1453 (DEL NERO, 2009).

Durante esses dez séculos, houve a preservação da cultura greco-romana, nas competições esportivas, nas iluminuras, porém os teatros seguiram fechados<sup>41</sup>. Por volta do século X, a liturgia da igreja oriental possuía um caráter espetacular, com recitações e coros ensaiados e a celebração da Páscoa “se tornou o embrião do drama cristão da igreja” (BERTHOLD, 2000, p. 178). No século XIII, Cristo passou a ser representado, assim como outras cenas bíblicas.

Na Idade Média, a igreja dominou as produções cênicas, definindo clérigos para representarem personagens santos e contratando atores para os personagens demoníacos. A representação do inferno conquistou fascínio nos ciclos da Paixão de Cristo encenados nos séculos XV e XVI e se tornou cada vez mais provocativo e explícito<sup>42</sup>. Em 1547 o *Mistério da Paixão* foi um espetáculo que durava vinte e cinco dias e contava com uma estrutura de várias plataformas, onde cada uma representava um cenário, simultaneamente. Na lateral direita da imagem 39, é possível observar a boca de um monstro em chamas, de onde saem figuras humanas, essa era uma convenção da época para representar o inferno.

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

Imagem 39 – Cenário do *Mistério da Paixão*, Valenciennes, 1547.



Fonte: Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HLLF-T2-d450-451\\_Th%C3%A9%C3%A2tre\\_Valenciennes\\_-\\_1547.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HLLF-T2-d450-451_Th%C3%A9%C3%A2tre_Valenciennes_-_1547.png) Acesso em: 10 mai. 2021.

Outra estrutura desenvolvida para as cenas na Idade Média foi o carro-palco. Enquanto os cenários simultâneos se tornavam comuns, um palco “processional” - como denomina Berthold (2000) - surgiu nas procissões e aparecia mais adornado a cada nova apresentação.

Os trajes de cena da Idade Média eram acervo “cuidadosamente guardado durante duzentos anos pelas igrejas e monastérios”<sup>43</sup>. Esses trajes também se assemelhavam à indumentária da época e eram utilizados nas encenações das Paixões. É importante ressaltar que a igreja agiu com o intuito de moralizar a sociedade da época, inclusive sobre o ponto de vista da vestimenta. A historiadora Aileen Ribeiro, no livro *Dress and Morality* (1986, p. 37, tradução nossa) afirmou que:

Os sermões da Igreja ditos em sua maior parte como tentativas de mudar maneiras e roupas, parte de um movimento geral de ortodoxia conservadora e obediência as autoridades, que era a regra predominante de uma igreja estável em suas tentativas de combater heresias.

Boucher (2010, p. 146) define o traje europeu dos séculos XII a XIV como sendo, para as classes mais populares, “para os homens, calções, uma jaqueta grosseira, perneiras de tecido, sapatos grossos com amarrações e às vezes uma

<sup>43</sup> Ibid., p. 200.

camisa; para as mulheres, uma blusa, um vestido e meias altas. A pelerine com capuz, de burel<sup>44</sup>, complementa para os dois sexos”. Os mais nobres utilizavam o traje cerimonial, uma dalmática<sup>45</sup> com mangas até o cotovelo e o manto real. Outra peça comum à época para ambos os sexos é a cota, uma túnica ajustada ao corpo e suas variações, como por exemplo a *sourquenie*, que era um tipo de cota feminina com o busto muito justo.

Ao descrever os trajes de cena, Brockett afirma que:

Os soldados romanos usavam armaduras medievais, e os sumos sacerdotes judeus usavam as túnicas de prelados católicos. [...] Deus estava vestido como um imperador ou papa, e os anjos usavam mantos de igreja com asas. [...] Os demônios foram concebidos com muita imaginação, pois foram feitos para se parecerem com grandes aves de rapina, monstros com cabeças de animais ou criaturas com escamas, caudas, chifres ou garras (BROCKETT, 1991, p. 101, tradução nossa).

Os atores na Idade Média tinham que arcar com as despesas dos trajes de cena, exceto se os trajes fossem fantasiosos e não seguissem a indumentária social da época. Neste caso, os custos seriam pagos pelo produtor do espetáculo. Os ricos também podiam financiar os trajes e adereços de atores mais pobres<sup>46</sup>.

O mimo foi introduzido no drama religioso (BERTHOLD, 2000), trazendo a estética do grotesco, com carecas, enchimentos (barriga) e próteses (barbas). Na imagem 40, é possível observar um afresco na Igreja de São Jorge, na aldeia Staro Nagoricino, República da Macedônia, que data do século XIV, onde mimos dançam e blasfemam aos pés de Cristo. “Dois deles usam um traje com as características mangas longas e largas, que lhes cobrem as mãos, e que desempenham papel importante na linguagem gestual de tantas civilizações – sublinhando expressão da dor e parodiando-a”<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Burel era um tipo de lã portuguesa.

<sup>45</sup> Dalmática é um traje litúrgico da Igreja Católica.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid., p. 200.

Imagem 40 – Detalhe de afresco na Igreja de São Jorge, na aldeia Staro Nagoricino, República da Macedônia, que data do século XIV, com mimos aos pés de Cristo.



Fonte: Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Church\\_of\\_Saint\\_George\\_in\\_Staro\\_Nagoricino,\\_northern\\_wall,\\_Mocking,\\_Road\\_to\\_Golgotha,\\_George\\_destroying\\_idols,\\_George\\_slaying\\_the\\_dragon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Church_of_Saint_George_in_Staro_Nagoricino,_northern_wall,_Mocking,_Road_to_Golgotha,_George_destroying_idols,_George_slaying_the_dragon.jpg) . Acesso em: 21 jun. 2020.

Essas mangas longas já apareceram em estatueta de terracota de origem chinesa, que data do período T'ang (618-906), conforme imagem 16 (página 46). Posteriormente, irão reaparecer na *Commedia dell'Arte* com o personagem *Pulcinella* e em figuras femininas da Ópera de Pequim. Esse efeito ficará conhecido como mangas d'água. Berthold (2000, p. 175) também falou sobre esse aspecto do traje de cena:

por trás da manga “dramática” do trágico bizantino vislumbramos imagens remotas, mas sem dúvida com ela aparentadas: a dançarina sassânida, a aristocrática dama chinesa do período T'ang, as jovens estudantes do Jardim das Peras e, no âmbito da arte cristã, a bailarina Salomé, epítome de todos os vícios. Todas essas imagens tinham o seu “jogo” baseado no poder expressivo das longas mangas que pendiam sobre as mãos hábeis do ator.

A imagem 41 apresenta um mosaico bizantino com a figura de Salomé, filha de Herodíades que, segundo a Bíblia, pede a cabeça de João Batista em troca de uma dança a Herodes. Nessa imagem, Salomé está vestindo uma túnica ajustada ao corpo e mangas longas adornadas, enquanto ela dança com uma cabeça de João Batista em uma bandeja.

Imagem 41 – Salomé, fragmento de mosaico bizantino, catedral de São Marcos, Veneza, séc. XIV.



Fonte: Disponível em: <http://deedellaterra.blogspot.com/2016/08/historia-medieval-historia-da.html?m=1> Acesso em: 10 mai. 2021.

A medida em que o teatro ia tomando o espaço público das ruas, tais representações deram lugar às farsas, alcançando maior interação com o povo. A *sottie*, sátira que supõe que a sociedade é feita por loucos, também surgiu neste período. Berthold (2000) diferencia a farsa da *sottie* pelo traje, a primeira utiliza trajes comuns e a segunda usa vestimentas de bobos. Ambos eram divertimentos para o público, tendo a crítica social como eixo central, usufruindo do texto falado e improvisações. Essas apresentações populares foram fundamentais para o fortalecimento do teatro popular.

O príncipe dos bobos e a mãe dos bobos eram figuras recorrentes das *sotties*, eles se tornaram os protagonistas da peça escrita por Pierre Gringoire, que estreou em 1512 em Paris, com uma sátira à igreja<sup>48</sup>. Na imagem 42, essas personagens aparecerem usando orelhas de asno, enfatizando seu caráter animalesco e a ideia de que são bobos; os trajes, no entanto, seguem a indumentária da época.

---

<sup>48</sup> Ibid.



Imagem 42 – Príncipe e mãe dos bobos, frontispício de *Jeu du Prince des Sots et de la Mere Sotte*, de Pierre Gringoire, 1512.



Fonte: Disponível em:

<https://i.pinimg.com/originals/80/49/bb/8049bba65fad8621ebdd52fc87f1523e.png>

Acesso em: 10 mai. 2021.

Imagem 43 – *Sebastianskirmes* em frente à casa da cidade de *Oudenaarde*. c. século XVII, David Vinckboons, mostrando em um palco de rua, aparentemente, uma *sottie* (dir. sup.).



Fonte: Disponível em:

[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:David\\_Vinckboons\\_Die\\_Bauernkirmes.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:David_Vinckboons_Die_Bauernkirmes.jpg)

Acesso em: 10 mai. 2021.

Os atores das farsas também vestiam trajes cotidianos, “quando intervêm anjos ou diabos, acrescentam-se apenas asas para os primeiros, máscaras e um apêndice caudal para os segundos” (BOUCHER, 2010, p. 151). Já nas danças e jograis, o traje era colorido e as mãos e rosto eram pintados para causar o efeito de alegria. Através da pintura de David Vinckboons (imagem 43) é possível observar os trajes da Idade Média, com variedade e tons diversos. No centro da pintura à direita tem um palco montado com atores em cena, demonstrando que o teatro voltou às ruas como entretenimento popular.

Até o final da Idade Média, a roupa masculina e a roupa feminina estavam baseadas em túnicas, sem grandes variações para homens ou mulheres. O teatro, por sua vez, utilizava a roupa do cotidiano para vestir os personagens com as devidas modificações conforme vimos até agora. É a partir do Renascimento que irão surgir novas formas de vestir. Os manuais de alfaiataria e costura também aparecem neste período e favorecem novas maneiras de cortar os trajes, novas modelagens. As túnicas deixam de ser tão comuns e o gibão e a calça se tornam trajes masculinos fundamentais. Já o traje feminino começa a ter volume e marca mais as curvas do corpo da mulher.

### **3.5 Festivais da Corte no Renascimento**

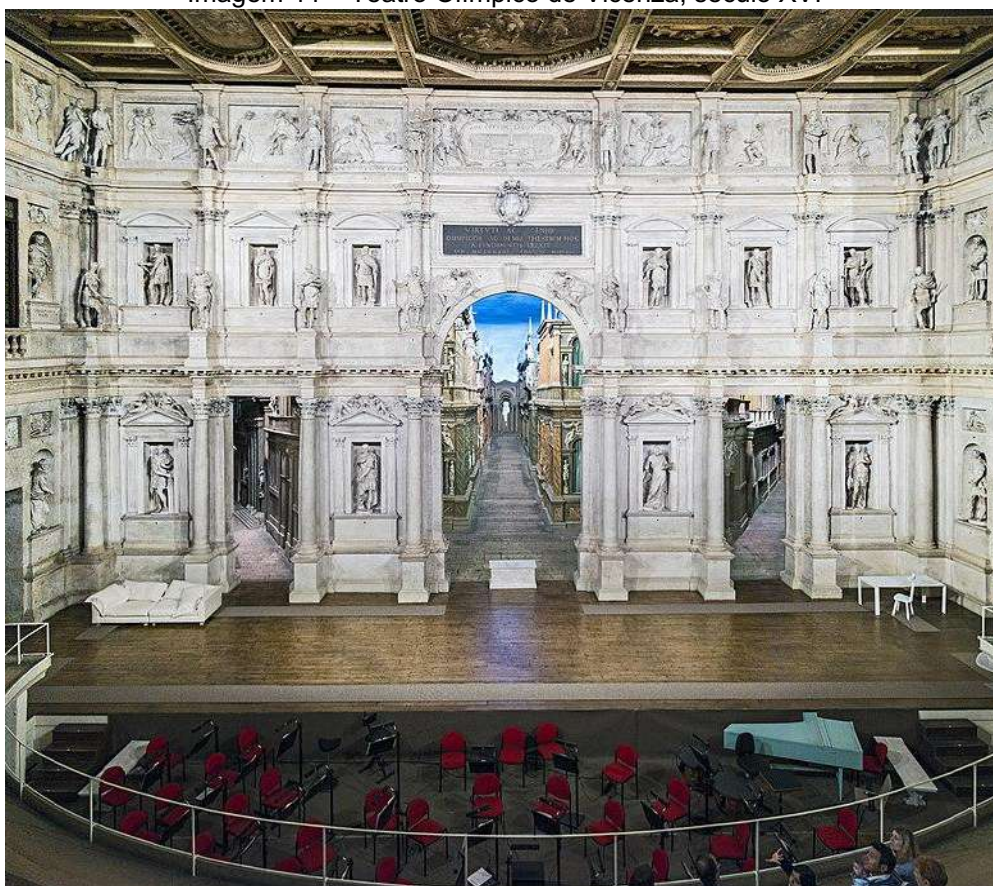
O Renascimento foi um período histórico compreendido entre os séculos XIV e XVI, porém não há consenso sobre datas específicas. Com o enfraquecimento do poder da Igreja Católica, essa época foi marcada pelo “despertar do individualismo” (BERTHOLD, 2000, p. 269), pela ascensão da burguesia, pelas navegações e exploração de outros continentes e também pelo avanço do protestantismo em parte da Europa. Outro ponto importante foi a publicação dos escritos gregos e romanos, que foram salvos por eruditos bizantinos em fuga.

Sobre esse aspecto, o tratado *Da Arquitetura*, escrito por Vitrúvio no século I a.C., teve três edições, uma em 1486, outra em 1521 e uma edição comentada em 1556 e influenciou o trabalho dos arquitetos teatrais, assim como o estudo da perspectiva, do ponto de vista da arquitetura e das artes, realizado por Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti e Donato Bramante no século XV.

Isso foi um grande marco na história do teatro e conseqüentemente influenciou mudanças nos trajes de cena também. A cenografia teatral até então era ilustrativa e

apresentava locações achatadas, mas com a perspectiva ganhou outro status, pois passou a contar com construções que indicavam ruas e construções em relevo. Baldassare Peruzzi (1481-1536) foi o cenógrafo responsável pelo cenário do espetáculo *Calandra*, apresentado para o papa Leão X, em Roma, no ano 1518, esse cenário era verdadeiro e apresentava profundidade, utilizando módulos, chamados de praticáveis e um telão em perspectiva plena no fundo. O teatro Olímpico de Vicenza é um exemplo de teatro renascentista conservado até hoje na Itália, ele foi construído entre 1580 e 1585 por Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi. Esse teatro possui um ponto de fuga que vai além do espaço da cena, ampliando o efeito de profundidade. (BERTHOLD, 2000).

Imagem 44 – Teatro Olímpico de Vicenza, século XVI



Fonte: Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_Olimpico#/media/File:Interior\\_of\\_Teatro\\_Olimpico\\_\(Vicenza\)\\_scena\\_.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico#/media/File:Interior_of_Teatro_Olimpico_(Vicenza)_scena_.jpg) Acesso em: 13 mai. 2021.

Outro aspecto importante que o teatro desenvolveu nesse período foi a maquinaria. Inspirada nas embarcações, influenciada pelas grandes navegações, a cenografia passou a utilizar cordas, carretilhas, contrapesos, varas, entre outras

ferramentas e técnicas, para facilitar a mudança de cenário, o transporte de algum personagem pela parte superior do palco, desaparecer alguém pelo fosso e até representar as ondas do mar no palco. Tais mecanismos foram descritos por Nicola Sabbattini, no livro *Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri*, em 1637. (DEL NERO, 2009).

Quanto à indumentária, “a grande novidade na evolução do vestuário na Europa a partir de meados do século XIV é o abandono do traje longo e folgado comum aos dois sexos” (BOUCHER, 2010, p. 153), o traje se tornou mais justo, comprido para as mulheres e mais curto para os homens. Outra característica é a diferença nos padrões dos trajes em relação às nacionalidades, pois o traje curto não era o mesmo na Inglaterra, na França ou na Itália.

Imagem 45 – Trajes de cena para os entreatos do festival de teatro dos Medici, em 1589, no salão de teatro da Uffizi, Florença (Londres, Victoria and Albert Museum).



Fonte: Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1008817/costume-design-buontalenti-bernardo/>. Acesso em: 21 jun. 2020.

Os trajes de cena começaram a sair do padrão social, acrescentando elementos fantasiosos à caracterização, conforme vemos na ilustração de Bernardo Buontalenti (imagem 45) dos trajes para o Festival dos Medici, em 1589. Buontalenti,

desenhou trajes para os planetas, para as virtudes, para ninfas e deuses; delfins com rodas e tritões flutuantes – até mesmo barcos de gala, usados

quando os átrios ou praças eram inundados, para intensificar o efeito. Idealizou também trajes para gênios alados, dragões que cuspiam fogo e querubins dançarinos que mergulhavam em cornucópias douradas para espalhar flores perfumadas entre os membros da sociedade da corte (BERTHOLD, 2000, p. 296).

Donatella Barbieri afirma que, nesse período, os atores tinham que representar personagens femininas, para isso os trajes contavam com próteses de seios confeccionadas em papel machê. “Esses peitos de *papier-maché* fazem parte da convenção cênica estabelecida, através da qual o gênero foi articulado no palco por meio do figurino” (BARBIERI, 2017, p.38, tradução nossa). A utilização de próteses é comum desde o teatro grego e romano, quando os atores cômicos usavam barrigas, corcundas e, principalmente, falos. Mas é a partir do Renascimento que esse uso de adereços alegóricos vai se tornar cada vez mais comum.

Imagem 46 – Salomé com a cabeça de João Batista, pintura renascentista de Andrea Solario, século XVI.



Fonte: Disponível em: [https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/nirp/hd\\_nirp.htm](https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/nirp/hd_nirp.htm) Acesso em: 13 ago. 2021.

Através da pintura de Andrea Solario (imagem 46) percebemos no traje social do renascimento o uso de muitos detalhes com volumes, cores e texturas diferentes. Essa riqueza de elementos do traje social é observada nos trajes de cena de Buontalenti (imagem 45), que acrescentou outros aspectos, como as próteses de

busto. Os trajes se tornam cada vez mais símbolos de poder e riqueza e todos os detalhes nos trajes indicavam isso.

Os festivais ocupavam os espaços públicos em forma de procissões e cortejos. As datas comemorativas e grandes atos públicos culminavam em manifestações artísticas nas ruas e exigiam trajes apropriados para a cena. Em 1615, em Bruxelas, acontecia um festival chamado *Ommeganck*, realizado em homenagem à Virgem Maria, nesse ano houve uma sessão especial, homenageando a arquiduquesa Isabella (HOLME, 1988). As imagens 47, 48, 49 e 50 retratam a pintura de Denys Van Alsloot, de 1616, que ilustra esse cortejo.

Bryan Holme (1988), no livro *Princely feasts and festivals*, descreve a espetacularidade do triunfo de Isabella, evento que aconteceu em Bruxelas dentro do festival *Ommeganck*, realizado em homenagem à Virgem Maria, em 1615. A pintura de Denys Van Alsloot demonstra trajes de cena e trajes sociais no mesmo quadro.

Imagem 47 – O *Ommegang* em Bruxelas em 31 de maio de 1615: O triunfo da arquiduquesa Isabella – parte 1, 1616, Denys Van Alsloot, Bruxelas



Fonte: Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O18973/the-ommegang-in-brussels-on-painting-alsloot-denys-van/> Acesso em: 13 mai. 2021.

No detalhe deste quadro, na imagem 47, podemos observar que “no fundo estão quatro camelos brilhantemente adereçados, montados por crianças; o terceiro foi transformado em unicórnio e o quarto em dragão” (HOLME, 1988, p. 45, tradução nossa). Ao fundo, pessoas comuns se amontoam para assistir ao desfile.

O nível de construção dos trajes para essas celebrações públicas era altíssimo, isso é perceptível por essa pintura, pela grandiosidade do evento e pela diversidade

de figuras fantásticas representadas. Na imagem 48, outro detalhe da mesma pintura mostra:

Em primeiro plano, a carroça principal, à direita, carrega uma enorme gaiola e um homem sentado em um trono cercado por atendentes vestidos de penas; ele é o rei Psapho da Líbia, um sábio oriental que ensinou os pássaros a falar seu nome (HOLME, 1988, p. 45, tradução nossa).

Imagem 48 – O *Ommegang* em Bruxelas em 31 de maio de 1615: O triunfo da arquiduquesa Isabella – parte 2, 1616, Denys Van Alsloot, Bruxelas



Fonte: Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O18973/the-ommegang-in-brussels-on-painting-alsloot-denys-van/> Acesso em: 13 mai. 2021.

A imagem 49 demonstra a grandiosidade desse evento e a grande quantidade de carros alegóricos com diferentes temas representados.

Na parte de trás, primeiro vem uma carroça mostrando as virtudes de Isabella e, em seguida, um navio elaborado carregando as figuras da Virgem e do Menino - é rebocado por cavalos-marinhos e seguido por elefantes-marinhos puxando os Pilares de Hércules. Na linha do meio, vemos a Anunciação; o tronco de Jessé, com o rei Davi sob um dossel de onde cresce a Árvore que termina na Virgem; e Apolo e as Nove Musas. As duas carroças em primeiro plano representam a Corte de Isabella, com a Fama assentada em um pilar, e Diana e suas ninfas (HOLME, 1988, p. 45, tradução nossa).

Imagem 49 – O *Ommegang* em Bruxelas em 31 de maio de 1615: O triunfo da arquiduquesa Isabella – parte 3, 1616, Denys Van Alsloot, Bruxelas



Fonte: Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O18973/the-ommegang-in-brussels-on-painting-alsloot-denys-van/> Acesso em: 13 mai. 2021.

Se aproximarmos ainda mais um pouco (imagem 50), veremos crianças do povo correndo, assustadas por duas personagens monstruosas.

Imagem 50 – O *Ommegang* em Bruxelas em 31 de maio de 1615: O triunfo da arquiduquesa Isabella – detalhe da parte 3, 1616, Denys Van Alsloot, Bruxelas



Fonte: Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O18973/the-ommegang-in-brussels-on-painting-alsloot-denys-van/> Acesso em: 13 mai. 2021.

### 3.6 Shakespeare e o teatro elizabetano



Algumas décadas antes do Triunfo de Isabella, especificamente em 1590, segundo Berthold (2000), William Shakespeare chegou a Londres e, nessa época, a cidade possuía três teatros. Shakespeare foi ator e dramaturgo de grande repercussão na história do teatro, atuando no grupo *Chamberlain's Men*. Durante o reinado de Elizabeth I, Shakespeare ficou conhecido por retratar o ser humano consciente de si mesmo e de suas relações sociais. Ele é autor de 38 peças teatrais, muitas delas se inspiram em outros textos, porém foram remodelados ao ponto de se tornarem uma marca estilística (BROCKETT, 1991).

A ação [cênica] normalmente dura meses ou anos e ocorre em locais amplamente separados. Esta amplidão cria uma sensação de que a vida continua nos bastidores.

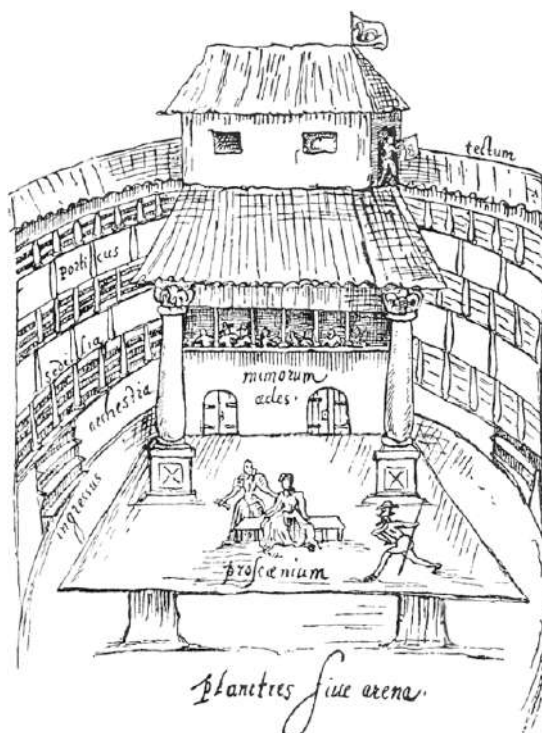
Os grandes elencos de Shakespeare são compostos de personagens bem arredondados que variam do inepto e ridículo ao comandante e heroico, do jovem e inocente ao velho e corrupto.

Seu diálogo poético e figurativo não apenas desperta emoções, estados de espírito e ideias específicas, mas também cria uma rede de associações e conotações complexas que transcende a situação dramática imediata. (BROCKETT, 1991, p. 160, tradução nossa).

O teatro elisabetano também marcou a cenografia da época. O espaço cênico elisabetano foi influenciado pelos currais espanhóis, aproximando o público da encenação. O teatro se misturava com o cenário da cidade, cheirava mal e ainda que possuísse condições precárias de higiene e saúde pública, durante o verão, os espectadores se amontoavam ao redor do palco, todos em pé, para assistir ao espetáculo.

Na imagem 51 vemos o interior do Teatro Swan, através de uma cópia feita por Arend van Buchell, do desenho do visitante holandês Johannes de Witt, em 1596. O desenho apresenta as três galerias e o teto inclinado para dentro citado por Berthold (2000); também se nota o prolongamento do proscênio, área frontal do palco, adentrando na plateia; as portas ao fundo, por onde os atores entram e saem de cena; a galeria acima do palco; e na parte superior, ainda tem um espaço por onde um ator pode se comunicar com os espectadores.

Imagem 51 – Esboço do teatro The Swan, em Londres, de Jean de Witt, 1596.



Fonte: Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Swan\\_\(theatre\)#/media/File:The\\_Swan\\_cropped.png](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Swan_(theatre)#/media/File:The_Swan_cropped.png)

Acesso em: 16 mai. 2021.

Imagem 52 – Detalhe do mapa de Londres em 1616, de J. C. Visscher.



Fonte: Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Visscher\\_panorama#/media/File:London\\_panorama,\\_1616b.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Visscher_panorama#/media/File:London_panorama,_1616b.jpg)

Acesso em: 16 mai. 2021.

A imagem 52, por sua vez, apresenta um mapa de Londres no início do século XVII e na lateral do rio Tâmesa, na parte inferior da imagem e ao centro, estão os teatros *Globe* e *Bear Garden*. A estrutura do teatro possuía um apelo visual muito chamativo e não era possível fazer grandes alterações cenográficas, como utilizar grandes telões, por exemplo; o prédio servia como cenário para os espetáculos.

Dessa forma, o cenário era construído através das falas das personagens, indicando a hora, a posição do sol ou da lua, mesmo que a realidade fosse o céu nublado, trovões ou o barulho intenso do rio do lado de fora. (BERTHOLD, 2000).

Os trajes de cena eram chamativos, pois era importante para destacar as personagens diante do cenário fixo. A maior parte dos personagens vestiam trajes contemporâneos, independente da época ou da origem de cada um deles. Para Brockett (1991), havia cinco possibilidades de não usar trajes elisabetanos em cena:

1. roupas fora de moda, usadas para indicar falta de moda ou, ocasionalmente, para sugerir outro período;
2. antigo, consistindo em cortinas adicionadas a vestimentas contemporâneas, usadas para certas figuras clássicas;
3. vestimentas fantasiosas, usadas para fantasmas, bruxas, fadas, deuses e personagens alegóricos;
4. trajes tradicionais, associados a alguns personagens específicos, como Robin Hood, Henri V, Tamburlaine, Falstaff e Ricardo III;
5. trajes nacionais ou raciais, usados para destacar turcos, índios, judeus e espanhóis.

Os trajes do período dos dois primeiros reis da dinastia Tudor, Henrique VII e Henrique VIII, que compreende os anos entre 1485 e 1547, eram:

para as mulheres, o penteado mais baixo, o vestido com decote quadrado, as mangas compridas e estreitas; para os homens, o gibão bem curto, a camisa deixando o pescoço descoberto, os culotes estreitos e frequentemente confeccionados em duas cores, depois bufantes e com nergas (BOUCHER, 2010, p. 198).

No reinado de Elizabeth I, a última Tudor, que durou de 1558 a 1603:

as mulheres [vestiam] corpetes bem apertados com mangas estreitas e saias bem amplas; para os homens, um gibão colante com calções bufantes. [Nos últimos anos]: os homens preferem a gola revirada ao rufo e adotam um gibão mais simples; nas mulheres, o vestido cônico ganha uma forma cilíndrica que valoriza um corpete ainda mais justo (BOUCHER, 2010, p. 202).

No desenho de *Titus Andronicus* - atribuído a Henry Peacham - do final do século XVI (imagem 53), os personagens masculinos vestem uma mistura de

elementos dos trajes romanos, como o elmo e armaduras e trajes elisabetanos, como os calções folgados e gibão. Esses trajes de cena representados na ilustração de Peacham remetem diretamente ao traje social da época, conforme podemos observar no quadro de Joris Hoefnagel (imagem 54) e no detalhe das figuras retratadas no canto inferior à direita. Os homens vestem casaco, camisa, calção e meias; e as mulheres vestem saias ou vestidos, com a parte superior ajustada ao corpo, como um corpete.

Imagem 53 – Desenho de cena de *Titus Andrônico*, atribuído a Henry Peacham, 1595.



Fonte: Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titus\\_Andronicus\\_1595.jpg#/media/File:Titus\\_Andronicus\\_1595.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titus_Andronicus_1595.jpg#/media/File:Titus_Andronicus_1595.jpg) Acesso em: 16 mai. 2021.

Imagem 54 – Casamento em Bermondsey, de Joris Hoefnagel, c. 1569.



Fonte: Disponível em: <http://www.sandragulland.com/eagles-red-kites-and-an-elizabethan-wedding-a-round-about-way-to-come-up-with-an-idea-for-a-scene/> Acesso em: 16 ago. 2021.

Os trajes de cena eram adquiridos pelas companhias da época, doações dos mais nobres eram bem recebidas, assim como da família real (BROCKETT, 1991). A manutenção desses trajes exigia cuidado, tendo em vista que os figurinos eram fator

imprescindível à encenação. “Alguns registros do período referem-se a *tiremen* (guarda-roupas), alguns deles aparentemente formados com alfaiates, embora haja poucas informações específicas sobre o que faziam” (BROCKETT, 1991, p. 180, tradução nossa). Ao que parece, havia na época uma preocupação com a manutenção e aproveitamento dos trajes de cena e para isso era necessário a presença de profissionais que auxiliassem com o guarda-roupa.

### 3.7 Commedia dell’Arte

Em meados do século XVI, se estabelece na Itália um marco importante para o teatro popular, a *Commedia dell’Arte*. As raízes desse movimento artístico estão nos Mimos da Grécia, nas Atelanas romanas, nos bufões, nos artistas de rua e vendedores ambulantes da Idade Média. Inicialmente, a *Commedia dell’Arte* existia apenas como contraponto ao teatro literário culto, chamado de *Commedia erudite* (BERTHOLD, 2000). Porém, se espalhou rapidamente pela Europa e se fortaleceu como expressão teatral.

Esse movimento poderia ser denominado de “*Commedia dell’Arte* (comédia de atores profissionais), *Commedia all’improvviso* (comédia improvisada) e *Commedia a soggetto* (comédia desenvolvida a partir de um enredo, tema ou assunto)” (BROCKETT, 1991, p. 147, tradução nossa). Porém, o termo *Commedia dell’Arte* se tornou mais conhecido e difundido até a atualidade. Não existe um consenso sobre a data de início, mas Brockett<sup>49</sup> afirma que, em 1568, foi encontrado um contrato que parece ser de uma apresentação de *Commedia dell’Arte* do ano de 1545. Sobre a origem da *Commedia dell’Arte*:

alguns teóricos buscam rastreá-la a partir das Atelanas, farsa romana, preservada por mímicos errantes durante a Idade Média. A principal evidência para essa visão é a semelhança dos personagens tradicionais nas duas formas. Uma variação dessa teoria rastreia a comédia de trupes de mímicos bizantinos que supostamente fugiram para o Ocidente quando Constantinopla caiu em 1453. Outros estudiosos argumentaram que ela evoluiu a partir da improvisação nas comédias de Plauto e Terêncio. (BROCKETT, 1991, p. 147, tradução nossa).

A *Commedia dell’Arte* pode ser caracterizada como a arte do improviso. A improvisação é a essência da interpretação na *Commedia dell’Arte*, onde os atores

---

<sup>49</sup> Ibid.

estudam um personagem tipo e se dedicam a interpretá-lo por muito tempo. Cada personagem tem uma postura e movimentações específicas. Há também as piadas e truques cômicos que são recorrentes para cada um, chamados de *lazzi*. Mesmo funcionando de maneira improvisada, os atores seguem o *scenario*, ou *soggetto*, que é o roteiro sequenciado das cenas ou dos momentos da encenação (BERTHOLD, 2000).

Imagem 55 – Comediantes franceses e italianos, no Théâtre Royal em Paris, 1670. Pintura à óleo anônima. Coleção da *Comedie Française*.



Fonte: Disponível em: [https://www.comedie-francaise.fr/fr/expositions\\_virtuelles/il-etait-une-fois-hellip-la-comedie-francaise](https://www.comedie-francaise.fr/fr/expositions_virtuelles/il-etait-une-fois-hellip-la-comedie-francaise). Acesso em: 22 jun. 2020.

Muitas pinturas e gravuras ilustram esse período nas artes cênicas, entre elas as mais conhecidas são de Alessandro Scalzi e Antoine Watteau<sup>50</sup>. Porém, é em uma ilustração anônima, de 1670, disponível atualmente no acervo da *Comedie-Française*, que se pode observar vários atores representando seus tipos em um palco, sob o olhar de Molière, ator, diretor e dramaturgo francês que abordaremos em seguida. A *Commedia dell'Arte* foi um movimento iniciado na Itália no século XVI e durou bastante

<sup>50</sup> Ibid.

tempo e, devido a seu caráter itinerante, alcançou outros países, a França foi um deles.

Existem vários tipos de personagens na *Commedia dell'Arte*. Esses tipos estão fixados pelos dialetos das regiões italianas: do Norte, vem *Arlecchino* e *Brighella* (Bérgamo), *Pantalone* (Veneza), *Il Dottore* (Bolonha); do Sul, *Pulcinella*, *Tartaglia* e *Il Capitano* (Nápoles ou Calábria); e da Toscana, provavelmente, vem os enamorados e a Colombina (RUDLIN, 1994). Para cada tipo existe uma máscara específica, as máscaras são confeccionadas em couro e se encaixam na metade superior do rosto do ator, fazendo parte da caracterização. Apenas os enamorados e algumas versões do *Il Capitano* não usam máscaras. Na imagem 55, da esquerda para direita, estão: *Molière*, *Jodelet*, *Poisson*, *Turlupin*, *Capitan Matamoros*, *Arlecchino*, *Guillot Gorju*, *Gros Guillaume*, o doutor *Granán Balourd*, *Gaultier Garguille*, *Polichinelo*, *Pantaleone*, *Phillipin (no balcão)*, *Scaramuccia*, *Criquelle* e *Trivelino*, conforme descrição na própria imagem.

A maior parte dos personagens na imagem 55 vestem trajes sociais, exceto pelos trajes multicoloridos do *Arlecchino* e do *Trivelino*, que usam tecido de losangos coloridos nas calças e casacos. *Arlecchino*, *Brighella*, *Pulcinella* e *Colombina* são *Zannis*, servos atrapalhados e espirituosos, mas cada um com características próprias; e *Trivelino* assume o lugar do *Arlecchino* em algumas trupes de *Commedia dell'Arte*.

O grande marco para os trajes de cena da *Commedia dell'Arte* é o resgate de personagens populares comuns na Idade Média, e conseqüentemente sua forma de vestir. O *Arlecchino* é um dos personagens mais famosos da *Commedia dell'Arte* e o traje dele segue o padrão da indumentária masculina na Idade Média, calça comprida e um camisão. Para acrescentar comicidade a esse personagem, a camisa está ajustada por um cinto que amarra um porrete, como símbolo fálico, e outros objetos que fazem barulho ao se movimentar. Ao longo da história variações foram feitas no traje do *Arlecchino*, mas a característica que se manteve foram os retalhos coloridos. Ele também usa sapatos pretos e rasteiros e uma boina ou chapéu de feltro com uma pena ou rabo de coelho, costume de alguns camponeses de Bérgamo, região italiana original dele<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Ibid.

Imagem 56 – O ultimo julgamento, por volta do século XII. British Library.



Fonte: BARBIERI, Donatella. *Costume in performance: Materiality, culture and the body*. Londres: Bloomsbury, 2017.

Uma das teorias sobre os retalhos neste traje é “uma história francesa sobre um amigo de Arlequim dando-lhe os retalhos de sua fantasia de *mardi gras*, para o pobre Arlequim fazer um traje para si” (RUDLIN, 1994, p. 77, tradução nossa). A questão da utilização dos retalhos no traje do Arlecchino, pode ter relação com a falta de condições para se comprar um tecido maior, todavia, se tornou uma escolha estética, que ajuda a criar textura e aumentar o colorido do traje. Outra possível relação com a origem do traje do Arlecchino é apresentada por Barbieri (2017), aproximando-o da figura do diabo, a partir da imagem do último julgamento (imagem 56), onde aparecem demônios com trajes com recortes triangulares, essa imagem também gera uma associação com o sátiro, pela animosidade apresentada. Essa relação do Arlecchino com o diabo também é citada por outros autores, como Rudlin (1994), que diz que o nome Arlecchino pode derivar de *Hellecchino*, significando pequeno demônio.



Outra evidência que justifica essa comparação com uma figura demoníaca está na máscara utilizada pelo Arlecchino, que é confeccionada em couro, possui abertura redonda para os dois olhos e uma verruga na testa (RUDLIN, 1994). Essa verruga é considerada por alguns autores, como Donato e Amleto Sartori, no livro *A Arte Mágica* (2013), um vestígio de chifre cerrado, aproximando mais a ideia de sátiro ou demônio. No início, a máscara do Arlecchino cobria toda a face do ator, e era feita em papelão encerado, depois tornou-se meia máscara de couro com aberturas finas nos olhos e arcos de sobrancelha proeminentes, fazendo com que o personagem estivesse permanentemente curioso e nunca satisfeito (GRIGNOLA, 2000).

Imagem 57 – Máscara do Arlecchino, século XVI. Bibliothèque de l'Opéra, Paris.



Fonte: BARBIERI, Donatella. *Costume in performance: Materiality, culture and the body*. Londres: Bloomsbury, 2017.

Todavia, a indumentária dos séculos XVI e XVII também influenciou os trajes de cena da *Commedia dell'Arte*. A partir dos retratos nas imagens 58 e 59 é possível traçar um paralelo entre alguns trajes da *Commedia dell'Arte* e os trajes sociais do mesmo período. No *Retrato de um jovem rapaz* (imagem 58), obra do pintor italiano Bronzino, da primeira metade do século XVI, o rapaz veste um casaco escuro com textura de recortes no próprio tecido, que se parece com a parte superior do traje do Scaramuccia, personagem localizado no canto direito inferior da imagem 55, e representa um capitão.

Imagem 58 – Retrato de um jovem rapaz, de Bronzino, 1530.



Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435802> Acesso em: 16 ago. 2021.

Já o *Retrato de um garoto* (imagem 59), do pintor espanhol Francisco de Zubarán, do século XVII, traz a capa como elemento do traje social masculino, comum aos personagens Pantaleone, velho mercador avaro, que geralmente quer mostrar sua virilidade, e o Dottore, renomado professor da Universidade de Bolonha, detentor de todo o conhecimento.

A imagem 60 apresenta a silhueta feminina do final do século XVI e início do século XVII: saia ampla com cintura marcada, blusa ajustada com mangas e decote acentuado. O avental, segundo descrição da imagem no site do *Victoria and Albert Museum*, era uma peça fundamental na indumentária feminina deste período, e sua função era decorativa, tendo em vista os bordados e as aplicações feitos à mão. A Colombina, versão feminina do Arlecchino na *Commedia dell'Arte*, é representada com trajes semelhantes a esse.

Imagem 59 – Retrato de um garoto (O Duque de Medinaceli), de Francisco de Zurbarán, c. séc. XVII.



Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/francisco-de-zurbaran/portrait-of-a-boy-the-duke-of-medinaceli> Acesso em: 16 ago. 2021.

Imagem 60 – Traje feminino com avental feito à mão, c.1580-1600.



Fonte: Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O113936/apron-unknown/> Acesso em: 20 ago. 2021.

As imagens 61 a 66 são ilustrações de Constantina Fiorini, para o livro de Antonella Grignola (2000), de alguns personagens da *Commedia Dell'Arte*, com trajes, adereços e máscaras específicas de cada um. Os trajes de cena dessas ilustrações são os mesmos que apareceram na imagem 55 e se relacionam diretamente com a indumentária dos séculos XVI e XVII. Alguns deles apresentam traços da indumentária da Idade Média, como é o caso do Arlecchino e do Pantaleone.

Imagem 61 – Arlecchino



Imagem 62 – Pulcinella



Imagem 63 - Colombina



Fonte: GRIGNOLA, Antonella. *Maschere italiane nella Commedia dell'arte*. Colognola ai Colli: Demetra, 2000.

Imagem 64 – Pantaleone



Imagem 65 – Il Dottore



Imagem 66 - Scaramuccia



Fonte: GRIGNOLA, Antonella. *Maschere italiane nella Commedia dell'arte*. Colognola ai Colli: Demetra, 2000.

A *Commedia dell'Arte* teve seu auge entre 1550 e 1650, porém as piadas foram decaindo e a improvisação perdeu prestígio. Um século depois, em 1746, o

dramaturgo Carlo Goldoni, se inspirou na *Commedia dell'Arte* e escreveu o texto teatral “*Arlequim, o servidor de dois patrões*, para o grupo do famoso intérprete de Truffaldino, o ator Antonio Sacchi. Com suas peças, Goldoni realizou a tão tardia renovação do teatro italiano” (BERTHOLD, 2000, p. 367). A herança deste movimento teatral influenciou a comédia nos anos seguintes.

### 3.8 Molière e a *Comédie-Française*

Na França, Jean Baptiste Poquelin, posteriormente conhecido como Molière, se destacou. Em 1643, ele já atuava no teatro. Nessa época, Molière fundou a companhia *L'illustre Théâtre*, juntamente com a atriz Madeleine Béjart. Em 1658, eles se apresentaram diante do rei, com o espetáculo *Nicomède*, de Pierre Corneille, porém foi a farsa *Le dépit amoureux* (A Decepção Amorosa), escrita por Molière, que encantou a plateia no intervalo. Em 1661, Molière e sua companhia já haviam sido nomeados os comediantes do Rei e receberam o teatro do *Palais Royal* (antigo *Palais Cardinal Richelieu*) para os serviços teatrais<sup>52</sup>. No *Palais Royal*, a companhia de Molière atuou entre 1660 e 1673 (BROCKETT, 1991).

Molière foi responsável pela ascensão da comédia ao mesmo status da tragédia. Os textos escritos por ele, alcançaram grande notoriedade na história do teatro, alguns desses textos se baseavam na *Commedia dell'Arte*, às vezes inclusive, utilizando os mesmos nomes dos personagens italianos. Molière escreveu farsas, comédias-balé<sup>53</sup> e foi reconhecido principalmente pelas comédias de caracteres<sup>54</sup>, onde ele demonstrou sua especialidade em caracterizar os personagens através do texto.

Molière fez da comédia um reflexo vital da vida e dos costumes de sua época. Ainda assim, há pouca amargura em suas peças, pois embora ele ridicularizasse os costumes e os tipos de personagem, ele não acreditava que os humanos pudessem ser mudados; assim, ele mostra a natureza humana sendo deformada por vários tipos de comportamentos desviantes, mas não sugere que isso possa ser aperfeiçoado. Conseqüentemente, seus personagens permanecem os mesmos no final das peças, assim como no início. (BROCKETT, 1991, p. 228, tradução nossa).

---

<sup>52</sup> Ibid.

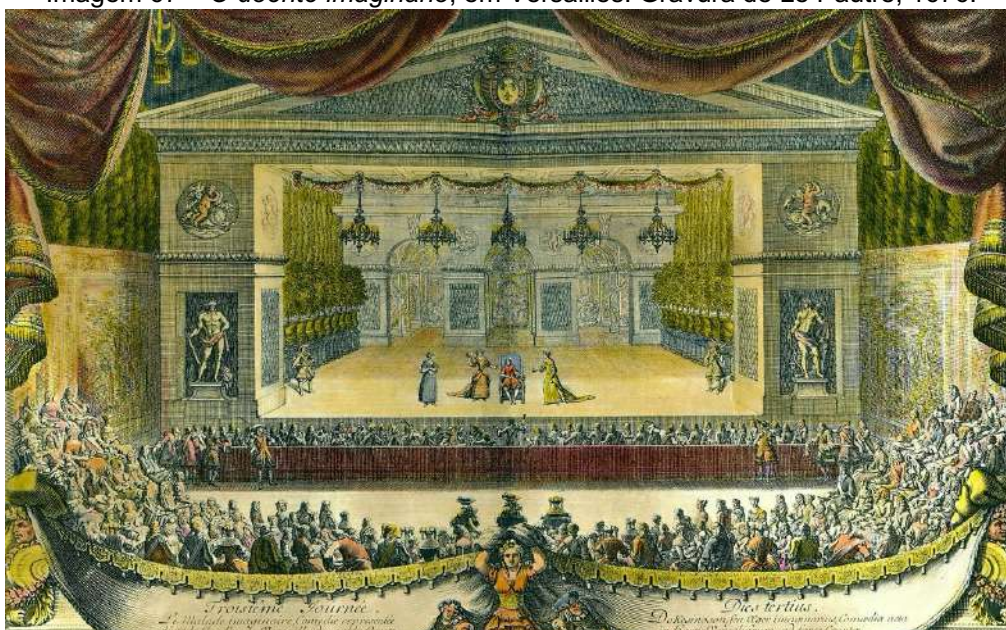
<sup>53</sup> A comédia-balé foi um gênero dramático que utilizava música e coreografias em sua composição, criado em meados do século XVII por Jean-Baptiste Lully e Molière.

<sup>54</sup> A comédia de caracteres é um estilo de comédia o personagem principal apresenta um estado cômico alterado, seja na perspectiva moral ou psicológica, contrapondo os demais que são encarados como “normais”.

Observa-se que a produção dramática e teatral de Molière e sua companhia, nos anos em que estiveram no *Palais Royal*, foi intensa. Molière escrevia para a companhia dele, já sabendo quem iria interpretar cada personagem. Ele dirigia os espetáculos e interpretava o papel principal.

Segundo Berthold (2000), Molière atuou em mais de trinta personagens escritos por ele mesmo, até o dia 17 de fevereiro de 1673, quando veio a falecer enquanto interpretava *O Doente Imaginário*. A cadeira onde ele faleceu está exposta no museu da *Comédie-Française*. Em 1680, Luís XIV criou a *Comédie-Française* unindo a antiga companhia de Molière a outros atores, com o propósito de produzir espetáculos cada vez melhores. Molière é considerado patrono da *Comédie-Française*, até hoje a sede se chama *Maison de Molière*. A imagem 67 ilustra uma apresentação de *O Doente Imaginário*, no Jardim de Versailles, onde é possível observar o personagem principal, Argan, em sua cadeira.

Imagem 67 – *O doente imaginário*, em Versailles. Gravura de Le Pautre, 1676.



Fonte: Disponível em: [https://cdn.radiofrance.fr/s3/cruiser-production/2018/07/331405ff-9819-44f7-9a2b-82c924789ffc/054\\_bra00418.jpg](https://cdn.radiofrance.fr/s3/cruiser-production/2018/07/331405ff-9819-44f7-9a2b-82c924789ffc/054_bra00418.jpg) Acesso em: 24 mai. 2021.

Os trajes dessa época possuíam características essenciais do Barroco, com exageros e riqueza de detalhes. Em meados do século XVII, a França começou a usar o *rhingrave*, uma saia-calça larga e com muitas pregas, que impossibilitava ver a separação das pernas. Outra peça característica do traje masculino da época é o sobretudo (*justacorps*), também utilizado pelos militares, porém, mais alongado e largo na barra, era usado sobre calções bufantes ou na altura dos joelhos e mais

ajustadas ao corpo. O traje feminino tinha gola ampla, sobreposição de saias com utilização de volume extra nos quadris (*panniers*), e o corpete de barbatanas era rígido e alongado formando uma ponta na parte frontal. Ambos os trajes eram adornados com fitas e passamanarias, formando volumes com amarrações nas mangas, nas pernas e na sobressaia (BOUCHER, 2010).

Imagem 68 – Trajes de homens e mulheres da Corte Francesa, incluindo Cardeal, Soldado, Duque, Rainha e Rei, c. 1600-1670.



Fonte: Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/1600-1670\\_French.\\_-\\_088\\_-\\_Costumes\\_of\\_All\\_Nations\\_%281882%29.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/1600-1670_French._-_088_-_Costumes_of_All_Nations_%281882%29.JPG)  
Acesso em: 21 ago. 2021.

Esses trajes são facilmente reconhecidos na cena teatral, inclusive nos espetáculos de Molière. O traje de cena é uma variante do traje social, acrescido da parte decorativa, da bufonaria, da troca de material, dos excessos, etc. Essa aproximação do traje de cena com o traje social é uma forma de buscar identificação do público com o espetáculo. As gravuras do século XVII que ilustram,

respectivamente, os espetáculos *As Preciosas Rídiculas* e *O Burguês Fidalgo* demonstram essa relação com o traje social do Barroco francês.

Imagem 69 - *As preciosas ridículas*, gravura de P. Brissart, primeira página de edição de 1682.



Imagem 70 – *O burguês fidalgo*, gravura de P. Brissart, primeira página de publicação de 1688.



Fonte: Disponível em:  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Precieuses\\_ridicules#/media/Fichier:Les\\_Precieuses\\_ridicules.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Precieuses_ridicules#/media/Fichier:Les_Precieuses_ridicules.jpg) Acesso em: 24 mai. 2021.

Fonte: Disponível em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Le\\_Bourgeois\\_gentilhomme#/media/Ficheiro:BourgeoisGentilhomme1688.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Bourgeois_gentilhomme#/media/Ficheiro:BourgeoisGentilhomme1688.jpg) Acesso em: 24 mai. 2021.

Já as imagens 71 e 72 indicam, respectivamente, trajes de cena para o personagem Monsieur Jourdain, protagonista da peça *O burguês fidalgo*, em dois momentos diferentes - o primeiro é um registro do século XIX e o segundo do século XX. Os trajes desse espetáculo são importantes pois Monsieur Jourdain deseja ascender à classe dos nobres e investe em trajes opulentos para alcançar esse desejo.



Imagem 71 – O *burguês fidalgo*, Monsieur Jourdain, digitalização de coleção do século XIX.



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le-bourgeois-gentilhomme.jpg#/media/File:Le-bourgeois-gentilhomme.jpg> Acesso em: 25 mai. 2021.

Imagem 72 – O *Burguês fidalgo*, 1938, Monsieur Jourdain, desenho de Charles Bétout, *Comédie-Française*.



Fonte: Disponível em: [https://www.comedie-francaise.fr/fr/expositions\\_virtuelles/molieres-en-couleurs](https://www.comedie-francaise.fr/fr/expositions_virtuelles/molieres-en-couleurs) Acesso em: 25 mai. 2021.

Nas duas interpretações é possível observar a presença do *justacorps* citado por Boucher (2010) como característico do período, assim como o excesso de

babados e laços. Na imagem 72, Monsieur Jourdain usa um *rhingrave* por baixo do sobretudo, o que não era comum, tendo em vista que os homens vestiam uma casaca mais curta com essa calça-saia, para dar maior notoriedade ao volume da peça inferior. Esse exagero na sobreposição de duas peças que não eram usadas dessa forma socialmente, reforça a comicidade do personagem principal pela identificação do traje excessivo.

Outra característica deste espetáculo pode ser vista na imagem 70, no canto esquerdo, um personagem veste um traje inspirado nos turcos. Esse é o final do espetáculo, quando Cleonte - homem da classe média - finge ser um príncipe turco para casar com a filha do Monsieur Jourdain. E com essa cerimônia o burguês acaba recebendo o título falso de fidalgo. Os trajes de cena do século XVII na França sofreram influência de outros países, principalmente dos italianos e dos tipos da *Commedia dell'Arte*.

### 3.9 O Iluminismo e o teatro popular

No século XVIII, a ordem social e os modos de pensar se modificaram, abrindo espaço para o domínio total da razão. O Iluminismo foi um grande movimento intelectual que caracterizou esse período. “O iluminismo tendia para a reflexão, o sentimentalismo e argumentação, autorizadas e inspiradas pela nova deusa da razão” (BERTHOLD, 2000, p. 382). Os ideais iluministas exaltavam a ciência e negavam todos os dogmas e doutrinas tradicionais, fossem eles religiosos, políticos ou sociais.

A cidade se tornou tão importante quanto a corte e, de Londres e Paris, saíam os modelos seguidos por toda Europa. A burguesia ascendeu enquanto classe social devido ao comércio. A Inglaterra foi a grande potência marítima do século XVIII e influenciou a distribuição de bens e mercadorias pela Europa com base no tráfico de pessoas escravizadas. A indústria têxtil teve plena expansão na Europa devido a essas pessoas em condições de trabalho precárias. A criação dos fios e dos tecidos foi se tornando cada vez mais tecnológica com a criação do primeiro tear automático, em 1747, e a estamperia sobre tecido foi autorizada em 1759 pelo Escritório do Comércio francês, com objetivo de confeccionar roupas mais acessíveis à população, favorecendo a abertura de muitas empresas têxteis (BOUCHER, 2010). E mesmo com todos os problemas políticos e econômicos, que incluíam a isenção de impostos para

os nobres e a igreja e acarretaram na Revolução de 1789, a França se manteve como grande potência.

O teatro francês no século XVIII era padrão para outros países. O teatro, na era do iluminismo, “tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado” (BERTHOLD, 2000, p. 381). Os espetáculos passaram a apresentar temas mais próximos à realidade, com o objetivo de levar o espectador a refletir sobre as relações humanas.

Novos edifícios teatrais foram construídos pela Europa e o teatro popular resistia nos espaços públicos externos. Durante o século XVI, muitos artistas se apresentavam nas feiras, eram acrobatas, vendedores, pessoas com animais treinados; no século XVII, esses espaços foram ocupados por companhias teatrais ambulantes que apresentavam esquetes improvisados de *Commedia dell'Arte*. Porém, quando as encenações italianas começaram a perder seu prestígio, seja por competição com a *Comédie Française*, ou por apresentar sátiras que desagradavam os nobres, eles foram expulsos da França, em 1667, retornando apenas em 1716, quando o duque d'Orleans convidou uma trupe de *Commedia dell'Arte* para se apresentar na França. Eles se instalaram no Hotel Bourgogne e em 1723, esse teatro foi transformado em teatro estatal com o título oficial de *Comédiens Ordinaires du Roi*. (BROCKETT, 1991).

Nessa época na Alemanha, Johann Elia Schlegel - escritor alemão - defendeu que o teatro nacional deveria ser sustentado pelos soberanos e deveria procurar uma dramaturgia própria, fora dos padrões franceses. Ele era a favor de que o teatro alcançasse o grande público e, para isso, precisava abordar temas populares e da cultura local (BERTHOLD, 2000). Esse tom local pretendido por Schlegel, também foi abordado pela *Opéra Comique*, companhia oficial de comédia na França, em 1751, quando personagens comuns substituíram os tipos da *Commedia dell'Arte* (BROCKETT, 1991). Enquanto isso, as companhias que se apresentavam nas feiras, enfrentavam proibições de apresentações e utilização de música nos espetáculos, tudo para não gerar competição com a companhia oficial. A imagem 73 mostra um detalhe do quadro de Joseph Stefan, com um palco montado ao ar livre, na frente de um estabelecimento, onde os atores se apresentam para espectadores em pé. A silhueta dos trajes de cena utilizados nessa obra, também se aproxima dos trajes

sociais, como podemos observar no quadro de St. James's Charles Philips, também do século XVIII.

Imagem 73 – Palco de trupe ambulante no Anger em Munique, c. 1750. Detalhe da pintura de Joseph Stephan.



Fonte: Disponível em: [http://joseff-goegler-taufkirchen.de/wp-content/uploads/2019/08/DSC\\_0372\\_1\\_kl.jpg](http://joseff-goegler-taufkirchen.de/wp-content/uploads/2019/08/DSC_0372_1_kl.jpg) Acesso em: 01 jun. 2021.

Imagem 74 - Festa do chá na casa de Lord Harrington, óleo sobre tela de St. James's Charles Philips, 1730.



Fonte: Disponível em: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:987> Acesso em: 21 ago. 2021.

Segundo Marvin Carlson<sup>55</sup> (In: SCHECHTER, 2003), as grandes feiras desapareceram na segunda metade do século XVIII devido às rápidas mudanças políticas, ou sofreram incêndios e não foram reconstruídas, ou foram desencorajadas

<sup>55</sup> Marvin Carlson (1935 - ) teatrólogo e professor da *City University of New York*.

pela polícia local. Com tantas condições contrárias às formas populares de expressão cênica que aconteciam nos arredores da cidade, esses artistas:

se mudaram ousadamente para a própria Paris e, mais acessíveis ao público, tornaram-se mais populares do que nunca. O líder nesse movimento foi Jean Baptist Nicolet, e em 1759, estabeleceu um teatro permanente no norte de Paris no *Boulevard du Temple* (CARLSON In: SCHECHTER, 2003, p. 22, tradução nossa).

As peças de *vaudevilles* se mantiveram até meados do século XIX, assim como os *boulevards*. A imagem 75 é o registro do *Boulevard du Temple* vazio no início do século XIX e constitui um marco histórico, pois é uma das primeiras fotografias.

Imagem 75 – *Boulevard du Temple*, Paris, um dos primeiros daguerreótipos de Louis Daguerre, 1838.



Fonte: Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Boulevard\\_du\\_Temple\\_by\\_Daguerre.jpg#/media/Ficheiro:Boulevard\\_du\\_Temple\\_by\\_Daguerre.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg#/media/Ficheiro:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg) Acesso em: 02 jun. 21.

Voltaire (1694-1778) foi um dramaturgo representante desse período, ele “adulava o espírito de sua época sem se sujeitar a ele” (BERTHOLD, 2000, p. 386). Ele escreveu 53 peças de teatro, com tramas complexas, relacionamentos intrincados e mudanças repentinas. Para Brockett (1991) Voltaire dominou a tragédia no século XVIII.

A dramaturgia de Voltaire apresentava heróis de outras culturas, em vez de seguir os personagens burgueses. Em *L’Orphelin de la Chine* (1755), Voltaire apresenta um drama vivido por Gengis Khan, que se rende às virtudes da esposa,

Idamé, para se tornar um vencedor inteligente (BERTHOLD, 2000). Mlle. Clairon e Henri-Louis Lekain, importantes atores da *Comédie-Française* neste período, interpretaram, respectivamente, Idamé e Gengis Khan. Para esse espetáculo, Voltaire convidou Joseph Vernet para desenhar os trajes de cena, baseados em trajes chineses e sem apelo cômico, na prática ficaram semelhantes aos trajes turcos (BROCKETT, 1991).

Uma ilustração da Mlle. Clairon, representando Idamé, foi publicada na 26ª edição da *Cahiers de Costumes Français*, que podemos observar na imagem 76. Nota-se que o traje de cena dela é uma mistura do traje francês com aquilo que imaginavam ser o traje chinês. Mlle. Clairon vestia calças turcas, sob a base do vestido francês, inclusive com pele de arminho<sup>56</sup> no manto sobreposto. Segundo Berthold (2000), esse é um indicativo de que a verossimilhança estava começando a se apresentar nos trajes de cena. Embora hoje sabemos que se tratava de uma maneira como o europeu via esses mundos que eles não tinham contato.

Da mesma forma, na imagem 77, observamos o ator Lekain vestido para interpretar Gengis Khan. Ele e os outros atores vestiam trajes inspirados nos tártaros e chineses. Porém, mesmo com toda essa mobilização em busca do verossímil, os preconceitos da época não se extinguíram com essas experiências (BOUCHER, 2010). Por isso, ainda existem linhas e modelagens do vestuário francês misturado as influências orientais.

A influência de Mlle. Clairon para a mudança no traje de cena foi enorme. Segundo Boucher, ela incentivava outras atrizes:

a renunciar as modas “do momento”, sobretudo em matéria de penteados. Qualificando de absurda a tradição que impunha, por exemplo, representar Electra em trajes cor de rosa enfeitados com azeviche, ela queria que se inspirassem no corte das roupas gregas e romanas, sem, todavia, copiá-las exatamente. (BOUCHER, 2010, p. 286).

---

<sup>56</sup> Arminho é um animal de pequeno porte comum no hemisfério norte. A pele desse animal é branca e a ponta de sua calda é preta. No Renascimento, os nobres utilizavam a pele de arminho para decorar mantos e trajes.

Imagem 76 - Mademoiselle Clairon como Idamé, em *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire. Desenho do figurinista da corte, Sarrazin.



Fonte: Disponível em:

<https://i.pinimg.com/474x/d2/67/9e/d2679e034d483a1476e3b571e2d9d55e.jpg> . Acesso em: 22 jun. 2020.

Imagem 77 - Retrato de Lekain no papel de Gengis-Kan em *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire, representado para a estreia na Comédie-Française em 1755.



Fonte: Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lekain#/media/File:Portrait\\_de\\_Le\\_Kain\\_dans\\_le\\_rôle\\_de\\_Gengis-Kan\\_\(L'Orphelin\\_de\\_la\\_Chine\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lekain#/media/File:Portrait_de_Le_Kain_dans_le_rôle_de_Gengis-Kan_(L'Orphelin_de_la_Chine).png) Acesso em: 01 jun. 2021.

Era o início de uma mudança significativa para os trajes de cena. Para Brockett (1991), essa mudança se iniciou quando Adrienne Lecouvreur, também atriz da

*Comédie-Française*, ainda no início do século XVIII, passou a vestir trajes de corte mais elaborados para a tragédia, pois até 1727, as roupas sociais podiam ser vistas nos espetáculos de comédia e tragédia. Os figurinistas da época tinham experiência com a pintura, os mais conhecidos foram François Boucher<sup>57</sup> (1703-1770), ícone do estilo Rococó, e seu aluno, Louis-René Boquet (1717-1814), que ficou conhecido pelos trajes de balé.

Os trajes de cena desta época vinham do guarda-roupa da companhia ou eram dos próprios atores, assim como acontecia também na Inglaterra. Esses trajes eram reutilizados e até mesmo vendidos entre os atores (BROCKETT, 1991).

### 3.9.1 Jean-Jacques Rousseau e as festas públicas

Como podemos observar ao longo da história do teatro até aqui, as expressões populares sempre existiram - dialogando ou não com o teatro formal, institucionalizado. O teatro popular é uma manifestação artística milenar. Neste ponto da história, em meados do século XVIII, o filósofo iluminista e dramaturgo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escreveu sobre o teatro popular como um desejo que ele tinha para as artes cênicas em Genebra, cidade natal dele.

Através da *Carta à D'Alembert* de 1758, escrita em resposta à definição de "Genebra" na *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* escrito em parceria por Jean le Rond D'Alembert - matemático e filósofo - e Denis Diderot - dramaturgo e filósofo - que versava sobre a instalação de uma nova casa de espetáculos e a efervescência da vida cultural da cidade, Rousseau se opôs à ascendência do drama clássico francês nos espetáculos suíços e à má influência do comportamento libertino dos atores. (ROUSSEAU, 2015). Como vimos há pouco tempo, a França dominava o cenário cultural desse período na Europa.

Voltaire, quando esteve exilado de Paris e foi morar nos arredores de Genebra na *Maison des Délices* em 1754, realizou espetáculos em sua residência e foi um dos responsáveis por levar atores da *Comédie-Française* para Genebra, desafiando as normas locais que proibiam espetáculos teatrais. Esse movimento ficou conhecido como "guerra do teatro suíço" (BERTHOLD, 2000, p. 388). Voltaire recebia visitas de

---

<sup>57</sup> François Boucher foi um pintor francês, do século XVIII, dedicado ao estilo Rococó, que também atuou como figurinista (BROCKETT, 1991). Ao longo do texto citamos o livro *História do vestuário no Ocidente* (2010), escrito pelo homônimo François Boucher (1885-1966), porém, nascido no final do século XIX, e reconhecido pelo trabalho como curador e historiador.



D'Alembert e também tinha a simpatia de Diderot, o que favoreceu ainda mais o estranhamento com Rousseau.

Genebra era uma cidade protestante e ainda estava seguindo as leis suntuárias que proibiam qualquer luxo aos indivíduos. Nesse contexto, Rousseau também retornou para Genebra e em defesa da cultura local, ele afirmou:

De resto, confesso que eu preferiria, de minha parte, que pudéssemos dispensar completamente esses teatros de feira, e que, crianças e adultos, soubéssemos tirar nossos prazeres e nossos deveres de nossa condição e de nós mesmos; mas de que devéssemos expulsar os saltimbancos não se segue que devamos chamar os comediantes. (ROUSSEAU, 2015, p. 156).

Rousseau estava preocupado com o comportamento dos atores e a revolução que os mesmos poderiam causar nos costumes daquela comunidade. Os exageros provocados por Voltaire e pelos atores com quem ele trabalhava não eram bons exemplos para Rousseau. Além disso, as trupes que se apresentavam nas feiras também contribuíam para essa visão de Rousseau, devido as sátiras excessivas.

Mas isso não significava que ele fosse contra o teatro, visto que também era dramaturgo. A vontade de Rousseau era que as festas públicas substituíssem as apresentações em salões fechados e escuros. E que a convivência saudável fosse condutora das ações artísticas coletivas.

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas eles nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convém mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que têm tantas razões para se amarem e permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenham-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade! (ROUSSEAU, 2015, p. 157).

Vale ressaltar que os atores da época, e por muito tempo, foram conhecidos como libertinos, associados à promiscuidade, ainda hoje, esse preconceito é defendido por algumas pessoas. Neste caso, a manutenção da moralidade era fundamental para Rousseau. Outro aspecto a ser observado, segundo Aileen Ribeiro, era que a forma de vestir feminina denunciava o exagero e as frivolidades do

comportamento social das mulheres, enquanto que “os homens, em geral, com exceção de um último floreio na década de 1770, entraram em sua herança puritana, com uma aparência cada vez mais sóbria na segunda metade do século” (RIBEIRO, 1986, p. 95, tradução nossa). Agora, se a população já sofria com investidas acerca do vestir-se, imagine o preconceito que ocorria contra as atrizes e os atores por serem caracterizados como libertinos e muitas vezes imorais - era enorme. Por isso, Rousseau defendia a ideia de festividades públicas com os cidadãos felizes nas praças, em detrimento das apresentações teatrais que traziam temas violentos e desiguais.

Quais serão, porém, os objetivos desses espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. Com a liberdade, em todos os lugares onde reina a abundância, o bem-estar reina também. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor ainda: ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos (ROUSSEAU, 2015, p. 157).

A festa pública deveria ser o divertimento do povo, e o povo deveria ser autor e participante de tais festividades. A partir dessa citação de Rousseau é possível traçar um paralelo com o posicionamento futuro de Augusto Boal, citado na definição de teatro popular na segunda seção desta tese, onde, na teoria do Teatro do Oprimido, o espectador assume o seu lugar de fala como ator durante a encenação. Porém, a proposta de Rousseau era unir o povo - não havia preocupação em conscientização, apenas divertimento público. Tais eventos deveriam se apresentar de forma simples, sem adereços ou anteparos.

Eu oferecia as festas da Lacedemônia como modelo das que gostaria de ver em nossa cidade. Não é só por seu objetivo, mas também por sua simplicidade que as acho recomendáveis: sem pompa, sem luxo, sem aparato, tudo ali respirava, com um encanto secreto de patriotismo que as tornava interessantes, certo espírito marcial que convém a certos homens livres; sem negócios e sem prazeres (ROUSSEAU, 2015, p. 167).

Na *Carta a D'Alembert*, Rousseau<sup>58</sup> também cita um espetáculo que viu na juventude na pequena cidade Neuchâtel e as danças na praça Saint-Gervais, todos esses eventos tinham em comum a manutenção dos bons costumes e das tradições do povo suíço, sem exageros ou importações a nível cultural.

---

<sup>58</sup> Ibid.

Renata Barreto de Freitas, em sua dissertação de mestrado em História Social, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, escreveu que não se pode provar se essas cidades ou eventos realmente existiram na época de Rousseau, “mas sim a subjetividade imaginativa de onde extrai a moralidade cívica que acredita ser essencial para a manutenção da virtude em uma sociedade” (FREITAS, 2006, p. 73). A arte teatral não foi recomendada para Genebra com o objetivo de favorecer as tradições locais<sup>59</sup>. A imagem 78 ilustra trajes de folguedos das regiões de Zug, Soleure e Dappenzell, na Suíça, em um desenho feito por Demoraine, no século XVIII.

Imagem 78 – Trajes de folguedos das regiões de Zug, Soleure e Dappenzell, na Suíça, no século XVIII. Desenho de Demoraine.



Fonte: Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Zentralbibliothek\\_Solothurn\\_-\\_1\\_COSTUME\\_DU\\_CANTON\\_DE\\_ZUG\\_2\\_ET\\_3\\_id\\_DE\\_SOLEURE\\_4\\_id\\_DAPPENZELL\\_-\\_a0114.tif](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Zentralbibliothek_Solothurn_-_1_COSTUME_DU_CANTON_DE_ZUG_2_ET_3_id_DE_SOLEURE_4_id_DAPPENZELL_-_a0114.tif) Acesso em: 04 jun. 2021.

Para Boucher (2010), havia uma dificuldade de comunicação com algumas regiões da Suíça, o que favoreceu que elas mantivessem seus trajes tradicionais, enquanto Genebra sofreu maior interferência do vestuário francês, por conta dos viajantes frequentes. O que nos leva a perceber que as inquietações de Rousseau na época eram reais. Porém, as mudanças, interferências e transformações são inerentes a longa história da humanidade, e os trajes de cena também estão revelando esse aspecto.

<sup>59</sup> Ibid.

### 3.10 O teatro para os operários nos séculos XIX e XX

Durante o século XIX, aconteceram mudanças significativas na sociedade. A ordem social assumiu um forte aspecto revolucionário, diante das lutas dos operários, o crescimento dos monopólios e acúmulo de riqueza nas classes mais altas. A produção teatral desse período trouxe para o centro a figura do encenador, atribuindo outras tarefas para aquele que até então era apenas diretor, permitindo que ele fosse o responsável por distribuir todas as funções e controlar todos os aspectos criativos do espetáculo. Outra perspectiva importante é a mudança de estilo em poucas décadas, “sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa” (BERTHOLD, 2000, p. 452). A experiência do encenador russo Konstantin Stanislavski<sup>60</sup>, que propôs grandes mudanças na interpretação teatral, assim como outros encenadores do mesmo período, gerou novas dinâmicas criativas para o teatro e, conseqüentemente, para o traje de cena. O ator se especializou e se aprofundou no estudo do personagem e o traje não podia ser o mesmo do cotidiano, a encenação passou a exigir trajes de cena que dialogassem com o que estava sendo representado.

Todavia, como estamos falando de teatro popular, nos aproximaremos agora mais do teatro para as massas, do que as outras vanguardas citadas. Nesse período, muitos grupos e instituições se formaram com o objetivo de criar espetáculos e difundirlos nas comunidades menos favorecidas e principalmente entre os operários, que não tinham oportunidade de ir ao teatro. A iniciativa na França foi de extrema importância, pois fortaleceu esse movimento a longo prazo, sendo possível ver reflexos dessa iniciativa até hoje.

Somente no final do século XIX ele [o teatro popular] tenta institucionalizar-se: assim a Freie Volksbühne em Berlim (1889), o Teatro do Povo de Maurice Pottecher em Bussang, o Volkstheater de Viena, os esforços de Romain Rolland e de seu ensaio *O Teatro do povo* (1903) e suas peças: *Danton, le 14 Juillet*. Na França, o projeto popular ressurgiu após a Segunda Guerra Mundial, sob o impulso dos altos funcionários da cultura como Jeanne Laurent ou de encenadores como Jean Vilar e Roger Planchon, bem como dos teóricos reunidos em torno da revista *Théâtre Populaire* (1953-1964). Os criadores estão em busca de um estilo, de um público e de um repertório acessível à grande maioria. A bem da verdade, tal público popular

---

<sup>60</sup> Konstantin Stanislavski (1863-1938) diretor teatral russo, responsável pelo desenvolvimento do método das ações físicas e outras técnicas de preparação do ator.

compreende apenas poucos operários ou camponeses; ele se recruta, sobretudo, entre a pequena burguesia intelectual, executivos, professores (PAVIS, 1999, p. 394).

É perceptível que essa iniciativa não é apenas francesa, Pavis (1999) também registra ações importantes na Alemanha e na Áustria em teatros que se tornaram lugares de influência cultural e política. Na Alemanha, o *Freie Volksbühne* (teatro do povo, em alemão) foi criado em 1890, em Berlim, com o intuito de tornar o teatro acessível para todos, principalmente os que não tinham condições financeiras, nem alta educação. O *Volkstheater* de Viena, na Áustria, foi inaugurado em 1889, construído pelos arquitetos Ferdinand Fellner e Hermann Helmer, e tinha os mesmos ideais, favorecer que todas as classes sociais pudessem ir ao teatro. Os espetáculos variavam entre textos clássicos, textos populares e principalmente austríacos, essa tradição ainda é mantida hoje. Na França, ocorreram muitas movimentações nesse mesmo sentido. Maurice Pottecher, escritor francês, construiu em 1895 em Bussang o *Théâtre du Peuple*, primeiramente com um palco desmontável e um ano depois com uma estrutura maior e fixa. O principal objetivo era oferecer arte a todas as pessoas, de forma descentralizada, tendo em vista que Bussang está afastada do centro Parisiense. Romain Rolland, escritor e professor francês, vencedor do Nobel de Literatura em 1915, apresenta no livro *Théâtre du Peuple* (1918) um tratado sobre a necessidade de produzir arte para o povo refletindo as lutas, preocupações, esperanças do homem e da mulher simples, retirando-os do lugar do deboche e colocando-os como protagonistas das próprias histórias. (ROLLAND, 1918).

Para Rolland<sup>61</sup>, existem três fundamentos para o teatro do povo: a alegria, a energia e a inteligência; para ele, as pessoas vão para o teatro para sentirem uma mistura de emoções que tenha alguma relação com o real ou algo para ser compartilhado. E, portanto, esse teatro deve evitar “a pedagogia moral, que busca extrair lições sem vida das obras vivas, e o mero diletantismo impessoal, cujo único propósito é divertir o povo a qualquer custo”<sup>62</sup>. Os exageros e o prazer desprovido de interesse não fazem parte deste teatro. Essas características podem ser observadas na montagem realizada pelo encenador Max Reinhardt do espetáculo *Danton*, escrito por Rolland, onde, segundo o professor de estudos teatrais Jean-Jacques Roubine,

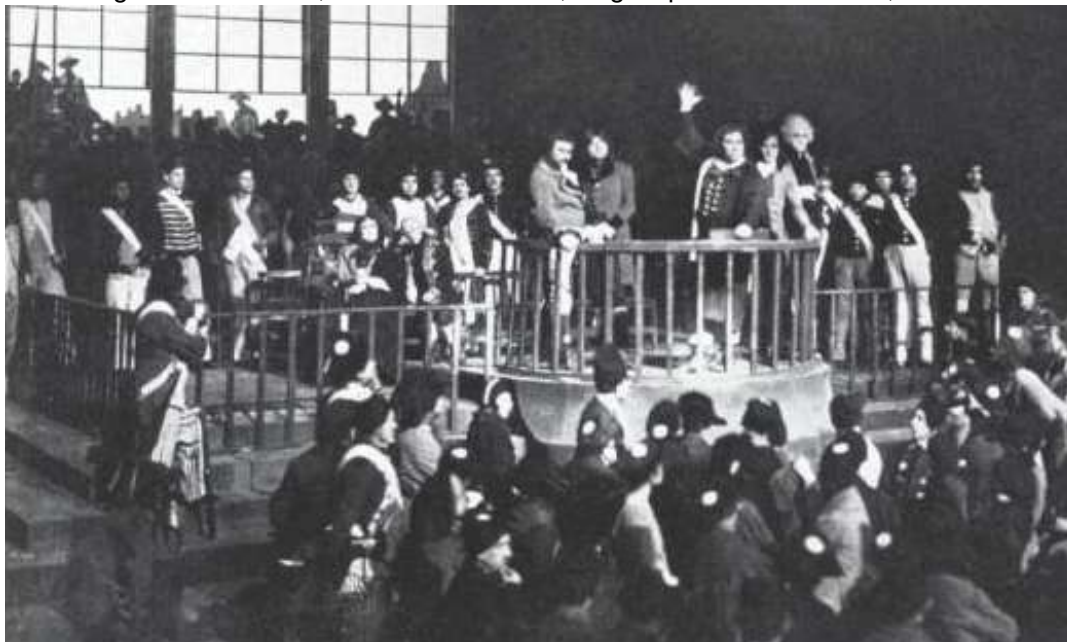
---

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid., p. 106-107, tradução nossa.

“o espaço cênico transformava-se em tribunal, enquanto a multidão dos revolucionários estava misturada ao público na plateia” (ROUBINE, 1998, p. 84).

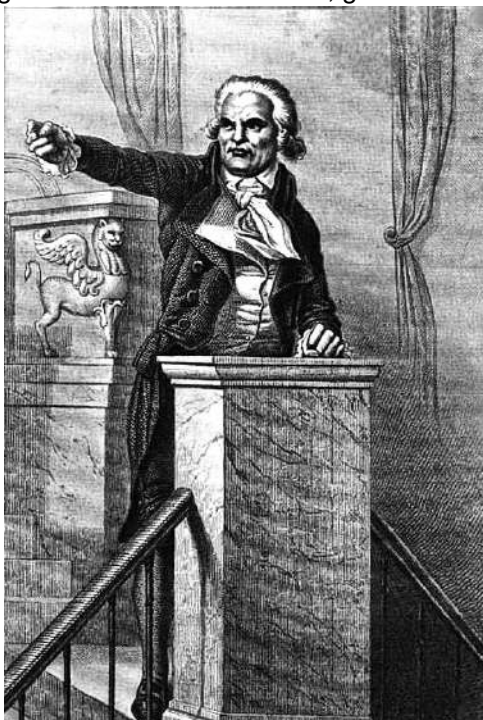
Imagem 79 – Danton, de Romain Rolland, dirigida por Max Reinhardt, em 1920.



Fonte: Disponível em: <https://books.openedition.org/pur/docannexe/image/79262/img-2.jpg>  
Acesso em: 10 jun. 2021.

A imagem 79 apresenta uma cena desse espetáculo de Reinhardt, apresentado em Berlim, em 1920, no Grossen Schauspielhaus. Outra característica fundamental que podemos observar nesta imagem é a construção do traje de cena com traços estilísticos da indumentária masculina francesa do final do século XVIII, época em que viveu o personagem principal desta peça, porém não é uma cópia daqueles trajes, mas uma representação (vide imagem 80). Os trajes de cena deste espetáculo foram desenhados por Ernst Stern, designer que colaborou em muitos espetáculos de Reinhardt.

Imagem 80 – Danton na tribuna, gravura de 1849.



Fonte: Disponível em:

[https://fr.wikidiana.org/wiki/Georges\\_Danton#/media/File:Danton\\_à\\_la\\_tribune.jpg](https://fr.wikidiana.org/wiki/Georges_Danton#/media/File:Danton_à_la_tribune.jpg) Acesso em: 21 ago. 2021.

### 3.10.1 Firmin Gémier e o *Théâtre National Ambulant*

Inspirado na experiência de Maurice Pottecher e nos escritos de Romain Rolland, Firmin Gémier (1869-1933) - ator e diretor teatral francês - criou o *Théâtre National Ambulant*. Também instigado pelo desejo de descentralizar as produções teatrais, Gémier criou um salão de teatro desmontável com 1650 lugares, que excursionou por toda França, levando espetáculos de qualidade para comunidades fora de Paris. Essa experiência não demorou muito, pois os lucros eram insuficientes, embora fosse um sucesso de público (VIANA, 2020).

Para o crítico Régis Messac, Firmin Gémier encontrou “a fórmula exata do Teatro Popular. [...] Gémier”, ele escreve, “pensava em oferecer ao povo espetáculos bonitos, comoventes, artísticos e aristocráticos. Ele apresenta as antigas e novas obras de arte dramática, com os melhores atores. [...] Excelentes orquestras tocam Beethoven ou Mozart. [...] As pessoas lotam essas representações magníficas. As pessoas que têm bom gosto se declaram encantadas. (VIANA, 2020).

Imagem 81 – *Théâtre National Ambulant*, de Firmin Gémier, 1911-1912.



Fonte: VIANA, 2020.

Imagem 82 – Ensaio no *Théâtre National Ambulant*, de Firmin Gémier, 1911.



Fonte: Disponível em:  
<https://books.openedition.org/pur/docannexe/image/2176/img-5.jpg> Acesso em: 09 jun. 2021.

As imagens 81 e 82 mostram, respectivamente, a estrutura externa do *Théâtre National Ambulant*, que se assemelhava a um circo, e a parte interior, durante um ensaio, onde se vê a estrutura da plateia com poltronas e bancos, além do palco com sua moldura, onde atores se encontram em frente ao cenário. Os trajes utilizados refletem a moda da época, calça e casaca para homens e vestido ou saia e casaquinho para as mulheres.

Após essa experiência, Firmin Gémier produziu em 1919, no *Cirque d'Hiver* em Paris, uma versão de Édipo, Rei de Tebas, de Saint-Georges de Bouhélier. “O cenógrafo Emile Bertin, no entanto, recorreu aos modelos romanos, em vez dos gregos” (BERTHOLD, 2000, p. 488). Esse espetáculo envolvia muitos atores em cena, característica que era fundamental para Gémier enquanto teatro popular. Gémier “tenta alcançar através de grandes apresentações cênicas aquela comunhão popular que encontramos na origem do teatro grego” (NIVIÈRE, 2019, on-line, tradução nossa). A imagem 83 é uma fotografia deste espetáculo, onde atores vestem túnicas compridas e adereços de cabeça cobrindo seus cabelos.

A partir dessa fotografia percebemos que havia uma intenção de situar os personagens dentro do imaginário clássico em que Édipo está inserido. Os trajes de cena remetem a esse período histórico, porém, utilizam-se de elementos modernos, como o barrado na túnica em primeiro plano. Outro aspecto perceptível é a falta de texturas e a aparência de roupa nova, recém confeccionada, nesses trajes de cena, que podem transmitir a ideia de trajes simples.



Imagem 83 – Édipo, Rei de Tebas, de Firmin Gémier, 1919, no *Cirque d'Hiver*.



Fonte: Disponível em: <https://i.ebayimg.com/images/g/rYQAAOxygj5Sf8NQ/s-l400.jpg>  
Acesso em: 09 jun. 2021.

A contribuição de Gémier ao teatro francês, rendeu a ele o convite de dirigir o *Théâtre National Populaire*, criado em 1920 e instalado no *Palais de Chaillot*, próximo a Torre Eiffel, em Paris. O TNP cresceu e se tornou internacionalmente conhecido nas décadas seguintes.

### 3.10.2 Jean Vilar e o *Théâtre National Populaire*

Em meados do século XX, após a experiência do *Théâtre National Ambulant*, surgiu outro movimento que visava a valorização do público de teatro com acesso amplo e em constante expansão. O responsável por essa nova ação em direção ao teatro popular foi Jean Vilar (1912-1971), ator e encenador francês.

Em 1947, Vilar criou o *Festival d'Avignon*, que existe até hoje. Ele tentou renovar o teatro francês, levando bons espetáculos para além da capital. Com o *Festival d'Avignon*, Vilar tenta resolver vários problemas que, globalmente falando, decorrem das limitações inerentes à estrutura italiana, sendo a maior delas a desigualdade social. E o Palácio dos Papas, em Avignon, permitia esse rompimento. Durante o festival, a cidade de Avignon se transformava em um ambiente teatral, pois todos os presentes, sejam artistas estrangeiros ou moradores locais, se confraternizavam pelas ruas e espaços da cidade. (ROUBINE, 1998).

Ao longo de toda a sua carreira, ele [Jean Vilar] não apenas defendeu o conceito de teatro popular, mas também o colocou em prática. Ele estava comprometido em colocar o público no centro da criação artística e sustentava que o teatro deveria ser um serviço público (site Maison Jean Vilar).

Neste sentido, Vilar foi indicado, em 1951, por Jeanne Laurent (1902-1989), alta funcionária da Direção Geral de Artes e Letras da França, para assumir o *Théâtre National Populaire*, no Palais de Chaillot. Vilar manteve o TNP ativo por 12 anos, obedecendo algumas regras como: horário acessível para trabalhadores; refeição leve para os espectadores antes do espetáculo; folheto explicativo da obra; e debates sobre o espetáculo com o público. Os espetáculos variavam entre clássicos e dramaturgias mais modernas. O público se tornou numeroso com o tempo<sup>63</sup>.

Imagem 84 - *Ruy Blas*, com Gérard Philipe e Christiane Minazolli, encenação de Jean Vilar. Foto de Agnes Varda, 1954.



Fonte: Disponível em: <https://maisonjeanvilar.org/en/the-tnp/> . Acesso em: 21 jun. 2020.

Os trajes de cena desse período já haviam adquirido suas características modernas, com as renovações que ocorreram no universo teatral e, principalmente, a influência da figura do encenador, como já falamos anteriormente. Nas encenações de Jean Vilar o foco estava nos atores e no trabalho de interpretação, a cenografia e os trajes deveriam dialogar com a cena sem exageros, mas cumprindo a suas

---

<sup>63</sup> Ibid.

funções. “Durante muitos anos, Jean Vilar foi a favor de um palco nu e revestido de preto, que povoava com um elenco vestido de trajes coloridos, cativante pela perfeição gestual e declamatória” (BERTHOLD, 2000, p. 533). A imagem 84 ilustra essa fala, pois é possível observar a limpeza do espaço cênico atrás dos atores, com poucos objetos cenográficos, e os trajes com modelagem referente ao período do texto. Esses trajes de cena indicam uma releitura de trajes dos séculos XVII e XVIII, com *panniers*, casaca e caleção, porém com traços do século XX.

Imagem 85 - Croqui de Don Juan para o *Théâtre National Populaire*.



Fonte: Disponível em: <https://maisonjeanvilar.org/en/catalogue-of-the-collection/> . Acesso em: 21 jun. 2020.

No espetáculo *Don Juan*, de Molière, o próprio Jean Vilar representa o protagonista na montagem de 1953. O traje de cena descrito no croqui com retalhos dos tecidos coloridos e tons sóbrios misturados a um certo brilho, indica que havia o interesse em resgatar a tradição histórica deste espetáculo, tentando fazer uma reconstrução do que um dia foi o traje apresentado em cena por Molière. Ou seja, é uma releitura do traje social do século XVII que foi utilizado pelos atores daquela

época. Alguns detalhes estão estilizados, como as aberturas na casaca na imagem 86, mas está resgatando trajes do período do Molière, feitos com base no traje social.

Imagem 86 - *Don Juan*, encenação de Jean Vilar, 1953.



Fonte: Disponível em: <http://doc-plus.fr/DomJuan.htm> . Acesso em: 21 jun. 2020.

De acordo com o Site da Maison Jean Vilar, cerca de 1600 trajes de cena foram doados pela Mme. Andrée Vilar à Associação, assim como croquis e adereços que são conservados pela instituição. Esse material reflete a diversidade estética dos artistas, figurinistas e cenógrafos que trabalharam com Vilar, como por exemplo: Leon Gischia (1903-1991), Mario Prassinis (1916-1985) e Edouard Pignon (1905-1993).

O século XX foi marcado pela figura do encenador. O surgimento dessa função está situado no início do século XIX e se refere à “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, 1999, p. 128). No campo do teatro popular alguns deles se destacaram, como por exemplo Jean Vilar na França, entre outros. Agora nos dedicaremos apenas a três figuras importantes neste contexto: o russo Vsévolod Meyerhold; o alemão Bertolt Brecht; e à atuação da companhia francesa *Théâtre du Soleil*, dirigida por Ariane Mnouchkine. Essa escolha foi feita, entre outras possibilidades, pela importância do trabalho executado por esses encenadores dentro da perspectiva do teatro popular, cada um em sua linha criativa, seja a abordagem

mais política (Brecht), social (Meyerhold) ou transcultural (Ariane Mnouchkine). Tal caracterização dessas abordagens não é hermética e estão presentes nos espetáculos destes encenadores em maior ou menor proporção. Por fim, os trajes dos espetáculos deles, observados a seguir, encerram a linha temporal que foi construída até aqui, nesta breve trajetória do traje de cena pelo mundo.

### 3.11 Meyerhold

Meyerhold (1874-1940) foi um importante encenador russo, que teve seu primeiro contato com o teatro popular enquanto estudava na Faculdade de Direito de Moscou. Durante as férias ele se unia aos atores amadores para organizar espetáculos populares de verão. Essa experiência despertou nele a paixão pelo teatro, e foi pelo teatro popular que ele se aproximou de exilados políticos no final do século XIX, segundo ele mesmo escreveu em sua autobiografia, publicada na versão em português do livro *Do Teatro* (MEYERHOLD, 2012). Ele abandonou o curso de direito para ingressar no Colégio Dramático-Musical da Sociedade Filarmônica de Moscou e com a conclusão em 1898, Meyerhold entrou para o elenco do Teatro de Arte de Moscou<sup>64</sup>, onde permaneceu até 1902.

Vivendo esfomeado, é aqui que fortaleço os fundamentos do meu credo de diretor. Define-se em mim o rosto do diretor-revolucionário, do diretor-inventor, e isso me obriga a desenvolver um trabalho enormemente tenso no campo da reforma do teatro (MEYERHOLD, 2012, p. 283-284).

Neste depoimento, Meyerhold se refere ao seu trabalho com a Confraria do Novo Drama, grupo que foi criado por ele após sua saída do Teatro de Arte de Moscou, em 1902. Porém, em 1905, após excursionar com o seu grupo por províncias russas, Meyerhold retorna a Moscou para trabalhar com Stanislávski (1863-1938), no Teatro Estúdio. Em 1906, Meyerhold é convidado para dirigir o grupo de Vera Komissariévskaja (1864-1910), em São Petersburgo, onde colaborou com espetáculos por dois anos. Para Brockett (1991), as primeiras encenações russas não realistas foram realizadas na empresa de Komissariévskaja e por isso ela contratou Meyerhold. Com esse grupo ele executa a primeira montagem de *Balagánchik* (*A Barraca da Feira de Atrações*), de Aleksandr Blok (1880-1921) e com cenário de

---

<sup>64</sup> Companhia de teatro fundada em 1897, por Konstantin Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko.

Nikolai Sapúnov<sup>65</sup> (1880-1912). Em 1908, Meyerhold remonta esse espetáculo com um grupo organizado por ele mesmo.

Meyerhold foi influenciado pelos cenógrafos com quem trabalhou.

Dois nomes em especial nunca se apagarão de minha memória: Aleksandr Golovin<sup>66</sup> e o calmo Nikolai Sapúnov. Foi com eles que, para minha maior alegria, trilhei os caminhos de pesquisa em *A Barraca da Feira de Atrações*, *Don Juan* e *O cachecol da Colombina* (MEYERHOLD, 2012, p. 24).

O teatro popular sempre esteve presente no trabalho de Meyerhold, desde os tempos estudantis e, nitidamente, isso vai se refletir na escolha estética pelo texto de Blok, *A Barraca da Feira de Atrações*, para montagem junto ao grupo de Komissariévskaja, em 1906.

*A Barraca da Feira de Atrações* traz para o palco a realidade das feiras. A trama principal está em torno da relação entre o Pierrot e a Colombina, que por sua vez é conquistada pelo Arlecchino. A primeira cena é marcada por um grupo de místicos que são surpreendidos pela Colombina. Os protagonistas são personagens literais da *Commedia dell'Arte*, e com isso observamos a utilização de técnicas de teatro popular na Rússia, contrariando o teatro realista. Meyerhold se entusiasma com os recursos “balaganísticos”<sup>67</sup>, com as possibilidades cênicas advindas da prática teatral nas feiras (MEYERHOLD, 2012, p. 206).

Meyerhold<sup>68</sup> reconhece o histórico milenar do *balagan*, nos mimos e na farsa romana, com personagens que se repetem, como *Papus* e *Pantaleone*. Ele continua, “expulsos do teatro contemporâneo, os princípios do *balagan* acharam abrigo nos cabarés franceses, nas *uber-brettes*<sup>69</sup> alemãs, nos music-halls ingleses<sup>70</sup> e nas *varietés*<sup>71</sup> do mundo inteiro”<sup>72</sup>, esses lugares eram preenchidos por informalidades,

<sup>65</sup> Nikolai Sapúnov (1880-1912) foi um pintor russo, que também se dedicou à cenografia teatral.

<sup>66</sup> Aleksandr Golovin (1863-1930) foi um artista russo, especializado em cenografia teatral. Ele trabalhou nos teatros imperiais russos e em produções de espetáculos de Sergei Diaghilev, Konstantin Stanislavski e Vsévolod Meyerhold.

<sup>67</sup> Balagan, de acordo com Picon-Vallin (2013, p. 45,47), significa a barraca de feira onde são realizadas apresentações com domadores de animais, mágicos, ginastas, acrobatas, marionetes e trupes de teatro. Os recursos que entusiasma Meyerhold, podem ser definidos como a ingenuidade inerente ao Balagan, assim como a linguagem coloquial e literal, a capacidade de materialização de coisas abstratas, e a insubmissão ao realismo imposto na cena teatral contemporânea.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Estilo alemão de cabaré teatro para poucos espectadores.

<sup>70</sup> Expressão teatral de origem britânica, que mistura música popular e comédia com a participação de atrações.

<sup>71</sup> Teatro de variedades, ou Teatro de Revista no Brasil, gênero teatral que surgiu na França, e recebeu influência do circo, da dança e música, organizado por quadros.

<sup>72</sup> Ibid., p. 209.

barulhos e gritos. Com toda essa efusão de sentidos, em “31 de dezembro de 1906, a estreia de *A Barraca da Feira de Atrações* é um escândalo” (PICON-VALLIN, 2013, p. 45).

No primeiro quadro do *Balagánchik* de Blók, em cena se encontra uma mesa longa, coberta até o chão com um pano negro e colocada paralelamente à ribalta. Na mesa sentam-se os "místicos", de modo que o público enxerga apenas a parte superior de suas figuras. Assustando-se com alguma fala, os místicos abaixam suas cabeças de modo que, de repente, veem-se à mesa apenas bustos sem mãos e sem cabeças. Acontece que os contornos das figuras eram cortados em cartão e depois pintados com pincel e tinta as roupas, as mangas, os punhos e as golas. As mãos dos atores se enfiavam pelos buracos redondos cortados nos bustos de cartão, e as cabeças eram apenas apoiadas nos pescoços falsos. (MEYERHOLD, 2012, p. 215)

Sapúnov, cenógrafo deste espetáculo, foi considerado co-autor da obra, pois os efeitos visuais obtidos pela cenografia e trajes de cena integravam a ação cênica. A pintura do cenário (imagem 87) ilustra a descrição citada acima, onde os atores sentados atrás da mesa, representando os místicos, estão atrás das placas pintadas como se fossem os trajes, apenas aparecem as mãos e as cabeças reais, mas que se escondem (atrás das placas) para dar efeito durante a cena. E no canto direito está o Pierrot. O traje de cena do Pierrot é composto por calça, camisa e gola, tudo branco e amplo. Esse personagem era interpretado pelos atores mais jovens das trupes itinerantes e era conhecido na Itália por Pedrolino.

Imagem 87 - *A Barraca da Feira de Atrações*, cena dos místicos, detalhe de pintura de Sapunov, 1907.



Fonte: Disponível em: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Sapunov\\_Balaganchik.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Sapunov_Balaganchik.jpg) Acesso em: 26 jun. 2021.

Imagem 88 – Pierrot, personagem da Commedia dell’Arte, ilustração de Constantina Fiorini.



Fonte: GRIGNOLA, Antonella. *Maschere italiane nella Commedia dell'arte*. Colognola ai Colli: Demetra, 2000.

O papel do Pierrot foi interpretado por Meyerhold e, segundo a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2013), ele não segue o padrão melodramático da figura da *Commedia dell'Arte*.

É uma criatura ao mesmo tempo impertinente e terna, figura do povo e poeta sonhador. É um homem e um títere: seus movimentos são angulosos, ele sabe cair como uma tábua, estatelado, e seu coração de madeira, que diríamos "montado como um mecanismo de relojoaria", deixa escapar alguns gemidos. Sua dicção é artificial, combina vários registros sonoros, às vezes muito altos. Mas suas mãos se animam por baixo de longas mangas, antes de cair novamente inertes sobre a bata branca com pompons vermelhos. No fim, ele dá vazão às suas penas numa ária de flauta e aparece em sua condição de homem, artista sem auréola, capaz de metamorfosear em arte toda a complexidade da vida: não é mais, então, a personagem Pierrô, mas o ator Meyerhold que fixa a sala com olhar penetrante. E assim dá ao papel "uma dose terrível de seriedade e autenticidade" (PICON-VALLIN, 2013, p. 49-50).

Podemos dizer que o Pierrot de Meyerhold atrai a identificação com a plateia pela exposição de emoções e vontades próprias da vida cotidiana. O traje citado por Picon-Vallin<sup>73</sup> segue a mesma estrutura da *Commedia dell'Arte*, onde observamos o mesmo efeito das longas mangas d'água citado anteriormente.

<sup>73</sup> Ibid.



Houve uma segunda montagem deste mesmo espetáculo em 1914, no Estúdio da Rua Borodin<sup>74</sup>, criado por Meyerhold em São Petersburgo, no ano de 1913, onde ele pode desenvolver sua metodologia de trabalho. Iúri Bondi (1889-1926)<sup>75</sup> foi o responsável por recriar o espaço do Estúdio no Anfiteatro do Instituto Tenischévski, para a segunda montagem de *A Barraca da Feira de Atrações*: “um estrado vazio, estreito, porém elevado em relação ao público, escadas que dão acesso à plateia, tapete azul que materializa o proscênio” (PICON-VALLIN, 2013, p. 82).

Os contrarregras apareciam vestindo uniforme cinza e usando meia-máscara, deslocando-se “ritmicamente, trazendo os acessórios, ocupando-se dos atores”<sup>76</sup>. As movimentações dos atores em cena eram circenses, parecendo atrações acrobáticas: o Arlecchino, por exemplo, entrava em cena rompendo um quadro de papel. Meyerhold afirma que:

No teatro, por mais simples e despojado que seja, tudo é arte, tudo é digno de ser mostrado, mesmo a manipulação das cortinas na ponta de varas de bambu e, sobretudo, o modo pelo qual um ator pode, com fogos de artifício, “refazer o caminho de uma estrela”. Nada de coxias; as cortinas são como velas de navio. A independência do ator é reivindicada de modo radical: é ele quem fabrica os acessórios, costura os figurinos e tingem os tecidos, é ele quem traz seu “cenário” para a cena. (PICON-VALLIN, 2013, p. 82-83).

A imagem 89 é um desenho de Iúri Bondi para a segunda montagem de *A Barraca da Feira de Atrações* e nela podemos observar a mesa dos místicos do primeiro quadro, ao fundo do lado esquerdo, todos vestindo trajes escuros, e na frente dois personagens, um deles se aproxima da visualidade característica do Pierrot, com uma gola redonda ampla sobre uma camisa e calça. Para Meyerhold (2012, p. 197), nas regras da feira pública, o “impressionar” vem antes do “instruir”, a ação é mais importante do que o que é dito, e isso resume a essência de *A Barraca da Feira de Atrações*.

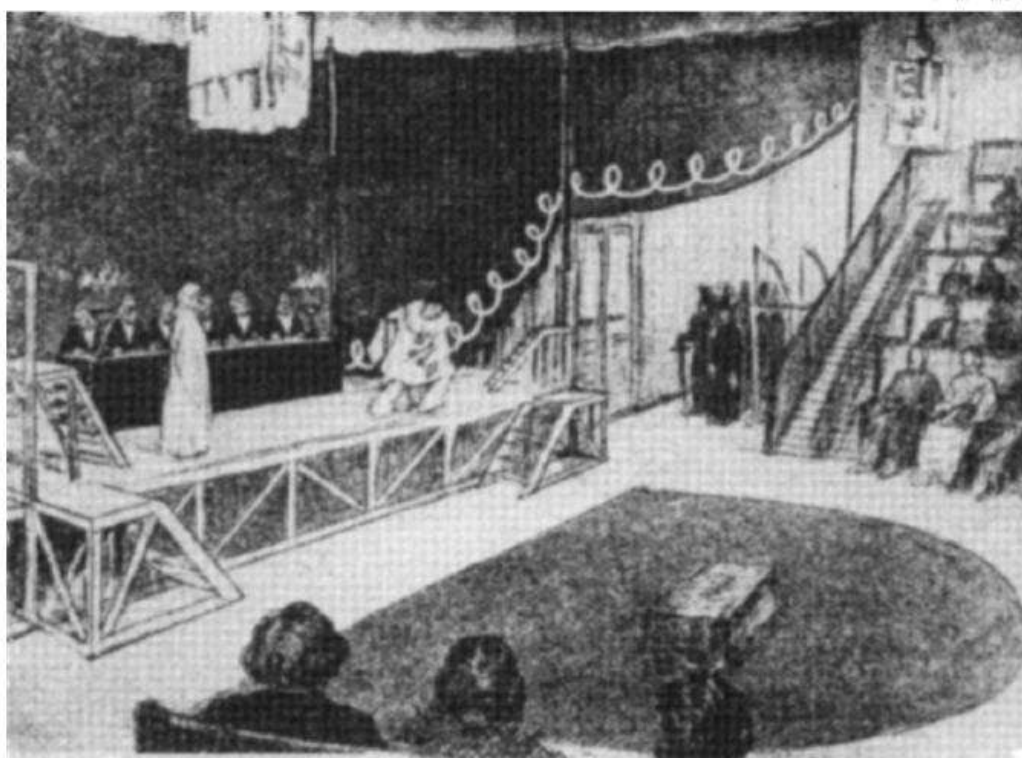
---

<sup>74</sup> Estúdio criado por Meyerhold, em 1913, para colocar em prática as práticas de encenação que ele estava empreendendo, assim como formar atores. O estúdio teve uma revista, chamada *O Amor das Três Laranjas*, que publicou textos dos professores do estúdio, planos de aula, peças de teatro, entre outros documentos.

<sup>75</sup> Iúri Bondi (1889-1926) foi aluno do Estúdio da Rua Borodin, e passou a atuar como cenógrafo posteriormente.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 82.

Imagem 89 – *A Barraca da Feira de Atrações*, cenário de Iúri Bondi, 1914.



Fonte: BRAUN, Edward. Meyerhold: A Revolution in theatre. Reino Unido: Methuen Drama, 1998. p. 132. Disponível em: [https://monoskop.org/images/8/88/Braun\\_Edward\\_Meyerhold\\_A\\_Revolution\\_in\\_Theatre.pdf](https://monoskop.org/images/8/88/Braun_Edward_Meyerhold_A_Revolution_in_Theatre.pdf)  
Acesso em: 26 jun. 2021.

Uma curiosidade sobre Meyerhold é que ele se tornou diretor dos Teatros Imperiais (Aleksandrínski e Marínski) em São Petersburgo no ano de 1908, onde trabalhou em conjunto com o cenógrafo Aleksandr Golovin. Na tentativa de integrar o público e acabar com o ilusionismo no teatro, para a apresentação de *Don Juan* - de Molière - em 1910, os trajes de cena procuravam a autenticidade da atmosfera de Versailles, conforme é possível perceber na imagem 90. (PICON-VALLIN, 2013). E como vimos também na montagem de Jean Vilar, o objetivo era reconstruir a estética utilizada por Molière no espetáculo original e que, por sua vez, fazia referência ao traje social da época.

Imagem 90 – Dois servos da plateia, em *Don Juan*, 1910.



Two 'proscenium servants' from *Don Juan*, 1910.

Fonte: Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/24014403@N02/2282743908/in/album-72157603955913526/> Acesso em: 26 jun. 2021.

A atividade artística e política de Meyerhold foi intensa. Mesmo como diretor dos Teatros Imperiais com toda condição que essas instituições conferiam aos espetáculos, Meyerhold não abandonou o teatro popular. Embora estivesse proibido de exercer outras atividades artísticas, ele participou da organização da Casa de Intermédios em 1910, um cabaré teatro, com “uma cena sem ribalta, ligada à plateia por uma escada e com mesas para os espectadores” (PICON-VALLIN, 2013, p. 56). Nesse espaço ele aparecia como Doutor Dappertutto, nome inspirado na literatura de Ernst Hoffman (MEYERHOLD, 2012). Para a professora Maria Thaís (2009, p. 80-81) o Doutor Dapertutto “mesmo sendo herdeiro do romantismo, distinguia-se deste pelo seu aspecto diabólico e charlatanesco, e adquiria um caráter de herói moderno, de um pobre diabo e um ser dotado de poderes ocultos, um palhaço e o mágico”. Enquanto Doutor Dapertutto frequentava os cabarés teatros e salas menores com espetáculos populares, Meyerhold dirigia grandes montagens nos Teatros Imperiais, embora fossem a mesma pessoa. Enquanto “Doutor Dapertutto se faz acompanhar

dos experimentais e extravagantes cenógrafos Sapúnov e Sudéikin, Meierhold é acompanhado pelo suntuoso Golóvin” (THAÍS, 2009, p. 82).

Imagem 91 – Doutor Dapertutto, retrato de Meyerhold, por Boris Grigoriev, 1916.



Fonte: Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Всеволод+Эмильевич+Мейерхольд&uselang=pt#/media/File:Grigoriev\\_Meyerhold.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Всеволод+Эмильевич+Мейерхольд&uselang=pt#/media/File:Grigoriev_Meyerhold.jpg) Acesso em: 26 jun. 2021.

O Doutor Dapertutto se apresentava com o traje masculino da época, calça, camisa, colete e fraque. A estrutura desse traje é consequência das transformações que a indumentária masculina sofreu ao longo dos séculos, pois se observarmos os homens na Idade Média, eles vestiam calça e camisa alongada. Do Renascimento em diante, houve uma elaboração maior dos trajes quanto às modelagens, aos volumes, materiais e técnicas de confecção utilizadas. O gibão foi chamado de casaca posteriormente e de paletó no século XX. Essa estrutura do traje social masculino é explorada até hoje nos trajes de cena e trajes de folguedo, como veremos na próxima seção.

Na Casa dos Intermédios, em 1910, Meyerhold montou o espetáculo *A Echarpe da Colombina*, livre adaptação da pantomima *Die Schleier der Pierrette* (*O véu de pierrette*), de Schnitzler.

Uma verdadeira tragicomédia de máscaras russas, denunciadora. Sem palavras, a eterna história do Pierrô enganado se desenvolve contra um fundo

de valsa, galope, polca e mais salsa. Tudo está submetido a um ritual social - o baile de casamento de Colombina com Arlequim, as danças dos alegres companheiros de Pierrô - e ao ritmo nervoso da música de Dohnányi, como se ação cênica não passasse de uma dança terrível e abrupta, pela qual o mestre de cerimônia Gigolô, figura degradada do Destino, transformava o drama do trio em tragédia, com ajuda do maestro e de seus músicos, colocados sobre o pequeno estrado (PICON-VALLIN, 2013, p. 57).

Imagem 92 - *A Echarpe da Colombina*, desenho da cena do baile, de Nikolai Sapunov, 1910.



Fonte: Disponível em: <https://beautifulrus.com/wp-content/uploads/2015/08/Scarf-of-Columbine.jpg> Acesso em: 26 jun. 2021.

Sapúnov assina a cenografia e aprofunda as questões estéticas que apareceram em *A Barraca da Feira de Atrações*, acrescentando aspectos da realidade russa. A cena do baile (imagem 92) ilustra a variedade de cores e texturas, aproximando-se do exagero. Os trajes de cena misturam referências de épocas distintas, dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. No lado esquerdo, uma personagem feminina usa um vestido com *panniers*, ao lado de um personagem masculino com caleção e casaca. Ao centro um Arlecchino está com o porrete na mão e veste seu traje com retalhos coloridos. À direita está o Gigolô e ao fundo o pianista, ambos com casacas do século XIX.

“Para criar o grotesco, Sapúnov teve de transformar a figura de Gigolô num papagaio, com o afiado recurso de pentear o cabelo de sua peruca de trás para frente como se fosse um penacho e tendo alinhado as pregas do fraque em fileira” (MEYERHOLD, 2012, p. 214). Essas tensões estão presentes em toda a visualidade

deste espetáculo. Pelos croquis do próprio Sapúnov, o Gigolô vestia uma meia telada (como a meia arrastão contemporânea), caleção estampado e casaca do século XIX e se contrapunha, do ponto de vista das cores, ao pianista.

Imagem 93 - Gigolô, o mestre da dança, em *A Echarpe da Colombina*, desenho de Nikolai Sapunov, 1910.



Fonte: Disponível em:

[https://www.fulcrum.org/concern/file\\_sets/v405s941w#permissions](https://www.fulcrum.org/concern/file_sets/v405s941w#permissions) Acesso em: 26 jun. 2021.

Imagem 94 - Kapellmeister/Pianista, em *A Echarpe da Colombina*, desenho de Nikolai Sapunov, 1910.



Fonte: Disponível em:

[https://www.fulcrum.org/concern/file\\_sets/t722h880z?locale=en](https://www.fulcrum.org/concern/file_sets/t722h880z?locale=en) Acesso em: 26 jun. 2021.

Outro aspecto importantíssimo norteou a produção artística de Meyerhold, a influência política e o contexto da Revolução Russa, que trouxe às ruas:

comícios gigantescos, com coros falados e canções, com proclamações ribombantes de tanques e armas, eram teatralmente armados - meio festival popular, meio representação de amadores. Grupos especialmente treinados para a *agitprop* ("propaganda de agitação") e gente de teatro com experiência assumiam a organização dos eventos de massa diretamente patrocinados pelas autoridades do Partido Central nas capitais (BERTHOLD, 2000, p. 494).

O marco visual dessa época no trabalho de Meyerhold sofre influência direta do construtivismo<sup>77</sup>. Com isso ele desenvolve a biomecânica para o trabalho do ator, através da "execução analítica do movimento, máxima precisão, pausa para cada movimento, geometrização em planos" (CARDOSO, 2018, p. 183). Os atores

<sup>77</sup> Construtivismo foi um termo retirado das artes visuais, onde foi aplicado pela primeira vez por volta de 1912 à escultura composta de planos e massas que se cruzam sem conteúdo representacional (BROCKETT, 1991, p. 535, tradução nossa).

recebiam treinamento corporal exaustivo e em cena todo movimento era calculado e executado com precisão. Esse movimento exigiu um novo traje de cena, que colaborasse com os ideais defendidos e desse unidade ao grupo.

Em 1918, quando Meyerhold apresentou o seu método na encenação do espetáculo *O Mistério Bufo*, de Vladímir Maiakóvski, os atores passaram a vestir macacões de trabalho, com o objetivo de não “distrair a atenção, nem adornar a ação ‘biomecânica’ no austero cenário de plataformas giratórias, alçapões, guindastes e cordames” (BERTHOLD, 2000, p. 495). Porém, é com a montagem de *O Corno Magnífico*, de Fernand Crommelynck, em 1922, que ele ficará conhecido. Picon-Vallin descreve os trajes desse espetáculo da seguinte forma:

Toda a equipe (dos comediantes aos maquinistas, passando pelo encenador que aciona as rodas, atrás da construção) veste uma *prozodiéjda*, roupa de trabalho em zuarte: ampla túnica decotada em v e acabada em uma gola que fica aberta ou fechada, com mangas largas arregaçadas ou não, e calça ou saia até a panturrilha. Mas o efeito do uniforme, muito nítido nas cenas de grupo, é temperado pela introdução de detalhes singularizantes para cada um: as botinas de Stella, as botas militares de Burgomestre, as grossas "chancas" de clown com ponta revirada de Estrugo, ou então os dois pompons vermelhos que se agitam em redor do pescoço de Bruno, os aventais de tecido oleado das mulheres da aldeia, uma capa do mesmo material para Stella, que no ato III desatará seus longos cabelos loiros. (PICON-VALLIN, 2013, p. 128-129).

Ou seja, os macacões, uniformes de trabalho ganhavam algum elemento que auxiliava na caracterização do personagem em questão. Essa diferença pode ser vista também na modelagem dos macacões, desenhados por Lyubov Popova<sup>78</sup>, na imagem 95, alguns possuíam mais bolsos relembrando casacos militares, ou um tecido reto na frente, que poderia ser um avental.

Em *O Corno Magnífico*, a cena é constituída como uma área de jogo onde os atores interagem com movimentos precisos. A cenografia, por sua vez, integra o espetáculo, se movimenta de acordo com a cena, e os sinais + e – em uma das rodas afetam as emoções em cena quando está sendo girada<sup>79</sup>. Outros elementos compõem o cenário, como um moinho de água estilizado, caixas empilhadas, uma passarela há dois metros de altura e mais uma roda no fundo do palco com as iniciais do autor do texto. Os trajes de cena traziam unidade ao grupo de atores, embora

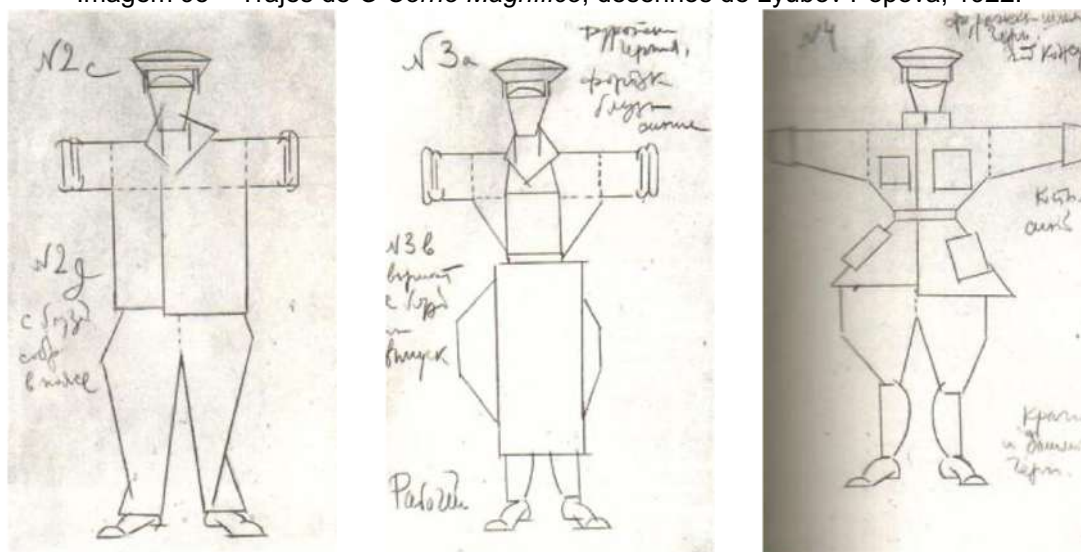
---

<sup>78</sup> Lyubov Popova (1889-1924) foi uma artista russa que trabalhou com a estética construtivista e colaborou com figurinos para Meyerhold.

<sup>79</sup> Ibid.

houvessem algumas diferenciações entre eles. Todos vestiam macacões que pareciam ter saído das fábricas, o tecido era cinza e grosseiro e calçavam botinas. Os atores eram operários da arte. Popova buscou nesses trajes, assim como Meyerhold com a biomecânica, romper com a ideia clássica de arte, especificamente com a representação, valorizando o procedimento e não apenas o produto final.

Imagem 95 – Trajes de *O Corno Magnífico*, desenhos de Lyubov Popova, 1922.



Fonte: Slides de Fausto Viana (2004).

Imagem 96 – *O Corno Magnífico*, 1922.



Fonte: Disponível em: <https://www.sierz.co.uk/blog/meyerhold-on-audiences/> Acesso em: 26 jun. 2021.



O envolvimento político de Meyerhold era bastante claro, ele chegou a ser fotografado vestindo uniforme do Exército Vermelho. Logo, ele foi associado a Leon Trótski<sup>80</sup>, rival de Stalin<sup>81</sup>, que instaurou uma ditadura ideológica na Rússia executando todos os que eram contra ele. Meyerhold foi preso em 20 de junho de 1939 e executado em 2 de fevereiro de 1940. Apenas em 1955, o processo de Meyerhold foi revisto e ele foi reabilitado juridicamente (ABENSOUR, 2011). Em 1974, Meyerhold foi homenageado pelo centenário de nascimento (BROCKETT, 1991). Assim, aos poucos as pesquisas sobre ele foram iniciando e a experiência teatral de Meyerhold se tornou referência mundial.

### 3.12 Brecht

Bertolt<sup>82</sup> Brecht (1898-1956), dramaturgo e encenador alemão é reconhecido mundialmente pelo teatro épico, pelas peças didáticas e principalmente, por trazer para a reflexão artística os acontecimentos de sua época e isso se reflete também nos trajes de cena dos espetáculos que ele criou. Brecht estava interessado em transmitir conhecimento por meio da inteligência crítica do espectador (BERTHOLD, 2000). Ele escreveu 48 peças: o primeiro sucesso foi *Die Dreigroschenoper* (*A Ópera dos três vinténs*), que estreou em 1928 (BROCKETT, 1991).

Após o retorno a Berlim com o fim da Segunda Guerra Mundial, Brecht fundou o grupo *Berliner Ensemble*, em 1949, onde desenvolveu seus espetáculos. Após a morte de Brecht, em 1956, Helene Weigel (1900-1971), atriz e viúva dele, assumiu a direção do grupo. Os métodos de trabalho aplicados por Brecht permaneceram com os seus sucessores na companhia<sup>83</sup>.

As principais características do teatro épico<sup>84</sup> de Brecht são: a mistura de técnicas narrativas e dramáticas; a atribuição de papel ativo ao espectador, fazendo com que o mesmo reflita e questione as ações cênicas; a visualização da maquinaria

---

<sup>80</sup> Leon Trótski (1879-1940), foi um revolucionário russo, marxista, criador do exército vermelho, morto no exílio no México.

<sup>81</sup> Josef Stalin (1878-1953), foi um político soviético que governou a União Soviética por 30 anos, cometendo perseguições e vários crimes em prol da sua ideologia, o Stalinismo.

<sup>82</sup> Segundo o documentário *Brecht - Die Kunst zu leben* (*A vida de Bertolt Brecht*), dirigido por Joachim Lang (2006), Brecht foi registrado como Berthold, porém, sob influência do dramaturgo austríaco Arnolt Bronnen, ele passou a escrever o nome finalizando com a letra T.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> O teatro épico é um gênero teatral baseado no aspecto narrativo do espetáculo: como a comunicação direta com o espectador, o uso da música como comentário da cena e a exposição da maquinaria teatral.

teatral e dos bastidores da cena; e a separação de episódios, com canções, legendas ou narração. Segundo Brockett (1991), Brecht argumentava que cada elemento deveria fazer um comentário diferente sobre a ação, de forma que o espectador chegasse as suas próprias conclusões. Isso era consequência do efeito de distanciamento de tudo o que provocasse ilusão para o espectador. Com o intuito de destacar esse efeito, “Brecht recomendava três constelações de apoios: mudar as falas do ator para terceira pessoa; transpô-las para um passado; e incluir, na leitura das falas, as rubricas” (BERTHOLD, 2000, p. 505). Brecht, desejava que a plateia assumisse o papel de parceiro especulativo da ação, e com frequência, ele recorria à parábola como estratégia para escapar da fantasia<sup>85</sup>.

O teatro popular, para Brecht (1933-1947, p. 3), significava ser “inteligível para as grandes massas, assumindo as suas próprias formas de expressão e enriquecendo ou adotando e consolidando seu ponto de vista”. Brecht, no livro *Estudos sobre teatro*, afirma que o teatro popular é rude e despretensioso, assemelhando-se a regimes autoritários, constantemente ignorado pela estética erudita; apresenta situações convencionais e figuras esquemáticas; e ele finaliza dizendo: “temos, na verdade, necessidade de um teatro ingênuo, mas não primitivo; poético, mas não romântico; próximo da realidade, mas não imbuído de politiquice corriqueira” (BRECHT, 1978, p. 88).

Na prática, Roubine ao mesmo tempo em que critica Brecht por conservar a relação frontal cultivada até então nos teatros à italiana, elogia o investimento alto que o encenador faz naquilo que é necessário para a cena. Ao manter a estrutura clássica dos teatros, e ao revelar o seu interior, Brecht desnuda e ressignifica o palco teatral. “Para Brecht não é necessário, no fundo, rejeitar a arquitetura à italiana. Basta fazê-la trabalhar, por assim dizer, no sentido contrário” (ROUBINE, 1998, p. 82).

Brecht utiliza o termo arquiteto cênico, em vez de decorador, que era mais comum na época, com o objetivo de destacar a função desse profissional responsável, não apenas pela caixa cênica, mas por todo o teatro<sup>86</sup>. O cenógrafo Caspar Neher (1897-1962), foi amigo de Brecht durante a juventude e se tornou seu parceiro nas produções dos espetáculos. Segundo Viana (2010), Neher fazia desenhos durante os ensaios, propondo soluções cênicas, cenografias e trajes, e Brecht o escutava e fazia modificações no espetáculo a partir das propostas dele. Havia um movimento criativo

---

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid.

simbiótico entre Brecht e Neher. A parceria dos dois iniciou em 1922 e depois da Segunda Guerra eles não trabalharam mais juntos. Durante esse período, Teo Otto (1904-1968) passou a trabalhar com Brecht como cenógrafo (VIANA, 2010).

Brecht procurava levar à cena apenas o que fosse necessário. “Nada numa montagem de Brecht é por acaso”<sup>87</sup>. Por isso, as encenações tinham o aspecto de palco limpo, sem exageros ou coisas supérfluas. Ele desejava que todos os cenários, trajes, adereços e figurinos tivessem uma história e demonstrassem isso através das marcas de uso e da apropriação pelos atores em cena. Muitas vezes era o próprio Brecht quem escolhia os trajes adequados e esses eram em sua maioria confeccionados em tecidos naturais (linho, algodão e seda) e couro<sup>88</sup>.

Imagem 97 – *O homem é o homem*, com Peter Lorre, em 1931.



Fonte: Disponível em: [https://s.e crater.com/stores/386947/57ba30cc4ad9d\\_386947b.jpg](https://s.e crater.com/stores/386947/57ba30cc4ad9d_386947b.jpg)  
Acesso em: 17 jun. 2021.

Em *Mann ist mann* (*O Homem é o homem*), escrita entre 1924 e 1925, Brecht apresenta um trabalhador que um dia sai de casa, é capturado por soldados e se torna uma máquina assassina. Dentro desse contexto, os figurinos dos soldados provavelmente são de tecidos naturais, como é perceptível na imagem 97, que traz o famoso ator Peter Lorre, interpretando o protagonista Galy Gay, em 1931. Outra

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 201.

<sup>88</sup> Ibid.

característica visível é a limpeza do espaço cênico, ocupado por poucos objetos, e a figura ampliada de um soldado com pernas longas que pode simbolizar a autoridade, assim como a condição desajeitada/desconfortante dessa máquina humana de guerra.

Uma característica importante, e que deve ser observada aqui, é que os trajes de cena dos espetáculos de Brecht eram contemporâneos, se aproximavam do traje social europeu da primeira metade do século XX, período marcado pelas grandes Guerras Mundiais, como veremos a seguir.

*Die mutter* (A mãe), de 1932, foi um marco visual nas produções brechtianas. Esse texto foi inspirado no livro homônimo do autor russo Máximo Gorki e traz a luta de uma mãe contra a opressão que se torna revolucionária junto ao filho, na Alemanha entre 1905 e 1917. Sobre os trajes, Viana afirma que,

eles decidiram usar em primeiro lugar roupas velhas, usadas, que já trariam em si uma história. Não deu certo. Assim, Neher mandou fazer as roupas e elas passaram por um processo de envelhecimento: jogaram as roupas no cloro, [...] os cerzidos eram deixados à mostra. Os macacões novos que eles conseguiram precisaram ser desbotados (VIANA, 2010, p. 197-198).

Imagem 98 – Possível desenho de figurinos para *A Mãe* de Brecht, Caspar Neher, 1950.



Fonte: Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/caspar-neher/kostumentwürfe-zu-brechts-mutter-GH9mA8tna2fAwizg8itN3g2> Acesso em: 17 jun. 2021.

Imagem 99 – *A mãe*, de Gorki / Brecht, dirigido por Caspar Neher no Berliner Ensemble (1951).



Fonte: Disponível em: <https://www.colleconline.com/en/items/96485/vieux-papier-affich-spectacle-berliner-ensemble-die-mutter-1951> Acesso em: 17 jun. 2021.

Havia uma preocupação em dar vida aos trajes, como se eles estivessem usados e desgastados pelo tempo. Os tons de cinza e a aparência de sujo vão se tornar marcas dos trajes utilizados nos espetáculos de Brecht e, mesmo sendo confeccionados para o espetáculo, eles passavam por esse processo manual de tingimento, desgaste e acabamento para chegar no efeito esperado. Tudo isso refletia o contexto turbulento que a sociedade vivia naquela época. As modelagens dos trajes refletiam características do cotidiano.

Em 1941, esse processo vai ser revisitado por Teo Otto, para a estreia de *Mutter courage und ihre Kinder (Mãe coragem e seus filhos)* (VIANA, 2010). Esse novo espetáculo marcou a história do teatro e a trajetória de Brecht, com a maturidade do teatro épico, das interpretações e da encenação em si.

Mãe coragem [...] é provavelmente o espetáculo brechtiano mais conhecido no mundo todo. Mãe coragem é, sobretudo, um alerta sobre os malefícios do mercantilismo selvagem e suas consequências, bem como dos resultados destruidores de uma guerra (VIANA, 2010, p. 203).

Helene Weigel ficou conhecida por representar a protagonista deste espetáculo. E ainda é comum ouvir comentários sobre o grito silencioso que a atriz dá em uma das cenas deste espetáculo, revelando sua força como atriz.

Embora o texto indique que a história acontece no período da Guerra dos Trinta Anos, entre 1618 e 1648, quando diferentes países europeus se enfrentaram por questões territoriais, religiosas e comerciais, os trajes de cena são contemporâneos ao início do século XX. Se compararmos as imagens 98, 99 e 100 é notável a semelhança dos trajes nos espetáculos *Die Mutter* de 1932, desenhado por Neher, e *Mutter Courage* de 1941, de Otto. De acordo com Viana, isso pode ter acontecido por dois motivos:

foi uma imposição de Brecht - como diretor, ele impôs a Teo Otto que queria manter a linha seguida por Neher, [ou] foi acomodação de Otto, [ele] pode ter ido buscar num sucesso do passado uma forma de entrar no universo brechtiano para depois liberar sua criatividade nos espetáculos seguintes (VIANA, 2010, p. 208).

As linhas são praticamente as mesmas e o processo de envelhecimento é muito semelhante. Karl von Appen<sup>89</sup> foi o cenógrafo que substituiu Neher e Otto após 1954. Brecht e ele, juntos, marcaram a história da cenografia com a funcionalidade e beleza de suas criações.

Imagem 100 – *Mãe coragem e seus filhos*, com Helene Weigel.



Fonte: Disponível em:

[https://www.doppiozero.com/sites/default/files/9.helene\\_weigel\\_in\\_scena\\_di\\_mutter\\_courage.jpg](https://www.doppiozero.com/sites/default/files/9.helene_weigel_in_scena_di_mutter_courage.jpg)  
Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>89</sup> Karl Von Appen (1900-1981) foi um cenógrafo alemão, reconhecido pelo trabalho no *Berliner Ensemble*.

### 3.13 Théâtre du Soleil

O último tópico desta seção está dedicado ao *Théâtre du Soleil*, grupo contemporâneo de teatro, comandado pela diretora Ariane Mnouchkine (1939), que tem sua sede desde 1970 na Cartoucherie, antiga fábrica de cartuchos em Vincennes, nos arredores de Paris. De acordo com Viana (2010) a célula inicial do grupo que existe hoje, surgiu em 1959 com o encontro de Mnouchkine e Martine Franck que formaram um coletivo denominado Associação Teatral dos Estudantes de Paris – Atep. Em 1962, Mnouchkine abandonou o curso de psicologia na Sorbonne e foi viajar por países asiáticos. “Em 1964, Ariane conseguiu mais uma vez se juntar com seus antigos colaboradores e formaram o *Théâtre du Soleil*: ‘cooperativa de produção de trabalhadores’” (VIANA, 2010, p. 218).

Segundo Picon-Vallin (2017), essa cooperativa tem como fundamento o trabalho colaborativo, sem hierarquizações, onde todos trabalham e investem juntos e, no final, recebem o mesmo salário. O início da trajetória do grupo não foi fácil: o sucesso foi construído ao longo de todos esses anos. Para Brockett (1991), entre 1973 e 1975, o *Soleil* vivenciou uma crise e a maior parte de seus integrantes estava desempregada. Foi a partir de 1980 que Mnouchkine reorganizou o grupo e iniciou o ciclo de montagens shakespearianas que trouxeram mais uma vez notoriedade para o *Soleil*.

O *Théâtre du Soleil* conta com integrantes de diferentes países do mundo. É sabido que o *Soleil* também atuou no engajamento social, acolhendo imigrantes sem documentação nas instalações da Cartoucherie, de acordo com Picon-Vallin (2017). O cuidado com as pessoas, sejam os artistas componentes do grupo ou os espectadores, é fundamental para a existência do *Soleil* e essa é uma das características que inserem o *Soleil* dentro desta pesquisa sobre os trajes do teatro popular.

Mnouchkine já declarou em entrevista à Viana (2010, p. 257), estar convencida de que o teatro que eles (o *Soleil*) fazem é popular. Picon-Vallin (2017) cita outro depoimento de Mnouchkine, realizado no documentário *Les Clowns* (1969), que afirma que o que irá fazer com que o teatro não acabe é o reencontro com suas raízes. Essas raízes, a que ela se refere, estão nas tradições culturais populares, em especial as do Oriente. O movimento da descentralização é essencial nessa visão de teatro

popular e, ainda de acordo com Picon-Vallin (2017), o *Soleil* questiona o aspecto doutrinário visto anteriormente na França, esquecendo as experiências precedentes a estas. A definição dessa autora é o que melhor descreve a atuação do *Soleil*, enquanto grupo de teatro popular:

O teatro popular praticado pelo *Théâtre du Soleil* não está ligado a uma ideologia, mas mantém laços calorosos com público numeroso e muito diversificado. [...] O que significa acessível a todos financeiramente, e também intelectualmente, porém no mais alto nível. Um teatro que seja ao mesmo tempo simples, daquela simplicidade adquirida ao termo de um longo e complexo percurso, e não daquela da qual se partiria, e refinado, no qual cada um, em função de sua idade e origem, encontre aquilo que lhe é necessário. [...] Transgeracional, transsocial, internacional, é com essas características que o *Soleil* colore sua concepção de um teatro popular, sem teorizá-la nem dogmatizá-la (PICON-VALLIN, 2017, p. 318).

Na prática, o primeiro contato do *Soleil* com as figuras da *Commedia dell'Arte*, por exemplo, foi na montagem do espetáculo *O Capitão Fracasse*, em 1966, baseado na obra de Théophile Gautier e com adaptação do texto de Philippe Léotard: o espetáculo é diretamente inspirado nas companhias itinerantes e nos saltimbancos.

Segundo Picon-Vallin<sup>90</sup>, a cenografia desse espetáculo era desmontável. Os adereços eram empilháveis, os figurinos eram de segunda mão. As máscaras aproximavam-se da ideia de *balagan* defendida por Meyerhold, como vimos anteriormente. Os trajes desse espetáculo foram refeitos por Françoise Tournafond<sup>91</sup>, para a temporada no *Théâtre Récamier*, utilizando “cores mais brilhantes, fúcsia, vermelho”<sup>92</sup>. Essa experiência estética e os aspectos irreverentes do teatro popular, bem como a praticidade do cenário, são características que vão reaparecer nos espetáculos futuros do grupo, como veremos em *Os Palhaços*.

No final da década de 1960, os jovens artistas do *Soleil* desejavam falar da condição humana e dos artistas na sociedade, mesclando a arte por meio dos palhaços e a experiência de vida de cada um deles. Resolveram, então, partir em busca do palhaço e retomar algumas figuras conhecidas da *Commedia dell'Arte* (VIANA, 2010). Um grupo de atores se reuniu para uma fotografia do espetáculo *O Capitão Fracassa* (imagem 101), e ao observá-la percebemos imediatamente uma mistura de elementos representativos nos trajes de cena. As longas golas brancas nos trajes masculinos, eram comuns nos séculos XVI e XVII, com bordados e rendas;

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Françoise Tournafond (1940-2011), foi fundadora do *Théâtre du Soleil*, se tornou figurinista do grupo, e, posteriormente, assinou trajes para ópera e outros espetáculos.

<sup>92</sup> Ibid., p. 27.



nessa fotografia elas aparecem lisas e sem decorações. Um dos atores está maquiado como Pierrot, porém o traje é, aparentemente, contemporâneo. A única atriz usa uma gola redonda com mangas curtas e parece estar com uma camiseta escura. Essa composição contribui para o entendimento do traje de cena não apenas como caracterizador do personagem, mas como significante cênico (PAVIS, 1999).

Imagem 101 – *O Capitão Fracassa*, 1966. Em primeiro plano: Henry Szarniak (Hérode), Michel Barcet (o Marquês de Bruyères), Jean-Pierre Tailhade (Scapin), Josephine Derenne (Zerbine). Atrás: Jean-Claude Penchenat / Thomas Leiclier. Martine Franck / Magnum Fotos.



Fonte: Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/le-capitaine-fracasse-1966-219>  
Acesso em: 28 jun. 2021.

O grupo decidiu “mergulhar num laboratório de pesquisa em tempo integral” (PICON-VALLIN, 2017, p. 35), durante uma estadia em *Arc-et-Senans*, com o objetivo de se envolverem na pesquisa de formas populares. Assim, o grupo montou um espetáculo só sobre palhaços. A peça *Os Palhaços* (1969), teve mais de seis meses de ensaio e durava duas horas e meia. Os atores falavam alto, utilizavam diferentes sotaques e evoluíam fisicamente pelo palco, com saltos e acrobacias.

Roberto Moscoso<sup>93</sup>, foi o cenógrafo desse espetáculo, responsável por criar a estrutura de uma barraca/ tenda circense com “um palco-passarela em L, inspirado no Kabuki” (PICON-VALLIN, 2017, p. 39). A estreia deste espetáculo aconteceu no Teatro de Aubervilliers, em 1969.

Imagem 102 - Desenho do cenário de Roberto Moscoso para *Os Palhaços*, em Avignon.



Fonte: Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/161>  
Acesso em: 28 jun. 2021.

Os trajes de cena foram desenvolvidos por Christiane Candries<sup>94</sup>, e as maquiagens de Fabrice Herrero<sup>95</sup> (na imagem 103, Herrero aparece maquiando Mario Gonzalès). Segundo Picon-Vallin<sup>96</sup>, os narizes dos palhaços foram adquiridos em lojas especializadas e o desenho das maquiagens foi realizado a partir de experiências com luz, redesenhando a partir das linhas de expressão e volumes do rosto de cada ator.

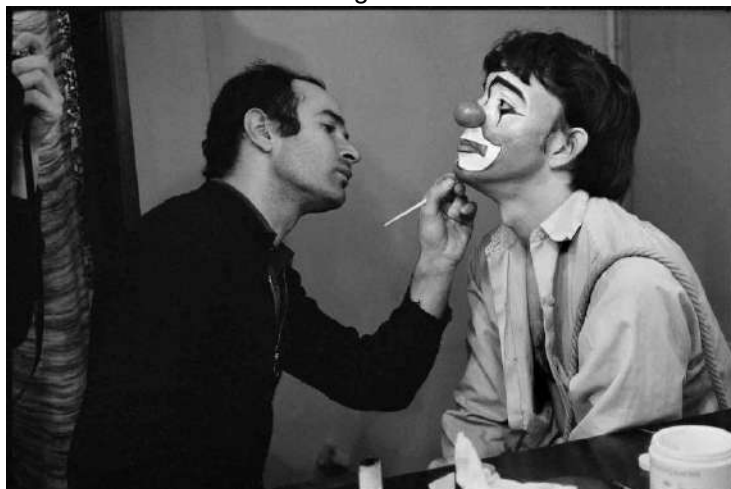
<sup>93</sup> Roberto Moscoso (1943-2011), foi um cenógrafo italiano que trabalhou com o *Théâtre du Soleil* desde a criação.

<sup>94</sup> Christiane Candries é uma artista visual que no final da década de 1960 integrou a equipe do *Théâtre du soleil* como figurinista, porém nunca abandonou a pintura.

<sup>95</sup> Fabrice Herrero maquiador, que trabalhou no espetáculo *Os Palhaços* do *Théâtre du Soleil*.

<sup>96</sup> *Ibid.*

Imagem 103 - Fabrice Herrero maquiando Mario Gonzalès, para Os Palhaços, 1969. Martine Franck/Magnum Photos.



Fonte: Disponível em: [https://www.theatre-du-soleil.fr/public\\_data/diapo/media/1546006998/800/par86927-w.jpg](https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1546006998/800/par86927-w.jpg)  
Acesso em: 28 jun. 2021.

“Os trajes ainda não eram tão elaborados como resultado de processo criativo dos artistas, interferindo diretamente nas opções estéticas do espetáculo” (VIANA, 2010, p. 223). O trabalho dos atores era minucioso e profundo e os trajes poderiam ter acompanhado as nuances da interpretação.

Por outro lado, o espetáculo seguinte, *1789*, encenado já na Cartoucherie em 1970, apresenta uma elaboração maior do ponto de vista estético e, para Viana, constitui “um marco da encenação contemporânea”<sup>97</sup>. Esse foi o primeiro grande sucesso do *Soleil*, sem dúvida. A ideia inicial de Mnouchkine foi falar da Revolução Francesa através de artistas saltimbancos do ano de 1789, agregando a experiência dos espetáculos anteriores.

A cena da Tomada da Bastilha é referência para os estudos de encenação e cenografia (assinada por Moscoso). Os atores dispostos em cinco palcos, na altura das cabeças dos espectadores, replicavam o relato pessoal de um anônimo, descoberto em um documento histórico, conforme afirma Picon-Vallin (2017). A fala dos atores saltimbancos vai crescendo em intensidade e contagiando o público, que celebra a vitória do povo, embora aconteça apenas uma alternância de poder da nobreza e do clero para a burguesia (VIANA, 2010). A cena acontece, simultaneamente ou não, em cinco palcos construídos em madeira com alturas diferentes. Esses palcos são conectados por passarelas. “A ação também se

<sup>97</sup> Ibid., p. 218.

desenrolava entre o público que assistia ao espetáculo em pé, andando conforme os atores se deslocavam” (VIANA, 2010, p. 224).

Imagem 104 - Louis Samier, Jean-François Labouverie em cena, no espetáculo *1789*, na Cartoucherie. Martine Franck/Magnum Photos.



Fonte: Disponível em: [https://www.theatre-du-soleil.fr/public\\_data/diapo/media/1574438029/800/par66481.jpg](https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1574438029/800/par66481.jpg) Acesso em: 28 jun. 2021.

Para Viana, “do espetáculo *1789* em diante, os figurinos do *Soleil* nunca mais seriam os mesmos”<sup>98</sup>. Françoise Tournafond foi a responsável por esses trajes de cena. O *Soleil* “contou ainda com uma orientadora do Museu Histórico de Figurinos, do Louvre, Elizabeth Brisson, que veio para fornecer instruções mais específicas sobre as funções dos trajes empregados”<sup>99</sup> neste espetáculo.

Com a pesquisa, descobriu-se que a roupa do povo era a mesma dos burgueses, porém sem os adereços e decorações, tendo em vista que os burgueses vendiam seus trajes usados em brechós e as pessoas comuns os adquiriam. “Assim, criou-se uma ideia do que era o traje do povo”<sup>100</sup>.

Nesse espetáculo, os nobres usam trajes com inspiração histórica, assim como os bonecos que representam em destaque as relações de poder da época (VIANA, 2010). A imagem 105 traz duas marionetes em primeiro plano, onde o homem está

<sup>98</sup> Ibid., p. 223.

<sup>99</sup> Ibid., p. 228.

<sup>100</sup> Ibid., p. 229.

vestindo meias, calça, colete e casaca e a mulher, um vestido com *panniers*, característicos do século XVIII. O interessante dessa imagem é que as marionetes estão sendo manipuladas por um ator que usa rufo<sup>101</sup> gigante.

Imagem 105 - Marionetes, no espetáculo 1789. Gérard Taubman.



Fonte: Disponível em: [https://www.theatre-du-soleil.fr/public\\_data/diapo/media/1597831044/800/1789agarardtaubman\\_3.jpg](https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1597831044/800/1789agarardtaubman_3.jpg) Acesso em: 28 jun. 2021.

Uma das práticas do *Soleil* para criação dos trajés de cena é a utilização de figurinos de espetáculos antigos, e para esse espetáculo “ase acrescentaram as doações de uma produtora, [...] assim como um conjunto proveniente da *Comédie-Française* comprado por Françoise Tournafond” (PICON-VALLIN, 2017, p. 87). Viana (2010) comenta a percepção dessa miscelânea de peças de roupas na fotografia do espetáculo 1789 (imagem 106), que alcança o objetivo de evidenciar os exageros e o mau gosto da burguesia da época, mesclando elementos diversos nos trajés de cena utilizados. Essas combinações de trajés do acervo com novas criações de diferentes períodos históricos representados, podem refletir a heterogeneidade do próprio grupo que é formado por atrizes e atores de diferentes nacionalidades e padrões – mas isso é apenas uma possibilidade.

<sup>101</sup> Os rufos eram golas plissadas e engomadas, comuns no século XVI, na Europa. O tamanho do rufo indicava a posição social, quanto maior fosse a gola, mais importante era o nível daquele que a usava.

Imagem 106 - Cena do espetáculo 1789, a aristocracia assustada.



Fonte: Disponível em: [https://www.theatre-du-soleil.fr/public\\_data/diapo/media/1574438138/800/par66484.jpg](https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/diapo/media/1574438138/800/par66484.jpg) Acesso em: 28 jun. 2021.

Sobre o processo de criação dos trajes do *Soleil*, Viana cita indiretamente o relato de Nathalie Thomas, figurinista que trabalha com o grupo há alguns anos, juntamente com Marie-Hélène Bouvet, em uma entrevista de 1992:

No *Soleil*, ela nunca está sozinha para decidir, e os figurinos não são criados da forma tradicional: [...] ela não faz nem desenhos nem modelos. Dentro do processo colaborativo, os figurinos estão sempre suscetíveis a mudanças. A função do figurinista passa a ser a mais ampla: ele tem que assistir aos ensaios, observar o que os atores estão propondo. [...] Os figurinos vão mudando ao longo dos ensaios e até mesmo durante as apresentações. Existe uma interação constante entre ela, os atores e Mnouchkine, que deixa, no princípio dos trabalhos, uma cartela de cores definidas para cada espetáculo. (VIANA, 2010, p. 238).

Essa característica colaborativa é fundamental para a existência do *Théâtre du Soleil*, conforme vimos anteriormente. Todos os integrantes do grupo se envolvem de alguma forma com o trabalho artístico que está sendo desenvolvido. Ao falarmos sobre traje de cena, essa é uma experiência criativa de alto valor. Os atores são coautores de seus próprios trajes, auxiliando na escolha de materiais e modelagens que favoreçam a atuação. “Durante o processo de ensaio, eles têm a sua disposição as costureiras e tecidos, muitos tecidos. De acordo com a necessidade do ator e da encenação, eles pedem para que o traje seja feito” (VIANA, 2010, p. 256).

Essa simbiose criativa que acontece no *Théâtre du Soleil* é desejada por muitas companhias teatrais. Atualmente, o *Soleil* está consolidado no campo das artes

cênicas. Fica o desejo de permanência dessa efervescência, que propague o teatro popular como expressão artística de uma comunidade atravessada por outras culturas.

Finalizamos aqui esse panorama a partir de aspectos do teatro popular mundial, com o objetivo de apresentar alguns traços de cena inseridos nesse contexto. Todavia, essa terceira seção abordou experiências que fundamentam a prática do teatro popular, ainda que se apoiando majoritariamente em exemplos europeus. É preciso ressaltar que as práticas cênicas orientais são mais antigas do que essas e por isso foi dedicado um espaço para as tradições teatrais da Índia, da Indonésia, da China e do Japão neste texto. Por se tratar apenas de um panorama, não foi possível aprofundar tanto nessas questões. Desejamos refletir futuramente sobre outras tradições culturais populares distantes deste centro que por muito tempo foi colonizador do pensamento humano.

Partimos agora para uma viagem à América Latina, incluindo o Brasil, para observar como o teatro popular se desenvolveu por aqui. Nos aproximaremos ainda mais do Nordeste brasileiro e suas culturas, trazendo para essa discussão grupos que se destacaram no cenário popular.

## **4 TRAJES DE CENA NA AMÉRICA LATINA – E NO BRASIL**

Esta tese está desenhada sobre uma linha do tempo da história do teatro, partindo das origens das representações cênicas nas civilizações orientais, percorrendo a vasta produção teatral europeia que atravessou séculos até a modernidade. Para dar continuidade a essa trajetória, como já vimos as definições de traje de cena, cultura e teatro popular na segunda seção, vamos voltar nossos olhares para as Américas, para os países latinos, especificamente para o Brasil, com o objetivo de nos aproximarmos mais da ideia de teatro popular e observar com maior profundidade as relações que estão, literalmente, ao nosso redor. O traje de cena continua sendo o condutor desta pesquisa, costurando os fatos e permitindo analisá-los.

Assim sendo, daremos continuidade à linha do tempo que se iniciou na seção anterior, continuando a trajetória do teatro popular brasileiro a partir de meados do século XX. A definição de teatro popular como expressão artística do próprio povo (BOAL, 1979) vai permear esse trabalho a partir deste ponto, costurando ações do Teatro Arena, do Teatro Oficina, do Centro Popular de Cultura e as atuações de Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Altimar Pimentel. Dessa forma, concluiremos esse caminho que, como uma lente de aumento, nos fez viajar por contextos externos até chegarmos ao Brasil que, por sua vez, nos levou à região nordeste e consequentemente ao contexto local paraibano, tema da quinta seção.

### **4.1 Teatro popular originário na América Latina**

Seria incoerente da nossa parte dedicar uma seção dessa pesquisa ao traje de cena do teatro popular brasileiro e não reafirmar a origem ritualística dele. Existem diferentes formas de teatro popular, com seus respectivos trajes, anteriores a chegada dos colonizadores europeus às Américas. O professor Zeca Ligiéro (2019), coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afroameríndias, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defende que a origem do teatro não foi na Grécia, mas em diversos lugares e em tempos diferentes. O teatro grego, provavelmente, acabou se tornando o exemplo mais antigo de representação cênica com registros que sobreviveram por muitas gerações no Ocidente. “Na Grécia, a



mitologia se tornou encenação e esta se tornou por sua vez teatro” (LIGIÉRO, 2019, p. 24), mas essa não foi a primeira experiência teatral da humanidade.

Victor Turner<sup>102</sup> (2015, p. 97) afirma que as raízes do teatro estão no drama social e que este “se manifesta inicialmente como a ruptura com a norma, a infração de uma regra de moralidade, lei, costume ou etiqueta em alguma arena pública”. Isso acontece em todos os níveis da sociedade e é por meio da recitação, contação, representação e celebração que os povos retratam, ainda hoje, as suas experiências reais e ficcionais. Turner vai “pensar o ritual essencialmente como *performance*, *encenação*, e não primordialmente como regras e rubricas”<sup>103</sup>.

Para aprofundar essa questão, Ligiéro (2019, p. 124) apresenta o termo Teatro das Origens, “que é especificamente uma cena concebida, criada e performada por sacerdotes e adeptos envolvendo os fundamentos de origem de determinada cultura”. Sendo assim, essas cenas estão diretamente relacionadas aos ritos das comunidades em que elas acontecem. A espetacularidade e o envolvimento do espectador nos rituais públicos e nas celebrações são algumas das características deste teatro.

Por meio da utilização de uma narrativa mítica, de um repertório em que conjuga as diversas expressões dança, música, canto, **criação de figurinos especialmente feitos pela comunidade**. Tudo é construído coletivamente em espetáculos de rara beleza, enaltecendo e cultuando as divindades da natureza (LIGIÉRO, 2019, p.111).

Esses espetáculos fazem parte da humanidade em suas diversas etnias e grupos sociais. Os agrupamentos indígenas na América Latina são exemplos disso. Nesse contexto e de acordo com Ligiéro<sup>104</sup>, o traje de cena do Teatro das Origens ameríndio pode ser a nudez ou as pinturas corporais e adornos utilizados especificamente nos rituais. Esses trajes eram confeccionados pela própria comunidade para essas ocasiões.

---

<sup>102</sup> Victor Witter Turner (1920-1983), foi professor em universidades de Cornell, Chicago, e na Universidade da Virginia. Coordenou uma pesquisa de campo com os Ndembu, população Bantu da Zâmbia.

<sup>103</sup> Ibid., p. 111.

<sup>104</sup> Ibid.

Ligiéro (2019) aponta, no livro *O Teatro das Origens*, algumas representações milenares das civilizações Maia<sup>105</sup> e Inca<sup>106</sup> - que são anteriores à colonização das Américas - das quais iremos abordar aqui *Rabinal Achí* e *Ollantay*.

O *Rabinal Achí* é um drama pré-hispânico da civilização Maia, encenado na Guatemala e é considerado patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO.

Segundo Ligiéro:

observa-se aqui um processo raro de preservação das formas épicas de encenação conjugando texto, dança e música para contar uma história de embate entre guerreiros; a peça tradicionalmente era encenada dentro de um contexto ritualizado, feita para os deuses maias como testemunho da crença e conhecimento de sua própria mitologia original. Entretanto, uma vez banida, para voltar a ser encenada foi mudado o calendário, adequando-se ao da Santa Madre Igreja Católica para obter a permissão do poder colonial. A partir do século XVII, passa a ser representada no dia 25 de janeiro durante os festejos católicos (LIGIÉRO, 2019, p. 107).

A partir dessa contextualização, percebemos que antes do século XVI esse drama fazia parte de um aspecto ritualístico e com a invasão por parte dos espanhóis, essa tradição sofreu adaptações. Entre os séculos XVI e XIX, o *Rabinal Achí* sobreviveu clandestinamente e apenas em 1856, quando o padre francês Brasseur de Bourbourg traduziu o manuscrito de Bartolo Sis (escrito em *Achí*<sup>107</sup>), é que o drama foi inserido no rito católico, passando a fazer parte do calendário de festividades. Esse ritual representava a saga de um prisioneiro de guerra até o sacrifício, era acompanhado por música tradicional maia com grandes trombetas de madeira e personagens locais dançando<sup>108</sup>.

O sítio arqueológico de Bonampak, ao sul do México, área da civilização Maia, possui murais pintados que representam cenas de batalhas, sacrifícios e rituais com música e dança e datam do século VIII. A partir de uma possível reconstrução de uma parte do mural pintado na primeira sala deste sítio arqueológico, percebemos a representação de músicos tocando instrumentos (imagem 107). Os murais de Bonampak impressionam pela riqueza de cores e texturas utilizadas, e por meio deles

<sup>105</sup> Os Maias foram uma civilização pré-colombiana, que surgiu há milhares de anos atrás e teve o seu auge no período de 900 d.C. até a invasão dos espanhóis. Estava localizada na América Central, atualmente no território da Guatemala e sul do México. São reconhecidos pelo desenvolvimento de conceitos matemáticos e astronômicos.

<sup>106</sup> O império Inca se desenvolveu no século XIII, na região dos Andes, que se vai da Colômbia até o Chile. A cultura Inca se destaca pela arquitetura, pelas estradas que conectavam todo o território, pelos tecidos e pelo método de registro de informações com cordas e nós (*quipu*).

<sup>107</sup> Achí é uma língua da civilização Maia, encontrada na Guatemala.

<sup>108</sup> Ibid. p. 109-110.

podemos observar o uso de grandes adereços de cabeça elaborados com penas, além de colares e brincos. Além disso, temos uma ideia de um tipo de traje maia antigo<sup>109</sup>, um tecido enrolado na parte inferior do corpo, como uma saia, e uma faixa com amarração frontal na cintura.

Imagem 107 – Mural de Bonampak, século VIII.



Fonte: Disponível em: [http://www.latinamericanstudies.org/bonampak/Room-1\\_6.jpg](http://www.latinamericanstudies.org/bonampak/Room-1_6.jpg)Acesso em: 07 set. 2021.

---

<sup>109</sup> A indumentária maia antiga é vasta, possui diferentes tipos diversificados para homens e mulheres e de acordo com a função social (ex. guerreiro, sacerdote, agricultor). O traje social é, basicamente, formado por tanga ou saia curta para homens e saia longa para mulheres, que por sua vez, podem usar uma espécie de poncho cobrindo os seios. As representações maias indicam que esses trajes eram acompanhados por muitos adornos, como braceletes, brincos, colares e tornozeleiras, e os penteados eram volumosos decorados com tecidos e penas.

Imagem 108 – Trajes sociais tradicionais em San Pedro La Laguna, Guatemala.



Fonte: Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tz'utuujil#/media/File:Independence\\_Day\\_Guatemala.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tz'utuujil#/media/File:Independence_Day_Guatemala.jpg)  
pg Acesso em: 07 set. 2021.

A imagem 108 apresenta um grupo de homens com trajes sociais tradicionais em San Pedro La Laguna, na Guatemala, em 2005, durante um desfile de comemoração da independência do país. Esse traje é constituído por uma camisa estampada, uma calça mais clara com barrado colorido e uma faixa na cintura, que nos faz remeter diretamente ao traje maia antigo representado nos murais de Bonampak.

Uma fotografia contemporânea da representação anual do *Rabinal Achí*, na Guatemala, também demonstra a relação intrínseca entre o traje de cena popular e o traje social (imagem 109). Através dessa fotografia é possível traçar um paralelo com o colorido e a utilização de penas nos adereços de cabeça dos murais de Bonampak. Todavia, a maior parte do material utilizado hoje é sintético mas, ainda assim, utilizam alguns tecidos com padronagens e bordados tradicionais para as mulheres. Os trajes masculinos são calça e camisa, com detalhes nas barras, nos punhos e na gola e os trajes femininos compostos por saia e blusa ampla, não são ilustrativos, eles ainda são utilizados pelas mulheres hoje na Guatemala.

Imagem 109 – Rabinal Achí.



Fonte: Disponível em: <https://salidasdel tiempo.blogspot.com/2017/01/en-busca-del-rabinal-achi.html> Acesso em: 14 jul. 2021.

Imagem 110 – Mulher maia sentada, estatueta do período entre os séculos VI e IX d. C.



Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312595?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=maya&offset=0&pp=80&pos=60> Acesso em: 07 set. 2021.

Imagem 111 – Traje social feminino da cultura maia, da Guatemala.



Fonte: Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mayan\\_clothing\\_-\\_Staatliches\\_Museum\\_für\\_Völkerkunde\\_München\\_-\\_DSC08524.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mayan_clothing_-_Staatliches_Museum_für_Völkerkunde_München_-_DSC08524.JPG) Acesso em: 07 set. 2021.

O traje feminino seguiu uma estrutura muito parecida desde o século VI d.C. até a contemporaneidade. A saia longa e o *quechquemitl*, espécie de poncho, estão presentes na representação da mulher sentada na cerâmica do século VI (imagem 110), no traje maia tradicional (imagem 111) e também são usados na representação do *Rabinal Achí* (imagem 109), corroborando com a ideia que discutimos aqui de que o traje de cena do teatro popular surge do traje social e suas representações. A preservação da tradição do *Rabinal Achí* se mantém por meio da oralidade, onde os mais velhos, que receberam as instruções de seus antepassados, replicam aos mais novos, e assim, essa cultura sobreviveu. (LIGIÉRO, 2019, p. 110).

No Peru, encontramos outra representação secular, denominada *Ollantay*. Durante uma viagem ao Peru, Ligiéro encontrou o texto dramático de *Ollantay*, como uma referência de teatro antigo deste país. O texto era de autoria do padre Antônio Valdez, e datava do século XVIII<sup>110</sup>.

O texto peruano, em resumo, retrata o drama de *Ollantay*, um homem comum que com muito esforço alcançou alta patente no exército Inca. Mas, se apaixonou pela filha do imperador e mesmo ocupando alto cargo, eles não poderiam se relacionar, tendo em vista que *Ollantay* não era um nobre. Ao saber que sua amada havia sido presa como castigo por estar apaixonada, ele decide sair da cidade e funda o povoado de *Ollantaytambo* (próximo a região de Cusco), onde forma um exército para atacar o império. Entretanto, anos depois, um soldado infiltrado consegue capturar *Ollantay* e levá-lo até o Inca, que após condenar *Ollantay* à morte, muda de ideia e decide perdôá-lo reposicionando-o no alto escalão do exército novamente. Ao final, *Ollantay* reencontra a amada e descobre que os dois tiveram uma filha.

*Ollantay* foi inicialmente escrito em Quéchuá, língua oficial dos Incas, e a hipótese de origem mais crível é a de que a peça possui estrutura pré-hispânica e era apresentada nas feiras e celebrações públicas, sendo adaptada por escritores seguindo a dinâmica do teatro espanhol. Uma das características que reforça essa teoria é a influência da igreja na cena final onde o perdão é concedido. *Ollantay* é representada até hoje, conforme podemos ver na imagem 112, nas datas comemorativas do país, principalmente no mês de junho, na comemoração do dia do camponês. (LIGIÉRO, 2019, p. 120-121).

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 116.

Imagem 112 – *Ollantay*.

Fonte: Disponível em: <https://www.peru.travel/en/events/ollantay-raymi-a-story-of-forbidden-love> Acesso em: 14 jul. 2021.

Imagem 113 – Genealogia Inca, detalhe da obra do século XVIII.



Fonte: Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cuzco\\_school\\_-\\_Genealogy\\_of\\_the\\_Incas\\_-\\_18th\\_century.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cuzco_school_-_Genealogy_of_the_Incas_-_18th_century.jpg) Acesso em: 08 set. 2021.

Os trajes de cena utilizados na representação de *Ollantay* hoje, são diretamente inspirados nos trajes sociais incas. No detalhe do quadro sobre a genealogia inca (imagem 113), podemos observar a estrutura da indumentária desses imperadores e das esposas. Os homens vestiam túnica curta e capa, além da coroa e dos adornos em ouro. As mulheres usavam vestido longo com manto, esse manto era chamado de *lliclla* e faz parte do atual traje social tradicional do Peru.

Judith Weiss, no livro *Latin American Popular Theatre*, apresenta uma lista de critérios que justificam as relações entre o teatro popular e as formas pré-teatrais, que ela vai denominar de dança dramática e teatro ritual. Sendo eles:

1. utilização especial ou generalizada dos espaços (mercados, praças);
2. movimento, muitas vezes com dança e música;
3. estrutura dramática (em muitas, senão em todas as obras);
4. diálogo, geralmente repetitivo e formulado (ritual / litúrgico);
5. natureza religiosa, comparando com o drama mediterrâneo inicial. Frequentemente usa mimese (por meio de sacrifícios, personificação de forças naturais);
6. culto à natureza: peças sobre e com os ritmos da natureza refletidos na humanidade; rituais de fertilidade;
7. treinamento e ensaio: nas civilizações mais avançadas, escolas para atores; posição social elevada dos artistas oficiais;
8. personagens específicos, incluindo espíritos dos mortos ou da natureza, animais, guerreiros, bobos, e enfermos, etc. (WEISS, 1993, p. 13, tradução nossa).

É possível perceber nos dois exemplos anteriores, *Rabinal Achí* e *Ollantay*, a presença da maior parte desses critérios, como a apresentação em espaços públicos, utilização de dança e música durante a representação, um roteiro dramatúrgico a ser seguido, bem como o diálogo (primeiro na língua original, depois em espanhol), relação com a natureza religiosa através dos sacrifícios, das forças naturais e dos rituais e a presença de personagens característicos como o imperador, soldados, o bobo, entre outros.

Observando esses exemplos e olhando também para as antigas tradições orientais e europeias, percebemos que o ritual se desenvolveu e deu origem às artes cênicas, através da representação de figuras míticas, forças da natureza e ações humanas. No Brasil, mesmo sem referências escritas, ao observarmos as ações e os rituais das tribos indígenas e das comunidades negras no território brasileiro é possível afirmar que eles também fazem parte do Teatro das Origens (LIGIÉRO, 2019), com suas celebrações, rituais e jogos.

Ao longo de cinco séculos de opressão econômica, militar, religiosa e estética exercida pela elite euro-brasileira, muitos foram os momentos em que as duas tradições, ameríndias e africanas, se encontraram. [...] Catimbó, macumba e umbanda reúnem manifestações religiosas comuns desses dois grupos. As religiões dessas culturas adoram as forças da natureza, utilizam a medicina natural encontrada a partir da manipulação de raízes e folhas, acreditam que a alma dos mortos retorna à terra para ensinar ou para evoluir através da reencarnação. Elas têm outro ponto em comum, que particularmente nos interessa: suas performances espetaculares. Em ambas notamos o mesmo cantar-dançar-batucar como um todo indivisível e inseparável. Ambas as performances são interativas e dialogam com o ambiente onde acontecem.



O público permanece em roda, reagindo a tudo que os brincantes ou "performers" fazem. (LIGIÉRO, 2011, p. 73).

Ligiéro<sup>111</sup> reforça o caráter ritualístico de tradições que formaram a identidade do povo brasileiro caracterizada, inicialmente, pela miscigenação entre indígenas, africanos e europeus. Dos rituais de origem indígena e africana saíram grande parte das tradições populares que utilizam a representação cênica na prática, podendo ser classificadas como “puro teatro popular brasileiro”<sup>112</sup>, e também são denominadas de folguedos. É possível dizer que os folguedos brasileiros estão vinculados a rituais de origem indígena ou africana, tendo em vista que eles acontecem nas periferias dos grandes centros urbanos e que as pessoas que participam dessas tradições, também identificadas como brincantes, desenvolvem essa atividade hoje porque ouviram dos seus pais e antepassados, por meio da história oral, como eles brincavam e assim transmitem aos filhos mantendo a tradição viva. Outro aspecto importante de ser ressaltado é que grande parte das representações populares estão baseadas no olhar do trabalhador rural e não na ótica do colonizador e para serem inseridas no calendário oficial de festividades, a maior parte desses folguedos se associam às festas cristãs.

O Reisado é uma tradição popular vinculada ao rito natalino, por exemplo, caracterizado por uma louvação dos Reis Magos que visitaram o menino Jesus. O período mais comum para as apresentações é o natalino, que compreende de 24 de dezembro a 6 de janeiro. Pelas ruas da cidade, os brincantes anunciam a chegada de Jesus, encenam batalhas, dançam e cantam. Vários estados do Nordeste brincam o Reisado, ou possuem tradições semelhantes, como é o caso do Bumba Meu Boi e do Cavalo Marinho (tradições que serão analisadas na quinta seção desta tese). Compilando diferentes formas antigas de Reisado, as figuras dos Guerreiros, de Maceió - AL, são exemplo visual da riqueza estética e histórica dos folguedos brasileiros. Essa tradição, que surgiu no início do século XX e está inserida no ambiente rural, também tem seus trajes baseados nos trajes sociais, pois observamos (na imagem 114) a utilização de calça, camisa, colete e saia, porém adereçados com fitas de cetim coloridas, passamanarias e chapéus. Segundo a descrição da exposição *Festa Brasileira – Fantasia feita à mão*, realizado no Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB/SEBRAE), no Rio de Janeiro em 2018, “o mestre e o

---

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Ibid., p. 74.

contramestre usam chapéus monumentais, chamados de “igrejas”, instalações feitas com espelhos, bolas de aljôfar e areia-prateada/purpurina e fitas multicoloridas”.

Imagem 114 – Guerreiros. Maceió – AL.



Fonte: Fotografia da autora, na exposição Festa Brasileira, no CRAB/Sebrae – RJ, 2018.

Algumas características estão presentes na maior parte dos trajes de folgedos, sendo elas: a simplicidade na execução; a utilização de materiais acessíveis, tecidos baratos, mas com muito colorido, brilho e, às vezes, estampas; os aviamentos, como fitas de cetim e passamanarias, são utilizados para obter maior destaque nas peças; a confecção do traje e dos adereços é realizada pelo próprio brincante ou familiares, como destacamos na definição de Teatro das Origens de Ligiéro (2019). O cuidado com essas peças é fundamental, para não prejudicar as próximas apresentações, e alguns grupos mantêm um acervo possível para novos integrantes.

O teatro popular tem nas tradições populares um referencial estético para suas produções. Além do aspecto visual, o teatro vai ser influenciado pelas figuras representadas, como é o caso de Mateus, Bastião e Catirina do Reizado, os servos ou representantes dos trabalhadores rurais. Essas figuras concentram o espírito cômico que também está presente no Arlecchino da *Commedia dell'Arte*.

Com isso estabelecido, podemos retomar a nossa linha do tempo na história do teatro popular latino-americano, especificamente no Brasil no século XX. Seguimos com outra categoria de teatro popular, definida por Weiss (1993) como *Nuevo Teatro Popular*, que surgiu na metade do século XX e se estendeu até a década de 1980 na América Latina, e é caracterizado por processos de criação coletiva e relações não hierárquicas, mantendo conexão com o contexto social circundante e suas tradições. Esse movimento cultural fortaleceu redes de contato e intercâmbio através de turnês e festivais.

Existem duas tendências principais e relativamente autônomas dentro do *Nuevo Teatro Popular*: o teatro de base, que às vezes é conhecido como "teatro de participação popular" ou "teatro comunitário", e o teatro artístico, que é composto principalmente por artistas profissionais. As duas tendências sempre se cruzaram e interagiram, com intercâmbios de artistas entre os dois tipos (WEISS, 1993, p. 136, tradução nossa).

No Brasil, o teatro comunitário foi categorizado como teatro amador, e teve uma forte representação nas décadas de 1970 e 1980, com a criação de Federações de Teatro Amador em cada estado brasileiro, que se encontravam nos Festivais Nacionais. Como notou Weiss (1993), o intercâmbio de artistas profissionais e amadores foi frequente, artistas profissionais assinaram a direção de projetos amadores, mestres da cultura popular serviam de consultores para espetáculos profissionais, assim como ambos trocavam experiência em oficinas e treinamentos.

A igreja, o circo e o quintal, assim como os sindicatos e centros comunitários são lugares de referência que aqueceram o teatro popular no Brasil. O teatro popular brasileiro ganhou força política em meados do século XX, com a atuação de Augusto Boal e outros militantes de teatro que não se conformaram com a situação social do país naquele período e através da arte teatral buscavam refletir sobre essas questões. Erotilde Silva (1992, p. 33) cita o trabalho de três grupos de teatro que alcançaram notoriedade pelo trabalho popular: "o Teatro de Arena (1953), mais tarde o Oficina (1958) e o CPC (1961), que questionaram exatamente a teatrolgia burguesa".

## 4.2 Arena, Oficina, CPC

O Teatro de Arena foi inaugurado em 1955, com o espetáculo *A Rosa dos Ventos*, dirigido por José Renato<sup>113</sup> e contou com integrantes como Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri<sup>114</sup>. Juntos, construíram um repertório popular baseado na crítica e consciência social. Sem falar que o Arena foi o espaço de experimentação das técnicas do Teatro do Oprimido, desenvolvido por Boal. O espaço do Teatro Arena está em funcionamento até hoje no centro de São Paulo, na rua Teodoro Baima, nº 94. Esse teatro tem capacidade para 150 lugares e possui uma área administrativa no piso superior, que já abrigou o núcleo experimental, Areninha.

O espetáculo *Arena Canta Zumbi* foi um musical, escrito por Boal e Guarnieri em 1965, e marcou a história com a utilização do método coringa, desenvolvido por Boal. Nesta metodologia, os atores não tinham personagens estabelecidos, havia um rodízio entre eles a cada apresentação e um deles, o ator-coringa, fazia a ligação de uma cena a outra, comentando os acontecimentos.

Outra questão importante para destacar aqui são os trajes de cena, desenvolvidos pelo reconhecido cenógrafo e arquiteto brasileiro Flávio Império (1935-1985), que possuíam o mesmo tom de crítica social integrando o espetáculo como um todo. Segundo Izaías Almada<sup>115</sup>, a década de 1960 estava marcada pela luta anti-imperialista e anti-americana e esse espírito estava latente nas produções do Arena. Ao representar a história de Zumbi dos Palmares, o grupo estava refletindo sobre a liberdade e criticando o regime militar, assim como as questões inerentes a exploração humana. Nesse contexto, Flávio Império sugeriu que os atores vestissem calça jeans, camiseta e bota: o estereótipo importado da cultura americana. Esse visual implicava na identificação com os mais jovens que admiravam o *rock'n roll* e a jovem guarda, mas ao mesmo tempo denunciava o imperialismo e a falta de liberdade, um dos temas do espetáculo. (ALMADA, 2004, p. 115). Em uma das fotografias desse espetáculo é possível observar que as atrizes e os atores vestem esses trajes sociais em tom de crítica.

---

<sup>113</sup> José Renato (1926-2011) foi diretor de teatro paulista, com forte atuação no teatro popular e político, e foi um dos fundadores do Teatro de Arena.

<sup>114</sup> Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), ator, diretor e dramaturgo italiano, naturalizado brasileiro, é reconhecido pela autoria do texto *Eles não usam black-tie*.

<sup>115</sup> Izaías Almada é dramaturgo e jornalista brasileiro que atuou no Teatro de Arena entre os anos de 1964 e 1968.

Imagem 115 – As atrizes e os atores Marília Medalha, Anthero de Oliveira, Chant Dessian, Vanya Sant’Anna, Gianfrancesco Guarnieri, Dina Staf e Lima Duarte (de costas), no espetáculo *Arena canta Zumbi*, Teatro de Arena, 1965. Fotografia de Derly Marques.



Fonte: Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/11/06/arena-conta-zumbi/> Acesso em: 21 jul. 2021.

Outro grupo teatral que trabalhava aliado à crítica social no mesmo período é o Teatro Oficina, atualmente comandado por José Celso Martinez Correa<sup>116</sup>, ainda em atividade criativa e política. Sobre o grupo, Eroltilde Silva falou:

[...] não houve uma preocupação maior com a cultura popular, nem a perspectiva de devolver a produção teatral ao povo. Na realidade, o Oficina desenvolveu e contribuiu para o crescimento do teatro nacional, inovando em termos de cenário e de criatividade no palco, mexendo com o público e com a crítica (SILVA, 1992, p. 37).

Em 1961, o Teatro Oficina nasceu juridicamente do encontro de universitários em São Paulo, entre eles Zé Celso, Renato Borghi, Paulo de Tarso, Célia Helena, Eugênio Kusnet e Fauzi Arap. O grupo procurou em meados da década de 1960 ampliar o número de lugares na plateia buscando a popularização do teatro. Nesse sentido, foram implantadas medidas de cobrança da metade do valor do ingresso para uma quantidade de estudantes por apresentação (TAVARES, 2006). Todavia, o

<sup>116</sup> José Celso Martinez é uma das personalidades mais conhecidas do teatro brasileiro, ele é ator, diretor e fundador do Teatro Oficina, com sede na Rua Jaceguai, no bairro Bixiga, em São Paulo-SP. Atualmente, esteve envolvido na luta política pela aprovação do Parque do Bixiga a ser construído no espaço lateral ao teatro, vencendo contra a proposta de construção de mais um prédio comercial do grupo Silvío Santos.

trabalho do Oficina se desenvolveu muito mais dentro da estética ritualística com aproximações as festividades dionisíacas da Grécia, do que de forma panfletária. Foi a partir do contato com o texto *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade<sup>117</sup>, que o grupo mudou a forma de trabalho, que até então procurava ilustrar a realidade brasileira através da dramaturgia estrangeira. “A realidade sociocultural da década de 1960 obrigou o teatro a veicular sua rebeldia, por meio de uma linguagem que foi chamada de ‘tropicalista’<sup>118</sup>” (TAVARES, 2006, p. 69).

A estética tropicalista foi uma das referências para criação dos trajes do espetáculo *O Rei da Vela*, que estreou em 1967 e teve Hélio Eichbauer<sup>119</sup> como figurinista. De acordo com o pesquisador San Pestana (2010), os figurinos deste espetáculo, que misturavam elementos do vestuário da década de 1930 (momento da escrita do texto por Oswald de Andrade), da década de 1960 (momento atual da montagem do espetáculo) e alguns aspectos anteriores à década de 1930, demonstravam que o espetáculo ainda era atual.

Outra característica apresentada por Pestana (2010), é a referência a figuras públicas e seus trajes. Personalidades da alta sociedade e políticos como Getúlio Vargas, João Goulart, Luiz Carlos Prestes e Adhemar de Barros, além do artista Abelardo Barbosa (Chacrinha), são exemplos de inspiração para os personagens Aberlado I e II. Recentemente, o Teatro Oficina remontou esse espetáculo e além das referências da primeira montagem, também procuraram estabelecer alguma relação com figuras atuais, como Aécio Neves e outros políticos. Quanto ao traje de cena, ele mantém a mesma estrutura de terno, colete e gravata, além da coroa de latão com adesivos de logotipos de empresas. Tudo isso é traje social. Os trajes de cena desse espetáculo resgatam as vestimentas dos anos 1930, de Getúlio Vargas e de outras autoridades do período, para caracterizar a autoridade do personagem Aberlado.

---

<sup>117</sup> Oswald de Andrade (1890-1954), escritor e dramaturgo brasileiro, foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, marco para o Modernismo no Brasil. As obras dele se destacaram pela inovação estética e pela crítica à tradição literária.

<sup>118</sup> O tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro que aconteceu na década de 1960, e tinha como objetivo produzir uma nova arte brasileira, transgredindo os valores impostos na cultura e no comportamento. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, Zé Celso e Glauber Rocha são artistas deste período.

<sup>119</sup> Hélio Eichbauer (1941-2018), cenógrafo brasileiro, vencedor da Triga de Ouro na 2ª Quadrienal de Praga, em 1971.

Imagem 116 – Renato Borghi interpretando Abelardo I, em *O Rei da Vela*, Teatro Oficina, 1967.



Fonte: Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109281/renato-borghi> Acesso em: 21 jul. 2021.

Imagem 117 – Renato Borghi interpretando Abelardo I, em *O Rei da Vela*, Teatro Oficina, 2017.



Fonte: Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/em-curta-temporada-o-rei-da-vela-chega-ao-rio-de-janeiro.ghtml> Acesso em: 21 jul. 2021.

No mesmo período de consolidação do Teatro Oficina, alguns intelectuais, artistas e estudantes, se mobilizaram na construção dos Centros Populares de Cultura, que ficaram conhecidos como CPC. O marco desta iniciativa foi o espetáculo *A Mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1960), dirigido por Vianinha<sup>120</sup>, que estava se desligando do Arena. Esse espetáculo ficou conhecido por inserir, tanto na dramaturgia como na encenação, aspectos do teatro épico, colocando em discussão temas como lucro e exploração do trabalho. (BETTI, 2013).

O CPC nasce no Rio de Janeiro em 1961 e inicialmente passa a mobilizar diversas modalidades culturais (teatro, cinema, música, literatura, etc.) com a perspectiva de aproximação com o povo. No entanto, o movimento cepecista “valoriza” a cultura apenas como veículo dos conteúdos ideológicos. (SILVA, 1992, p. 38)

Com diversas áreas de atuação, o CPC definiu em suas diretrizes que a cultura popular deveria ser valorizada e inspirar as suas ações artísticas. Porém, o discurso político e ideológico estava acima de qualquer coisa. Em 1962, o CPC se integrou a União Nacional dos Estudantes (UNE), como responsável pela atuação cultural deste

<sup>120</sup> Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), foi ator, diretor, dramaturgo e militante político.

órgão (BETTI, 2013). A maior parte dos envolvidos no CPC pertenciam ou simpatizavam com o Partido Comunista Brasileiro.

De acordo com Julián Boal (2000, p. 20), pesquisador e filho de Augusto Boal, o teatro produzido pelo CPC tinha o objetivo de difusão de “peças nacionalistas em escala industrial”. Na prática, alguns espetáculos eram ensaiados em cima da hora das apresentações, realizadas na rua ou em pequenas salas dos sindicatos e grupamentos sociais. Porém, ao deslocar a produção artística para a periferia, na tentativa de aproximação com as camadas mais populares da sociedade, o discurso CPCista foi visto “como a transmissão de uma consciência justa, esclarecida, que é explicada, por um grupo que a conhece e detém, a um outro grupo que não a possui, ou que só a possui parcialmente” (BOAL, 2000, p. 52)<sup>121</sup>.

A solicitação de apresentações constante e a diversidade de espaços cênicos ocupados trouxe para os espetáculos do CPC a incorporação de elementos que auxiliavam as produções, como o uso de personagens tipo, elementos cômicos, circenses e improvisação (BETTI, 2013). Entretanto, essa rapidez implicava na qualidade estética dos espetáculos, como é possível observar na simplicidade dos elementos cenográficos e figurinos do espetáculo *Auto dos 99% ou Como a Universidade capricha no subdesenvolvimento* (imagem 118).

Imagem 118 – O *Auto dos 99% ou Como a Universidade capricha no subdesenvolvimento*, representado por atores do CPC, da UNE.



Fonte: Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-mais-valia-vai-acabar-seu-edgar> Acesso em: 22 jul. 2021.

---

<sup>121</sup> Esse discurso é muito criticado atualmente, tendo em vista que os grupos sociais estão lutando cada vez mais pelos seus lugares de fala.



O *Auto dos 99%* tratava de uma crítica à reforma universitária e através de uma paródia da colonização do Brasil, abordava os aspectos conservadores da academia, sob a ótica dos 99% da população que não tinham acesso a ela. Em cena (imagem 118) observamos a presença de dois barcos e seus marinheiros, fazendo alusão às caravelas portuguesas no período da colonização. Todos os atores estão vestindo trajes sociais atuais, calça ou bermuda e camiseta, exceto por um ator no centro que parece estar vestido de marinheiro – uma versão idealizada deste traje e que não condiz com o que a tripulação portuguesa vestia no século XVI. Outro artifício utilizado como forma de caracterizar os marinheiros são chapéus, porém todos são diferentes e alguns dos atores nem utilizam esse adereço. A precariedade visual dessa encenação indica a rapidez com que os espetáculos eram montados pelo CPC, assim como a falta de recursos para maior elaboração dos trajes e dos cenários. O objetivo das encenações do CPC era bastante claro, comunicar a crítica social de forma rápida e acessível, os outros aspectos que compõem o fazer teatral eram negligenciados.

O *Auto dos 99%* foi publicado como texto teatral em 1962, na Revista Tempo Brasileiro, e as músicas foram gravadas em 1964, antes do golpe militar que encerrou os CPCs em todo o Brasil.

### 4.3 Cenário Nordestino

O teatro popular sempre esteve ligado aos espaços públicos. “No entanto, antes do CPC, o MCP [Movimento de Cultura Popular] de Pernambuco já vinha realizando experiências muito semelhantes nos subúrbios recifenses” (ARAÚJO, 2018, p. 19). Recife, a capital de Pernambuco, é considerada um centro de efervescência cultural para a região Nordeste. O Movimento de Cultura Popular foi fundado em 1960, pelo então prefeito de Recife, Miguel Arraes<sup>122</sup>, com o apoio de artistas como Ariano Suassuna<sup>123</sup>, Hermilo Borba Filho<sup>124</sup>, além contar com a forte

---

<sup>122</sup> Miguel Arraes (1916-2005) foi prefeito da cidade de Recife e governador do Estado de Pernambuco, personalidade importante na luta em favor dos mais pobres e da valorização da cultura.

<sup>123</sup> Ariano Suassuna (1927-2014) foi dramaturgo e escritor brasileiro, autor do célebre *Auto da Compadecida*, criador do Movimento Armorial e defensor da cultura nordestina.

<sup>124</sup> Hermilo Borba Filho (1917-1976) foi uma personalidade do teatro pernambucano, diretor e dramaturgo, se destacou pela valorização da cultura popular e por iniciativas como o Teatro do Estudante de Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular e o Teatro Popular do Nordeste. Segundo Carvalheira (2011), na década de 1950, enquanto esteve em São Paulo, ele também participou da criação da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCA).

atuação de Paulo Freire<sup>125</sup> no âmbito da educação popular. Esse movimento tinha como objetivo a valorização e difusão da cultura e educação, e se inspirou na experiência do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), fundado em 1940 por alunos da Faculdade de Direito do Recife.

O MCP atuava em diferentes áreas e para as artes cênicas foi criado o Teatro de Cultura Popular, que atuou entre os anos de 1960 e 1964. Essa iniciativa foi importante porque uniu o teatro ao processo de educação e conscientização social. Existem poucos registros visuais disponíveis desse período, no entanto, encontramos material do espetáculo *A derradeira ceia*, de 1962, dirigido por Luiz Mendonça<sup>126</sup>, que abordava a vida de Lampião e seu bando. Os trajes de cena deste espetáculo foram criados por Moema Cavalcanti<sup>127</sup> e eram inspirados diretamente nos trajes sociais do interior do Nordeste, no início do século XX - calça e camisa para os personagens masculinos e saia e blusa para as mulheres.

Imagem 119 – *A derradeira ceia*, do Teatro de Cultura Popular, 1962.



Fonte: Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/12/livro-sobre-o-teatro-de-cultura-popular-e-lancado-no-sesc-santo-amaro.html> Acesso em: 09 set. 2021.

<sup>125</sup> Paulo Freire (1921-1997) foi um dos mais notáveis educadores da história mundial. Destacou-se pela educação popular e foi nomeado o patrono da educação brasileira.

<sup>126</sup> Luiz Mendonça (1931-1995) foi ator e diretor, responsável por 368 montagens do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco.

<sup>127</sup> Moema Cavalcanti (1942- ) é figurinista pernambucana, mas, atualmente é reconhecida por seu trabalho como designer gráfica, e já recebeu diversas vezes o Prêmio Jabuti.

No Nordeste brasileiro, o teatro popular conseguiu de certa forma unir o apelo político e as influências das tradições populares dessa região, com o intuito de aproximar a arte teatral do povo. No século XX, destacaram-se iniciativas importantes para a arte brasileira, como o Movimento Armorial de Ariano Suassuna e a atuação de diversos grupos teatrais nos diferentes estados, que se fortaleceram com o movimento nacional de teatro amador (apresentado anteriormente). No cenário atual, muitos grupos surgiram com iniciativas parecidas, buscando referências na cultura popular. Os folguedos se tornaram fonte de pesquisa para muitos grupos, do ponto de vista dramaturgico, visual e corporal.

#### 4.3.1 Teatro Popular do Nordeste-TPN

Nesse sentido, destacamos a atuação de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, que atuaram na criação do TEP, conseqüentemente do MCP e, posteriormente, criaram o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Sediado no Recife, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) foi um dos acontecimentos mais expressivos do período de amadurecimento da modernidade teatral no Brasil. Uma experiência cujo legado, ético e estético, segue vivo, fecundo, há décadas, sobretudo nos palcos nordestinos. Mais do que um grupo de teatro, o TPN foi uma espécie de escola. [...] O TPN não teria acontecido sem a liderança de Hermilo Borba Filho (REIS, 2018, p. 15).

Hermilo Borba Filho era advogado e se tornou professor da Universidade Federal de Pernambuco, o seu prazer pelo teatro preencheu a sua vida, assim como o trabalho de militância pelo teatro nordestino. O TPN foi onde Borba Filho pôde atuar como encenador e dramaturgo a sua maneira. Ele também participou de outros grupos de teatro como Arena de Pernambuco e outros movimentos já citados.

O TPN nasceu com objetivos muito claros. Em outubro de 1961, Borba Filho e Suassuna assinam juntos o Manifesto do Teatro Popular do Nordeste que resumidamente afirmava:

1) a importância da literatura dramática, reverenciando as obras clássicas, considerando a dramaturgia como o elemento capaz de eternizar o teatro – daí a relevância de valorizar os (novos) autores da região; 2) a necessidade de a arte teatral se implicar com as questões próprias de cada tempo e de cada lugar, mas isso de modo amplo e libertário, soberanamente artístico, longe de sectarismos e de partidarismos, privilegiando sempre a beleza e a dignidade humanas; 3) o rechaço tanto ao teatro de mero entretenimento burguês (“frívolo”), quanto ao teatro de prioritária instrumentalização política (“dirigido”); opondo a esses extremos, um teatro realmente ligado aos anseios do povo, um teatro fiel às tradições, às raízes populares, de cada cultura; 4) a valorização, um tanto idealizada, do espírito do povo brasileiro, sobretudo

do nordestino, vendo-o em seus aspectos mais positivos: “vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso, do trágico”; e 5) a identificação do projeto com os valores cristãos, ratificando a aproximação entre a arte e a religião, ao afirmar que “toda a tradição da arte popular é religiosa”, e também alinhando-se às correntes mais progressistas do catolicismo, ao elogiar a “corajosa” encíclica *Mater et Magistra*, do papa João XXIII, publicada havia pouco meses (REIS, 2018, p. 18).

A valorização de autores pernambucanos e nordestinos estava em primeiro lugar, mas não extinguiu a possibilidade de montar clássicos da literatura dramática, como *O Inspetor* de Nikolai Gogol. A contextualização da produção artística dentro da cultura onde está inserida era outro aspecto importante, assim como o compromisso com a qualidade das montagens, recorrendo a incentivos públicos e privados para manutenção e funcionamento do grupo e seus espetáculos. Havia também um interesse em não apresentar discursos políticos e ideológicos com os espetáculos e por trás disso estava um apelo religioso cristão.

Sobre a qualidade popular do grupo, Suassuna e Borba Filho afirmaram:

Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. [...] Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem enranhas e das sanguinárias tiranias que finges combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o cerpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada; ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo. [...] Nosso teatro é do Nordeste. Isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; [...] é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro (SUASSUNA; BORBA FILHO apud REIS, 2018, p. 24-25).

Reconhecer-se no teatro foi a principal característica do TPN e sua maior contribuição para o povo nordestino. O grupo dialogava permanentemente com a comunidade e se apresentava em teatros por todo estado - e posteriormente pelo país. Outros artistas importantes do cenário pernambucano trabalharam com o TPN, Francisco Brennand, ceramista reconhecido, assinou a cenografia de muitos trabalhos do Teatro do Estudante de Pernambuco e trabalhou em seguida com o TPN na montagem da *Farsa da boa preguiça* (REIS, 2018).

Todavia, devemos ressaltar que existia uma enorme contradição no propósito do TPN, que almejava fazer teatro popular brasileiro utilizando o modelo francês do *Théâtre National Populaire* de Jean Vilar, principalmente nas questões visuais:

sua poética, centrada no trabalho do ator, preconizava um palco livre de excessos da cenografia e os demais elementos visuais do espetáculo, estavam de acordo com o impulso renovador e com a capacidade realizadora de muitos artistas que lutavam por um fazer mais democrático para o teatro nacional (REIS, 2018, p. 41).

O próprio Ariano Suassuna, posteriormente, levou adiante um movimento que ele chamava de brasileiro, porém tratava de origens europeias. Essa contradição está refletida na visualidade e nos trajes de cena, que se baseavam em modelagens dos trajes europeus, conforme veremos no tópico a seguir.

Houve outras influências sobre o TPN, como o trabalho dos encenadores: Jean-Jacques Copeau, com a estética livre de excessos e o comprometimento com a comunidade que forma a plateia; Antonin Artaud, com o forte caráter improvisacional e ritual; e Bertolt Brecht, com a ação anti-ilusionista dos atores (REIS, 2018).

Borba Filho fomentou um diálogo com a cultura em todos os níveis possíveis com o TPN e com o tempo o interesse foi mudando a sua tônica, o conteúdo passou a importar menos que a forma. “Falar do bumba meu boi era importante, porém, torna-se mais importante observar elementos capazes de enriquecer os trabalhos do TPN, não somente na dramaturgia, mas também, e sobretudo, na interpretação e na encenação” (REIS, 2018, p. 88).

Um dos dilemas vividos por Borba Filho era conseguir aliar o trabalho dos atores eruditos com o frescor dos artistas populares, que improvisavam e agiam espontaneamente com o público, e ainda assim apresentar espetáculos clássicos e com críticas sociais<sup>128</sup>. Uma possibilidade era trazer os brincantes para o palco do teatro. Sobre essa problemática, existia:

essa inadequação, fortemente sentida na prática, [que] evidenciava a complexidade da proposta. O ator popular mesmo não pertencia àquele mundo. [...] A arte dele não tinha hora marcada, nem tinha texto a ser memorizado, era uma brincadeira inerente à sua própria vida. Assim como era improvável a presença de artistas autenticamente populares nas peças do TPN, era também difícil encontrar na plateia pessoas pertencentes às classes economicamente menos privilegiadas (REIS, 2018, p. 103).

---

<sup>128</sup> Ibid.

Haviam dificuldades em manter a disciplina com os brincantes, que na maioria das vezes chegavam atrasados e não se interessavam pelas leituras de texto, que eram fundamentais no processo de montagem do TPN. Sem falar que muitos dos brincantes são analfabetos ou possuem dificuldades com a leitura e escrita. Outra questão era a cobrança de ingressos para a entrada nos teatros, que dificultavam a presença de espectadores mais pobres.

#### 4.3.2 O melhor juiz, o rei

No final da década de 1960, o TPN montou o espetáculo *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega<sup>129</sup>, traduzido e adaptado por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José. No texto original, o próprio Rei pune o aristocrata, dono das terras onde trabalha a amada de Sancho, que aprisionou a moça com o intuito de casar-se com ela no lugar do camponês. Todavia, a montagem realizada pelo TPN dialogava diretamente com a realidade rural brasileira e com a visualidade de tradições populares do Nordeste. Nesta versão, o próprio Sancho se veste de nobre e, em nome do rei, mata o senhor, em seguida se casa com a amada, agora herdeira das terras.

Depois de se aproximar, cenicamente, do mamulengo e do bumba meu boi, agora o TPN busca inspiração no reisado e no maracatu, manifestações dramáticas populares encontradas, sobretudo em Alagoas e em Pernambuco. A elaboração do conceito para a encenação do *O melhor juiz, o rei*, porém, não foi concebida individualmente pelo diretor convidado: se deu em conjunto, a partir do contato de Rubem Rocha Filho com o elenco e com a equipe técnica (REIS, 2018, p. 126-127).

A equipe técnica contava com Janice Lobo<sup>130</sup> e a direção era de Rubem Rocha Filho<sup>131</sup>. Esse espetáculo ficou em cartaz até o final de novembro de 1968.

Ângelo de Agostini [crítico teatral] afirmando o seu apreço à modernidade da linguagem teatral praticada pelo grupo, elogiando de forma enfática o trabalho do encenador, a qualidade do elenco e, com especial atenção, os “figurinos e a decoração de Janice Lobo, muito vivos, coloridos, brilhantes, e que emprestam dimensão de relevo indiscutível” (REIS, 2018, p. 128).

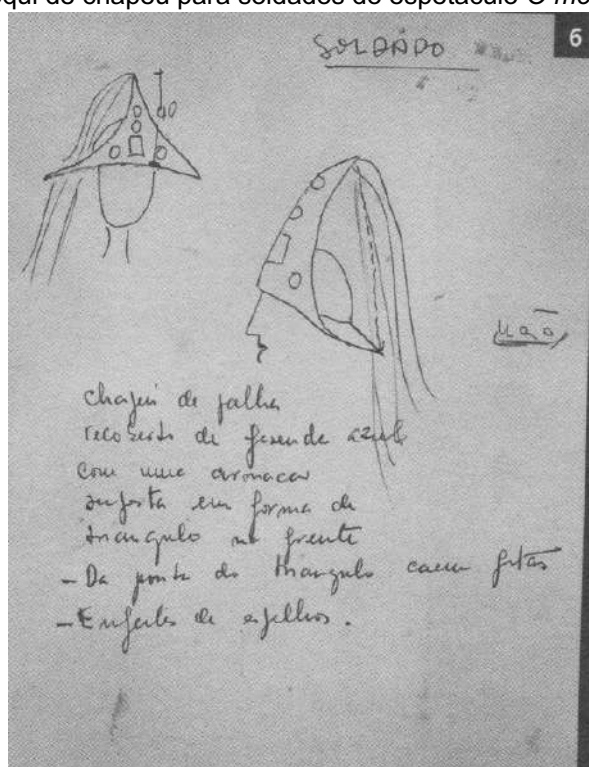
<sup>129</sup> Félix Lope de Vega (1562-1635), foi dramaturgo da Era de Ouro espanhola.

<sup>130</sup> Janice Lobo professora de Indumentária Histórica, trabalhou em conjunto com Hermilo Borba Filho em diversas montagens, desenhando cenários e figurinos. Ela recebeu o prêmio de melhor cenógrafo em 1954, pela Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco.

<sup>131</sup> Rubem Rocha Filho (1939-2008), carioca, foi diretor, ator, dramaturgo e professor de teatro.

Imagem 120 – Cena do espetáculo *O melhor juiz, o rei*.

Fonte: REIS, 2018.

Imagem 121 – Croqui de chapéu para soldados do espetáculo *O melhor juiz, o rei*, TPN.

Fonte: REIS, 2018.

Analisando as imagens do espetáculo, percebe-se que os figurinos de Janice dialogavam de forma mais evidente com o Reisado e o Maracatu, principalmente pelo

chapéu em forma de casario antigo, característico do Reisado e dos Guerreiros alagoanos (ver imagem 114). A imagem 121 apresenta o croqui dos chapéus dos soldados e especificações para a confecção. A base deste adereço era um chapéu de palha com uma aba triangular colocada na parte frontal, enfeitada com espelhos, e da ponta superior do triângulo caíam fitas. Os trajes de cena remetem aos trajes sociais do século XVI na Europa. São gibões e calções estilizados com aberturas nas mangas e no calção, mostrando um tecido diferente por dentro.

O final da década de 1960 marca o distanciamento de Suassuna do TPN. Além de desentendimentos pessoais, alguns espetáculos do grupo começaram a utilizar elementos políticos que se aproximavam do teatro épico brechtiano e isso, na visão de Suassuna, afastava o grupo de sua essência cultural. Por exemplo, a cenografia do espetáculo *Andorra*, dirigido por Benjamim Santos<sup>132</sup>, tinha vários cartazes com frases de protesto em cena. Essa divergência levou Suassuna a reafirmar o interesse pela cultura nordestina, como autêntica representante do Brasil: nesse sentido, ele fundou o Movimento Armorial. (REIS, 2018).

#### 4.3.3 Ariano Suassuna e o Movimento Armorial

Ariano Suassuna é uma personalidade polêmica. A visão apresentada por ele em seus trabalhos dentro desse movimento regionalista é oriunda de uma postura oligárquica, patriarcal e que enaltece as referências europeias. Todavia, o que vamos ressaltar aqui não envolve questões pessoais ou familiares desse dramaturgo, mesmo sabendo que ele se inspirou em aspectos da experiência de vida dele, da formação acadêmica, e principalmente do convívio sertanejo na fazenda de Acauã e na cidade de Taperoá, no interior da Paraíba. Nos interessa a contribuição estética do artista e literato que ele foi. O próprio Suassuna propõe a ideia de nobiliarquia, (estudo das origens nobres de algo), para entender o teatro popular brasileiro:

... quem passou por tudo isso tem de compreender que o teatro popular brasileiro - e o teatro erudito que começa a surgir ligado a ele - entronca numa nobiliarquia: a mesma que, na realidade, marca nosso povo, ao mesmo tempo fidalgo e popular, tradicional e peculiar, mediterrâneo e "exótico", religioso e satírico, sangrento e cheio de gargalhadas, uma harmonia de contrários que pode exaltá-lo, do simplesmente risível ao mais profundo cômico e humorístico, e do simplesmente dramático às fontes de violência do ritmo trágico. (SUASSUNA, 2000, p. 105).

---

<sup>132</sup> Benjamim Santos nasceu em 1939 no Piauí, é roteirista e atuou no teatro pernambucano na década de 1960.



Outra referência marcante na vida do brasileiro, em especial os nordestinos, é o circo. A prática circense se desenvolveu no Brasil e alcançou todas as regiões. “O circo era sinônimo de vida e animação. Natural que assim fosse: os circos sertanejos [da infância de Suassuna], mesmo sendo pobres, possuíam mais elementos de encantação poética do que os circos de hoje em dia, mesmo os ricos” (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 21). As crianças ficavam eufóricas e muitas vezes podiam participar das apresentações. Nessa época, o circo apresentava pequenos espetáculos teatrais, chamados de dramatizações e essa talvez tenha sido a primeira experiência com teatro para Suassuna.

Desde os primeiros trabalhos, Suassuna já procurava relações com obras clássicas.

Não é só do romancista popular que vem a força poética das peças de Ariano Suassuna. Já em seu primeiro trabalho para teatro, o autor procura aliar o elemento popular ao erudito, conseguindo atingir, a partir do local e nacional, um patamar verdadeiramente universal (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 31).

A dualidade erudito-popular foi sendo construída, por meio de referências do Século de Ouro espanhol<sup>133</sup>, misturadas aos acontecimentos da cultura popular nordestina que o rodeava.

Colheu nas mais variadas manifestações da cultura popular, no Brasil ou não, para semear a comédia moderna brasileira; afirmou o matiz de uma "nacionalidade" sem negar as "influências" estrangeiras (sobre tudo a da dramaturgia do "século de ouro") (RABETTI, 2000, p. 98).

Nesse contexto, Ariano Suassuna criou o Movimento Armorial com o objetivo de aproximar a arte popular do Nordeste ao universo erudito.

O movimento Armorial [foi] lançado no Recife, a 18 de outubro de 1970. Idealizado por Suassuna com o objetivo de criar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura, e de combater, assim, o processo de vulgarização cultural ao qual ainda hoje nos encontramos submetidos (NEWTON JÚNIOR, 2008, p. 9).

Para Mariangela Alves de Lima (2009, p. 39), o Movimento Armorial foi “nacionalista no intento e anti-ilusionista no que diz respeito aos recursos do espetáculo, o estilo armorial se contrapõe ao naturalismo da corrente regionalista”. Havia uma preocupação em levar em consideração os aspectos regionais, elevando

---

<sup>133</sup> O período entre o século XVI e o século XVII é o auge da cultura espanhola, indo desde o Renascimento até o Barroco, e por isso é chamado de Século de Ouro espanhol.

o valor do nordeste, do povo e da cultura. Por outro lado, o Movimento se opunha ao naturalismo da mesma forma que buscava ser realista e lúdico.

Ariano Suassuna (2008, p. 46) acreditava no regionalismo e o defendeu como “uma posição inicial: a daquele que quer criar a partir da realidade que o cerca. [...] cada artista revela um mundo que é somente seu”. Seguindo essa linha de raciocínio, Suassuna defendia que a cultura brasileira é fruto da mestiçagem das raças indígenas, europeias e africanas e que as nossas tradições populares são fortemente influenciadas pelas culturas ibéricas. “O lastro formado pelo barroco ibérico, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original, com uma grosseria artesanal e mestiça”<sup>134</sup>.

As formas do espetáculo popular nordestino ora são mais ligadas a nossas origens ibéricas – como o auto da “Nau Catarineta” e as “Cheganças” [...], ora reinventadas pela “civilização do açúcar” do litoral, pela “do couro” do sertão, como o Bumba-meu-boi; sem se falar no teatro popular de bonecos – o Mamulengo -, que, com um lastro tradicional anônimo, se reinventa e se reformula a cada instante, com características inteiramente nordestinas (SUASSUNA, 2008, p.66).

As navegações, os cortejos, a relação com a propriedade rural, a agricultura e as crenças populares são temas comuns aos folguedos brasileiros, reunindo assim referências das diferentes culturas que formaram o país.

A visualidade do Movimento Armorial tem na ludicidade dos símbolos um fator preponderante. As cores e as formas são fundamentais para atrair a atenção do público e preencher de significados a ação artística. Do ponto de vista das artes visuais, as iluminuras<sup>135</sup> assumem as características do Armorial, valorizando a xilogravura. Na música, o representante deste movimento foi o Quinteto Armorial, formado por Antônio José Madureira (viola caipira), Egildo Vieira do Nascimento (pífano e flauta), Antônio Nóbrega (rabeça e violino), Fernando Torres Barbosa (percussão e berimbau) e Edison Eulálio Cabral (violão). Esse grupo foi responsável por reunir a música erudita às raízes populares, é possível observar isso na mistura dos instrumentos tocados, alternando entre clássicos e populares.

Sobre a produção teatral dentro do Movimento Armorial, é possível afirmar que a dramaturgia de Suassuna, inspirada nos folhetos de Cordel, é sua principal

---

<sup>134</sup> Ibid., p. 63.

<sup>135</sup> As iluminuras eram o conjunto ilustrativo que acompanhavam os textos da Idade Média. Esse conceito vai ser retomado por Ariano Suassuna para ilustrar o Movimento Armorial.

característica, mesmo sabendo que *O Auto da Compadecida*, obra prima de Suassuna, foi escrita em 1955 e, portanto, é anterior ao movimento. Mesmo assim, como vimos anteriormente, Suassuna já desenvolvia suas ideias de valorização da cultura popular desde as experiências com o MCP e o TPN.

As principais obras de Suassuna são *O auto da compadecida* como dramaturgia e *O romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* como romance. Sobre a sua escrita, muito se conjectura a respeito da semelhança com acontecimentos reais da vida dele, mas o mesmo não deixa clara essa relação. O personagem Quaderna, do *Romance d'A pedra do reino*, traz semelhanças com o autor como a morte do pai, a data de aniversário e algumas outras questões; ao mesmo tempo se parece com o Dom Quixote, de Cervantes, ressaltando a combinação de diferentes culturas como referências criativas. “No que se refere ao Nordeste, porém, existe e sempre existiu a tradição de um espetáculo popular” (SUASSUNA, 2000. p. 102), e Suassuna recriou essa tradição, baseando-se em contos universais, para desenvolver a sua obra.

Dentro do Movimento Armorial, o teatro utilizou-se de formas sociais estabelecidas para construções cênicas, assim como do imaginário popular para a visualidade das cenas. O mesmo princípio de hibridização cultural, era o diferencial da cena teatral criada por Suassuna, uma conjunção poética daquilo que é dito e do que é visto. Todos os elementos cênicos, inclusive os trajes e os cenários, levavam ao palco um Nordeste real e ao mesmo tempo imaginado.

Na verdade, o diálogo que se pode colocar na boca de dois personagens vestidos de casaca é muito diferente daquele que podem proferir um Diabo vestido de vermelho e negro e um Rei de teatro, com túnica, coroa, manto e máscara e que fala ao som de tambores, pífanos e rabecas. (SUASSUNA, 2008, p. 68)

A força da caracterização dos personagens estava na utilização dos elementos visuais pré estabelecidos na cultura ocidental, como por exemplo o código de cores, onde a cor preta significa luto, morte, maldade e escuridão, ao mesmo tempo que indica sobriedade e autoridade e é usada nos trajes de cena do diabo, dos vilões e dos padres – neste último caso, a relação é direta com os trajes eclesiásticos reais. Os adereços também colaboram com esse processo de rápida leitura visual por parte do espectador, reconhecendo um rei pela utilização de uma coroa; ou Lampião, pelo icônico chapéu de couro com aba revirada, formando uma meia lua. Essas características dos trajes de cena podem ser observadas na imagem 122, onde um

dos elencos do Auto da Compadecida se reuniu para uma fotografia com o dramaturgo.

Imagem 122 – Elenco do Auto da Compadecida, com Ariano Suassuna ao centro.



Fonte: Disponível em: <https://g1.globo.com/pernambuco/ariano-suassuna/platb/> Acesso em: 09 set. 2021.

Romero de Andrade Lima (1957- ), diretor teatral, artista visual e sobrinho de Ariano Suassuna, trabalhou com o tio no auge do Movimento Armorial, auxiliando nos espetáculos teatrais. Romero foi responsável pelos trajes de cena e pela cenografia do espetáculo *As cochabranças de Quaderna*, em 1989. Os croquis destes trajes definem visualmente a cena teatral inserida no Movimento Armorial, tendo em vista que utiliza o traje social do século XX no Nordeste brasileiro como base e acrescenta grafismos, imagens e cores que remetem às iluminuras e à xilogravura. O personagem Quaderna, à esquerda na imagem 123, veste calça e gibão aparentemente de couro, enquanto os outros personagens são mais coloridos e possuem mais detalhes gráficos nos trajes.

Imagem 123 – Croquis para os trajes de cena do espetáculo *As cochabranças de Quaderna*, em 1989, de Romero de Andrade Lima.



Fonte: Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/artes-cenicas--um-modo-brasileiro-de-representar> Acesso em: 09 set. 2021.

Outros personagens importantes da dramaturgia de Suassuna são João Grilo e Chicó, dupla cômica do *Auto da Compadecida*. Essa dupla reflete características de um arquétipo recorrente nas representações populares, o trabalhador. Na *Commedia dell'Arte* eles eram conhecidos como *Zanni*, e o mais famoso é o Arlecchino. Suassuna traça um paralelo entre essas figuras:

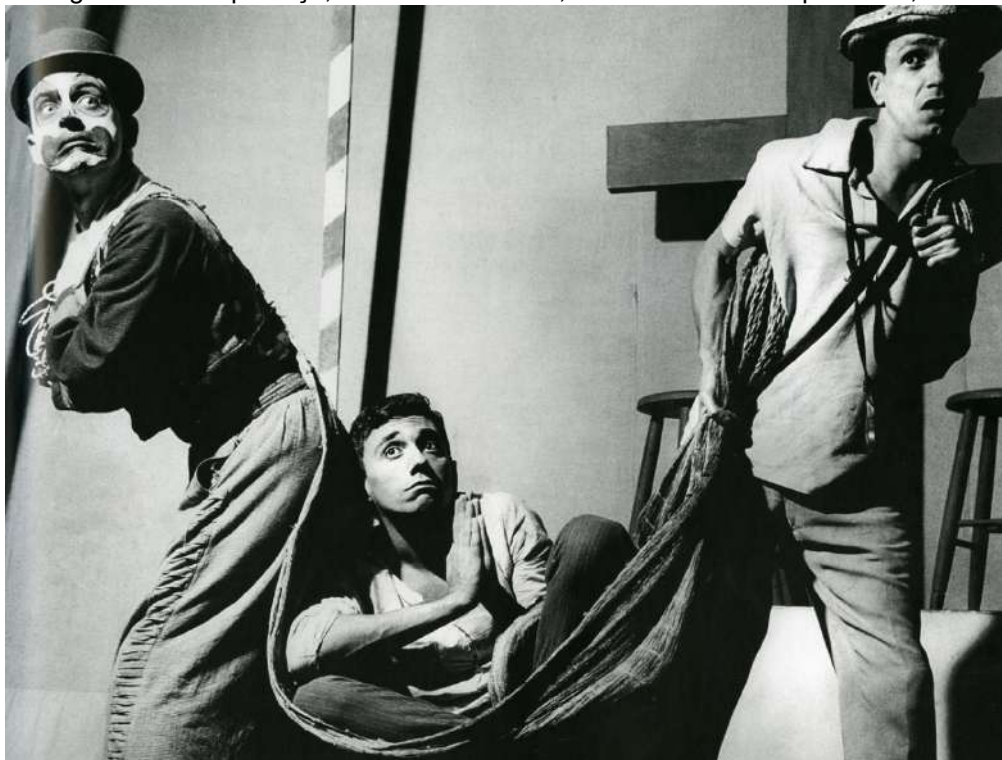
João Grilo, personagem do romancista, com seus companheiros Cancão, Pedro Quengo ou Malazarte<sup>136</sup>, Arlequins nordestinos, astutos, maliciosos, inventivos. Seguindo uma tradição do Bumba-meu-boi, dos camelôs e dos palhaços, vão acompanhados de um outro personagem, meio bobo, que serve de palhaço e de suporte a eles: no caso do Bumba-meu-boi, essa dupla é de vaqueiros e leva os nomes de Mateus e Bastião. (SUASSUNA, 2008, p. 72).

Na *Commedia dell'Arte*, os *Zanni* também não apareciam sozinhos. Em muitas representações populares é comum observar cenas em dupla, construindo um jogo, onde um personagem dá o suporte para a piada do outro. No Circo isso acontece com os palhaços, o branco e o augusto<sup>137</sup>.

<sup>136</sup> Cancão, Pedro Quengo ou Malazarte são figuras recorrentes do imaginário popular nordestino, e que possuem características arquetípicas semelhantes a Mateus e Bastião, dos folguedos do boi, e consequentemente, com João Grilo e Chicó.

<sup>137</sup> A relação entre os palhaços Branco e Augusto acontece através da interação entre um mais provocador, o augusto, e outro mais clássico, o branco, que também pode ser chamado de escada, pois é ele quem arma a cena para que o Augusto complete a piada.

Imagem 124 – O palhaço, Chicó e João Grilo, em *O Auto da Compadecida*, 1957.



Fonte: Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/artes-cenicas--um-modo-brasileiro-de-representar> Acesso em: 10 set. 2021.

Outra semelhança entre essas figuras são os trajes, sempre amplos folgados, muitas vezes costurados com retalhos de tecidos coloridos, como é o caso dos *Zanni*. O rosto mascarado distancia o ator do personagem representado, mas nem sempre esse artifício é utilizado, como podemos observar nas personagens João Grilo e Chicó. O uso das máscaras ou maquiagens vai ser comum nos folguedos populares e na *Commedia dell'Arte*.

Ariano Suassuna faleceu em 2014, porém ficaram suas obras e a contribuição para a valorização da cultura nordestina. No início dos anos 2000, *O Auto da Compadecida* foi adaptado para o cinema pelo diretor e roteirista Guel Arraes (1953-) e também se tornou referência no cinema nacional.

#### 4.3.4 Altimar Pimentel e o cenário paraibano

Na Paraíba, na segunda metade do século XX, o trabalho do pesquisador, professor, dramaturgo e diretor teatral Altimar Pimentel<sup>138</sup> se destacou pela utilização

<sup>138</sup> Altimar Pimentel (1936-2008), alagoano, foi professor, dramaturgo e diretor de teatro. A obra de Pimentel é de grande valor para a cultura nordestina, tendo em vista que ele registrou muitas tradições populares desta região, e os textos teatrais dele refletiam diretamente essa cultura.

de elementos da cultura popular paraibana em peças teatrais. Ele é alagoano, porém, sua carreira foi construída na Paraíba, onde ele fez parte do Conselho Estadual de Cultura e foi Presidente da Comissão Paraibana de Folclore. Pimentel foi reconhecido pelo trabalho como pesquisador da cultura popular nordestina e o teatro dele também fez parte desse reconhecimento; quase toda obra dramática de Pimentel já foi encenada. O teatro paraibano tem em Pimentel sua grande referência de cultura popular, e foi em meados da década de 1960 que ele começou a utilizar referências dos folguedos e das tradições na cena teatral. Todavia, essa influência não era meramente ilustrativa, a dramaturgia de Pimentel abordava temas que colocavam as classes populares e menos favorecidas como protagonistas da história. O ponto de vista da obra de Pimentel é majoritariamente o olhar do povo sobre a sociedade. (PIMENTEL, 2007b).

O professor Makarios Barbosa afirma que:

era uma questão de honra para Altimar Pimentel garantir sua identificação com uma dramaturgia popular nordestina rica em elementos desta cultura, especificamente sua religiosidade, usando figuras míticas, seus festejos (coco praieiro), sua poesia oral (cordel), seus autos dançantes (nau- catarineta, pastoril, bumba-meu-boi), seu Teatro de Bonecos (mamulengo, João Redondo), etc. (BARBOSA, 2007, p. 148).

A cultura popular é o viés condutor da obra de Pimentel, que está permeada por diferentes aspectos desta tradição, seja do ponto de vista religioso (rituais), festivo (danças, brincadeiras e representações), comunicacional (oralidade) ou simbólico (dentro do contexto circundante). Nesse sentido, Pimentel (2007b) reafirma o caráter aparentemente anárquico do teatro nordestino, vinculando-o ao teatro popular e ao circo, de maneira que reconhece que:

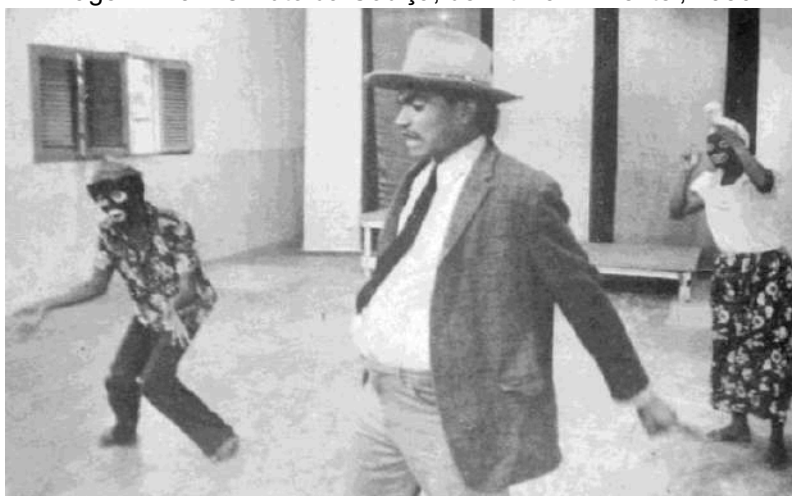
suas raízes encontram-se na *commedia dell'arte* e no drama litúrgico medieval, numa transposição mágica do povo através, principalmente, do bumba-meu-boi, onde as influências portuguesas e europeias mesclam-se à contribuição negra. Nele, os João Grilo, os Benedito, os Cancão de Fogo, os Mateus, todos heróis derivados de uma linha que vem desde a comédia nova, passando pela *commedia dell'arte*, por Goldoni e Molière, armam intrigas e conduzem a ação ou enredam-se nela; as cenas se sucedendo como improvisadas. (PIMENTEL, 2007a, p.113)

As peças de Pimentel reverberam a cada encenação as características culturais do povo nordestino e seus folguedos. Ele propôs “uma espécie de teatro-total em que o canto e a dança constituem elementos essenciais de comunicação,

além do guarda-roupa e efeitos cênicos acessórios”<sup>139</sup>, apresentados em espaços públicos, aproximando o teatro do transeunte e negando a estrutura monumental das casas de espetáculo à italiana.

Sobre as tradições que são referenciadas nos textos teatrais de Pimentel, podemos citar o *Auto da Cobiça* (1967), que utilizava referências dos folguedos do boi (Reisado, Boi de Reis, Bumba-meu-boi). Essa montagem foi realizada pelo grupo de Teatro Experimental de Cabedelo, TECA, em 1986.

Imagem 125 – O Auto da Cobiça, de Altimar Pimentel, 1986.



Fonte: PALHANO, Romualdo. A Saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cabedelo. João Pessoa: Sal da Terra, 2009.

Imagem 126 – Catirina, Mateus e Bastião, do Cavalo Marinho Infantil Sementes de João do Boi, João Pessoa-PB, 2020.



Fonte: Fotografia da autora, 2020.

<sup>139</sup> Ibid., p. 118.



O espetáculo “conta a história do latifúndio, ao mesmo tempo em que mostra um elo com a presença estrangeira no país” (PALHANO, 2009, p. 68). O boi, personagem retirado do folguedo, era objeto de desejo dos estrangeiros, que tentavam, mas não conseguiam comprá-lo. Os trajes de cena são semelhantes aos trajes dos folguedos do boi, conforme podemos observar na imagem 126, até mesmo a maquiagem é a mesma para os personagens Mateus e Catirina, cuidadores do animal. Tanto na tradição popular como no espetáculo, os personagens vestem trajes com tecido de algodão estampado (chita) e têm o rosto pintado de preto.

Além das referências aos folguedos populares, Pimentel também se referia a questões sociais do cotidiano do nordestino, como seu modo de viver e suas crenças. No espetáculo *O Cemitério das Juremas* (1976), Pimentel retrata o ritual paraibano da Jurema, que tem aspectos que podem ser confundidos com outras religiões de matrizes afro-brasileiras, mas está baseado na experiência das comunidades negras que viviam próximas a cidade de Alhandra-PB e que tinham o costume de plantar Jurema<sup>140</sup> sobre cada corpo negro enterrado após a morte, tendo em vista que não poderiam ocupar os cemitérios da cidade.

Imagem 127 – *O Cemitério das Juremas*, de Altimar Pimentel, no Teatro Santa Catarina, Cabedelo-PB.



Fonte: PALHANO, Romualdo. *A Saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cabedelo*. João Pessoa: Sal da Terra, 2009.

---

<sup>140</sup> Jurema é uma planta, comum no Nordeste do Brasil, que possui propriedades psicoativas, além de anti-inflamatória e antiséptica.

Pela imagem 127, é possível dizer que Pimentel levou literalmente a cerimônia da Jurema para a cena, pela presença do altar no fundo do palco, além dos atores serem negros e estarem vestidos com o que poderíamos chamar de roupa de ração, que é o traje utilizado no cotidiano dos centros de religiões afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda, seguindo a estrutura de camisa e calça ou saia. Os homens aparecem vestindo calça e colares de contas e as mulheres estão de saia, camisu<sup>141</sup> e turbante na cabeça. Esse espetáculo nos conecta à ideia de Teatro das Origens, de Ligiéro (2019), por apresentar aspectos reais da cerimônia da Jurema, que é característica de uma comunidade específica e, portanto, a representa.

Altimar Pimentel se destacou na história do teatro por sua vertente popular e por abordar características específicas da cultura paraibana, enquanto discutia questões políticas e sociais nos espetáculos. O objetivo de Pimentel (2007a, p. 116) era fortalecer o teatro nordestino, em detrimento ao teatro sobre o Nordeste, inserindo-se na definição de teatro popular de Boal (1979), que defendia que a comunidade estivesse envolvida em todo o processo de criação artística e não fosse apenas o conteúdo do espetáculo.

Para finalizar esta seção, gostaríamos de citar outras iniciativas de teatro popular no Brasil, que não foram aprofundadas aqui, mas merecem este destaque. O grupo paulista Teatro União e Olho Vivo, dirigido por César Vieira, existe desde a década de 1960 como grupo não profissional, eles são considerados pioneiros no teatro de rua brasileiro. O grupo possui uma sede no bairro do Bom Retiro, região central de São Paulo e se dedica a montar e apresentar espetáculos para comunidades carentes, assim como mantém oficinas regulares de iniciação ao teatro. Não podemos deixar de citar a atuação de Antônio Nóbrega, multiartista que participou do Quinteto Armorial de Ariano Suassuna como violinista e rabequeiro e é responsável pelo Instituto Brincante, também em São Paulo, onde oferece cursos e vivências nas mais distintas tradições populares brasileiras. O personagem Tonheta, representado por Nóbrega, é uma versão do palhaço nordestino, do Mateus e também do Arlecchino.

Muitas outras experiências poderiam ser contadas aqui, mas devemos seguir o curso da nossa linha do tempo e adentrar um pouco mais no teatro paraibano contemporâneo, para isso vamos focar nos trajes de cena de um artista popular que

---

<sup>141</sup> Camisu é a parte superior que compõe a roupa de ração, a camisa.

não possui o apoio nem a visibilidade de um Antônio Nóbrega, mas segue a trajetória do brincante que sai do terreiro e assume o seu lugar nos palcos. Na próxima seção, contaremos a história de José Maciel, analisando alguns espetáculos que marcaram a vida deste ator e como os trajes de cena se relacionam com a experiência de vida dele junto às tradições culturais populares. Estamos falando de um período da história do teatro paraibano de “significativo crescimento estético logo no início dos anos noventa, não apenas na qualidade dos espetáculos produzidos, [...] mas ainda quanto ao crescimento significativo do público que lotou as casas de espetáculos” (VIEIRA, 2006, p. 75). Muitos grupos desenvolveram espetáculos com referências à cultura popular, seja na dramaturgia, na interpretação, ou na encenação como um todo, destacamos José Maciel pela singular carreira e por todas as particularidades que serão abordadas a seguir.

## 5 JOSÉ MACIEL E CIA OXENTE

Essa seção evidencia a escolha pelo estudo de caso, mediante suas características particulares de envolvimento do grupo com a comunidade. É o momento de apresentar José Maciel e a Cia Oxente de Atividades Culturais, expor os trajes de cena de alguns momentos do grupo e suas relações com os trajes de folgado e outras referências. Para isso, foram escolhidos cinco espetáculos da Cia Oxente, os quais Maciel participou efetivamente e possuem um vínculo maior com a cultura popular nordestina e suas tradições.

Na fase inicial, a produção dos trajes de cena era muito precária e contava com os materiais disponíveis em casa. O primeiro espetáculo profissional, *Jogo das Máscaras*, ainda manteve algumas relações com a simplicidade dos figurinos anteriores. *Redemunho*, foi um espetáculo apresentado em várias regiões brasileiras e tem nas redes, objeto muito comum para descansar no Nordeste, a matéria prima para confecção dos trajes. *Quem quiser que conte outra* é o espetáculo infantil que tem a cultura popular como fundamento: as brincadeiras, histórias e danças populares foram levadas ao palco e os trajes apresentam inspiração direta dos folguedos. *O Dia em que a morte bateu das botas* contou com a participação de um figurinista profissional convidado e talvez por isso tenha os trajes mais elaborados tecnicamente. Por último, o solo de José Maciel, *O Bode*, que representa a história de um homem transformado em bode pai de chiqueiro como castigo, esse personagem se assemelha aos sátiros.

A Cia Oxente é um grupo teatral que tem início em meados da década de 1980 na cidade de Alagoa Grande – PB, e foi integrante do Movimento Paó<sup>142</sup>. O grupo é inicialmente formado por atrizes e atores da cidade, de outras comunidades circunvizinhas e de outras cidades como João Pessoa - PB. Com mais de três décadas de atuação, a Cia Oxente mantém três atores de sua primeira formação: os irmãos Jacinta de Lourdes e José Maciel, e o também diretor Misael Batista. Ao longo dos anos fizeram parte do grupo artistas como Alberto Black, Ane Kelmi, Genário Dunas, Gorete Araújo, Jailton Sousa, Jô Carvalho, Neide Melo e Nelson Alexandre. Outros artistas contribuíram em algumas montagens como Edilson Alves, Everaldo Vasconcelos, Fábio Asevedo, Lenita Cabral (in memoriam), Luciano Oliveira (in

---

<sup>142</sup> Movimento cultural que aconteceu em Alagoa Grande-PB na década de 1980, onde os grupos de teatro da cidade se reúnem para produzir seus espetáculos.

memoriam), Maronilton Henrique e Ronaldo Marçal. Hoje, a Cia Oxente também conta com Emmanuel Macêdo, Jamil Richene, Margarida Santos, Mônica Macêdo e Palmira Palhano em sua formação.

A produção da Cia Oxente é intensa desde o início, com repertório de seis espetáculos em atividade: *Quem quiser que conte outra* (2003), *Mulheres de Lourdes* (2005), *O dia em que a morte bateu das botas* (2006), *Anáguas* (2011), *Girandei* e *O Bode* (2016). O grupo já recebeu fomento para montagens e circulações do governo federal e municipal (de João Pessoa-PB), além de instituições como a Petrobrás. A maior parte dos espetáculos da companhia são premiados em festivais regionais e nacionais. Os destaques são para dramaturgia, direção, atuação, iluminação e figurino.

A estética nordestina sempre esteve presente no trabalho da Cia Oxente. O grupo e os diretores que passaram por ele, nunca deixaram de lado aspectos da cultura do Nordeste. Pelo contrário, essa é uma das principais características da companhia: assumir a cultura nordestina como selo da Cia Oxente. Essa característica está em todos os âmbitos, da dramaturgia ao sotaque, e dos aspectos sonoros aos visuais.

Imagem 128 - Logo da Cia Oxente



Fonte: Página da Cia Oxente no Facebook<sup>143</sup>.

A alma nordestina é o *leitmotiv* da Cia Oxente. A logo da companhia também retrata esse aspecto cultural, ao utilizar o chapéu do cangaceiro, símbolo da estética do cangaço, movimento nordestino formado por homens e mulheres que brigavam

<sup>143</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/cia.oxente/>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

pela justiça social sob o comando de Virgulino Ferreira da Silva (Lampião), e as máscaras do teatro retratadas dentro de um pandeiro, que é o instrumento que dá nome a um dos artistas mais famosos de Alagoa Grande – PB, o cantor e compositor Jackson do Pandeiro.

Corroborando com o conceito apresentado por Alfredo Bosi, que reinterpreta a cultura como “conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social” (BOSI, 1992, p. 319), observamos que o Nordeste brasileiro tem na sua cultura um imenso potencial criativo ao olhar os elementos presentes na arte, no artesanato, na gastronomia, na linguagem, no comércio e em tantos outros aspectos. O teatro popular que nasce nas feiras livres, o cordelista, o tocador de viola e repentes, a comida simples e com tempero forte, o sotaque seco e arrastado, as danças populares (coco de roda, cavalo marinho, maracatu, etc.), o mamulengo<sup>144</sup>, o forró, e tantas outras características marcam essa região brasileira.

Nesse sentido, falamos do Brasil enquanto país multicultural, que possui no Nordeste uma expressão artística delineada e que no percurso histórico esteve sempre associado pela mídia a uma região pobre, marginalizada e seca (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). As manifestações da cultura nordestina são fonte de inspiração para muitos artistas, em todas as expressões, retratando desde o estereótipo do excluído até as belezas naturais e o modo de vida desse povo. No teatro não é diferente - a Cia Oxente é exemplo dessa utilização da cultura nordestina como referência para criação artística.

As escolhas criativas da Cia Oxente perpassam o imaginário nordestino. Na dramaturgia, a opção sempre foi por temas regionais e dramaturgos como Lourdes Ramalho, Saulo Queiroz e Tarcísio Pereira, todos paraibanos. Na encenação, a sonoplastia se mistura com sons e ritmos desse imaginário, como as músicas populares (ladainhas, aboios<sup>145</sup> e repentes), o forró, a ciranda e o xaxado. Na visualidade cênica, objetos do cotidiano da família do sertão são utilizados como adereços de cena, como os potes de barro, os candeeiros, as redes e muitos outros. Por isso, não houve a exigência de neutralizar o sotaque nas interpretações, mas permanecer o mais próximo ao natural e as personagens seguiam referências de pessoas reais, encontradas nas ruas da cidade.

---

<sup>144</sup> Boneco de luva típico do nordeste brasileiro.

<sup>145</sup> Canto dos vaqueiros nordestinos executado para conduzir os bois.

Essa busca por uma estética nordestina está presente em outros espetáculos de grupos paraibanos como Piollin e SerTão Teatro. Essa estética é recorrente em outros grupos de outros estados e regiões do Brasil, como no Clowns de Shakespeare (RN), Garajal (CE) e Mundu Rodá (SP).

### 5.1 Trajes de cena da Cia Oxente/José Maciel

Nesse momento apresentamos um panorama do início da história de José Maciel, sua relação com a família na cidade de Alagoa Grande, região do brejo paraibano e o despertar para a cultura popular. O início da Cia Oxente com brincadeiras de quintal e as principais montagens teatrais relacionadas à cultura popular que se fortaleceram no âmbito profissional, também compõem esse tópico.

#### 5.1.1 Início no Agreste paraibano<sup>146</sup>

O universo da feira esteve presente na vida de José Maciel desde a infância, pois o pai dele era vendedor de mangaios<sup>147</sup>, conhecido como loiô das Cebolas. Os pais dele vieram de um lugar chamado por Maciel de Guaribas, e de lá trouxeram a influência de muitas tradições populares, como a moda de viola, os repentes e cordéis. (SILVA, 2017).

Algo marcante na infância de Maciel é a presença da televisão, e o entusiasmo da mãe dele com as novelas e artistas, o que desencadeou em Maciel uma admiração pelas atrizes e por toda a produção televisiva, ao ponto de decorar as datas dos acontecimentos. As novelas e os programas de audiência serviram de inspiração para a brincadeira das crianças na rua, que sempre imitavam os artistas da TV, revivendo as histórias das novelas no quintal das casas.

Essa brincadeira de faz de conta também acontecia com os circos que, ao deixarem a cidade, davam lugar ao grupo de crianças, incluindo Maciel, que reuniam objetos de casa, e montavam seu próprio circo no quintal. Reviviam as cenas e organizavam o picadeiro improvisado e o puleiro<sup>148</sup> para os espectadores. Este último

---

<sup>146</sup> Partes da entrevista de José Maciel foram publicadas nos anais do 13º Colóquio de Moda, disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/GT/gt\\_11/gt\\_11\\_Alinhavando\\_trajes\\_de\\_cena.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/GT/gt_11/gt_11_Alinhavando_trajes_de_cena.pdf)

<sup>147</sup> O mangaieiro é o vendedor de feira livre, que vende artigos diversos, entre comida, fumo, ervas, utilidades para casa, para o vaqueiro, entre outras coisas.

<sup>148</sup> Arquibancada.

era feito de sobras de madeira, ou com as tábuas das camas das próprias casas. Nessas brincadeiras, Maciel, por ser o menor da turma, era deixado de lado e colocado sempre como auxiliar nas representações, mas o desejo dele era estar no palco, conforme relatou em entrevista. (SILVA, 2017).

Maciel fala de sua mãe, dona Gracinha, com muita inspiração. Fica claro no discurso dele que ela foi, e ainda é, uma grande incentivadora de suas atividades artísticas e culturais. A cidade de Alagoa Grande é berço de bons artistas, como Jackson do Pandeiro e isso trouxe um despertar para as artes naquela região. O teatro Santa Inês é um dos símbolos desse lugar. A mãe de Maciel frequentava e incentivava as pessoas da cidade a irem ao teatro. Sobre a integração dele e dos irmãos com a cultura popular e as artes, Maciel disse:

Ninguém lá em casa disse assim: 'você tem essa tradição, você vai participar disso', como muitas vezes as pessoas acham que devem acontecer nos grupos de manifestações culturais, pra forçar uma identidade cultural. As pessoas acham que o filho tem que segurar o bastão do cavalo marinho de fulano, do mestre, sem se perguntar se de fato eles querem (SILVA, 2017, p. 10).

A relação familiar é inerente à cultura popular e essa imposição de continuidade, na maior parte das vezes surge da sociedade, que espera que o filho siga o caminho do pai, mas nas famílias isso se resolve de maneira diferente, sem necessariamente ser uma obrigação, mas um desejo de permanecer com aquela prática. Maciel tem seis irmãos: entre eles, alguns se interessavam por cultura, mas apenas ele e a irmã mais velha, Jacinta de Lourdes, se tornaram artistas, o que demonstra essa abertura na estrutura familiar, para que cada filho seguisse o caminho que lhe conviesse.

A infância de Maciel foi marcada pelo desejo de ser artista. No início era apenas uma vontade grande de participar das brincadeiras, do faz de conta, mas ao entrar na escola, vieram os desfiles cívicos em comemoração à data 07 de setembro, as quadrilhas juninas e as gincanas. Entretanto, por ser muito jovem, Maciel foi colocado de lado durante muito tempo. A mãe dele tentou ajudar, falando com as pessoas para que ele fosse incluído nas programações, mas nem sempre isso acontecia. Sobre o desejo de participar, Maciel afirma:

Mas tinha aquilo dentro de mim, que o povo estava me vendo, eu lá sabia se a bandeira era isso ou aquilo, eu nunca nem me interessei, eu sabia que estava ali em pé. O povo passava, tirava foto, ficava olhando, e era uma maneira que eu tinha de me exhibir, e já era fazer um teatro,



já estava ali sem a menor noção, mas aquilo me dava muito prazer (SILVA, 2017, p.10).

Ele já considerava estar fazendo teatro, eram os primeiros passos dessa carreira. O ser observado causava prazer no menino, que no dia 07 de setembro fazia questão de estar na frente, chamando atenção para o desfile cívico da sua escola, ou para a bandeira que ele estava guardando.

Em Alagoa Grande-PB, assim como em muitas cidades do interior brasileiro, Maciel e as outras crianças se impactavam com todas as visitas dos circos. Maciel se lembra que se mudava para dentro dos circos e auxiliava nas atividades diárias, com isso ele aprendeu muito. Circos como *Gran Bartolo Circo*, *O circo mágico japonês* e *O circo Garcia* são referências desse período para Maciel. Para as crianças da vizinhança a brincadeira começava quando o circo ia embora, eles construíam o próprio circo no quintal e improvisavam tudo de acordo com o que assistiam nas grandes produções. As apresentações contavam com o apresentador do circo, os palhaços e as rumbeiras<sup>149</sup>. (SILVA, 2017).

Nessa época o primeiro encontro com utilização de figurino se dá de maneira improvisada também, através de roupas das próprias crianças transformadas em trajes para cena<sup>150</sup>. Era comum dobrar as barras dos shorts, para diminuir o comprimento e usar calças como top, amarrando as pernas sobre os ombros. A construção desses figurinos, tinham a função de quebrar com a ideia de roupas do cotidiano, deslocando as crianças para o campo das artes.

No início da década de 1980 existiam alguns grupos de teatro em Alagoa Grande. Eram o TEAG (Teatro do Estudante de Alagoa Grande), o GRUTAG (Grupo de Teatro de Alagoa Grande) e o GTI (Grupo de Teatro Integral). Maciel não fazia parte de nenhum deles, pois os amigos nunca o deixavam participar das cenas, e isso fazia com que ele ajudasse todos os grupos, sempre procurando uma oportunidade para aparecer em cena. Em 1983, acontece o Segundo Congresso da Federação de Teatro Amador, o que impulsiona a produção artística e teatral em Alagoa Grande. Esse congresso trouxe inúmeros artistas e espetáculos para a cidade de Maciel, além de iniciar a campanha de restauração do Teatro Santa Inês<sup>151</sup>, que estava em ruínas,

---

<sup>149</sup> Dançarinas de rumba, comuns nos circos mambembes.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> O Teatro Santa Inês foi inaugurado em 1905 na cidade de Alagoa Grande – PB, é o terceiro teatro mais antigo do Estado, e passou por muitos momentos difíceis, mas os artistas sempre se organizaram para reativar esse espaço cultural.

assim o evento deixa uma marca na cidade, com a luta pela renovação da arte teatral. Após esse congresso, os grupos GRUTAG e GTI decidem criar o movimento Teatro Paó (citado anteriormente), onde os grupos se reuniam para ensaiar seus espetáculos em uma sede alugada.

Sobre a sua atuação polivalente junto aos grupos da cidade, Maciel diz: “Isso me deu um norte muito claro pro que eu queria. Sem perceber eu fui me formando em produtor, em diretor, porque era eu que fazia tudo, os outros só fazia atuar, né?!” (SILVA, 2017, p.14). O que indica que desde cedo ele aprendeu a se portar em diferentes áreas da produção teatral, auxiliando com as necessidades do espetáculo. A primeira vez que ele entra em cena é em 1985, quando Valdenis Brasil vai para Alagoa Grande, dirigir o espetáculo *O Psicanalista*, de Lourdes Ramalho. Nessa época, Maciel já viajava de carona para participar de festivais em Campina Grande, outra cidade paraibana.

Os concursos de dublagem também fizeram parte do histórico artístico de Maciel. Anterior a ida dele para a capital paraibana, João Pessoa, houve a realização de uma gincana cultural em todo o estado, *Descubra a Paraíba*, que tinha como prêmio a circulação de diferentes espetáculos por muitas cidades. Maciel conseguiu entrar na competição com um grupo, que acabou perdendo para outro com atores mais experientes.

Com o passar dos anos, ele acaba chegando na capital e essa mudança provoca o amadurecimento de Maciel. A Cia Oxente começa a se estruturar com atores advindos de Alagoa Grande e amigos de outras cidades (incluindo João Pessoa). Em 1988, a Cia Oxente participa de um evento organizado pela Fundação Municipal de Cultura de João Pessoa, que tinha como objetivo levar espetáculos teatrais para circular nos bairros da cidade. O grupo monta a *Caravana Cultural Nossa Tribo*, idealizada por Misael Batista com a contribuição de todos. O espetáculo era montado a partir de quadros com as coisas que cada um sabia fazer, Maciel ficou com a interpretação de uma das cenas da Valentina Durão, personagem do texto *O Psicanalista*, de Lourdes Ramalho, que ele já conhecia de Campina Grande. Para esse personagem, assim como para o espetáculo, o figurino foi arranjado a partir das roupas e acessórios que os atores traziam de casa. Maciel deu a seguinte ideia:

Eu achei uns óculos bem grandão que tinha, peguei uma meia calça branca, botei a parte daqui [da cintura] na cabeça, e as pernas da meia calça eu enrolei assim. Puxei pra cá, botei pra cá e dava um nó, ficava aquela senhora com o cabelo todo na touca, a touca ficava elegante, e

quando botava esse óculos, que ele botava a lanterna e ficava só o meu rosto fazendo a Valentina Durão e era uma coisa linda (SILVA, 2017, p. 20).

Infelizmente não há registro fotográfico deste espetáculo. Mas é possível observar que a produção do traje de cena da Valentina Durão se assemelha aos processos criativos da adolescência de Maciel em Alagoa Grande-PB, quando o mesmo utilizava materiais do cotidiano para suas produções.

Logo depois, Maciel fez o primeiro teste como ator para entrar em um espetáculo dirigido por Eliézer Rolim, *Pucumã*. Essa experiência em 1989 marca a entrada de Maciel no cenário teatral profissional na Paraíba, pois ele passa a ser visto como ator. Sobre o figurino desse espetáculo, Maciel expõe sobre a beleza e dependência do figurinista Nelson Alexandre, que assim como ele, também estava vindo de Alagoa Grande para a capital:

O figurino desse espetáculo não tinha nada costurado. Nelson foi pegando pedaço de tecido, de pano de colchão, de cobrir sofá, e ele foi emendando. As sandálias eram pedaços de pano, tudo era. E se Nelson não viajasse conosco era ruim, porque a gente não sabia como se vestir (SILVA, 2017, p. 17).

Imagem 129 – O ator José Maciel em cena, na personagem Pereba do espetáculo *Pucumã*.  
*João Pessoa, 1989.*



Fonte: Acervo de José Maciel

É possível perceber que a construção estética escolhida neste espetáculo também trazia um pouco do improvisado presente no fazer teatral de Alagoa Grande, através da mistura de materiais e do caráter único apresentado pelas amarrações feitas a cada espetáculo. O personagem que Maciel representava chamava-se Pereba.

Maciel relembra que esse espetáculo foi apresentado na cidade de Alagoa Grande, mas que logo na primeira cena a plateia começou a xingá-lo “olha o viado filho de loiô, filho da puta” (SILVA, 2017, p. 18). A mãe dele entrevistou e mandou parar com o espetáculo. Dona Gracinha assistiu durante toda a vida o filho ser, nas palavras dela, enxotado do clube da cidade, receber cantadas das pessoas, mas ela nunca desistiu, nem permitiu que o filho deixasse de fazer o que gostava, ela se preocupava com o filho e não queria mais que eles se apresentassem na terra de Jackson do Pandeiro.

#### 5.1.2 Jogos das máscaras

Na década de 1990, a Cia Oxente estreou o primeiro espetáculo profissional, *Jogo das Máscaras*. Os jovens atores da companhia estavam se estabilizando em João Pessoa-PB. Todos haviam se mudado para a capital do estado da Paraíba com o objetivo de realizarem os estudos universitários, em áreas bem diferentes. Por exemplo, José Maciel estudou educação física, Genário Dunas fez geografia e Misael Batista, comunicação social. Aos poucos começaram a trabalhar. Durante esse processo não deixaram de trabalhar enquanto grupo de teatro e, assim, montaram *Jogo das Máscaras*.

Eles não tinham espaço físico para ensaiar – e nem tempo! Os atores se reuniam no final da noite, após o trabalho ou as aulas da universidade, nas calçadas do centro da cidade, nas marquises das lojas, no centro de vivência da universidade, e no trabalho de Maciel<sup>152</sup>. Maciel trabalhava os dois expedientes em uma empresa de verificação de cheques bancários. Tendo em vista o local fechado da empresa, sem barulho ou movimentações a noite, o grupo se reuniu algumas vezes lá sem a anuência do patrão. Além disso, utilizavam o mobiliário do escritório como objetos de cena. Pouco tempo depois, Maciel foi descoberto e demitido por isso. Porém, o espetáculo não parou.

---

<sup>152</sup> Ibid.

Com a estreia do *Jogo das Máscaras*, a Cia Oxente foi convidada para participar do evento de reabertura do Teatro Santa Roza, em João Pessoa. Esse teatro havia sido fechado um ano antes para reforma e para reabertura o governo do Estado convidou os grupos da cidade para se apresentarem lá (SILVA, 2017). E foi nesta ocasião e com esse espetáculo que o grupo ganhou espaço na capital paraibana.

Conforme a segunda entrevista realizada com Maciel (SILVA, 2019), a Cia Oxente começou a montar outro espetáculo em seguida, *Paó de fogo*, e depois *Os Mal Amados*. Devido à sobrecarga de atividades, o grupo acabou se separando. A companhia só retomou as atividades quando *Jogo das Máscaras* foi selecionado para um festival importante, o festival de teatro de São Mateus (1994).

De acordo com o acervo da Cia Oxente, em meados da década de 1990, *Jogo das Máscaras* participou de festivais, como o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (1994), da Mostra Estadual de Teatro da Paraíba (1994), do Festival de Teatro Universitário de Blumenau (1995) e do Festival Nacional de Arte (II FENART, 1995) realizado na Paraíba também. Esse espetáculo viajou por todo o país, participou de diversos festivais e recebeu vários prêmios. Uma das últimas apresentações do *Jogo das Máscaras* aconteceu em 2003, em Cuiabá-MT, a convite do Sesc Arsenal, junto com outros espetáculos da companhia, em uma apresentação do repertório do grupo.

A construção dramaturgica do espetáculo *Jogo das Máscaras* apresentava trechos de dois textos, *Halloween*, *Dia das bruxas*, de Nery Gomide, e *As Velhas*, Lourdes Ramalho. O diretor do espetáculo, Misael Batista, também foi o responsável por adaptar os textos. Sobre o espetáculo, ele escreveu em um programa entregue aos espectadores:

O Jogo das máscaras é o jogo dos signos, imagens e palavras. As regras são estabelecidas pelos seres humanos numa guerra psicológica na sociedade em transe. Daí, um misto de atmosferas criadas entre o real e o imaginário como a atmosfera de terror da sociedade vampiresca. 'Na natureza nada se perde, nada se cria, tudo se transforma'. É a transformação que emite a pulsação do espetáculo, que acaba o tempo e o espaço sendo transcendido misturando vampiros, pessoas e mitos. É o cotidiano que se revela e se resvala no jogo perigoso que praticamos a partir da dialética do viver. O texto é composto de vários fragmentos de autores diversos: Misael Batista, Lourdes Ramalho e Nery Gomide (BATISTA, 1994, p. 4).

O espetáculo apresentava um clima de terror e suspense. Era um olhar sobre as relações humanas de maneira aterrorizante, visceral e poética. O ator José Maciel

em entrevista, falou um pouco sobre a relação do diretor e os textos, e o uso em *Jogo das Máscaras*:

Ele [Misael] conseguiu identificar que apesar do texto *Halloween, Dia das bruxas* ser uma situação urbana, e *As Velhas* numa situação rural, mas os conflitos são os mesmos. Ele [Misael] juntou os dois e colocou o nome *Jogo das máscaras*. Era bem interessante a montagem porque tinha vampiros, como ele disse que a cidade era vampiresca, Misael começou o texto na Transilvânia, ele fazia um personagem que falava inglês e ele começava contando essa história, e quando ele ia terminando, Maronilton gritava: 'parem, parem, parem os cavalos', era como se ele fosse chegando numa carruagem e vinha todo o espetáculo. Na segunda cena Jacinta, fazia o corcunda, ela dizia 'outra vez duas mulheres, Mariana e Ludovina', e conta que esse conflito se dá pelos dois filhos, aí ela tirava a roupa inteira, fazia a personagem da Branca e Nelson fazia o José. E quando a Mariana chega, vê os dois transando e vem todo o desenvolvimento da história (SILVA, 2019, p.2).

É possível perceber, a partir da fala de Maciel, uma estrutura de cenas recortadas e apresentadas em quadros. No primeiro quadro havia a apresentação dessa cidade vampiresca, através da cena do texto *Halloween, Dia das bruxas*, que era um diálogo entre uma governanta - Tereza - e uma paraplégica. No segundo momento, havia uma interrupção pelo narrador corcunda, que anunciava o duelo entre outras duas mulheres, Mariana e Ludovina, suas brigas familiares e o amor entre seus filhos. Seguia-se com a cena do enlace amoroso entre os filhos dessas duas mulheres, depois o duelo entre as mães e briga de sangue entre os homens. O segundo quadro é baseado no texto *As Velhas*<sup>153</sup>.

Essa montagem tinha músicas originais de Genário Dunas, ator da Cia Oxente que cantava e compunha profissionalmente. A iluminação de Edilson Alves, complementava o ar sombrio e denso do espetáculo. A cenografia de Nelson Alexandre era composta apenas pela carcaça da cabeça de um boi, pendurada no centro do palco.

O figurino também tinha a concepção de Nelson Alexandre, mas com a contribuição do grupo. O espetáculo recebeu prêmios de melhor figurino na Mostra Estadual de Teatro da Paraíba e em São Mateus. Sobre o processo de trabalho enquanto figurinista, Nelson contou com a colaboração de todo o grupo e dos amigos que queriam ajudar também.

Porque a partir do momento que uma obra vai para o corpo de uma pessoa isso não quer dizer que é da minha autoria, sempre tem um pitaco, sempre tem uma coisa de uma outra pessoa, até uma mudança proposta por quem

---

<sup>153</sup> Ibid.

vai confeccionar e que fica melhor. Eu sei que a gente entende, mas tem coisa que a gente tem que aprender com quem costura e sabe de corte (ALEXANDRE, 2019, p. 3).

Nelson é um figurinista que se envolve em todo o processo de criação dos trajes. Até no momento da costura, ele tem o costume de cortar os tecidos para as costureiras, para não perder o traço dele na hora da confecção. Para analisar os trajes de cena, as personagens do *Jogo das Máscaras* serão divididas em blocos: governanta e paraplégica; narrador corcunda; jovens; Mariana e Ludovina.

A governanta e a paraplégica eram personagens femininas representadas por atores. Maciel fazia Tereza, a governanta, e Maronilton fazia Alice, a paraplégica. Para que os atores não precisassem usar perucas, Maciel sugeriu a utilização de toucas, mesmo efeito utilizado na *Caravana cultural nossa tribo*, na personagem Valentina Durão (citada anteriormente).

A principal referência para essas personagens eram as freiras. No início do processo de montagem, quando Nelson foi convidado para elaborar o figurino, ele idealizou uma roupa azul claro, próximo do convencional das noviças. O que ele afirmou, em entrevista concedida, ter sido fruto de um erro, porque ele não poderia ter criado o figurino sem ter ido a nenhum ensaio, e se ele tivesse assistido à marcação das cenas ou à leitura do texto, teria percebido o clima denso que era propício ao espetáculo. Nelson atribui esse erro à falta de experiência que ele tinha na época e tudo foi resolvido a priori com tingimento de marrom<sup>154</sup>.

Com o passar do tempo, e com a necessidade de viajar para os festivais competitivos, o grupo se organizou para reelaborar algumas coisas, entre elas o figurino. Nelson foi buscar mais referências:

Eu saí pesquisando essa nova roupagem para essas personagens, que tinham uma postura ereta, eram esguias, eram elegantes, e fui para uma linha mais renascentista e com uma coisa medieval também. Isso eu busquei no livro que tinha essa imagem do figurino. Eram duas saias, saia sobre saia, e a que estava sobreposta eu puxava nas laterais e dava um pregueado, e tinha um volume muito elegante, ficavam umas senhoras muito elegantes em cena. E como se tratava de vida, de sangue, passei a usar uma tonalidade vinho, e ficou uma coisa mais clássica. As toucas que estavam na cabeça faziam com o público ficasse se perguntando se eram homens ou mulheres. Como o biotipo do Maciel e do Maronilton era a mesma coisa, ficou parecendo que eram irmãos gêmeos, porque um era o espelho do outro, em biotipo, em estatura, em tudo (ALEXANDRE, 2019, p. 2-3).

---

<sup>154</sup> Ibid.

Ao remeter às figuras medievais, traçamos um paralelo com a indumentária da época, as túnicas e fechamento com cintos ou broches. Como já vimos, durante a Idade Média a indumentária usual era uma túnica com uma sobretúnica ajustada à cintura por cima. Também era comum a utilização de capuz e touca (COSGRAVE, 2012, p. 103), efeito observado na imagem 130.

O narrador corcunda era interpretado por Jacinta de Lourdes, e apresentava a mesma questão da androginia. O traje era inspirado num terno preto com camisa branca, mas a atriz utilizava seus cabelos louros soltos.

Imagem 130 – Os atores Maciel (à dir.) e Maronilton (à esq.) representam, respectivamente, Tereza e Alice, no espetáculo *Jogo das Máscaras*. Cuiabá, 2003.



Fonte: Acervo do ator José Maciel



Imagem 131 – A atriz Jacinta representa o narrador corcunda, no espetáculo *Jogo das Máscaras*. Cuiabá, 2003.



Fonte: Acervo de José Maciel

A gente queria trazer um lado contemporâneo, Jacinta era o corcunda que costurava a história, e era a mesma coisa, ninguém sabia se era homem ou mulher, mas na verdade era uma mulher que estava se fazendo de homem, e devido a postura e a voz, ficava a dúvida em quem estava assistindo. A mesma coisa acontecia com os figurinos do Maciel e do Maronilton, ficava a pergunta 'é homem ou mulher?' (ALEXANDRE, 2019, p. 3).

A presença dos jovens nesse espetáculo é marcada pela nudez. O nu é usado como simbolismo da liberdade juvenil, associado ao sexo e às paixões. Na primeira cena dos jovens, um casal se encontra e representam o sexo com uma dança. No segundo momento a moça não aparece mais, são apenas dois rapazes que brigam e se banham de sangue. Essa tinta vermelha, uma mistura de mel com corante (ALEXANDRE, 2019, p. 4), era também figurino, pois vestia aqueles dois jovens

durante a cena do combate entre eles. Aqui ficam marcados os elementos da violência, do machismo e do patriarcado, todos eles comuns na sociedade nordestina.

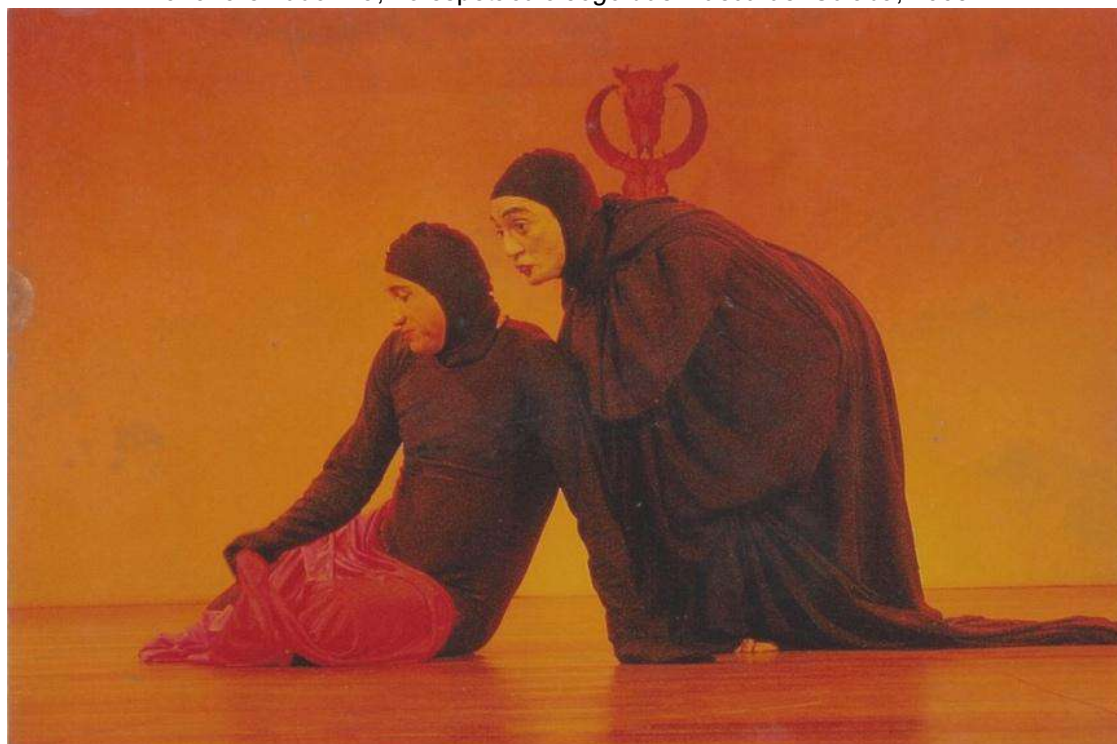
Imagem 132 – Atores da Cia Oxente representam o banho de sangue, no espetáculo *Jogo das Máscaras*. Cuiabá, 2003.



Fonte: Acervo de José Maciel

O último bloco a ser descrito é Mariana e Ludovina, duas senhoras, mães que ao tentarem resolver o conflito de seus filhos descobrem que as duas já tinham contas a pagar entre si, pois Ludovina havia sido a cigana que roubou o marido de Mariana no passado. Para esse confronto, a companhia decidiu que elas deveriam ser representadas por animais, Ludovina era uma cobra coral e Mariana era um urubu. Esses animais foram escolhidos por serem comuns no Nordeste e por suas características, sendo a cobra coral violenta e venenosa e o urubu, comedor de carniça (SILVA, 2019, p.1).

Imagem 133 - Os atores Maciel (à dir.) e Misael (à esq.) representam, respectivamente, Mariana e Ludovina, no espetáculo *Jogo das Máscaras*. Cuiabá, 2003.



Fonte: Acervo de José Maciel

Lá no final, vinha o Maronilton e o Misael no segundo quadro, um era a cobra coral, a cobra coral no alto sertão, venenosa. Deixamos o ator todo na *lycra*, todo no macacão. Os dedos não tinham abertura, porque o macacão era todo fechado, não delineava os dedos e sim só a modelagem da mão, mesma coisa com a questão da touca, que também prevalecia nesse outro figurino do segundo quadro. E como indicaram que era uma cobra coral no calor do sertão, eles sempre estão com a cabeça protegida, com um pano. às vezes, tem mulher que põe uma calça embaixo da saia, quando vão para o roçado para proteger de bicho, mosquito, para os gravetos não cortarem. Dessa forma, criei um macacão total, e já que era uma cobra coral, nada mais nada menos, vinha da área do cóccix do macacão um tecido em forma de arco, ou seja, uma roda de tecido que estava costurado, que vinha e fazia o manto dela quando ela precisava colocar na cabeça, que olhando assim era uma transformação de peças de tecidos e ficava bonito também. E como era sertão, um era a cobra e o outro era o carcará, o urubu, com figurino todo preto, saia longa e uma capa preta. Nesse momento o personagem precisava entrar de forma que não fosse visto em cena, e eu sugeri para os demais, que como aquelas mulheres se protegiam do sol, ela viria de uma forma mais clássica, com uma sombrinha, ela vinha com um guarda chuva e dentro do guarda chuva colocamos uma lanterna, iluminando só o rosto da mesma, era a única parte que o público via de tonalidade clara, o rosto dela (ALEXANDRE, 2019, p. 3-4).

Ao analisar a imagem 133 e a descrição do processo de criação dos trajes de Mariana e Ludovina, é perceptível a ênfase pelo escuro, obtendo efeito de tensão, o que favorece o conflito entre as duas personagens e suas relações de poder. A dualidade também é notada pela modelagem dos trajes, sendo o urubu extremamente

volumoso e a cobra com uma espessura reduzida, devido ao uso apenas da malha. Essas mulheres fazem contraponto direto com vampiros, bruxas e esse universo terrível.

*Jogo das máscaras* é um dos espetáculos mais premiados da Cia Oxente, trazendo em seu currículo diversos festivais e apresentações em diferentes estados brasileiros. Não podemos esquecer que essa é a primeira montagem profissional da companhia e por isso é tão significativa em sua história. O sucesso do *Jogo das máscaras* é atribuído ao trabalho em equipe:

Sempre fomos premiados em todas as categorias, e eu acho que é o conjunto da equipe, ninguém preso a nada, todos querendo apostar e dar o melhor de si, e olha que a gente veio do interior, e hoje, a nível de Paraíba já temos nome no mercado com a Oxente, com a Arretado que tem 22 anos, e é isso (ALEXANDRE, 2019, p. 4).

Nesse espetáculo também fica clara a relação intrínseca da Cia Oxente com o universo nordestino e toda a sua herança ibérica. O simbolismo dos trajes medievais, as relações violentas e comuns na região, além de animais característicos. Tudo isso compõe o cartão de visita da companhia e seus atores ao teatro profissional da Paraíba e do Brasil.

### 5.1.3 Redemunho<sup>155</sup>

O espetáculo *Redemunho* apresenta o cotidiano de uma família de retirantes nordestinos, através de quadros corriqueiros, como descrevem os diretores Edilson Alves e Misael Batista:

*Redemunho* é uma tragicomédia que mostra a dura realidade dos retirantes e sua luta pela sobrevivência. Um espetáculo que retrata a força da mulher nordestina “Maria de Lulu” e a originalidade presente na linguagem de uma velha “Fuxiló”, os sonhos presentes nos olhos de uma menina-moça “Soloíça”, a vitalidade de um mudo “Bastião”, a sabedoria e espiritualidade de um cego “Ciço”, a dura jornada de um camponês “Zé Ferreira”, a alegria de uma jovem negra “Rosinha” e a prepotência dos latifundiários “Chico Valentão” e seu filho “Carlinhos” (ALVES; BATISTA, 2004, p. 2, apud CIA OXENTE, 2004).

A dramaturgia do espetáculo é de Misael Batista e Genário Dunas, e segundo Edilson Alves (apud CIA OXENTE, 2004, n.p), essa montagem traz referências de

<sup>155</sup> Partes deste tópico foram publicadas no livro *Dos bastidores eu vejo o mundo*, vol 2, disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/167>

obras literárias de José Lins do Rêgo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. O processo de criação desse espetáculo teve início em meados da década de 1990 e contou com a criatividade de Misael Batista como encenador; após algum tempo de trabalho, Misael saiu e Edilson Alves assumiu a finalização desse processo. Edilson também foi responsável pela iluminação e cenografia. Em cena estavam os atores Alberto Black (Bastião), Genário Dunas (Fuxiló), Jacinta de Lourdes (Maria de Lulu), Jailton Sousa (Ciço), Jô Carvalho (Soloíça), José Maciel (Zé Ferreira), Neide Melo (Rosa) e Nelson Alexandre (Carlinhos). Os figurinos foram assinados por Nelson Alexandre.

Imagem 134 – Neide Melo (sentada à esquerda), Alberto Black e Jailton Sousa (ao centro), Jacinta de Lourdes, Genário Dunas e Jô Carvalho (à direita). Atores da Cia Oxente em cena do espetáculo *Redemunho*. João Pessoa, 1998.



Fonte: Acervo de José Maciel

A visualidade de *Redemunho* segue os princípios da estética nordestina, que são fatores determinantes do trabalho da Cia Oxente. A cenografia, a iluminação, os figurinos e a caracterização, trazem elementos do cotidiano da mulher e do homem sertanejo.

Conforme as imagens 134, 135 e 136 do espetáculo, é perceptível que a cenografia é simples e pontual, construindo com poucos objetos no espaço a atmosfera desejada. As folhas secas espalhadas pelo chão trazem a ideia de seca e estiagem, onde tudo parece estar sem vida; os potes de barro, a caneca de ágata, o cachimbo, o fogaréu e os candelieiros aproximam a ficção da realidade do dia a dia; e o fogo aparece como um membro atuante que interage com as relações humanas, além de ser um elemento que contribui para a iluminação do espetáculo. A luz do espetáculo é, em sua maior parte, derivações de âmbar, vermelho e azul, trabalhada sempre em resistência baixa, o que ocasiona o efeito de penumbra.

Imagem 135 – Os atores Alberto Black, Nelson Alexandre e Genário Dunas interpretando as respectivas personagens Bastião, Padre Cícero e Fuxiló, no espetáculo Redemunho. João Pessoa, 2000.



Fonte: Acervo de José Maciel

Imagem 136 – As atrizes Jô Carvalho e Jacinta de Lourdes interpretando as respectivas personagens Soloíça e Maria de Lulu, no espetáculo Redemunho. João Pessoa, 2000.



Fonte: Acervo de José Maciel.

Para confecção dos trajes de cena houve a preocupação de fugir do estereótipo das roupas nordestinas com tecidos floridos (chita). José Maciel conta que durante os ensaios desse espetáculo, ele e Genário Dunas foram ao mercado popular comprar uma manta de rede e que ao perceberem o preço baixo e o tamanho da manta, se deram conta que esse material poderia ser utilizado para a confecção dos figurinos (MACIEL, 2017).

No processo de 'Redemunho' eu quis sair do convencional, para não ficar com as roupas clichê que a gente vê geralmente em espetáculos onde mostra uma saga na formatação de 'Redemunho'. Então eu não quis pegar um tecido e envelhecer como é convencional, não quis pegar a chita e envelhecer, o tecido cru ou algodãozinho, não quis usar coisa desse tipo, porque isso é tão visto. Eu sei que se torna bonito em cena, mas eu quis sair do convencional. [...] Eu peguei as mantas que temos aqui na Paraíba, temos aqui uma gama riquíssima dessas mantas, texturas. E aí saí buscando ver o que se adequava com o perfil de cada personagem, ou seja, personagens mais alegres, as mantas teriam uns tons mais berrantes, pessoas mais sombrias, mais densas, como o chefe da casa, tinha mais um lado marrom, o padre de Cícero, a gente buscou uma manta preta, mas como necessariamente a gente não tinha uma manta da forma que queria, a gente teve que dar um tingimento para alcançar a tonalidade que a gente queria para cena. Busquei através das cores mostrar o lado que cada personagem tinha em sua essência, e sendo assim, apesar de ser um tecido diferente, ficou de uma forma homogênea e casou, fez um diferencial e chegamos a ser indicados a prêmios (ALEXANDRE, 2017, p.1).

A partir dos dois relatos acima, observa-se a busca pela não obviedade na construção dos trajes de cena e também a procura por matérias de baixo custo. Ao imaginar uma visualidade cênica nordestina é comum associar à chita, ao algodão, às cores terrosas e às modelagens simples. Em *Redemunho*, o sertão nordestino estava retratado em cena na dramaturgia, na cenografia e na caracterização, mas os figurinos não pertenciam ao imaginário convencional instituído e essa é a grande virtude desse trabalho. O figurinista foi capaz de ousar na criação dos trajes, seguindo modelagens simples e sem acabamentos (as barras são descosturadas), com um material diferenciado, pouco utilizado.

Sobre a escolha das cores, a moça Soloíça usa um vestido curto em tons claros (imagem 136), a Maria de Lulu usa tons de azul escuro e claro (imagem 136), a velha Fuxiló tem o vestido um pouco mais longo com tons de marrom e laranja (imagem 135). A negra Rosa veste cores vibrantes em tons de amarelo e azul (imagem 134), enquanto as personagens masculinas vestem cores mais claras, seguindo o padrão de calça e camisa, exceto pelo Padre Cícero que usa uma batina preta (imagem 135).

#### 5.1.4 Quem quiser que conte outra<sup>156</sup>

Em 2002, surge a necessidade de um espetáculo infantil como repertório para a companhia. Essa foi a justificativa inicial do espetáculo *Quem quiser que conte outra*, em função de um contrato fechado com uma produtora de Fortaleza – CE para levar o espetáculo adulto *Redemunho* para o Centro Cultural Dragão do Mar. Assim, o grupo teria mais uma opção de espetáculo para ser apresentado, vendido para escola ou enviado para festivais. A primeira apresentação foi em junho de 2002, no teatro do Dragão do Mar, mas a estreia oficial aconteceu em agosto do mesmo ano em João Pessoa, no Teatro Ednaldo do Egypto.

---

<sup>156</sup> Partes deste tópico foram publicadas na Revista Pitágoras 500, disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8655507>



Imagem 137 – Matéria de jornal da estreia de *Quem quiser que conte outra*. Fortaleza, 2002.

Centro Dragão do Mar  
de Arte e Cultura

junho.2002

junho 2002 Programação sujeita a alterações.

**TEATRO**  
Capacidade: 246 lugares  
Peças teatrais, shows e espetáculos de dança

**TEATRO INFANTIL**

**DIAS**

15 e 16 sáb e dom 17h

**Quem quiser que conte outra**  
Cia Oxênte (Paraíba)  
Espectáculo recheado de brincadeiras infantis numa proposta de resgatar a literatura popular. As histórias de D. Carochinha e os números circenses.  
Direção: Edilson Alves  
Produção Executiva: Cristina do Vale - William Mendonça

RS 10,00/5,00

Fonte: Acervo de José Maciel

*Quem quiser que conte outra* foi montado em poucos dias antes da viagem para Fortaleza – CE e segundo entrevistas com o ator José Maciel (2017) e com o diretor Edilson Alves (2018), a estrutura principal era o folguedo do boi Estrela, com a relação entre Mateus e Catirina. As cantigas e brincadeiras de roda vieram depois para complementar o universo popular nordestino. O espetáculo é permeado pela música executada e cantada pelos próprios atores em cena. A brincadeira *Boca de Forno* interliga todas as cenas quando a Vó Gracinha, personagem inspirada na mãe do ator José Maciel e que é quem comanda as brincadeiras no espetáculo, diz os versos “boca de forno, tirando bolo, abacaxi, maracujá, quando eu mandar, se não for apanha no bumbum da aranha, seu rei mandou dizer que...” acompanhados da ação que deveria acontecer na cena seguinte, como por exemplo, “cantasse uma cantiga de roda”. Assim todos os atores iriam tocar, cantar e dançar cantigas de roda. A ludicidade é sinônimo desse espetáculo, onde os atores se chamavam pelos próprios

nomes (exceto Vó Gracinha) e em cena se divertiam com as histórias e brincadeiras de suas próprias infâncias. O que sobrava era improviso.

O caráter improvisacional é tão presente nesse espetáculo que o texto da peça só foi escrito anos depois, diante da exigência de um festival para que o grupo apresentasse uma dramaturgia escrita. Todos os atores sabiam os textos dos outros, o que facilitou o remanejamento das personagens, quando havia impossibilidade de algum ator acompanhar as apresentações.

O espetáculo *Quem quiser que conte outra* é dividido em dois momentos, o primeiro dedicado às cantigas de roda e o segundo à brincadeira do Boi Estrela. O espetáculo se inicia com a Vó Gracinha, interpretada pela atriz Neide Melo, arrumando um varal de colchas de retalhos, com cordéis pendurados. Enquanto ela canta, é surpreendida por todos os atores que entram pela plateia como brincantes da cultura popular e mambembes. Eles cantam o refrão da música homônima criada por Genário Dunas (ex-integrante da Cia Oxente), gravada no disco *Terrestrela*, que diz “uma história eu vou contar, quem quiser que conte outra”.

As atrizes Gorette Araújo, Jacinta de Lourdes e Jô Carvalho e os atores Alberto Black, Fábio Azevedo e José Maciel se divertem em cena, sob o comando da Vó Gracinha. As cantigas e brincadeiras utilizadas são: *Pão duro*, *Boca de forno*, *Pai Francisco*, *Escravos de Jó*, *O cravo brigou com a rosa*, *Terezinha de Jesus*, *Sou leiteira*, *Cai cai balão*, *Fui na Espanha*, *Se essa rua fosse minha* e encerra com *Boca de forno* novamente. Durante as cantigas de roda, Alberto Black e Fábio Azevedo tocam uma caixa, uma zabumba e um prato, localizados na lateral esquerda do palco.

Na próxima cena do espetáculo, os atores têm cada um uma mala e de dentro dessas malas saem brinquedos populares, as bruxinhas<sup>157</sup>, o mamulengo, carrinhos de madeira, bolas de gude, e o boneco trapezista. Ao final das brincadeiras todos cantam *Se essa rua fosse minha* e guardam suas malas.

O segundo momento conta com a participação do ator Edilson Alves, que integra o elenco da história do boi Estrela. Enquanto Vó Gracinha narra com a ajuda de Gorette e Jô, Alberto e Fábio acompanham a cena com os instrumentos musicais e os outros atores interpretam. Edilson faz o coronel, dono do boi Estrela e padrinho de Mateus, Maciel faz Mateus e Jacinta faz a Catirina.

---

<sup>157</sup> Bruxinha é o nome popular dado às bonecas confeccionadas normalmente à mão, com olhos e boca bordados com linha. Não são representações de bruxas no sentido de magia.

Catirina está grávida e é conhecida por seus desejos anormais. Nesse dia ela desejava comer a língua do boi Estrela, o boi de estimação da fazenda do Coronel. Mateus, com medo de que o seu filho nascesse com cara de língua de boi, mata o boi Estrela e dá a língua para Catirina, que sai para prepará-la e comê-la. Enquanto isso, o Coronel chama Mateus e pede para que ele procure o boi Estrela, pois ele sente saudades do seu boi. Mateus tenta de todas as formas enganar o Coronel, que acaba descobrindo que o seu boi Estrela morreu por um desejo de Catirina. Vó Gracinha interrompe a história e afirma que só com criatividade a história pode acabar. Dessa forma, Mateus, Catirina e o Coronel começam a cantar *Boi da cara preta* e o boi Estrela ressuscita.

O espetáculo encerra com todos cantando e dançando e, assim, eles saem pela plateia.

Na cultura popular nordestina, o auto do boi é representado de diferentes maneiras, como já vimos anteriormente, mas a história mais comum de se ouvir é a que é representada no espetáculo *Quem quiser que conte outra*. O nome do folguedo pode ser diferente em todas as regiões, pode ser conhecido como Bumba meu boi, Bumba, Boi, Boi de Reis, mas sempre envolve a morte do boi predileto do dono da terra, por culpa dos negros Mateus, Bastião e Catirina. Outros personagens podem aparecer, mas esses são os mais comuns. (CASCUDO, 1954).

Nas brincadeiras de boi, os trajes desses personagens são simples: por vezes, são roupas comuns customizadas, ou podem ser confeccionadas exclusivamente para o folguedo. Por conta da disponibilidade de imagens, utilizaremos como exemplo aqui, o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre da cidade de Condado – PE (Imagem 138).

No Cavalo Marinho, Mateus, Catirina e Bastião são empregados do Capitão e estão presentes para tomar conta do terreiro do Capitão. Mateus e Bastião têm o mesmo padrão nos trajes e por isso nosso foco será o Mateus, que veste uma calça com estampa colorida e uma camisa de botão da mesma forma. O chapéu cônico com fitas coloridas, o matulão (aglomerado de palha seca) nas costas e a bixiga de boi na mão são os elementos que compõem esse personagem no Cavalo Marinho. A Catirina, por sua vez, tem um vestido estampado e um lenço na cabeça; às vezes ela aparece com algum adereço.

Imagem 138 – Brincantes de Mateus (acima e à esquerda), Catirina (abaixo e à esquerda) e o Capitão (à direita), do Cavalo Marinho Estrela de ouro. Olinda, 2007.



Fonte: Acervo de Tainá Macêdo Vasconcelos

Ao continuar analisando as personagens de Mateus e Catirina, nos deparamos com a maquiagem. Mateus e Catirina são negros e os brincantes realçam essa condição pintando o rosto de negro<sup>158</sup>, mesmo sendo eles mesmos negros. Na condição de homens negros e brincantes, esses homens pintam os rostos de preto e amplificam essa condição, se empoderam e riem dos outros. A máscara de Mateus e Catirina não é de couro, como das figuras do Cavalo Marinho. Apoiados pela máscara, eles brincam. A humanidade sempre brincou nas ruas, nas feiras e nos terreiros e a cultura popular sempre acompanhou essa história.

Os trajes do Capitão no Cavalo Marinho usam as mesmas peças: calça e camisa. A camisa quase sempre é estampada, colorida e pode ter brilho. No meio da

<sup>158</sup> A discussão em torno do *blackface*, em que atores brancos pintam o rosto de negro para realizar personagens negras é outra questão que envolve princípios de racismo e que não cabe no âmbito deste trabalho. Aqui, abordamos o lúdico envolvido na brincadeira popular transposta para o teatro.

brincadeira, o capitão coordena a dança dos Galantes<sup>159</sup> e ele veste um colete bordado com lantejoulas no modelo dos Galantes.

No espetáculo *Quem quiser que conte outra* existem outras personagens que não se encontram no Cavalo Marinho, mas fazem parte do universo da cultura popular nordestina. Sobre os figurinos, José Maciel disse em entrevista que “contou com o apoio do Grupo Folclórico do SESC João Pessoa, que doou através do professor Pedro Cândido parte do acervo de figurinos do grupo para a Cia Oxente” (SILVA, 2017, p.29). Pedro Cândido refez o guarda roupa do grupo de danças folclóricas do SESC João Pessoa, e doou vestidos do coco de roda, golas de galantes, chapéus de reisado e o boi para a Cia Oxente, que de pronto utilizou e ainda utiliza algumas peças nesse espetáculo.

Assim que qualquer traje surge em cena, ele já passa a ser traje de cena. Uma roupa de militar, ou de religiosos, por exemplo, respondem a classificação em categorias específicas de traje, mas quando entram em cena, são trajes de cena com origens distintas. No caso de *Quem quiser que conte outra*, seria possível dividir as origens dos trajes de cena em duas categorias:

- a dos atores-brincantes, que portam trajes de folguedo
- a dos atores que desempenham outros papéis ao longo do espetáculo, e usam trajes de origem social em cena.

O que torna essa mistura interessante é que o público tem o conhecimento daqueles trajes de folguedo no contexto original em que foram empregados: eles são familiares porque eles conhecem o folguedo por participarem dele ou por conhecimento indireto - não é necessário ter visto ou vivenciado um auto do boi para saber quais são os trajes que pertencem a ele. Já o traje de uso social traz proximidade com o público, pois é de uso cotidiano da enorme maioria da população, que usa ou conhece bem os vestidos, calças e camisas, por exemplo. A combinação de ambos gera por si só uma espécie de “encantamento”: aquilo que eu conheço, mas não uso, se mistura com aquilo que é meu de uso cotidiano. O traje de cena deste espetáculo se torna especialmente festivo.

Em um primeiro momento, Vó Gracinha está em cena sozinha. Ela usa um vestido azul folgado com enchimento nas nádegas e no peito; a cintura é amarrada, as mangas fofas e na saia do vestido há dois bolsos grandes. Os atores, ao entrarem

---

<sup>159</sup> Convidados para o baile do Capitão Marinho que executam a dança dos arcos.

como brincantes, estão usando as roupas coloridas que vieram como doação para o grupo, de origem popular dos folguedos, como já visto. As atrizes têm vestidos na altura do joelho em cores primárias; o busto dos vestidos tem detalhes com fuxicos e patchwork<sup>160</sup> e na barra das saias vieses coloridos. Os atores entram vestindo calça e camisa e quando uma das peças é estampada a outra peça é monocromática. Todos usam chapéus de galantes, com fitas nas laterais. Edilson Alves entra em cena com um manto de retalhos estampados, um chapéu cônico e vem montado numa burrinha<sup>161</sup>, confeccionada com papel machê (doada pelo grupo folclórico do SESC-PB). E José Maciel provavelmente está levando o boi. Depois da entrada do cortejo, todos retiram os adereços e ficam apenas com as peças em tecido.

No segundo momento do espetáculo, os atores que permanecem no palco, ficam com os mesmos figurinos. José Maciel, Jacinta de Lourdes e Edilson Alves se trocam e voltam ao palco como Mateus, Catirina e Coronel. Para aproveitar melhor o tempo, os atores apenas colocam outras peças de figurino por cima do que já estão usando. Mateus veste um casaco branco com retalhos e remendos. Catirina põe uma barriga de grávida por baixo de uma camisa preta de mangas compridas. Assim como na brincadeira popular, no espetáculo os dois usam uma máscara negra, Mateus pinta o rosto e Catirina usa uma meia como máscara. O Coronel vem de botas, com chapéu e chicote.

---

<sup>160</sup> Tanto fuxicos como patchwork são técnicas muito artesanais, normalmente realizadas em grupo, enquanto se conversa e trabalha. Trazem em si uma memória afetiva enorme para muitas pessoas, ligadas à família e ao conforto que estas roupas proporcionavam na infância, na juventude e até mesmo na velhice. Também se relacionam, pela mistura de padrões e cores, com uma casa animada, colorida, de vibração quente e acolhedora.

<sup>161</sup> Animal presente nas brincadeiras do boi, confeccionado com papel machê e utilizando um cesto furado como base, para representar o ato de andar sobre um burro.

Imagem 139 – Alberto Black, Gorete Araújo, Ane Kelmi, Edilson Alves, Neide Melo, Jô Carvalho e Jacinta de Lourdes (da esquerda para a direita). Atores da Cia Oxente em cena do espetáculo *Quem quiser que conte outra*. João Pessoa, 2004.



Fonte: Acervo de José Maciel

Geóstenys Melo foi convidado como figurinista para organizar as ideias que o grupo já tinha usado em cena. Algum tempo depois da estreia, ele foi chamado para integrar a equipe do espetáculo. E sobre a relação com esse trabalho, ele afirma:

Bom, o *Quem quiser que conte outra* eu já conhecia como espetáculo, e sempre fui encantado por toda cultura popular. O grupo, inclusive, sempre defendeu essa coisa do regional, do pertencimento nordestino e a cultura popular sempre foi mote para as montagens da Oxente. Isso sempre me atraiu. Inclusive, eu tenho um grupo, e mantenho isso como herança da Oxente, de valorizar sempre a nossa cultura popular nordestina. Fazer o figurino foi baseado nisso: eles queriam cores primárias, para o figurino ficar bem chamativo e que mesclasse um pouco dessa coisa do popular. Então a escolha das cores se deu nesse sentido, buscando as cores primárias e trazendo referências de alguns folguedos, do bumba meu boi, das quadrilhas. Enfim, trazendo esses elementos decorativos para jogar no figurino, trabalhando com fitas nessas cores, bicos e detalhes em algumas peças com patchwork e colagem de tecidos, para lembrar bem o nordeste. E o figurino seria de fato um vestidinho para que lembre uma coisa mais infantil, um vestido curto, rodado, godê. Foi bem tranquilo de fazer porque o grupo foi passando algumas informações que eles queriam e eu fui só usando essas ideias, e foi simples, foi quase um processo coletivo, eles passavam as ideias e eu as organizava (BARBOSA, 2018, p.1).

Imagem 140 –A atriz Jacinta de Lourdes e o ator José Maciel interpretando as respectivas personagens Catirina e Mateus, no espetáculo *Quem quiser que conte outra*. João Pessoa, 2003.



Fonte: Acervo de José Maciel

Pela declaração do figurinista e por ele só ter sido chamado depois da estreia, fica evidenciado que o espetáculo foi bastante apoiado na improvisação. Os primeiros trajes, como visto, foram recebidos em doação e só depois novas peças foram confeccionadas. Ainda hoje eles se apresentam com algumas peças doadas por Pedro Cândido. O próprio Geóstenys Melo já restaurou alguns adereços.

O espetáculo está em cartaz há mais de 16 anos, e há a promessa de não parar tão cedo. Sempre que houver oportunidade, a Cia Oxente continuará contando a sua história. E quem quiser que conte outra.

#### 5.1.5 O dia em que a Morte bateu das botas

No início dos anos 2000, a Cia Oxente estava em plena atividade, mantendo os espetáculos do repertório e iniciando novos processos. O espetáculo infantil *Quem quiser que conte outra* (analisado anteriormente) estava entre uma temporada e outra; a companhia resolveu entrar em um novo desafio, uma comédia. Acostumados a retratarem o drama nordestino, os atores e irmãos José Maciel e Jacinta de Lourdes começaram a trabalhar em um novo espetáculo, com a direção de Edilson Alves e



adaptação do texto *O Convite para a morte* de Saulo Queiroz. A adaptação do texto feita por Edilson gerou um novo título, *O Dia em que a Morte bateu das botas*.

Eu assisti *O Convite para a morte* que é o texto original, eu assisti na Mostra Estadual aqui em João Pessoa. Saulo Queiroz (o autor) fazendo com Sérgio Abajur. Depois eu fui para Campina Grande, assisti de novo e pedi à ele para montar o texto. Engraçado que ele [Saulo Queiroz] tem a Cia Oxente como um dos grupos mais afamados de João Pessoa. Ele sempre me perguntou 'a Cia Oxente vai querer montar um texto meu?'. Eu levava isso na brincadeira e achava estranho. Daí eu mostrei o texto a Jacinta. Ela sempre quis fazer uma comédia, gostou muito e resolveu fazer o investimento (SILVA, 2019, p.4-5).

Maciel, em entrevista concedida, afirmou que seu primeiro contato com o texto original foi em uma apresentação com o próprio autor, e logo em seguida ele solicitou autorização para montagem. Jacinta, por sua vez, faria o investimento financeiro necessário ao espetáculo. Conforme relatou Maciel, Edilson inscreveu, sem contar aos atores, a montagem desse espetáculo no Prêmio Myriam Muniz da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), no qual foi selecionado para ser realizado com um cronograma estreito e com obrigação de estreia. O processo de montagem foi apertado e contou com muitos acontecimentos paralelos e imprevistos<sup>162</sup>.

Só que esse período foi muito dramático. Eu tinha acabado a pós graduação, a especialização em representação teatral, meu irmão tinha falecido e foi quando a gente começou os ensaios. Nós só tínhamos um horário que era de onze da manhã às duas da tarde. Depois o calendário saiu com as obrigações das datas de estreia e temporada. Era nesse horário, porque nós dois trabalhávamos e não podíamos a noite. Nesse período meu pai teve câncer, Jacinta ficava com ele de manhã e eu ia à tarde, e voltava a noite para trabalhar (SILVA, 2019, p.5).

Todos esses acontecimentos eram canalizados de alguma forma para a montagem do espetáculo. Antes que o processo de montagem tivesse sido finalizado, surgiu um convite para apresentar *O Dia em que a Morte bateu das botas* em Natal-RN, no I Festival de Teatro da cidade de Natal, no lugar do espetáculo paraibano *Como nasce um cabra da peste*, que por motivos desconhecidos recusou o convite.

E aí chega um convite para Edilson levar o *Cabra da peste* para um festival em Natal. Não sei porque eles não foram, e Edilson disse a Judilson que era o responsável pelo festival que ele tinha outro espetáculo que era *O Dia em que a Morte bateu das botas*. Só que quando Edilson falou o figurino ainda estava para terminar, não tinha estreado, não tinha nada. E a gente estreou o espetáculo nesse festival em Natal, em agosto de 2006. Mas quando estreou, que nós fizemos uma temporada aqui no [teatro] Santa Roza, eu

---

<sup>162</sup> Ibid.

recebi o convite para ser diretor da Divisão de Programas Sociais [do SESC] no Amapá (SILVA, 2019, p.5).

O espetáculo estreou, antecipando todas as datas, e nesse festival foram premiados pela melhor direção, melhor ator, melhor atriz coadjuvante e melhor maquiagem. Ao retornarem à João Pessoa, fizeram a temporada requerida pelo projeto aprovado e foram selecionados para a Mostra Estadual de Teatro da Paraíba, que aconteceria em 2006 também. O espetáculo tinha tomado forma e estava começado a receber convites, quando Maciel foi chamado para trabalhar no SESC Amapá, o que acarretou no distanciamento da equipe. Porém, Maciel sempre que dava retornava a João Pessoa para ensaiar e fazer as apresentações necessárias<sup>163</sup>.

*O Dia em que a Morte bateu das botas* conta a história de um suicida que se prepara para receber a Morte. Ele fez um chá e quando menos esperava a Morte chegou para anunciar que aquele não era o dia para ele morrer. A Morte veio acompanhada de seu escravo, Pereba, responsável pela trilha sonora dramática das cenas que se sucedem. Durante o espetáculo, o suicida não desiste de morrer e convoca a Morte para uma batalha, onde o vencedor terá o seu desejo concedido. Depois de uma luta desigual, o suicida vence dando um tiro no corpo físico da Morte, fazendo com que ela bata as botas<sup>164</sup>. O final é apoteótico e sombrio com a redundante morte da Morte e a incerteza do suicídio.

Maciel representava o suicida, Jacinta a própria Morte e Ane Kelmi, o corcunda Pereba<sup>165</sup>. Maciel contou que Jacinta utilizava o tempo no hospital de câncer, onde acompanhava o pai, para observar a Morte diariamente e tentar aprender a conviver com ela. Por outro lado, Maciel foi instigado por Edilson a tornar a sua personagem mais cômica, trazendo referências do corpo, da voz e do espírito do Mateus, do *Quem quiser que conte outra*, porém, mais afeminado e afetado. Maciel também recorreu à corporeidade de Gilson Azevedo, ator cômico conhecido em João Pessoa-PB e que havia falecido há um ano. Para Maciel, essa era uma forma de homenagear o amigo, que havia obtido sucesso com o *Pastoril profano*<sup>166</sup>. Ane Kelmi, que assumiu o Pereba,

---

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Bater as botas é um ditado popular que significa morrer. Essa ação pode estar vinculada ao movimento executado pelos militares ao se retirarem da frente de um superior, porém não há certeza. Sobre o título do espetáculo, a expressão 'bater das botas' constitui um erro de grafia.

<sup>165</sup> O personagem Pereba do espetáculo *O Dia em que a Morte bateu das botas* não é o mesmo do espetáculo *Pucumã*, porém evidencia de alguma forma o caráter cíclico das montagens deste grupo.

<sup>166</sup> Espetáculo teatral cômico, que reconstrói com atores travestis a tradição popular do Pastoril, com o duelo entre os grupos do cordão encarnado e do cordão azul.

um personagem inventado na adaptação do texto, foi logo inserida no elenco como músico. (SILVA, 2019).

A cenografia, figurinos e adereços são de Nelson Alexandre e Geóstenys Melo. Nessa época, Nelson já havia saído da Cia Oxente para se dedicar a Arretado Produções Artísticas, seu próprio grupo. Nelson foi ator da companhia e tem feito figurinos para Cia Oxente desde o início da carreira. Geóstenys foi aluno de Nelson na escola, começou a acompanhar os trabalhos de Nelson enquanto figurinista e se tornou seu colega de profissão.

Ao analisar as fotografias do *Dia em que a Morte bateu das botas* (imagens 141, 142, 143 e 144), percebe-se que a visualidade do espetáculo tem uma harmonia estética, mesclando elementos lúdicos com a atemporalidade. A maquiagem é de Williams Muniz. A iluminação de Edilson Alves age como significante cênico, realçando e imprimindo na visualidade o aspecto atemporal com a utilização da tonalidade âmbar. Os trajes de cena apresentam várias tonalidades, que foram tratadas com tingimento para favorecer essa mesma questão. Nada aparece muito colorido ou vibrante, os trajes e adereços cênicos aparentam ter tempo de uso, característica importante para esse trabalho, de acordo com Nelson (ALEXANDRE, 2019).

Quando o diretor nos pediu alguma coisa, nós fomos ver o espetáculo que se tratava da morte e de um suicida. Mas só que esse suicida não era um suicida qualquer, ele era um lorde da cidade e sendo um lorde a gente tinha que ver algo dentro de uma linhagem, dentro de uma estirpe, que deixasse o mesmo nesse patamar de vida social que tinha. Então, como a gente não quis trabalhar o linho, o puro linho, a gente trabalhou com tecido de cortina que tinha uma gramatura próxima ao linho. Esse próprio tecido tinha umas ranhuras, umas tramas diferentes, onde no corte, a gente disse 'que a listra dessa trama aconteça nessa linha vertical, pois depois vai amarrar ponto a ponto e vai fazendo uma fissura no tecido, e já que o tecido dá uma transparência, ele vasa a parte interna', e para não ver a questão do corpo do ator, a gente colocou por baixo um tecido, acredito que Oxford. E a partir do momento que a gente saiu amarrando de cima para baixo, dando os detalhes, ia vazando sutilmente, bem delicado. Para que quem fosse apreciar a obra, passasse a notar que há uma coisa diferente no tecido, uma textura diferente no tecido. Sendo assim, deixamos ele impecável, com cartola, com bengala, mas um pouco desgastado do tempo, porque anos e anos ele está esperando a Morte chegar (ALEXANDRE, 2019, p. 1).

Imagem 141 – O ator José Maciel representando o suicida, no espetáculo *O Dia em que a Morte bateu das botas*. João Pessoa, 2006.



Fonte: Acervo de José Maciel

O suicida é o dono da festa, ele recepciona o público na entrada do espetáculo como se fossem convidados de uma festa, ele está preparado para morrer e, portanto, vestiu a sua melhor roupa. De fraque, cartola e bengala, o suicida espera a Morte chegar; com a demora, ele tira o fraque e o suspensório preto se destaca em seu figurino. Observando a interpretação de Maciel, percebemos um suicida brincalhão, que adora palavrões e com um desejo latente, morrer. O visagismo da personagem corrobora com essa ideia, pois se assemelha a um palhaço sem nariz vermelho. O traje remete diretamente a senhores de engenho ou da alta burguesia, ele se veste como um nobre. Na imagem 141 percebe-se os detalhes da textura do material escolhido por Nelson e Geóstenys, e o trabalho de amarração para criar textura com sobreposição de tecidos.

Para Maciel, é possível identificar o trabalho de Nelson como figurinista pelas muitas camadas que compõem o traje de cena (SILVA, 2019). O ator não se dá conta do efeito visual causado pelas texturas criadas em cena. Isso retoma a importante discussão sobre a importância da participação dos atores no processo de criação dos

trajes, pois o figurinista não deve criar uma obra visual distanciada do corpo vivo e expressivo que irá vestir. O trabalho é conjunto e exige diálogo entre todos os envolvidos no processo de criação.

A ideia é de Nelson, porque ele não consegue ser minimalista, ele bota uma legging para Jacinta, e por cima da legging ele coloca outra meia, e a gente se perguntava 'para quê mulesta vai ter essa legging, se essa meia vai estar cobrindo aqui?'. Ele me fez uma calça preta de oxford, e fez outra calça por cima, só que a de cima ele desfiou, e a ideia era onde estava desfiado ele amarrava feito um triângulo, para o povo ver o preto que tem dentro, e eu ficava me perguntando se não tinha um outro jeito de fazer sem ter que ficar usando duas calças (SILVA, 2019, p.6).

O traje cênico da Morte tem referências no imaginário grotesco da Idade Média. Possui muito volume, com calça fofa e mangas bufantes, utilizando meias compridas e uma capa enorme. Para Nelson, o traje da Morte é uma mistura do feminino com o masculino, pois ninguém sabe qual é o sexo dela (ALEXANDRE, 2019). A própria interpretação de Jacinta brinca com a questão de gênero, ora com movimentos fluidos e femininos, ora com força e uma certa brutalidade.

O figurino da Morte puxa para o lado sacro, para o lado espiritual. A gente remeteu a algumas iluminuras sacras, que foram customizadas no figurino da atriz, no sobretudo. Uma capa enorme que não tem manga, a própria manga bufante da blusa é que compõe a capa. É bem interessante a ideia. Essa capa tem um lado neutro, que é a parte externa, já a parte interna tem uma coloração meio vinho, roxo, customizado com umas iluminuras sacras, que remetem a alguns santos e algumas coisas assim, que tem a ver com a atmosfera espiritual. E sendo assim, depois disso tudo pronto, a gente foi dar uma envelhecida com spray, com tinta, para mostrar que era uma coisa já surrada do tempo. E não esquecendo que esse detalhes que foram customizados, eles foram customizados de forma mais aparente, onde os pespontos ficaram à vista. E a morte tem um lado de estilo meio medieval, tem aquelas coisas, aqueles shorts bufantes dos senhores, e como a gente não sabe se a morte é do sexo masculino ou feminino, fizemos a junção dos dois, das duas sexualidades na mesma simbologia. Quando você olha para parte inferior, vê que está o short bufante meio masculino, mas quando vai subindo tem a sutileza da blusa mais feminina e vai por aí, e tem o complemento da questão do cabelo, daqueles traços, daquelas linhas, daquelas tramas de linhas de várias cores, que compõe toda simbologia junto com a maquiagem (ALEXANDRE, 2019, p. 1).

Imagem 142 – A atriz Jacinta de Lourdes representa a Morte, no espetáculo *O Dia em que a Morte bateu das botas*. João Pessoa, 2006.



Fonte: Acervo de José Maciel

Nota-se na imagem 142 a sobreposição de camadas que provocam texturas diversificadas, características do trabalho de Nelson. Assim como o trabalho de customização com as iluminuras na parte interior da capa, que remetem a figuras de santos. As franjas e os franzidos acrescentam mais camadas a essas texturas. E como o título do espetáculo diz, a Morte calça botas. O efeito de desgaste no traje também remete a atemporalidade e ao caráter milenar da personagem. As fitas que saem da cabeças aparentam um elmo em conjunto com a touca. Essa leitura do elmo pode estar relacionada com uma das identificações da morte com o diabo, e do diabo como o cavaleiro das trevas.

Imagem 143 – Os atores Jacinta de Lourdes (à esq.), Ane Kelmi (centro) e José Maciel (à dir.) representam, respectivamente, a Morte, Pereba e o Suicida, no espetáculo *O Dia em que a Morte bateu das botas*. João Pessoa, 2006.



Fonte: Acervo de José Maciel

O Pereba é o servo da Morte. É corcunda e nas suas costas carrega uma bola de cristal usada pela Morte para ver acontecimentos do passado e do futuro. Ele também é o responsável por executar a trilha sonora do espetáculo enfatizando o clima de cada cena, assim como agir como contrarregra levando adereços de um lugar para o outro.

A gente quis que o Pereba fosse meio corcunda, como se fosse aqueles escravos. Na verdade, ele é um escravo da própria morte, é um serviçal da morte, e sendo assim ele tem um lado meio ralé, meio descuidado, rasgado, e a própria corcunda. Na corcunda tem uma bola de cristal que vai fazer parte em alguns momentos da cena. Inicialmente essa bola de cristal tinha uns efeitos de tinta fosforescente, que acendia através da luz negra. Quando batia a luz azul, ou qualquer luz negra, para quem estava na plateia a coisa crescia, e eles pensavam que tinha uma coisa acesa, mentira! Estava acesa sim, só que com ilusão de ótica. E a questão da concepção do figurino dele, foi uma malha de tom amarelado queimado e com uma touca, que não deixa de fazer referência a um macaco que tinha na casa de Maciel. Isso aí a gente remeteu a ideia do Chico, que hoje esse macaco ainda é vivo (ALEXANDRE, 2019, p. 2).

Imagem 144 – Os atores Jacinta de Lourdes (à esq.), Ane Kelmi (centro) e José Maciel (à dir.) representam, respectivamente, a Morte, Pereba e o Suicida, no espetáculo *O Dia em que a Morte bateu das botas*. João Pessoa, 2006.



Fonte: Acervo de José Maciel

O traje do Pereba é o mais escuro e possui uma aparência de sujo e velho. A pereba que ele carrega é evidenciada mais ainda pela corcunda, e essa pereba é a bola de cristal. A referência do macaco Chico, da casa de Maciel e Jacinta, é uma característica de que os artistas se deixam afetar pelo seu entorno social e cultural. O espetáculo, inicialmente realizado pelos irmãos Maciel e Jacinta e a sobrinha Ane Kelmi, traz em sua corporeidade aspectos de um animal domesticado por essa mesma família. Posteriormente, Ane Kelmi foi substituída por Fábio Azevedo. O Pereba tem esse aspecto animalesco, assim como apresenta relações com a figura do Mateus da cultura popular nordestina, pois ocupa a condição de servo da Morte, como Mateus é do senhor de engenho; e a rebeldia, característica do mesmo. Na imagem 144 é possível observar o detalhe da pereba, que acendia no momento em que a Morte iria pesquisar sobre a causa da vontade de se matar do suicida.

Esse é um dos espetáculos da Cia Oxente de maior sucesso, fez apresentações em várias cidades do país e ainda permanece ativo. Por onde passou,



recebeu prêmios e consegue manter a plateia sempre lotada. A última apresentação foi em novembro de 2018, no Festival de Teatro de Mangabeira, organizado pelo grupo Soluar, onde recebeu o prêmio de melhor figurino.

#### 5.1.6 O Bode

O ator José Maciel, ao longo de sua vida, sempre esteve relacionado às artes e à cultura popular, principalmente com o teatro e as danças populares. No entanto, Maciel, assim como todos nós, também tem suas fraquezas, medos e anseios. A trajetória dele foi permeada por problemas e conflitos pessoais, dele consigo mesmo, e às vezes com os outros. Em alguns desses momentos de crise pessoal, Maciel encontrou nas artes cênicas o alívio. O espetáculo *O Bode* é o resultado de um desses processos de reestabelecimento. A partir de um encontro casual, desses típicos compromissos de final de ano, Maciel encontrou com Everaldo Vasconcelos, professor de teatro da Universidade Federal da Paraíba, dramaturgo e encenador. Desse encontro, do qual eu fiz parte, junto a Cia Oxente e alguns amigos, eles saíram com o objetivo de lerem o poema dramático *Visões sertanejas*, de Everaldo.

Em 2015, na confraternização da Cia Oxente, eu perguntei a Everaldo se ele queria me dirigir, ele perguntou 'e você quer fazer o quê?', eu contei e ele respondeu que tinha um texto. Não me disse o que era, mas que iria mandar para mim. Ele me mandou em janeiro, na hora que eu li, respondi 'a gente começa a ensaiar quando?' (SILVA, 2019, p.7).

Após a leitura do texto, Maciel convidou o próprio Everaldo para dirigir o espetáculo. Everaldo, conforme entrevista realizada, relata que se sentiu confortável em aceitar o desafio, porque sabia que com Maciel eles teriam um belo espetáculo (VASCONCELOS, 2019). E assim iniciaram o processo de montagem do monólogo, até então, *Visões Sertanejas*.

O texto *Visões Sertanejas*, agora apelidado de *O Bode*, começou há muito tempo com uma inquietação que surgiu dentro de mim e foi crescendo, era uma energia muito forte, e eu não sabia como lidar com aquilo. Até que um dia, andando por uma feira na cidade de Guarabira, no interior da Paraíba, eu vi um bode pai de chiqueiro, e me vieram a mente uma série de ligações internas. [...] Aquela energia toda que me trabalhava foi tomando forma na história de um homem apaixonado por uma mulher chamada Margarida, mas só que ele, na sua insolência, termina por agredir um mendigo, que era exatamente um capeta, um demônio como na cultura popular. [...] *O Bode* acabou tendo essas confluências todas, dessas figuras que vão desde o Mefistófeles do Goethe, ao diabo da literatura de cordel nordestina, ao bode de Mendes, ao Baphomet de Éliphas Lévi, e das histórias do imaginário nordestino acerca dos amores e dos encontros das pessoas, e foi assim que surgiu essa figura (VASCONCELOS, 2019, p.1).

O texto apresenta uma densidade muito forte, devido à motivação da escrita e às referências utilizadas. Ao escrever o texto, Everaldo estava imbuído por emoções fortes e acrescentou a isso imagens significativas. O homem ao agredir o mendigo, que era o próprio diabo, acaba assumindo a forma de um bode como castigo. A figura do bode está diretamente relacionada ao diabo, se observarmos a inspiração do autor na figura do bode de Mendes e ao arquétipo do diabo na cultura popular nordestina, pode-se dizer que o castigo do homem é viver como o diabo, assumindo uma de suas formas.

Em consonância com esse estímulo que vem do texto, Maciel atribuiu a personagem do bode toda a carga dramática necessária, influenciado pela experiência de vida naquele momento. As relações foram se estabelecendo e *O Bode* foi aparecendo no corpo do ator e na cena, saindo do imaginário do encenador que acompanhava o processo.

A montagem de um espetáculo teatral exige comprometimento de todos os envolvidos. Everaldo cita uma fala do David Mamet<sup>167</sup> que ele utiliza como fundamento para sua atividade enquanto encenador, onde Mamet diz que os diretores atrapalham o processo de montagem de um espetáculo porque não acreditam na inteligência dos atores (VASCONCELOS, 2019). Com isso ele queria dizer que os atores precisam pensar e agir em suas funções, essa liberdade é elementar para a criação. Todos cooperam para o espetáculo.

O teatro é uma arte inteligente, que depende integralmente do que os atores são. Os atores não são marionetes, mas são a inteligência do teatro, os atores são a inteligência do teatro, e as pessoas todas que se envolvem ao redor do espetáculo são também a inteligência, e você tem que confiar nelas, principalmente nos atores (VASCONCELOS, 2019, p.2).

Durante a leitura do texto, Maciel já trazia para o corpo a presença do personagem. “A gente ia lendo o texto e o Maciel ia tendo espasmos de bode na leitura do texto”<sup>168</sup>. Foi por meio desses espasmos, movimentos e posturas de bode, que nasceu o espetáculo. Maciel se debruçou sobre o texto e fez todas as marcações corporais em cima das falas da personagem.

---

<sup>167</sup> David Mamet (1947 -) é um dramaturgo e escritor norte americano. Uma de suas últimas publicações traduzidas para português é o livro *Teatro*, da editora Civilização Brasileira, 2004.

<sup>168</sup> Ibid., p. 3.

Eu fui cifrando o texto, como quando ele diz assim ‘é claro que os mosquitos e o fedor de merda são coisas que incomodam qualquer vivente’, então todo esse movimento é para tirar os mosquitos que ficam pousando nele, conforme o texto eu fui criando os movimentos, para não ficar vazio de emoção (SILVA, 2019, p.7).

O treinamento corporal que Maciel tem é um somatório de todas as suas experiências de vida, que envolvem as tradições populares que o acompanham desde a infância em Alagoa Grande-PB, e a relação com o ambiente da feira livre de rua, onde seu pai era dono de uma barraca. Outra coisa fundamental para a construção corporal dele é a formação como educador físico, que contribuiu muito para todo o trabalho de ator que ele tem realizado. A preparação física é essencial tanto para o brincante da cultura popular, como para o ator.

Uma outra coisa que foi muito importante é que o Maciel possui um corpo treinado, um corpo completamente preparado para a dança, inclusive com elementos das danças populares, do cavalo marinho, do maracatu, do frevo, do xote e do baião, e muitas coisas do corpo do bode faziam referências diretas as figuras da cultura popular. Tem uma cena na entrada do bode, quando ele se encontra com o capeta no primeiro diálogo dele, que fazia referência a algumas figuras do cavalo marinho como o Jaraguá, àquela corporalidade do Jaraguá que é mais alto. Há uma referência do corpo em que ele se esticava mais e tudo (VASCONCELOS, 2019, p.4).

Imagem 145 – O ator José Maciel no espetáculo *O Bode*. João Pessoa, 2016.



Fonte: Acervo de José Maciel

A cultura popular foi o berço de Maciel e essas figuras populares fazem parte do seu imaginário. O Jaraguá, assim como o Mateus e outros arquétipos, podem ser

vistos em nuances do bode, enquanto construções corporais e psicológicas, no caso do temperamento arredio do Mateus.

Porém, a figura mais importante nesse espetáculo é o bode, que inspirou o autor ao passar por uma feira em uma cidade do interior da Paraíba, e que esteve presente na vida do ator também. O bode desse espetáculo é um pai de chiqueiro<sup>169</sup>, conhecido no Nordeste do Brasil por ser o animal dominante dentro do cercado onde os bodes ficam. O bode pai de chiqueiro é maior que os demais, tem mais pêlos, cheira mal e é raivoso. Os espasmos de bode, citados acima, que Maciel tinha nas leituras, eram fruto de memórias de um bode pai de chiqueiro que ele conheceu e estava trazendo para o seu corpo. Segundo o relato:

A gente ia muito para casa de dona Dorinha, só que todo mundo tinha medo desse pai de chiqueiro. Era um pai de chiqueiro bonito e imponente. Mas esse bode tinha um lado pervertido além do que já é normal no animal. O bode conseguia entender quem era homem e quem era mulher, se passasse uma mulher, esse bode avançava em cima, ele era amarrado, mas ele subia em cima, babava. Ele só não fazia isso com quem ele conhecia, o bode vivia no cio vinte e quatro horas. Eu tenho essas imagens muito presentes das meninas. Aqui é o caminho, e ele estava aqui na corda, ele via as meninas e ficava em pé de pau duro, e as meninas tinham que afastar. Era um bode peludo, bonito. E eu comecei a trazer esses movimentos do bode, das subidas, dos saltos (SILVA, 2019, p.7).

A animalização do corpo humano aconteceu magicamente na peça, no corpo do ator essa animalização se deu através das memórias que foram sendo resgatadas. Nesse trabalho de construção da personagem, Maciel tinha liberdade de criação e contava com a orientação de Everaldo, indicando os textos para trabalhar a cada dia, dando estímulos e cortando os excessos. Quando o traje de cena chegou para os ensaios, Maciel sentiu dificuldade, talvez tenha perdido um pouco da sua liberdade total.

Mas a maior dificuldade para fazer o *Visões sertanejas*, que hoje a gente chama *O Bode*, do poema dramático *Visões sertanejas*, foi que eu ensaiei o tempo todo só de cueca ou de calção de banho, quando o figurino chegou, e que não é o figurino do bode, mas é o figurino de um fauno, quando teve essa junção, me deu dificuldade. E olha que o figurino foi costurado praticamente no meu corpo, eu disse a Yon, e ele respondeu 'eu já sei'. Eu fui no outro dia e ele tinha desenhado, e já desenhou o figurino com a maquiagem (SILVA, 2019, p.7-8).

Yon Pontes é o figurinista responsável por esse trabalho. Com o croqui pronto, Yon já havia criado a imagem daquele bode. E para Maciel, qualquer traje que viesse

---

<sup>169</sup> Macho da cabra, mais velho e de temperamento forte.

seria uma nova estrutura sobre o corpo, ambos (traje e corpo) precisaram se ajustar para que o bode vivesse em cena. Sobre as referências do trabalho Yon afirmou:

Eu dei um teor bem grande desse classicão gregão, porque se você vê Maciel trabalhando, ele lembra muito o sátiro. Mas na realidade eu trago o animal, eu me visto na ideia antes dele, mas como ele se personifica, ele é uma transformação, eu achei interessante trazer essa questão desse conjunto todo. [...] Sempre nessa viagem que se faz pelas culturas saxônicas, pela cultura grega. E quando a gente viaja para cá, para o nordeste, também se encaixa dentro de uns perfis. O bode é a parte forte do demônio. Toda figura demoníaca, na maioria das vezes se apresenta com esse clássico (PONTES, 2019, p. 1).

Com essa declaração de Yon, fica claro que as inspirações do autor do texto estão nas entrelinhas para que a equipe se envolva e trabalhe em conjunto. As ideias fluíram em um mesmo sentido, através da aproximação do bode com o diabo e com a figura do sátiro grego também. Aqui, é possível traçar um paralelo com o traje de Léon Bakst para o fauno representado por Vaslav Nijinski, em *L'Après-midi d'un faune* (1912), obra importante para o balé moderno, que segundo a descrição feita pela pesquisadora Donatela Barbieri (2017), foi inspirado nos sátiros gregos e misturava o humano com o animal. O traje era basicamente um collant com bordados e customizações, o bailarino estava praticamente nu do lado dos trajes das ninfas. Em *O Bode*, o corpo de Maciel está visivelmente nu, ele é homem e bode ao mesmo tempo.

Yon trabalha com figurino há 35 anos, ele é cuidadoso com todos os detalhes do traje. Para Yon, o figurinista sempre irá buscar referências no passado, por mais que o espetáculo seja contemporâneo, ficcional ou futurista, a história serve de suporte para a criação artística hoje<sup>170</sup>.

Eu usei couro na parte da frente e crina de cavalo, porque eu trabalho com crinas de cavalo. Eu gosto dessa textura, e também sou capaz de fazer com outro tipo de textura, mas nesse caso de Maciel que é muito específico, eu preferi trabalhar com pele, tem uma pele falsa, mas tem verdadeira também (PONTES, 2019, p. 2).

O traje de cena do *Bode* é composto por uma calça vazada de couro com pelos, por cima de um tapa-sexo, deixando parte do corpo do ator à mostra. Com ombreiras peludas, luvas, barbicha e chifres.

Após ter ido assistir uma apresentação, Maciel conta que Yon decidiu tirar o adereço das mãos e a barbicha, para melhorar a performance dele e compor melhor

---

<sup>170</sup> Ibid.

a personagem. Isso demonstra o caráter flexível do figurinista que, com o intuito de otimizar a encenação, faz mudanças no traje cênico para alcançar seu maior efeito. Maciel também relata a necessidade de reparações no traje toda vez que é lavado. E ele mesmo leva até Yon para os devidos ajustes. (SILVA, 2019).

Imagem 146 – Croqui do traje cênico, de Yon Pontes, para o espetáculo *O Bode*. João Pessoa, 2016.



Fonte: Acervo de Yon Pontes

Imagem 147 – O ator José Maciel no espetáculo *O Bode*. João Pessoa, 2016.



Fonte: Acervo de José Maciel

Imagem 148 – O ator José Maciel em cena, detalhe das mãos sem as luvas e sem a barba, no espetáculo *O Bode*. João Pessoa, 2016.



Fonte: Acervo de José Maciel

Esse é o último espetáculo em que Maciel atuou e tem feito circulações nacionais e participado de festivais. Enfim, percebe-se a raiz nordestina muito forte no trabalho desse ator que traz consigo a ancestralidade ibérica e medieval, mesmo que de maneira inconsciente. Temos aqui o exemplo de um ator popular que representa histórias do seu povo, com noções de sua própria cultura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa tese investigou os trajes de cena como elemento norteador para os estudos do teatro popular. O principal objetivo foi investigar os possíveis entrelaçamentos desses trajes com a cultura popular, destacando a experiência do ator José Maciel e da Cia Oxente. Para alcançarmos nossa meta, traçamos uma linha do tempo que culminou na análise dos trajes de cinco espetáculos de José Maciel. Esse percurso demonstrou diferentes aspectos do teatro ao longo da história da humanidade. E assim, discutimos particularidades e interseções entre os trajes de cena, os sociais e os de folguedo.

Iniciamos com as principais definições que nortearam esta pesquisa, principalmente com a compreensão de que o traje social influenciou e continua sendo referência para o traje de cena. A partir da categorização realizada por Fausto Viana, definimos a indumentária utilizada nas artes cênicas como traje de cena. Todavia, a ideia de cena tem sido questionada pela performance e áreas afins, ampliando o entendimento do traje de cena em campo expandido.

No percurso da história do teatro, os trajes de cena refletiam aspectos dos trajes sociais de cada época e, com isso, foram sofrendo alterações, agregando novos meios de confecção – na medida em que iam se desenvolvendo – assim como alcançando novos meios criativos. Através dos estudos de Susan Pearce, propomos estudar os trajes de cena da seguinte forma: primeiro realizando uma descrição detalhada do traje; segundo, fazendo uma apresentação do traje; terceiro, a exposição do contexto envolvido; quarto, conceituação do traje; e quinto, interpretação do traje a partir de todas as informações anteriores. Essa metodologia não é hermética, pelo contrário, essas etapas se modificam de acordo com as informações disponíveis – nem sempre será possível aplicar todas as etapas propostas.

A segunda definição importante para o desenvolvimento desta pesquisa foi o conceito de cultura. Nos fundamentamos nas ideias de Zygmunt Bauman, que defende perspectiva da cultura a partir de padrões comportamentais. Também é importante o aspecto de hibridismo apresentado por Nestor García Canclini, que compreende interseções entre a cultura erudita (dos doutos e acadêmicos), a cultura de massa (influenciada pelos meios de comunicação) e a cultura popular (vinculada aos extratos sociais menos favorecidos).



No decorrer desta pesquisa e inseridos na cultura popular, observamos que os trajes de folguedo também são influenciados pelos trajes sociais, assim como servem de inspiração para os trajes de cena do teatro popular – que é a terceira e última definição abordada nesta seção. Partimos de um conceito geral, apresentado por Patrice Pavis, que opõe o teatro popular a todas as formas teatrais que extinguem o povo de sua realização, ou seja, ele é contrário ao teatro elitista, burguês, literário, etc. Em seguida, trazemos uma classificação proposta por Brooks McNamara, que indica diferentes condições espaciais para a realização de espetáculos populares. E finalizamos com a contribuição de Augusto Boal, que defendia o teatro popular feito para o povo, sobre o povo e com o povo em cena. Atualmente, a compreensão do teatro popular é variada e possui diferentes ramificações, entretanto, arriscamos dizer que o teatro popular é basicamente uma expressão cênica que tem no povo a sua essência criadora, assumindo-se como referência estética e cultural e como atores que encenam a própria história. O traje de cena do teatro popular, seguindo a mesma tônica como elemento cênico, reflete as características culturais do povo que o circunda.

A terceira seção é como uma caixinha de memórias, um relicário, contendo inúmeras informações sobre os trajes de cena do teatro popular pelo mundo, temática ainda pouco abordada nos estudos acadêmicos. Através dos escritos de teóricos do teatro e da indumentária, como Margot Berthold, Oscar Brockett, Patrice Pavis, Béatrice Picon-Vallin, Fausto Viana e François Boucher, foi traçada essa linha invisível no tempo, conectando diferentes expressões teatrais com essência popular. E para cada teatro existe um figurino, com pequenas ou grandes aproximações, ou distanciamentos entre si.

Ao olharmos o curso desta linha do tempo, percebemos que a influência europeia no campo das artes ainda é majoritária, entretanto, assistimos uma mudança nessa lógica com as teorias decoloniais. Esse não é o foco desta pesquisa, nem muito menos uma das principais descobertas realizadas aqui, mas é importante tomar consciência deste fato e empreender novos caminhos para futuras pesquisas.

O teatro popular sempre existiu enquanto expressão artística de um povo, ele tem raiz nos atos ritualísticos e pode ser verificado nas pinturas rupestres. As civilizações orientais possuem registros de formas de teatro popular anteriores aos gregos, como é o caso do teatro de bonecos da Indonésia e também na dança ritualística chinesa, observada na estatueta de terracota, onde uma dançarina utiliza

(o que viria ser) as mangas d'água, posteriormente encontradas nos mimos em afresco da Idade Média, no Pulcinella, que é personagem da *Commedia dell'Arte* e até hoje é utilizado na Ópera de Pequim como artifício cênico.

O traje de cena do teatro popular se apropriou da indumentária de cada época e acrescentou o aspecto teatral que faltava. Entendemos esse aspecto teatral como sendo o efeito obtido por algo que se deseja representar a partir de outros elementos que não apenas o verossímil. Na Grécia, por exemplo, os trajes de cena utilizavam-se de estratégias para amplificação da estrutura corporal do ator, como a modificação da linha da cintura do traje para linha abaixo do busto, além do uso de calçados de plataforma alta (*cothurno*), máscara e diadema (*onkos*) com peruca. A amplificação dos trajes como efeito para alcançar os espectadores mais distantes, também foi observada nos festivais de rua do início do Renascimento. A escolha por tecidos de cores fortes e variadas texturas foi artifício para atrair os olhares dos transeuntes para as apresentações nas feiras, nos *boulevards* e nas ruas.

Outro efeito obtido pelos gregos, especificamente para os trajes da comédia, foi a utilização de próteses e enchimentos, como barrigas e falos. Esses adereços são essenciais no teatro popular até hoje. As próteses, assim como as máscaras, se tornaram parte da visualidade de muitos personagens na história do teatro. Esse efeito é essencial para construção visual dos personagens da *Commedia dell'Arte*, que assumiram uma forma específica, com traje e máscara acompanhando a criação de cada tipo.

Os trajes do teatro popular não podem ser associados apenas a trajes simples, sem ornamentos, pois muitos nobres doavam peças de seus guarda-roupas para as trupes teatrais, como por exemplo o Teatro Elizabetano, que chegou a receber doações da família real. Outra possibilidade era ter um bom patrocinador ou produtor que conseguisse capitalizar fundos para investir nos trajes de cena.

A ascensão da burguesia, o aumento da desigualdade social e todas as mudanças que aconteceram no século XVIII e por diante, provocaram nos artistas e intelectuais o interesse pela valorização de suas culturas locais. Em seguida, iniciou-se uma movimentação para permitir o acesso às classes sociais menos favorecidas nos espetáculos teatrais.

No século XX, os encenadores sintetizaram as características aqui relatadas, em suas produções, algumas em maior proporção, outras não. Para finalizar a terceira seção, destacamos o retorno à estética das feiras livres, com a montagem de A

*Barraca da Feira de Atrações* de Meyerhold, assim como o engajamento político e o rompimento total com a ilusão teatral nas obras de Brecht e a valorização do ser humano enquanto artista e espectador de múltiplas nacionalidades no *Théâtre du Soleil*. Assim, podemos assumir que o teatro popular esteve presente em toda história das artes cênicas e que os trajes que permearam essa trajetória, podem ser caracterizados pela: utilização do efeito de amplificação, além de próteses, máscaras, cores vibrantes e texturas variadas. Esses trajes podiam ter relação com os trajes regionais de cada localidade e eram, inicialmente, em sua maioria, oriundos dos trajes sociais contemporâneos, podendo ser dos próprios artistas e grupos, confeccionados pelos produtores dos espetáculos ou doados pelos mais nobres.

Seguindo a alegoria da caixa de memórias, a cada nova seção descobrimos um novo conjunto de informações sobre aspectos mais profundos do teatro popular e seus trajes. A quarta seção nos conduziu pela América Latina até o Brasil, analisando formas de teatro anteriores à colonização e continuamos abordando outras possibilidades já no século XX.

A partir dos estudos de Zeca Ligiéro, conhecemos tradições espetaculares e populares com características dos povos originários da América Latina, nos levando à confirmação de que o teatro popular está ligado à vida humana, seja como elemento ritualístico ou para representação de histórias. Neste processo, os trajes são importantíssimos, pois através deles percebemos particularidades sobre as comunidades e culturas em questão.

Duas características são representativas do teatro popular no Brasil do século XX - o aspecto político e a influência dos folguedos populares. Muitos artistas, intelectuais e estudantes viram no teatro deste período uma possibilidade de crítica e de expressão contra a repressão e a desigualdade social. Augusto Boal, o Teatro Arena, o CPC, entre outros, trabalharam objetivando conscientizar o povo da exploração a qual estavam submetidos. Outra iniciativa, que rememora as ações do *Théâtre National Ambulant* e do *Théâtre National Populaire*, era levar o teatro para comunidades que não tinham acesso aos teatros. O traje de cena integrava o discurso político, como é o caso do uso de calças jeans importadas no espetáculo *Arena canta Zumbi*, do Teatro Arena, que discutia em cena a falta de liberdade.

Por outro lado, elementos das tradições populares, também denominadas de folguedos, começaram a aparecer na cena teatral, seja do ponto de vista dramático ou visual, de maneira literal ou apenas como inspiração. Isso aconteceu junto ao

surgimento das políticas de valorização das culturas populares. Destacamos a atuação em Pernambuco do Movimento de Cultura Popular, e de personalidades como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna; na Paraíba, neste período, temos a atividade de Altimar Pimentel.

A dramaturgia nordestina tem em Suassuna seu maior representante. Ele levava ao palco o contexto de vida do nordestino, sertanejo, abordando questões sociais inerentes ao imaginário popular desta região. A visualidade e, por consequência, os trajes de cena eram desenhados com elementos dos trajes de folguedos, como o uso de cores terrosas e/ou vibrantes, decoração com fitas de cetim e também eram utilizados adereços dos próprios folguedos, como vimos no espetáculo do Teatro Popular do Nordeste, *O melhor juiz, o rei*.

Nesta seção, percebemos que, mesmo com abordagens diferentes, o teatro popular manteve o povo como fundamento principal dos espetáculos. Os trajes utilizados reafirmam essa condição por meio dos tecidos utilizados, das modelagens e dos adereços que compõem o discurso simbólico de cada peça. A relação direta com os trajes sociais da época comprova essa ideia.

Para concluir essa linha do tempo do teatro popular através dos trajes de cena, verificamos na quinta seção, por meio da trajetória do ator popular José Maciel, a influência estética e conceitual da cultura popular e seus folguedos presentes na vida dele desde a juventude. Os espetáculos citados apresentam interseções com a cultura popular nordestina, refletindo o contexto em que estão inseridos. Essas montagens ocorreram entre as décadas de 1990 e 2010, abarcando 30 anos de produção teatral dedicada a encenar temas regionais, por decisão do próprio grupo envolvido.

Os trajes de cena utilizados por Maciel e sua companhia eram discutidos entre eles mesmos. O figurinista só apareceu anos mais tarde, quando um dos integrantes resolveu se especializar nessa área, o que demonstra a característica colaborativa de teatro de grupo muito forte nessa época. Com o aumento dos incentivos financeiros, o grupo conseguiu contratar outros figurinistas para os espetáculos seguintes. Também deram oportunidade para que jovens artistas pudessem assumir tal função, como aconteceu com Geóstenes Melo. Os resultados destes espetáculos são retratos criativos do Nordeste brasileiro, pois o grupo precisava pensar em alternativas acessíveis para a confecção dos trajes, chegando a reutilizar trajes antigos de folguedos que eram doados e ressignificando outros materiais.

Depois de ter percorrido todo esse caminho, consideramos os trajes de cena do ator popular uma construção multifacetada, que inspirados em referências originárias utilizam aspectos contemporâneos, de acordo com as experiências vividas pelos grupos, para composição do discurso visual do espetáculo. Os materiais utilizados são coerentes com a realidade retratada e também retratam a escassez de produtos diversificados nas cidades afastadas dos grandes centros comerciais. Desde os princípios do teatro popular, os trajes de cena acompanharam as condições produtivas e criativas dos artistas de cada época, além da tecnologia até então desenvolvida. Por isso, podemos afirmar que é possível contar a história do teatro por meio dos trajes de cena.

Temos aqui um estudo inédito que apresenta um panorama histórico do teatro popular e seus trajes, e com tantas memórias escritas e tecidas, essa pesquisa pode se tornar um lugar de reencontro entre pesquisadores, curiosos e tais momentos históricos, com o objetivo de manter vivo o teatro popular, servindo de base para novos estudos e criações.

Todavia, o presente trabalho se limitou a algumas representações do teatro popular, que se destacaram aos nossos olhos e que se encontraram dentro da linha temporal aqui desenvolvida. Essa escolha foi feita levando em consideração a essência popular, o acesso às informações e a diversidade de experiências. Existem muitas outras iniciativas que devem ser apreciadas, principalmente em outras localidades que não foram aqui representadas, como as africanas por exemplo. Portanto, mais pesquisas neste campo seriam de grande valor para as artes cênicas. Esperamos ter contribuído com essa jornada.

*Alea jacta est!*

## REFERÊNCIAS

- ABENSOUR, Gérard. **Vsévolod Meierhold**: Ou a invenção da encenação. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALEXANDRE, Nelson. **Nelson Alexandre**: Entrevista [jan. 2019]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. João Pessoa. 2019.
- ALEXANDRE, Nelson. **Nelson Alexandre**: Entrevista [set. 2017]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. São Paulo. 2017.
- ALMADA, Izaías. **Teatro Arena**: Uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. Nossos “ancestrais” de rua: Um princípio de revisão da história do teatro de rua brasileiro, ampliando o olhar para a cena nordestina. **Anais ABRACE**, Campinas, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3870> Acesso em: 21 jul. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARBIERI, Donatella. **Costume in performance**. Londres: Bloomsbury, 2017.
- BARBIERI, Donatella; PANTOUVAKI, Sofia. **Towards a philosophy of costume**. In: *Studies in Costume and Performance*, V. 1, n. 1, 2016, p. 3-7. Disponível em: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/16644/3/Journal%20Launch%20Editorial%20-%20Studies%20in%20Costume%20and%20Performance%201.1%20Barbieri%20and%20Pantouvaki%20%281%29.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2021.
- BARBOSA, Geóstenys de Melo. **Geóstenys de Melo Barbosa**: Entrevista [nov. 2018]. Entrevistadora: Tainá Macêdo Vasconcelos. [s. l.]. Áudio mp3. 2018.
- BARBOSA, Makarios Maia. O teatro de Altimar Pimentel sob uma mirada etnocenológica. In: **MORINGA**: Teatro e dança. João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 141-154, dez. 2007.
- BATISTA, Misael. O espetáculo. In: CIA OXENTE. **Jogo das máscaras - Portfolio**. João Pessoa: 1994.
- BAUMAN, Z. **Ensaio sobre cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BETTI, Maria Sílvia. Novas correntes teatrais: Dramaturgia e encenações (1958-1978). In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas**. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, Edições Sesc SP, 2013. p.175-194.

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOAL, Augusto. Veja discurso de Augusto Boal sobre o Dia Mundial do Teatro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2009. Ilustrada. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/03/540686-veja-discurso-de-augusto-boal-sobre-o-dia-mundial-do-teatro.shtml> Acesso em: 05 nov. 2021.

BOAL, Julián. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000.

BOSI, Alfredo. **Cultura e culturas brasileiras**. In: Dialética da colonização. p. 308 - 345. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **O popular e o realista**. In: Brecht no teatro: O desenvolvimento de uma estética - Parte II. 1933-1947. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/ano/teatro/27.htm> . Acesso em: 28 fev. 2021.

BROCKETT, Oscar G. **History of the theatre**. Boston: Allyn and Bacon, 1991.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

CARDOSO, Reni Chaves. **Uma poética em cena: Meierhold, Blók, Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CARLSON, Marvin. **The golden age of the boulevard**. In: SCHECHTER, John. Popular Theatre: A sourcebook. Londres: Routledge, 2003.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Cepe, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 19 - 40, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1954.

CIA OXENTE. **Redemunho**: Uma saga brasileira - Portfolio. João Pessoa: 2004.

COSGRAVE, Bronwin. **História da indumentária e da moda**: Da antiguidade aos dias atuais. Portugal: GG Moda, 2012.

DEL NERO, Cyro. **Máquina para os deuses**: Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: SENAC São Paulo, SESCSP, 2009.

FREITAS, Renata Barreto de. **De crítico do Iluminismo a autocrítico**: Jean-Jacques Rousseau e o ato de fundação de uma moral virtuosa. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em história social da cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 124. 2006. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9367@1> Acesso em: 04 jun. 2021.

GOLDEMBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GRIGNOLA, Antonella. **Maschere italiane nella Commedia dell'arte**. [s.l]: Demetra, 2000.

HOLME, Bryan. **Princely feasts and festivals**: Five centuries of pageantry and spectacle. London: Thames and Hudson, 1988.

**Instituto Sociocultural Brasil-China**: O milenar Hanfu ganha ares contemporâneos na China. Site. Disponível em: <https://ibrachina.com.br/cultura/o-milenar-hanfu-ganha-ares-contemporaneos-na-china/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens**: Estudos das performances Afro-Ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMA, Mariangela Alves de. Armorial. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro**: Temas, formas e conceitos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009. p. 39.

**Maison Jean Vilar**: A place of memory, transmissions and inventions. [2020]. Site. Disponível em: <https://maisonjeanvilar.org/en/home/>. Acesso em: 21 jun. 2020.

MCNAMARA, Brooks. **The scenography of popular entertainment**. In: SCHECHTER, John. Popular Theatre: A sourcebook. Londres: Routledge, 2003.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna**: Vida e obra em almanaque. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.



NEWTON JÚNIOR, Carlos. Ariano Suassuna: do ensaio ao almanaque. In: SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 7-13.

NIVIÈRE, Marie-Céline. **Firmin Gémier et les premiers pas du Théâtre Populaire**. Site do Syndicat National des Metteurs en Scène. 2019. Disponível em: [https://www.snms.info/page/firmin\\_gemier\\_et\\_les\\_premiers\\_pas\\_du\\_theatre\\_populaire.htm](https://www.snms.info/page/firmin_gemier_et_les_premiers_pas_du_theatre_populaire.htm) Acesso em: 09 jun. 2021.

PALHANO, Romualdo. **A saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cabedelo**. João Pessoa: Sal da Terra, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEARCE, Susan M. **Interpreting objects and collections**. Londres: Routledge, 2003.

PESTANA, San. Referências utilizadas pelo Teatro Oficina na criação dos figurinos de O Rei da Vela (1967). In: Colóquio de Moda, 6., 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos**. Disponível em: [http://colociomod.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71312\\_Referencias\\_Utilizadas\\_pelo\\_Teatro\\_Oficina\\_na\\_Criacao\\_.pdf](http://colociomod.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71312_Referencias_Utilizadas_pelo_Teatro_Oficina_na_Criacao_.pdf). Acesso em: 21 jul. 2021.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil: Os primeiros cinquenta anos**. São Paulo: Edições SESC; Perspectiva, 2017.

PIMENTEL, Altimar. A busca de um sentido nacional. In: **MORINGA: Teatro e dança**. João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 113-118, dez. 2007a.

PIMENTEL, Altimar. A lição do povo levada ao palco. Entrevista concedida à Glória Rabay e Ana Lúcia Toledo. In: **MORINGA: Teatro e dança**. João Pessoa, ano 2, n. 3, p. 253-265, dez. 2007b.

PONTES, Yon. **Yon Pontes: Entrevista** [jan. 2019]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. João Pessoa. 2019.

RABETTI, B. **Ariano Suassuna: Apontamentos para o dossiê. O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 98 - 99, 2000.

REIS, Luís. **TPN – Teatro Popular do Nordeste: O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: CEPE, 2018.

RIBEIRO, Aileen. **Dress and morality**. Nova York: Holmes & Meier Publishers, 1986.

ROLLAND, Romain. **The people's theater**. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1918.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta à D'Alembert**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

RUDLIN, John. **Commedia dell'arte: An actor's handbook**. London: Routledge, 1994.

SARTORI, Donato; SARTORI, Amleto. **A arte mágica**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SCHECHTER, Joel (org.). **Popular theatre: A sourcebook**. London: Routledge, 2003.

SILVA, Edilson Alves da. **Edilson Alves da Silva: Entrevista** [nov. 2018]. Entrevistadora: Tainá Macêdo Vasconcelos. São Paulo. 2018.

SILVA, Erotilde Honório. **O Fazer teatral: Uma forma de resistência**. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SILVA, José Maciel. **José Maciel Silva: Entrevista** [abr. 2017]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. Campina Grande. 2017.

SILVA, José Maciel. **José Maciel Silva: Entrevista** [jan. 2019]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. João Pessoa. 2019.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro**. O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 102 - 107, 2000.

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo: Seus dez primeiros anos (1958-1968)**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

THAÍS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto: Poética e pedagogia em V. Meierhold (1911-1916)**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro: A seriedade do brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VASCONCELOS, José Everaldo de Oliveira. **Everaldo Vasconcelos: Entrevista** [jan. 2019]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. João Pessoa. 2019.

VIANA, Fausto. **(Des)construção de traje de cena e cenografia 101**. 2020. 55 slides. Material apresentado para a disciplina (Des)construção de traje de cena e cenografia 101 no curso de graduação em teatro da Universidade de São Paulo.

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

VIANA, Fausto. **Meyerhold**: Cenografia e indumentária. 2004. 101 slides.

VIANA, Fausto. **Para documentar a história da moda**: De James Laver às blogueiras fashion. São Paulo: ECA/USP, 2017.

VIANA, Fausto. Uma coleção de trajes de cena: como lidar com ela? **Anais**. São Paulo: USP-PRCEU, 2015. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producaoacademica/002704700.pdf> Acesso em: 09 ago. 2021.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, Fausto; ITALIANO, Isabel. **Para vestir a cena contemporânea**: Moldes e moda no Brasil do século XVIII. São Paulo: ECA/USP, 2018.

VIEIRA, Paulo. A aventura dos anos noventa. In: **Moringa**: Teatro e dança. ano 1, n. 1. João Pessoa: DAC/UEPB, dez. 2006.

WEISS, Judith A. et al. **Latin american popular theatre**: The first five centuries. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.