



Na Estante da Moda

Luciana da Silva Bertoso
(Organizadora)

Luciana da Silva Bertoso
(Organizadora)

Na Estante da Moda

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora

Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Lorena Prestes
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof^a Dr^a Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof.^a Dr.^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof.^a Dr.^a Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof.^a Dr.^a Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.^a Dr.^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof.^a Dr.^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof.^a Dr.^a Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará

| Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG) | |
|---|--|
| N144 | Na estante da moda [recurso eletrônico] / Organizadora Luciana da Silva Bertoso. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. – (Na Estante da Moda; v. 1) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-335-4 DOI 10.22533/at.ed.354192205 1. Moda – Pesquisa – Brasil. 2. Moda – Estilo. 3. Vestuário. I. Bertoso, Luciana da Silva. II. Série. CDD 746.9209 |
| Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422 | |

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A obra “*Na estante da moda*” da Atena Editora, organizada em dois volumes, aborda pesquisas interpretadas por diversas perspectivas. A moda pode ser interpretada como um fenômeno, pelo qual ocorrem mudanças e transformações, envolve aspectos sociais, ambientais, econômicos e políticos. E além disso a indústria da moda engloba inúmeros processos e *stakeholders*, desde a extração da matéria-prima até o fim da vida útil de uma peça de vestuário, calçado, acessório entre outros produtos. O primeiro volume apresenta 21 capítulos e se inicia com uma abordagem histórica e sociocultural da moda, com pesquisas sobre o vestuário e as relações sociais hierárquicas, apontando como a partir da vestimenta se davam as relações de classes no Brasil, bem como a identidade da moda brasileira foi influenciada por determinadas culturas, como a europeia, africana e indígena. Nesse sentido, a moda é tratada como fenômeno que traz o novo como fator de estratificação social, diferenciação, e construção de identidades abordado também por perspectivas semióticas e psicanalíticas.

Sendo assim é possível ainda relacionar a moda com a produção da indumentária cênica, apontando como esta auxilia na construção das identidades dos personagens e as percepções acerca dos processos de construção do figurino.

Já o volume dois nos seus 36 capítulos trata a moda no âmbito da cadeia produtiva têxtil e de confecção que envolve os processos e empresas que atuam no desenvolvimento de produtos de moda, desde a extração da matéria-prima até o uso e descarte do vestuário. Aborda o design, a inovação e os processos criativos, como também a sustentabilidade econômica, ambiental e social. E finaliza com discussões acerca da moda no âmbito educacional.

As possibilidades de pesquisas e discussões sobre moda são vastas, por isso neste livro tentamos abordar alguns trabalhos que retratam um panorama geral, com os principais temas relevantes para a área.

Ademais, esperamos que este livro possa fortalecer as pesquisas em moda apontando os desafios e oportunidades, e instigando pesquisadores, professores, designers e demais profissionais envolvidos ao debate e discussão de um setor que impacta de forma significativa no mundo.

Luciana da Silva Bertoso

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| POIRET E IRIBE: REFLEXÕES ENTRE MODA E HISTÓRIA | |
| Camila Carmona Dias | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922051 | |
| CAPÍTULO 2 | 13 |
| A EUROPEIZAÇÃO DA INDUMENTÁRIA BRASILEIRA RETRATADA POR JEAN-BAPTISTE DEBRET | |
| Elton Luís Oliveira Edvik | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922052 | |
| CAPÍTULO 3 | 23 |
| JEAN- BAPTISTE DEBRET E O VESTIR FEMININO NO BRASIL | |
| Marina Seif | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922053 | |
| CAPÍTULO 4 | 36 |
| INSPIRAÇÃO CANGAÇO | |
| Ingrid Moura Wanderley | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922054 | |
| CAPÍTULO 5 | 50 |
| A SEMIÓTICA NO MUNDO DA MODA: UMA VISÃO PSICANALÍTICA | |
| Gabriela Cristina Maximo | |
| Evandro Fernandes Alves | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922055 | |
| CAPÍTULO 6 | 59 |
| O GLAMOUR DESPOJADO DA MARCA MARC JACOBS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA | |
| Daniela Nery Bracchi | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922056 | |
| CAPÍTULO 7 | 66 |
| O CORPO NÔMADE E A INDUMENTÁRIA CIGANA: O CASO DOS CALONS DO ESTADO DE SÃO PAULO | |
| João Gabriel Farias Barbosa de Araújo | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922057 | |
| CAPÍTULO 8 | 83 |
| REFLEXÕES SOBRE MODA E GÊNERO: UMA TEORIA DA REAPROPRIAÇÃO E RESISTÊNCIA | |
| Camila Carmona Dias | |
| Cayan Santos Pietrobelli | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922058 | |
| CAPÍTULO 9 | 95 |
| MODA NÃO-BINÁRIA: DA DISCUSSÃO PARA A EXECUÇÃO | |
| Barbara Evelyn Brito da Silva, | |
| Helder Alexandre Amorim Pereira | |
| DOI 10.22533/at.ed.3541922059 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 10 | 110 |
| A IMPORTÂNCIA DA MODELAGEM NA UNIFICAÇÃO DE GÊNEROS | |
| Fabiana Caldeira Tridapalli | |
| Glória Lopes da Silva | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220510 | |
| CAPÍTULO 11 | 120 |
| A MODA QUE ESTÁ NA MODA: COLEÇÃO “DIVERSOS CAMPOS” | |
| Lisete Arnizaut de Vargas | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220511 | |
| CAPÍTULO 12 | 132 |
| MODA PROPRIETÁRIA: UMA ANALOGIA ENTRE SISTEMAS DE COMPUTADOR E O SISTEMA DA MODA | |
| Yasmin Alexandre Có | |
| Cláudia Regina Garcia Vicentini | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220512 | |
| CAPÍTULO 13 | 143 |
| PRÁTICAS COMUNICACIONAIS NO VAREJO DE MODA: APROPRIAR PARA ESTABELEECER IDENTIDADE | |
| Natalia Colombo | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220513 | |
| CAPÍTULO 14 | 155 |
| REFLEXÕES DE SIGNOS DA MODA NO AMBIENTE ESCOLAR | |
| Laise Ziger | |
| Edivaldo José Bortoleto | |
| Fábio Daniel Vieira | |
| Everton Gabriel Bortoletti | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220514 | |
| CAPÍTULO 15 | 161 |
| O PROCESSO CRIATIVO DOS TRAJES DE CENA DA INSTAURAÇÃO CÊNICA “NO ME KAHLO” | |
| Surama Sulamita Rodrigues de Lemos | |
| Nara Graça Salles | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220515 | |
| CAPÍTULO 16 | 170 |
| A TEMPESTADE (1990): TRAJES PARA UM ENSAIO MINIMALISTA | |
| Sérgio Ricardo Lessa Ortiz | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220516 | |
| CAPÍTULO 17 | 181 |
| DESIGN DO FIGURINO DO GRUPO TAO DRUMS | |
| Amy Nagasawa Maitland | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220517 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 18 | 189 |
| A HISTÓRIA DO FIGURINO NO CINEMA PORTUGUÊS: JASMIM DE MATOS | |
| Nívea Faria Souza | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220518 | |
| CAPÍTULO 19 | 197 |
| FIGURINOS DE VICTOR MOREIRA PARA OS PERSONAGENS DEMÔNIOS DA “PAIXÃO DE CRISTO” | |
| Andréa Cavalcante de Almeida Queiroz | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220519 | |
| CAPÍTULO 20 | 213 |
| MADEMOISELLE NOUVELLE VAGUE: O EMPODERAMENTO FEMININO POR MEIO DO FIGURINO | |
| Morena Panciarelli | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220520 | |
| CAPÍTULO 21 | 221 |
| TRAJE DE CENA: A POESIA VISUAL DA LOUCURA COMO PERSPECTIVA CRIATIVA CÊNICA | |
| Surama Sulamita Rodrigues de Lemos Nara Graça Salles | |
| DOI 10.22533/at.ed.35419220521 | |
| SOBRE A ORGANIZADORA | 233 |

A TEMPESTADE (1990): TRAJES PARA UM ENSAIO MINIMALISTA

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz

Universidade de São Paulo (ECA-USP)

São Paulo – SP

RESUMO: Este artigo aborda questões sobre a concepção dos cenários e dos trajes de cena do espetáculo *A Tempestade* (1990), de William Shakespeare, sob direção de Peter Brook. Reflete brevemente também sobre os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral o que consequentemente influenciou nos seus desenhos.

PALAVRAS-CHAVE: Trajes de cena, Peter Brook, *A Tempestade*, William Shakespeare.

THE TEMPEST (1990): COSTUMES FOR A MINIMALIST REHEARSAL

ABSTRACT: This article brings up questions about the designing process of the set and costumes of William Shakespeare's *The Tempest* (1990), directed by Peter Brook. It also briefly reflects on the principles that guided the conception of the theatrical spectacle which consequently influences the design of the set and costumes of the spectacle.

KEYWORDS: Scene costumes, Peter Brook, *The Tempest*, William Shakespeare.

1 | INTRODUÇÃO – AS ORIGENS DO TRABALHO E O TEMA

Em 1990, depois de realizar um de seus maiores trabalhos - *Mahabharata*, Peter Brook inicia um processo diferente. Já haviam realizado no palco do Teatro Bouffes du Nord, uma temporada de músicas e peças sul-africanas, em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa e ao ano dedicado à celebração dos Direitos Humanos. Então, Brook esclarece em **A portas abertas**, que:

Senti então a necessidade, tanto para o grupo de atores como para mim, de tomar um rumo totalmente novo e deixar para trás todas aquelas imagens do passado que haviam se tornado uma parte tão forte de nossas vidas. Eu andava interessado nas estranhas e nebulosas relações entre o cérebro e a mente, e após ler um livro do médico Oliver Sacks chamado *O homem que confundiu sua esposa com um chapéu*, vislumbrei a possibilidade de dramatizar esse mistério por meio dos padrões comportamentais de certos casos neurológicos. Nosso grupo ficou muito interessado no novo campo de trabalho que se abria. (BROOK, 2005, p.87.)

Esclarece que apesar do grande interesse que tinham nessa pesquisa sobre a mente humana, precisavam de tempo para

aprofundarem os estudos sobre os comportamentos neurológicos e desenvolver as pesquisas necessárias ao novo espetáculo. Além disso, tinham a responsabilidade prática em manter a companhia teatral em atividade, bem como, o espaço do Théâtre des Bouffes du Nord funcionando. Assim, iniciam a busca por um texto que se encaixasse com o processo do grupo internacional de atores. Queria um texto que fosse capaz de oferecer, ao mesmo tempo, uma mensagem bastante valiosa ao público, que tivesse uma relação direta com as necessidades e realidades do período, e, sobretudo, que inspirasse seus atores.

Como não poderia deixar de ser, suas reflexões o conduziram diretamente ao autor com o qual Brook tem bastante intimidade - William Shakespeare. O autor inglês continuava a ser “um modelo insuperável, e sua obra é sempre relevante e sempre contemporânea.” Decide por realizar uma nova investida no texto *A Tempestade* em uma versão minimalista do clássico que foi traduzido para o francês com o título - *La Tempête* - por Jean-Claude Carrière, dramaturgo e colaborador do grupo. Tratava-se de um espetáculo com o qual Brook já tinha uma certa intimidade. Seu primeiro contato foi em 1957, quando dirigiu uma versão com John Gielgud no papel de Próspero no Shakespeare Memorial Theater em Stratford-upon-Avon.

Em 1968 teve um novo contato com o texto, em caráter experimental, ao escolher algumas cenas como matéria-prima para o desenvolvimento das improvisações e pesquisas, durante a realização da primeira oficina com atores internacionais em Paris, o que levou alguns anos mais tarde à formação do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, com artistas oriundos de diferentes culturas. Porém, devido aos acontecimentos de maio de 1968 em Paris, Brook e sua família, que *a priori* haviam cogitado de se estabelecerem na época na França, decidem retornar para Inglaterra.

Ao regressarem, decidem se reunir na Round House de Londres para dar continuidade ao trabalho iniciado com o grupo em Paris, colocando em cena um novo espetáculo experimental com fragmentos de *A Tempestade*. Para surpresa dos espectadores, nessa montagem não haviam cadeiras no espaço teatral. Como pode-se observar na imagem abaixo, em seu lugar foram colocados tamboretos de madeira espalhados pelo espaço, de modo que tanto os atores como os espectadores poderiam mudar rapidamente de posição quando o andaime móvel se dirigisse em sua direção. Brook indica em **Fios do Tempo**, que essa montagem realizou espanto nos espectadores.

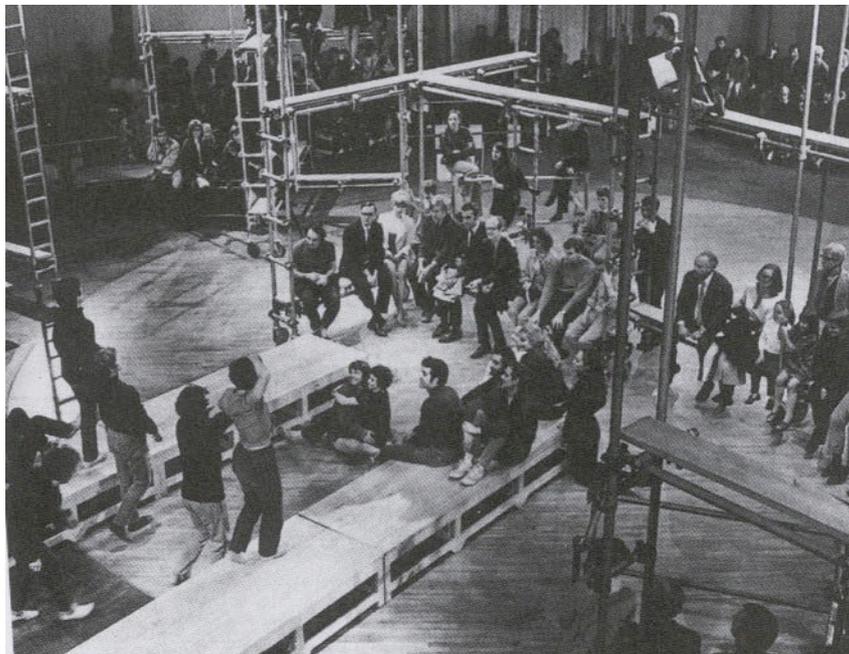


Fig. 01 – *A Tempestade* (1968) direção de Peter Brook no Round House em Londres.

Fonte: TOOD, 2003, p.36

De volta ao processo de seleção do texto a ser trabalhado após a grande produção do poema hindu, Brook relata que curiosamente não havia pensado no texto de Shakespeare para trabalhar com seu grupo de atores, até que um amigo inglês indicou *A Tempestade* como solução para aquele momento que se encontravam. Logo, as vantagens da opção ficaram evidentes para o diretor, pois, de acordo com suas convicções, uma peça de Shakespeare somente poderia ser montada quando se tivesse a certeza de contar com os atores certos. Brook percebeu que um dos atores africanos do grupo – Sotigui Kouyaté, poderia trazer uma nova leitura diferente e mais autêntica para o protagonista, Próspero. Assim como os demais membros do grupo também poderiam incrementar o jogo teatral com o frescor de suas próprias culturas e tradições.

Desse modo, pede então que Jean-Claude Carrière prepare a tradução em francês, e logo inicia as discussões dos cenários e figurinos com Chloé Obolensky, a artista responsável pelos elementos visuais do grupo. Essa montagem representou um novo momento na produção de Brook. Tratava-se de um espetáculo curto, simples e sem adornos, ou seja, totalmente diferente da grande produção anterior que foi *Mahabharata*. Todavia, por mais diferentes que estas obras fossem, o estilo da produção de Brook estava presente em ambos os trabalhos: uma estética simples e clara, que contava com um elenco com atores de diferentes nacionalidades. O diretor não se contentou somente em encenar um espetáculo; ele procura uma qualidade de interpretação que permita revelar o que chama de “o mundo invisível sob o texto”; um mundo que não é facilmente compreensível e reproduzido em termos teatrais.

2 | CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

De acordo com Brook, em um primeiro momento os ensaios foram planejados para durarem três meses e meio. Mas logo em seguida, percebeu que seriam necessários mais dois meses para concluir o processo e estreiar a peça. Buscava-se tocar o invisível e a direção estava interessada em fazê-lo através de uma imagem. Buscava fugir da convenção de se fazer uma leitura moderna do texto, pois de acordo com suas convicções, desse modo, os espectadores não conseguiriam penetrar profundamente nas questões do texto. Ao mesmo tempo, pretendiam libertar-se do clichê de utilizar as imagens remotas do passado de deuses e reis, comumente utilizada nas produções dessa comédia shakespeariana.

Nos primeiros dez dias de preparação todos os atores trouxeram seus textos, mas sequer o tocaram. Primeiro fizeram exercícios para os corpos e posteriormente para as vozes. Os exercícios corporais tinham o objetivo de desenvolver reações rápidas, para transformá-los em uma equipe sensível e vibrante. Porém, além dos corpos, os pensamentos e sentimentos deveriam ser entrosados com exercícios de voz e improvisações tanto cômicas como dramáticas para fazer com que realmente se apropriassem do universo proposto no texto. Após alguns dias se exercitando, foram introduzidas as palavras, seguidas de sequências de palavras e finalmente frases inteiras no exercício teatral, de modo a fazer com que os atores adquirissem uma proximidade com a linguagem do autor.

Para Brook, *A Tempestade* não é uma peça sobre o colonialismo, ou que Caliban represente a natureza perversa do homem - duas leituras bastante comuns ao texto na época. Segundo ele, nada é pesado ou sério no texto, pois Shakespeare escreveu o espetáculo como uma fábula, encantadora, leve, fácil e rápida. Ao escutá-la cuidadosamente, pode-se observar uma grande profundidade, a ser percebida através de uma linguagem fácil aplicada aos jogos teatrais.

Durante muitos anos, seguindo a tradição inglesa esse espetáculo tem sido concebido com muitas trocas de cenários, trajes bonitos e máscaras. Contudo, a montagem de Brook não poderia ser colocada sobre o ponto de vista histórico. Não deveria haver realismo. E para ele a ilha, de fato, não existe. Qualquer tentativa de localizá-lo nestes moldes seria infrutífera. Conforme indicou em entrevista a Margarete Croyden, ao renegar estas convenções, e conceber o espetáculo de forma muito leve, o jogo cênico ganhou em qualidade. Desse modo, sua abordagem explorou bastante a imaginação do público, mas com absoluta seriedade.

Conforme dito anteriormente, já era a quarta experiência de Brook com o texto, e nesta ocasião, ele escolheu uma das formas mais simples para a representação: o espaço vazio. O palco estava desprovido de elementos, exceto por uma grande rocha e uma caixa de areia retangular. O navio condenado era simulado pelos atores, vestidos com trajes escuros, que manipulavam uma variedade de varas de bambu, que eram acompanhados de gritos e música tocada por dois músicos sentados ao lado do palco.

O primeiro choque para o público foi Ariel, pois, de acordo com Croyden, esperavam a jovem garota frágil com um tutu delicado ou calças brancas, e se depararam com um africano (Bakary Sangaré), que carregava um navio de brinquedo com velas vermelhas na cabeça, para dizer a Próspero – também encenado por um alto ator africano (Sotigui Kouyaté), que ele havia criado a tempestade.

Logo, Caliban aparece saindo de uma caixa de papel. Outro choque: tratava-se de um pequeno ator branco (David Bennent) de baixa estatura com grandes olhos azuis e vestido com um saco de tecido bruto. Em cena, embora, ele cuspsisse, gritasse, mordesse, e subisse em cordas; parecia mais um selvagem patético, quase desamparado do que propriamente um monstro. Miranda segue a linha proposta por Shakespeare em seu texto, e é encenada por uma jovem atriz indiana (Shantala Malhar-Shivalingappa), de catorze anos de idade, que foi treinada como dançarina pela mãe desde cedo. O mesmo ocorre com o personagem Ferdinando (Ken Higelin) que aparenta somente um pouco mais dessa idade.

Nessa versão tudo era criado a partir da sugestão e da fantasia: borboletas eram balançadas em varas conduzidas por fadas, nas roupas dos dois marinheiros bêbados (Bruce Myers e Alain Maratrat) foram colocadas asas. Os sons da floresta eram evocados pela música tocada em cena. O vestido de noiva de Miranda era constituído por um véu feito por gazes, as fadas brincavam com areia, aros e cordas que serviam para irritar a tripulação perdida. Os personagens saltavam e brincavam na caixa de areia colocada no centro do espaço de representação e também subiam pelas laterais do teatro.

As cenas cômicas eram parte da ação dramática e não somente quadros pontuais. Brook agregou um frescor e uma qualidade juvenil a esta encenação, que induziu nos espectadores uma nova forma de se relacionar com o texto. Seu objetivo, definitivamente não foi abordar as questões psicológicas mais sombrias, nem trajes luxuosos e os efeitos teatrais espetaculares geralmente associados com as demais montagens. Não era somente uma síntese do minimalismo, mas tinha a clara intenção de assemelhar-se ao universo da imaginação infantil.

De acordo com Margarete Croyden,

As fadas dominam a realidade com jogos divertidos, charadas inteligentes e magia sobrenatural para criar uma ilha de fantasia, um habitat natural ou, se preferir uma paisagem de ilusão. A ação, com suas cenas cômicas habilmente atuadas com inúmeros fragmentos inventivos - típicos do humor de Brook, era tão repentino, jovial e extravagante que, as duas horas e meia ininterruptas passaram como um sonho repentino e estimulante. (CROYDEN, 2003, p. 233).

3 | PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO E DOS TRAJES DE CENA DE A TEMPESTADE

Durante a pesquisa sobre o processo de criação desta versão de *A Tempestade*,

ficou evidente que a cenografia e da definição do espaço de representação no espetáculo foram as grandes preocupações de Brook e seus colaboradores. É evidente que neste momento, houve novamente um intenso processo de simplificação na concepção espacial no processo de criação do diretor. Encontrou-se muito pouco material sobre a criação dos trajes de cena. Porém, torna-se claro, que na concepção dos trajes, essa condição ainda não tinha atingido todas as possibilidades minimalistas investigadas pelo diretor. Mas, certamente contribuíram nessa direção a partir desse momento.

Brook relata que quando releu a peça sentiu que as experiências espetaculares que havia produzido em seu primeiro contato com o texto não deveriam ser a solução para esta nova montagem. Intelectualmente intui que a peça não deveria ter bases realistas, e que a ilha era simplesmente uma imagem simbólica – ou seja, não deveria ser representada de forma literal. Ao terminar a sua leitura, ele faz no verso do texto o esboço de um jardim zen, “como o de Quioto, onde uma ilha é sugerida por uma rocha e a água por pedrinhas secas.” (BROOK, 2005, p.90).

Porém, ao fazer uma reunião com a cenógrafa e figurinista Chloé Obolensky, só apontaram desvantagens nessa solução inicial, e descartaram a primeira intuição do diretor. Durante os ensaios no Bouffes du Nord, a figurinista preparou uma série de elementos cênicos que permitiam que os atores experimentassem algumas possibilidades, tais como: cordas penduradas no urdimento, escadas, pranchas, cubos de madeira, caixas de embalagem, tapetes, montes de terra de diversas cores, pás e enxadas, que serviam de base para que os atores pudessem experimentar em suas cenas improvisadas, e decidissem o que deveria permanecer na encenação.

De acordo com Brook foram realizadas várias experimentações, “no instante em que as ideias surgiam, tudo era muito estimulante, mas nada convincente sob um olhar mais frio no dia seguinte, e acabava sendo invariavelmente descartado sem dó nem piedade.” (BROOK, 2005, p.94) Àquela altura nada parecia estar adequado aos propósitos do grupo. As imagens produzidas apresentavam algum inconveniente, ou eram muito convencionais, ou intelectuais demais. Assim, todos os acessórios propostos acabaram descartados. Contudo, Brook ressalta que neste processo de experimentação, nada se perdia completamente. Algum vestígio aparecia inesperadamente em outra cena mais adiante. Como exemplo revela que se não:

(...) tivéssemos gastado tanto tempo experimentando com o barquinho na cena inicial, Ariel nunca teria tido a ideia de interpretar sua primeira cena com Próspero equilibrando um barco de vela vermelha sobre a cabeça; aí sim o acessório era genuinamente útil um elemento necessário para dar maior vivacidade às suas ações. (BROOK, 2005, p.95).



Fig. 02 – Figurino de *A Tempestade* (1990) cena de Sotigui Kouyaté e Bakary Sangaré como Ariel e Próspero na ilha de areia.

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064676d/f76.item>

O diretor ressalta que Shakespeare, ao escrever *A Tempestade* como uma fábula, queria evitar momentos de maior dramaticidade, mantendo um tom de leveza à obra toda, assim como um contador de histórias do Oriente faz em sua atividade. De modo a atingir tal objetivo, foram necessárias diversas improvisações e invenções até descobrirem os modos diferentes de evocar a ilha com recursos bastante simples. Já nas primeiras semanas de ensaio, tanto Brook quanto Chloé estavam convencidos de que precisavam de um espaço vazio para permitir fluir a imaginação da plateia. Havia rejeitado diversos acessórios, tais como pisos de madeira ou tapetes. Até que em um fim de semana, a cenógrafa levou ao ensaio uma quantidade significativa de terra vermelha.

Nesse momento, o barco era realizado com a movimentação de algumas varetas de bambu na horizontal, que posteriormente foram postas na vertical, para evocar com clareza a floresta. Os espíritos precisavam somente de alguns elementos, tais como: folhas de palmeira, punhados de grama ou ramos de arbustos para fazer truques com a imaginação. Em um dado momento ficam apavorados ao perceber que haviam sido conduzidos à armadilha de adaptar a peça ao cenário, tentando justificar a cenas com uma sucessão de imagens realistas.

A reversão dessa condição foi possível devido a um processo que havia se tornado prática regular em seus métodos de ensaio. Depois de um período de aproximadamente dois terços do programado para os ensaios, quando os atores já haviam se apropriado do texto, e entendido a história; e o espetáculo já começara a tomar forma em termos de marcações, objetos de cena, cenário e trajes de cena; o grupo encenava o espetáculo para crianças em uma escola. Nessa experiência iam ao local desprovidos de todos os elementos, e deveriam improvisar uma versão da peça com os materiais e as possibilidades existentes na sala. O objetivo era fazer com que os atores se tornassem exímios contadores de histórias encontrando meios imediatos

de captar a imaginação de seus observadores.

Nessa experiência com *A Tempestade*, ao apresentarem a cena sobre o tapete num espaço mínimo, conforme relata Brook, “a peça ganhou vida na mesma hora.” Logo após chegaram à conclusão, aparentemente óbvia, que esta peça deveria ser despojada de qualquer proposta decorativa que limitasse a imaginação.

Para surpresa dos atores, quando voltaram ao teatro havia sido proposto uma redução na área de interpretação, o que além de conferir uma maior concentração da ação, libertou-os de um certo naturalismo, e fez com que os objetos manipulados voltassem a fazer sentido na encenação. Começaram experimentando com a colocação de um tapete persa no centro dessa área. Todavia, identificaram que o excesso de desenhos, tolhia a imaginação da plateia, uma vez que o tapete era repleto de elementos figurativos. A seguir decidem usar um tapete sem desenhos, mas prontamente percebem que esse signo remeteria a elementos que eram irrelevantes à encenação proposta.

Então, Chloé emoldura a área de representação coberta de terra vermelha com varas de bambu. Removeu o tapete, e cobriu essa área com areia branca, mas deixou o bambu permanecer conformando um retângulo perfeito. Deste modo, continuavam com a proposta do tapete, mas um tapete de areia. Ao verem os atores ensaiando nesse espaço, perceberam que o problema central do espaço de representação estava resolvido. Contudo, a cenógrafa optou por colocar duas rochas no retângulo de areia, que posteriormente foram reduzidas a uma, para conferir pontos de referência ao espetáculo.

Para a alegria de Brook, alguns críticos comparam essa solução com um *playing field*, outros com *playground*- termos que correspondem exatamente ao que pretendiam desde o início: “um lugar para o jogo cênico ou, em outras palavras, um lugar em que o teatro não pretendesse ser nada mais que teatro”. (BROOK, 2005, p.101) Também houve quem comparou a proposta cenográfica do espaço de representação com um jardim zen, o que remetia diretamente à ideia inicial do diretor.

Para completar a intervenção no espaço teatral, as paredes do Bouffes du Nord foram transformadas para esta produção. O fundo do palco foi pintado de branco – e continuou a revelar as texturas da antiga parede deteriorada através dos tempos; e as paredes das laterais foram pintadas de verde. Estas duas cores extremamente importantes para essa produção, conforme veremos adiante.

O contraste de cores foi um elemento bastante utilizado na composição deste espetáculo. Ora era evidente nos tons da terra e areia do palco (respectivamente vermelho e branco), ora estava presente na seleção de cores utilizadas nos trajes dos personagens.



Fig. 03 – Figurino de *A Tempestade* (1990) concebido por Chloé Obolensky túnicas brancas simbolizam os habitantes da ilha em contraste direto com os náufragos

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064676d/f76.item>

Enquanto os habitantes da ilha estavam vestidos com túnicas bastante leves, flutuantes e brancas ou de cor clara, (Ariel, por exemplo, não veste propriamente o branco, mas uma túnica de cor crua); os náufragos usavam casacos sóbrios, retos e escuros, muitos deles com desenhos claramente inspirados em desenhos da época Elisabetana. Certamente, a seleção das cores para estes personagens não é aleatória. De acordo com as teorias de Kandinsky, a cor branca seria sinal de resistência. É uma cor cheia de possibilidades, que pode significar a pureza, a alegria e a esperança, mas para as culturas orientais está ligada ao símbolo da transformação e do luto. Enquanto que o preto, em **Do espiritual na arte**, seria sinal de ausência de resistência, ou seja, representa a extinção de algo e o nascimento de um mundo novo, tal como acontece no decorrer do texto com o processo de transformação das personagens dos náufragos.



Fig. 04 – À esquerda retrato de homem do século XVI da época Elisabetana provável inspiração de formas para os trajés dos náufragos de *A Tempestade* (1990)

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064676d/f76.item>

Outra cor que foi utilizada nos trajés dos personagens é o verde, que foi atribuído aos personagens trapaceiros Trinculo e Estéfano os marinheiros bêbados,

que forneciam um alívio cômico ao espetáculo. Para Kandinsky o verde é a cor mais calma de todas. Representa a passividade saudável repleta de satisfação, momento de vitalidade e exuberância. Já nas culturas orientais ela é símbolo de fertilidade, sorte e riqueza, ou seja, atributos que Brook também gostaria de transmitir como mensagem de seu espetáculo. Este foi o modo com que Brook traduziu a mensagem do texto, fazendo com que seus espectadores através da imaginação, pudessem se reportar ao que o grupo pretendia e transmitir a mensagem idealizada por Shakespeare.



Fig. 05 – Figurino de *A Tempestade* (1990), cena de Ariel com os marinheiros bêbados – utilização das cores contrastantes – preto, brancos e verdes

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064676d/f76.item>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica evidente, a partir do que foi exposto, que esta montagem de *A Tempestade*, apesar de não ser tão divulgada e difundida dentre os espetáculos de Brook, teve um papel bastante relevante em relação ao processo de síntese artística do autor. Vale ressaltar, sobremaneira, que nesse contexto a criação cenográfica foi fundamental no processo de criação dos trajes de cena, uma vez que ao simplificar os elementos cênicos e ao utilizar o tapete de areia como espaço de representação teatral, todas as escolhas de material e os desenhos dos trajes de cena ficaram ainda mais evidenciados.

Pode-se observar também que nos trajes deste espetáculo, assim como em algumas outras peças do diretor, existe uma intenção de não imprimir referência temporal. E, neste caso, fica ainda mais evidente a dualidade entre esta intenção, pois de um lado as personagens do mundo alegórico de Shakespeare recebem vestimentas simples, sem referência temporal e com cores neutras; em contraste com as personagens humanas que conservaram algumas características histórico-culturais com cores marcantes e que conduzem o espectador a um período específico. Contudo, essas dualidades nos trajes acabam se tornando referências para que o

espectador perceba a diferença entre os universos expostos pelo autor.

REFERÊNCIAS

BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CROYDEN, Margaret. **Conversations with Peter Brook: 1970-2000**. London: Faber and Faber, 2003.

HUNT, Albert. **Peter Brook: directors in perspective**. Cambridge: University Press, 1995.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KUSTOW, Michael. **Peter Brook: a Biography**. New York: St. Martin's Press, 2005.

REITZ, Bernhard. **Making the invisible visible: Peter Brook's production of *The Tempest***. Paris: RADAC - Université de Mayence, 2016. p150-166.

TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. **The open circle: Peter Brook's Theatre Environments**. New York: Faber and Faber Inc., 2003.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-335-4



9 788572 473354