

O flerte da moda com o teatro e a teatralidade da moda contemporânea

Fausto Viana, livre-docente, CAC ECA USP (faustoviana@uol.com.br)

RESUMO

A roupa da moda e o traje de cena sempre andaram de mãos dadas - por amor, real interesse, ou até por oportunismo. A moda esteve sempre presente no teatro e quer nas roupas dos frequentadores, quer no palco, ainda hoje tem seu lugar garantido. Veremos como esta relação foi sendo estabelecida ao longo dos tempos, chegando ao atual momento em que a moda parece se alimentar da teatralidade.

PALAVRAS-CHAVE: Traje de cena; moda; indumentária

ABSTRACT

Fashion and stage costumes have always been together- for love, for real interest or even opportunism. Fashion has always been present in the theater, whether on stage or in the theater. We will see how this relation has been established throughout times, until the present moment, when fashion seems to feed from theatricality.

KEY WORDS: costumes; fashion; stage design

1. O surgimento do vestuário

Vestir é uma necessidade humana, desde os mais remotos tempos. Os porquês do vestir têm sido amplamente discutidos em diversos manuais de indumentária e de figurino, mas a obviedade leva imediatamente à escolha de um item fundamental. Veste-se para proteção do frio, das intempéries e dos fenômenos externos ao corpo. Vestir protege as partes mais sensíveis do corpo.

Já a Moda não é uma necessidade primordial de subsistência. Nasce da expansão das atividades sociais do homem.

Se admitirmos que vestir tem a ver com cobrir o corpo de alguém, e o traje com a escolha de uma forma particular de roupa para um uso particular, é possível então deduzir que vestir depende primariamente de condições físicas tais como clima e saúde, e a manufatura de têxteis mostra que o traje reflete fatores sociais como crenças religiosas, mágica, estética, status pessoal, o desejo de ser diferenciado ou de emular seu semelhante, e assim por diante? (BOUCHER, 1987)

O termo Moda será empregado aqui como um vestuário elaborado, repleto de significados e de uso social, que reflete um conjunto de padrões estabelecidos para períodos determinados de maior ou menor duração histórica. De forma bastante simplificada, o conceito de **indumentária** envolve tudo aquilo que o ser humano veste. Podemos falar de indumentária dos gregos clássicos, ou da vestimenta romana no século V. Quando se emprega a palavra **moda**, refere-se a um padrão em série que o mercantilismo, por volta do ano 1.300, difundiu, a Revolução Industrial ampliou e deu todo o suporte mecânico de reprodução e que hoje atinge proporções sensacionais.

Boucher, que também cita o processo da vestimenta como proteção, aprofunda o estudo da indumentária ao citar que os etnologistas e os psicólogos têm buscado razões menos diretas para o uso da roupa. Chega mesmo a citar a Bíblia e a Igreja contemporânea ao expor possíveis motivos do vestir: “Modéstia, no caso da Igreja, as idéias de tabu, influência mágica e o desejo de agradar para os modernos.” (BOUCHER, 1987) Esta influência mágica do vestir é bem favorável ao ponto de vista deste artigo: as investigações contemporâneas sobre o figurino teatral incluem as raízes ritualísticas do teatro.

A Indumentária *normal* e o Figurino Teatral teriam este primeiro ponto comum: o homem primitivo usaria peles e determinados ornamentos para realizar, ainda dentro das cavernas, o que seria um ritual de caça. O animal seria caçado já dentro da caverna, garantindo assim o sucesso da empreitada (a caça em si) e a sobrevivência da espécie humana (através da alimentação).

Já o desejo de agradar dos modernos, citado por Boucher, vem como o elemento funesto do estudo.

2. O traje teatral – sua origem ritualística.

A roupa teatral se origina no ritual que fomenta o teatro. No caso do teatro ocidental, ao qual pertence o teatro brasileiro, ficou convencionado que este marco inicial seria o teatro grego, que teve seu apogeu em 500 a.C.

O teatro grego evolui a partir do ritual dionisíaco. Dionísio era o deus da fecundidade, da alegria e do verão, adorado por grupos de pessoas. “Eram simples coros que se davam as mãos numa dança enquanto entoavam cânticos homenageando o deus”. (CAMPELLO NETO E VIANA, 2006).

Este ritual – conjunto de ritos, de atos e práticas próprias¹ - não é tão elegante e nem mesmo tão *glamouroso* quanto podem sugerir algumas epopéias *hollywoodianas*. Organizados em semicírculo, os participantes assistiam à oferenda feita pelo sacerdote. Há diversas fontes, mas uma delas diz que a oferenda principal era um bode preto, sacrificado no altar.

Naturalmente, as roupas usadas pelo sacerdote para este ritual eram especiais, dada sua função de intermediador entre matéria e espírito. Os bailarinos e cantores vestiriam seus trajes de acordo com o que simbolizavam no ritual. O público usaria seus trajes cotidianos.

É a evolução deste acontecimento ritual que, tempos depois, leva ao surgimento do teatro ocidental. Os trajes se renovam e passam a atender necessidades específicas da encenação e do espaço cênico que ocupam. Teatros com capacidade para até cinqüenta mil espectadores exigem do traje teatral um formato e codificação² próprios. Assim, a cintura alta da túnica (heranças dos persas) permitia que a figura humana não ficasse achatada pela distância. O uso dos coturnos, de vinte ou trinta centímetros de altura, contribuía para o ajuste de proporção, finalizado pelo uso de um *onkos*, uma espécie de diadema, que podia trazer ou não uma peruca presa a ele (figura 1).



Figura 1 - A figura teatral grega



Figura 2 - Um bailarino de kathakali

03. Teatro Grego *versus* Formas Ritualísticas

O teatro grego faz uso de uma roupa própria, destinada às encenações teatrais. A idéia da roupa teatral como roupa ritualística desaparece rapidamente em

Roma. Esta civilização, que conquista militarmente a Grécia, transforma o fazer teatral ritual grego em um acontecimento mais espetacularizado³, como se fosse uma cópia na qual houve desvio de função original.

Assim ocorre com a utilização indiscriminada no palco das roupas teatrais do Oriente, em especial do Japão, da China e da Índia. O momento histórico atual revela que uma boa parcela dos artistas de todo o mundo está bastante inspirada por formas ancestrais da arte teatral destas nações. Alguns exemplos são o Teatro Nô, o Kabuki e o Kathakali.

Este último revela uma arte que pode ser considerada teatro, mas que envolve literatura, dança, música, canto e poesia. O seu traje (figura 02) traz um grau de detalhamento e riqueza de materiais que o observador comum poderá nem perceber. Estes elementos estão presentes, no entanto, e têm uma razão para estarem ali. O conhecimento destas estruturas é parte do treinamento de um ator de kathakali. É seu corpo – quase o de um bailarino, na verdade - que concede a força motriz que movimenta aquele traje. O movimento, que o artista adquire às vezes em até vinte anos de treinamento, vem acompanhado de toda a tradição indiana. De cinco mil anos.

É esta herança que o indiano recebe que impede que os ocidentais copiem **na essência** o que significa o teatro indiano. Pode-se aprender com sua filosofia, sua forma de pensamento e de viver. Pode-se criar baseado naquilo que o kathakali inspira. Pode-se até copiar um traje da forma ancestral indiana. Porém, fazer uma encenação igual é uma luta inglória.

O teatro ocidental, no entanto, permite atingir **os mesmos** objetivos: elevar o homem para a espiritualidade através da arte.

A boa notícia é que eles também não possuem as raízes para fazer um *kuarup* de forma apropriada. Fica garantida alguma identidade cultural neste mundo dito globalizado de hoje.

04. O desenvolvimento histórico segue.

Depois de Roma, na Idade Média a roupa teatral predominante é a fornecida pela igreja. Gabriel Villela, diretor e figurinista de teatro, diz que “Se o figurinista foi fundamental para Deus, imagina para o teatro. Se foi para o Vaticano, imagina para o palco.” (MUNIZ, 2004)

O que Villela aponta é novamente a força que o traje sagrado possui dentro do ritual. A igreja católica fez amplo uso destes trajes, muitas vezes visto como instrumento de manipulação e ou dominação. Um estudo sobre trajes usados nos rituais religiosos contemporâneos das diversas igrejas seria muito oportuno para revelar como o traje continua sendo importante no ritual.

Os trajes de uso diário, dentre eles o que se pode chamar os de Moda, só vão aparecer no teatro que surge a partir das manifestações populares.

As relações que se estabelecem entre quem faz e quem assiste são as mais diversas possíveis - é assim que os luxuosos trajes de duques, condes, reis e suas esposas vão aparecer em cena, no palco, na figura dos enamorados⁴ da *commedia dell'arte*. Só que bastante defasados em anos, já que estas roupas eram verdadeiro patrimônio financeiro – da nobreza e daqueles que agora recebiam a doação, as companhias teatrais - e deveriam ser usadas até que já estivessem bastante desgastadas.

Na renascença, repete-se o fato - as roupas que vão para a cena são aquelas doadas pela comunidade local ou pelo empresário que pagava pela realização do espetáculo. Continuam sendo roupas realistas, que foram de uso cotidiano. O que menos importa é a sua adequação à personagem.

Na França barroca, esta tradição começa a ser invertida - são criados verdadeiros “trajes luxuosos de teatro” para que a corte se divertisse em seus balés e apresentações de cena. Luís XIV ganha o nome de *Rei Sol* por ter representado este papel em um balé, em 1653. Afinal, o pensamento corrente indicava que nenhum outro papel seria digno de Sua Majestade. O sol é o astro rei.

Era a vaidade plena se ajustando à cena. Esta inversão de papéis só seria corrigida quando a verdade da cena voltasse a surgir e o teatro deixasse de ser um evento social. O teatro teria que voltar a ser uma manifestação artística com capacidade de modificar o ser humano através da catarse⁵.

05. A busca por um figurino verossímil para a cena.

Até meados do século XVIII não há preocupações significativas com a realidade da personagem e a necessidade de adequação do traje para uma personagem nos moldes desenvolvidos no século XX. No entanto, em 1750, Mlle. Clairon⁶ resolveu que iria adequar seu estilo declamatório⁷ ao tamanho da sala,

soando muito mais natural. O efeito foi tão devastador que até Diderot comentou a coragem da atriz. Ela percebeu, diante daquela repercussão toda, que teria que mudar a representação inteira.

Não vê que isso me desgraça? Para todos os meus personagens, o figurino deverá ser estudado. A verdade na declamação exige a verdade no trajar; todo o meu guarda roupas está rejeitado deste momento em diante. Vou perder dinheiro em roupas, mas o sacrifício será válido. (ANDERSON, 1999)

A “perda de dinheiro em roupas” a que se refere Clairon é em relação aos altos investimentos nos trajes. Estes, por sua vez, atravessavam um período em que estavam totalmente sujeitos à vontade do intérprete. O “investimento” poderia ser feito de duas formas:

- Roupas fantasiosas, trajes inventados por alguém que desconhecia a precisão histórica e aceitava todas as hipóteses oferecidas pela imaginação na criação de um traje;
- Roupas da Moda que mostrassem o máximo possível a riqueza, a influência e a *superioridade de artista* de quem usava os trajes no palco.

Ambas, é claro, tinham um efeito mercadológico de divulgação para o espetáculo. Esta técnica atravessou os séculos e chegou aos tempos modernos: muitos espetáculos ainda atraem público mais pelo seu apelo visual (o que engloba os figurinos) do que pelo seu conteúdo dramático.

As renovações mais significativas no uso dos figurinos teatrais começam a acontecer no final do século XIX. Dois encenadores - o Duque de Saxe-Meiningen na Alemanha e Antoine, no Théâtre Libre de Paris – partem para a busca de um figurino naturalista para a cena.

O Naturalismo é um movimento artístico que (...) preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da existência humana; por extensão, estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade. (PAVIS, 1999)

Foi partindo desta busca pelo figurino naturalista, de aspecto fotográfico, que o encenador russo Constantin Stanislavski começou a empreender suas pesquisas. Muitas das suas descobertas afetaram o fazer teatral no século XX, já que ele devolve o status de obra de arte ao fazer teatral, que deixa de ser um evento meramente social. Para tanto, altera desde a estrutura física da sala em que acontecem as encenações até a atitude comportamental de seus atores.

O figurino passa a ser parte fundamental não só no processo do espetáculo, mas principalmente da composição de uma personagem. Esta criação passa a considerar o figurino um objeto externo extremamente importante na complementação do trabalho do ator. Como diria Tairov⁸, o figurino tornou-se verdadeiramente a *segunda pele do ator*.

06. Nascem as estrelas do Teatro e da Moda?

O final do século XIX e início do XX viram nascer estrelas de primeira grandeza do teatro mundial. A mais dotada de marketing pessoal entre elas era, sem dúvida, Sarah Bernhardt (1844-1923) (figuras 03 e 04). Sua preocupação com o figurino, no entanto, era muito mais estética do que artística - ela desejava ardentemente *vender* seus espetáculos.



Fig.3 - A Divina Sarah no papel de *Teodora*



Fig.4 - Sarah Bernhardt no papel de *Hamlet*

A figura 03 mostra Sarah Bernhardt como a Imperatriz Teodora de Constantinopla, em *Teodora*, de Sardou (1882). É um bom exemplo do que se imaginava de um traje histórico, sem maior aprofundamento de significados. O traje é muito rico, no entanto: metais e pedras ajudam a dar imponência, o que convém a uma monarca. A figura 04 revela Bernhardt no papel-título de *Hamlet*, de William Shakespeare, em 1899. O traje é suntuoso e pouco compatível com o modelo estabelecido para Hamlet neste período. O maior desafio - ou seria provocação? - foi assumir um papel masculino em um período assumidamente preconceituoso contra a mulher.

O século XIX era um prato cheio para o início de relações mais sérias entre moda e palco. Teatro é então um meio de comunicação em massa - seus recursos tecnológicos estão sendo inovados. Surge a luz elétrica e com ela uma melhor

iluminação cênica, possibilitando novos efeitos visuais. Juntamente com os anos loucos, surgem os novos *designers*.

Interessante é notar como surgem as propostas dos grandes costureiros para teatro - o namoro entre a arte teatral e a moda, representada pelos seus estilistas mais renomados. Não é nenhuma surpresa que o tipo de teatro que vai absorver idéias dos gênios da moda é teatro dito comercial. Não que isso reduza sua qualidade ou dilua seu mérito. Não se trata, no entanto, de teatro de pesquisa, como propunha o *Teatro de Arte de Moscou*⁹ ou o *Berliner Ensemble*,¹⁰ mais tarde. Para estes, os *designers* principais eram oriundos das artes plásticas, trabalhando sob a severa condução de diretores teatrais com opiniões muito determinadas.

Foram muitos os costureiros que desenharam para teatro - Chanel, por exemplo, trabalhou em vários espetáculos, sendo o mais importante uma montagem da *Antígona*, de Cocteau, em 1922, com cenários de Pablo Picasso.

Nas críticas de *Antígone* foi Coco Chanel quem roubou muitas das manchetes com os figurinos que fizera com as pesadas lãs escocesas que Cocteau lhe levara. 'Chanel torna-se grega' era o título de uma das críticas. (HUFFINGTON, 1988)

É muito importante notar que os figurinos de Chanel eram adequados à encenação, perfeitos para a necessidade da criação dos papéis. O teatro era a atividade fim - a moda era o meio. Claro que era a construção de um grande nome que estava em jogo.

Por todo o século XX o teatro por diversas vezes se valeria dos costureiros para a criação dos figurinos. E o caso dos sucessos de vendas não era pequeno. Um caso muito interessante é o de Iya Abdy, socialite parisiense, que aceitou patrocinar um espetáculo do encenador Antonin Artaud¹¹ desde que fosse ela mesma a protagonista. A encenação foi um fracasso de bilheteria. Mas não para a estilista Karinska¹², que executou para as amigas da referida *socialite* trinta cópias de um dos vestidos usados em cena por Abdy.

Um caso semelhante aconteceu em São Paulo na década de 50, no Teatro Brasileiro de Comédia¹³. Os vestidos usados em cena por Cacilda Becker¹⁴ esgotavam-se das butikues patrocinadoras imediatamente. Recentemente, houve um grande espetáculo em que a alta costura estava protagonizada em cena - era *Mademoiselle Chanel*, com Marília Pêra no papel principal e trajes recriados pela própria *maison*.

O casamento entre a moda e o teatro, desta maneira, durou bastante. Até a década de 80 era firme, decaindo apenas com os elevados avanços das TVs e posteriormente, das TVs a cabo e outras mídias.

Desperta a atenção neste momento a evidente fortificação da moda, enquanto em número de espectadores o teatro decaiu bastante. Nada que se possa dizer alarmante ou nunca visto: esse movimento em teatro é cíclico, acontece sempre e a arte teatral não vai morrer.

07. Teatro da Moda? Mas... que personagens são essas?

A Moda atualmente se vale de todas as estruturas do teatro: a cenografia, os efeitos de luz e som, coreografias, *happenings* e performances (as novas e inúmeras formas de se realizar os desfiles) - que são tipos específicos do fazer teatral. Inclusive a criação de personagens.

No que tange ao uso do aparato técnico, não há o que lamentar. Ajuda inclusive o mercado dos técnicos que operam em teatro.

A criação de personagens na passarela, no entanto, parece uma inversão de valores um pouco sem sentido. Na relação Teatro-Moda do início do século XX havia uma personagem teatral que era vestida pela moda, mas tinha uma razão de existir. Havia uma força interna que motivava sua existência.

Nas passarelas da Moda atualmente vê-se muitas personagens criadas para desfilarem, com muito conteúdo dramático **no trajar e na forma externa**. Questiona-se, porém, o conteúdo interno destas personagens, que refletem - sem dúvida! - muita atitude, ousadia e o que mais, mesmo? **O que o cliente quiser**, desde que esteja disposto a pagar por aquilo que deseja.

Tirando-se do teatro o conflito dramático, ele deixa de existir. Uma hipótese do que está acontecendo é, em última instância, a criação da **alerta** indústria da moda para aproveitar os distúrbios de comportamento do homem moderno. A capacidade mercantilista da indústria da Moda é revelada por Barthes:

Por que é que a Moda fala tão abundantemente do vestuário? Por que é que ela interpõe entre o objeto e o seu usuário um tal luxo de palavras – sem contar as imagens – uma tal rede e de sentidos? A razão disso, como sabemos, é econômica. Sendo calculadora, a sociedade industrial está condenada a formar consumidores que não calculam; se produtores e compradores do vestuário tivessem uma consciência idêntica, o vestuário só se compraria – e se produziria – na proporção muito lenta do seu desgaste pelo uso. A Moda, como todas as modas, repousa sobre uma disparidade de duas consciências: uma deve ser estranha à outra. Para obnubilar a consciência contável do comprador, é necessário estender diante do

objeto um véu de imagens, de razões, de sentidos, elaborar em seu redor uma substância mediata, de ordem aperitiva, em suma, criar um simulacro do objeto real, substituindo o tempo pesado do desgaste por um tempo soberano, com a liberdade de se destruir a si mesmo por um ato de potlach anual. (BARTHES, 1979)

Barthes identifica manobras da indústria da Moda para acelerar e efetivamente fazer crer que há a necessidade de aquisição de roupas. Este modelo foi estabelecido por ele a partir das fotografias de Moda e do que elas ofereciam. Dentro deste mesmo contexto, ele identifica um fator curioso: nas fotos que examina, quem estava em movimento era a mulher, não o vestuário. “Por uma curiosa distorção, inteiramente irreal, a mulher é apanhada no ponto alto de um movimento, mas o vestuário que ela usa permanece imóvel.” (BARTHES, 1979).

O que mostra que a preocupação da Moda então era ser associada à mulher em movimento, aquela que conquistaria seu espaço, o mercado de trabalho, a igualdade entre os sexos, o poder da mulher e outros desejos pertinentes ao mundo feminino da década de sessenta e setenta.

Se Barthes aponta que era necessário turvar, escurecer a consciência do comprador colocando diante dele um mundo de novas oportunidades - um véu de imagens, de razões, de sentidos, de ordem aperitiva - o modelo parece que recebe atualmente um complemento. É a possibilidade de finalmente, através do traje, compor a própria personalidade. Mas a necessidade do sacrifício ritual anual de morte precisa continuar acontecendo, para que os lucros continuem. As personagens dispostas a seguir estes modelos estão a postos.

Talvez não seja descabido dizer que a maioria das transformações das últimas décadas, principalmente na sociedade ocidental, manifesta o tom bipolar ou de busca intensa de novidades: (...) expressão afetiva, mulheres cada vez mais ativas e competitivas, cirurgias plásticas estéticas e todas as formas de preservar ou recuperar a juventude. (...) Além disso, a mídia reforça o modelo de que só é bom se tiver muita adrenalina! Para quê? Para vender mais. Será que o mercado é um bom regulador do comportamento humano? Não precisamos repensar nosso modelo de sociedade e a filosofia de vida que estamos levando? Onde fica a discussão ética disso tudo? (LARA, 2004)

O fenômeno apontado por Diogo Lara, estudioso dos distúrbios do humor, que muitos cientistas concordam ser uma das piores doenças do mundo contemporâneo, mostra o que Barthes apenas supunha que fosse acontecer. Vive-se um período em que talvez a compra de um traje, para parafrasear Chico Buarque, seja “para finalmente eu me identificar.” O mais provável é que estas personagens - mutantes anuais - saiam desta experiência debilitados e ainda mais sem forças

diante deste mundo que despreza as regionalidades e, conseqüentemente, as opções do indivíduo.

O exemplo é contemporâneo, mas a criação de tipos pela indústria da moda não é novidade! Paul Poiret já criava no início do século XIX moda baseada nos *Balés Russos* de Diaghilev, injetando na moda um Oriente imaginário criado por Leon Bakst.

O que parece incomodar é esta contradição entre o fazer da moda e o fazer artístico, que na sua síntese é generoso, aberto e flexível. A indústria da moda dá a impressão de ser inflexível, ditadora de padrões e formas de comportamento. Apesar de toda a sua força econômica e de todos os benefícios trazidos por ela, é imperioso repensar a moda. Talvez, como alguns já fazem, redirecioná-la para uma linha mais artística, mais humana, seja a solução necessária.

No atual *Teatro da Moda* – bastante distante do idealizado por Ricci em 1945, que tinha por objetivo reerguer a indústria da moda francesa no pós-guerra - não há lugar para o improvisado. A Moda atingiu um alto grau de sofisticação.

Triste é saber que não há espaço para personagens reais, seres de carne e osso e sim - dura semelhança com o Teatro da Moda Francês de 1945 - bonecos com cabeça esculpida em gesso. O teatro passou a ser atividade meio; a moda, atividade fim; a nós, talvez reste apenas o papel de *fashion victims*.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, B e C.. **Costume Design**. Orlando: Harcourt, 1999.
BAUDOT, François. **A Moda do Século**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Nacional, 1979.
BOUCHER, François. **20.000 Years of Fashion**. New York: Harry N. Abrams, 1987.
CAMPELLO NETTO E VIANA, F. **A Cenografia: Introdução Histórica e Considerações**. São Paulo: ECA-USP, Tese de Livre Docência (parte 02), 2006.
HUFFINGTON, A . S.. **Picasso Criador e Destruidor**. São Paulo: Bestseller, 1988.
LARA, Diogo. **Temperamento Forte e Bipolaridade**. Porto Alegre: Diogo Lara, 2004.
MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus: o Figurino em Cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
RIBEIRO, Almir. **Kathakali**. Rio de Janeiro: A . Ribeiro, 1999.
STANISLAVSKI, C. **Minha Vida na Arte**. Rio: Civilização Brasileira, 1989.

¹ Definição de HOUAISS.

² A opção por determinada cor favorece a identificação da personagem ou sua posição social.

³ É importante esclarecer que a afirmação é feita com base em amostragens do que resta dos teatros romanos e gregos. Se há uma lamentável perda de conteúdo na transição do teatro grego para o romano, há que se considerar que também havia boas exceções, como a comédia romana, representada por Plauto.

⁴ Os enamorados são tipos da *commedia dell'arte*, bastante improvisada e que se vale de máscaras e figurinos para que o público conheça e identifique as personagens. Os enamorados são feitos por atores mais jovens e belos, que não usam máscaras e seus trajes são sempre contemporâneos.

⁵ De forma bastante simplificada, catarse é um sentimento ou uma sensação que se obtém quando, no caso do espetáculo teatral, vê-se em cena a purgação dos seus males e isso ocasiona uma mudança na vida do espectador.

⁶ Atriz francesa atuante na segunda metade do século 18.

⁷ Arte de dicção expressiva de um texto recitado pelo ator; ou, pejorativamente, forma muito teatral e cantada de pronunciar um texto em verso.

⁸ Encenador russo que viveu entre 1885 e 1950. .

⁹ Dirigido por Stanislavski.

¹⁰ Dirigido pelo encenador Bertolt Brecht (1898-1956).

¹¹ Artaud foi um encenador francês que propôs diversas teorias, entre elas o famoso Teatro da Crueldade.

¹² Karinska foi parte da elite intelectual russa. Quando fugiu da União Soviética, foi obrigada a se valer de seus dotes como costureira e bordadeira. Em Paris e nos Estados Unidos, realizou inúmeros trabalhos para teatro, dança e cinema. Foi parceira constante de Balanchine, no *New York City Ballet*.

¹³ O TBC teve seu apogeu entre os anos de 1948 e 1964, quando teve um repertório estável e estrelas de primeira grandeza. Depois entrou em franca decadência, sem o apoio de seu fundador Franco Zampari. Ainda existe o prédio do TBC, na Rua Major Diogo.

¹⁴ Cacilda Becker (1921- 1969) foi uma atriz brasileira que fez parte de importantes espetáculos e foi estrela do TBC na década de 50.