

O FIGURINO DE FLÁVIO IMPÉRIO EM “PANO DE BOCA”

Baraldi, Paula de Lima; Especialização em Cenografia e Figurino
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo paula.baraldi@gmail.com

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a comunicação visual proposta por Flávio Império para a montagem da peça teatral *Pano de Boca* (1976) de autoria e direção de Fauzi Arap, no Teatro 13 de Maio, em São Paulo; e explorar a profícua parceria de trabalho entre esses dois mestres de cena.

Palavras Chave: Flávio Império; figurino; teatro.

Abstract

This paperwork has as objective to analyze the stage visual communication proposed by Flávio Império for the play *Pano de Boca* (1976) wrote and directed by Fauzi Arap, at Teatro 13 de Maio in São Paulo; and explore the fruitful work partnership between these two scene masters.

Keywords: Flávio Império; costume design; theatre.

Pano de Boca foi a primeira peça escrita e dirigida por Fauzi Arap. Estreou em São Paulo, em 1976, no Teatro 13 de Maio, localizado na região central da cidade, na época recém adquirido por Benê Mendes, também produtor e ator do espetáculo. Teve concepção de espaço cênico de Flávio Império e figurinos de Império e Cecília Cerrotti, como veremos adiante.

Flávio Império, nasceu em 1935 em São Paulo, iniciou sua carreira em 1956 dirigindo e criando cenografia e figurinos para o grupo infantil amador do Teatro da Comunidade Cristo Operário e estreou profissionalmente em 1960 com a peça *Morte e Vida Severina*, dirigida por Clemente Portella no Teatro Experimental Cacilda Becker. Em seguida começou a trabalhar nos teatros Oficina e Arena. Seu trabalho foi premiado e conhecido nacional e internacionalmente em outras áreas de atuação além do teatro. Exercendo a função de arquiteto foi um dos fundadores do *Grupo de Arquitetura Nova* ao lado de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, além de ter sido professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de 1962 a 1976.

Fauzi Arap, nasceu em 1938, formou-se em engenharia pela Escola Politécnica da USP, iniciou sua carreira como ator nos teatros Oficina e Arena, pelas mãos de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal, respectivamente, onde conheceu Flávio Império, ainda durante a montagem de *A Mandrágora* sob direção de Boal, em 1962, em que Império participou na produção. Dois anos depois atuou em *Andorra* sob direção de José Celso com cenografia e figurino de Flávio, que viria a ser seu grande parceiro de trabalho. Juntos pela primeira vez em 1971, em *Rosa dos Ventos: O show encantado*, de Maria Bethânia, a repercussão do show criou uma mítica em torno dos três, que em 1974 repetiram a parceria de sucesso que resultou no show *A Cena Muda*, em seguida ocorreu a estréia da primeira peça escrita por Arap, nosso objeto de estudo. Em 1977 Flávio fez a cenografia e os figurinos para o show *Pássaro da Manhã* e para a terceira peça de Fauzi, *Um Ponto de Luz* e os dois últimos trabalhos juntos desses mestres de cena foram os shows *Maria Bethânia* em 1979 e *Estranha forma de vida* em 1981. O último trabalho de Império foi o show *Maria Bethânia 20 Anos de Paixão* pouco antes de falecer em setembro de 1985.

O texto conta a história de um grupo de teatro que se reencontra após um rompimento, como ficamos sabendo ao longo do tempo. A história se passa em três planos, sendo o primeiro o de *Pagão* e *Segundo*, personagens inacabadas de um autor em crise criativa, que não chegamos a conhecer; o segundo plano é o do grupo de atores tentando se reorganizar, composto por *Ana*, *Marco*, *Paulo*, *Zeca*, *Pedro* e *Tarso* que se encontram no próprio teatro em que apresentavam as peças do *Grupo Fênix* para discutir que rumos seguir após a passagem de *Os Ciganos*¹ - citados apenas como figuras místicas - em suas vidas. O terceiro plano é o de *Magra*, atriz do grupo que, em monólogos, esclarece os motivos que levaram à desintegração do grupo e questiona o papel do ator.

Tomaremos como ponto de partida *Pano de Boca* como um texto que representa além de uma classe e um período pois, levanta questões mais complexas e profundas - como Identidade, força da Palavra e Loucura - e acreditamos que apenas assim será possível compreender os critérios utilizados para a composição estética seguindo o conjunto texto-direção-visual. Segundo Pavis, é importante estabelecer a distinção entre a segmentação da história (a fábula narrada) e a segmentação da narrativa (discurso narrante), sendo assim, consideramos que a

¹ *Os Ciganos* são comumente associados ao *Living Theatre*, grupo norte americano fundado por Julien Beck e Judith Malina, que esteve no Brasil no início da década de 70 a convite de José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, mas em entrevista Fauzi afirma que representam as drogas.

montagem de 1976 analisada atinge seu ideal, em seu sentido primordial, enquanto cumpre a proposta de seu criador ao ser dirigida também por ele.

O primeiro título escolhido para o texto seria *Pirandello - Um Concerto de Theatro*², que segundo o autor³, seria um trocadilho fácil com “piração”, mas também uma homenagem a Luigi Pirandello, autor de *Seis Personagens à Procura de Autor - Comédia a ser feita*, clássica obra teatral que trata justamente a metalinguagem de modo inovador à sua época desde o título alusivo à busca de autoria e também ao caráter de obra não finalizada, estrutura também utilizada por Fauzi Arap, ao criar uma peça metalinguística que tem como título justamente um termo utilizado comumente para designar a cortina que cobre a cena, formando a "parede" que separa o palco da platéia e que normalmente é levantada para dar início ao espetáculo. O título tão alusivo ao próprio teatro entrega o teor da peça mas, no caso de Arap, há ainda outras possibilidades de interpretação como a situação política de repressão e a própria loucura abordada no texto, que nos levam a encontrar o sentido ambíguo do título, considerando-se que pano de boca seria, literalmente, um tecido utilizado para cobrir a boca, "como uma mordança" (PANZERI) impedindo qualquer tipo de expressão verbal.

O subtítulo *Um Concerto de Theatro de Fauzi Arap*, também alude à *Comédia a ser feita*, já que a palavra “concerto” está grafada no programa da peça com a letra C riscada e substituída por S, evocando então o caráter de reforma e reparo ao *Theatro*, que ainda não está finalizado e simultaneamente satirizando o teatro tradicional ao propor um concerto às suas estruturas e, ao mesmo tempo, um concerto que seria tradicionalmente apresentado em um *Theatro*.

O fazer teatral cria, entre tantos outros rituais, a passagem do plano concreto e real para o plano fantasioso. O que acontece em *Pano de Boca* é que dentro do plano fantasioso há outras subdivisões que se esbarram mas são nitidamente distintas tanto nas rubricas quanto na tradução visual de Império, que através de diversos recursos cenográficos, de figurinos e iluminação, apresenta as divisões, como veremos a seguir.

² Theatro, segundo definição de HOUAISS, deriva do grego *Théatron* (*théa* ‘espetáculo, vista, visão’ + *tron* ‘instrumento’, donde literalmente ‘máquina de espetáculo’), e a grafia foi substituída por “Teatro” sem “th”, o que indica a ironia do autor ao intitular seu texto nitidamente moderno, pós *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues que marca o início do teatro moderno brasileiro.

³ Fauzi Arap em entrevista ao Jornal da Tarde (periódico impresso em São Paulo - SP) em 08 de Abril de 1976.

Em um texto tão rico de símbolos e signos, analisaremos então individualmente cada personagem através do processo de decupagem para assim estabelecermos parâmetros comparativos entre “personagem lida e personagem vista” (PAVIS, 2005 p.288). Ainda que o foco e abordagem sejam o figurino é importante lembrar que em uma montagem teatral a análise de figurino se refere à adequação com relação à história e portanto não consideramos possível que se observe apenas um recorte da obra, e Flávio Império realizou diversas cenografias ao longo de sua vida, mas todos os figurinos que fez eram acompanhando suas cenografias, não tendo realizado nenhum trabalho exclusivamente com figurinos.

Sobre a cenografia, Flávio explica que:

“O que quis fazer em *Pano de Boca* foi uma arena que aflorasse da terra, e tudo que tivesse em torno do espectador e ator deveria ter sido recolhido em depósitos de teatro ou em escolas de samba. A grande parte do material usado não tinha sentido decorativo mas ambiental. A idéia que quis passar era de um velho teatro, reaberto em cima dos escombros. Mais uma verdade do que uma ficção. *Pano de Boca* não é uma peça de teatro convencional, mas uma programação através de “elementos teatrais: de uma reflexão sobre nós, o teatro.” (IMPÉRIO apud KATZ, p.117)

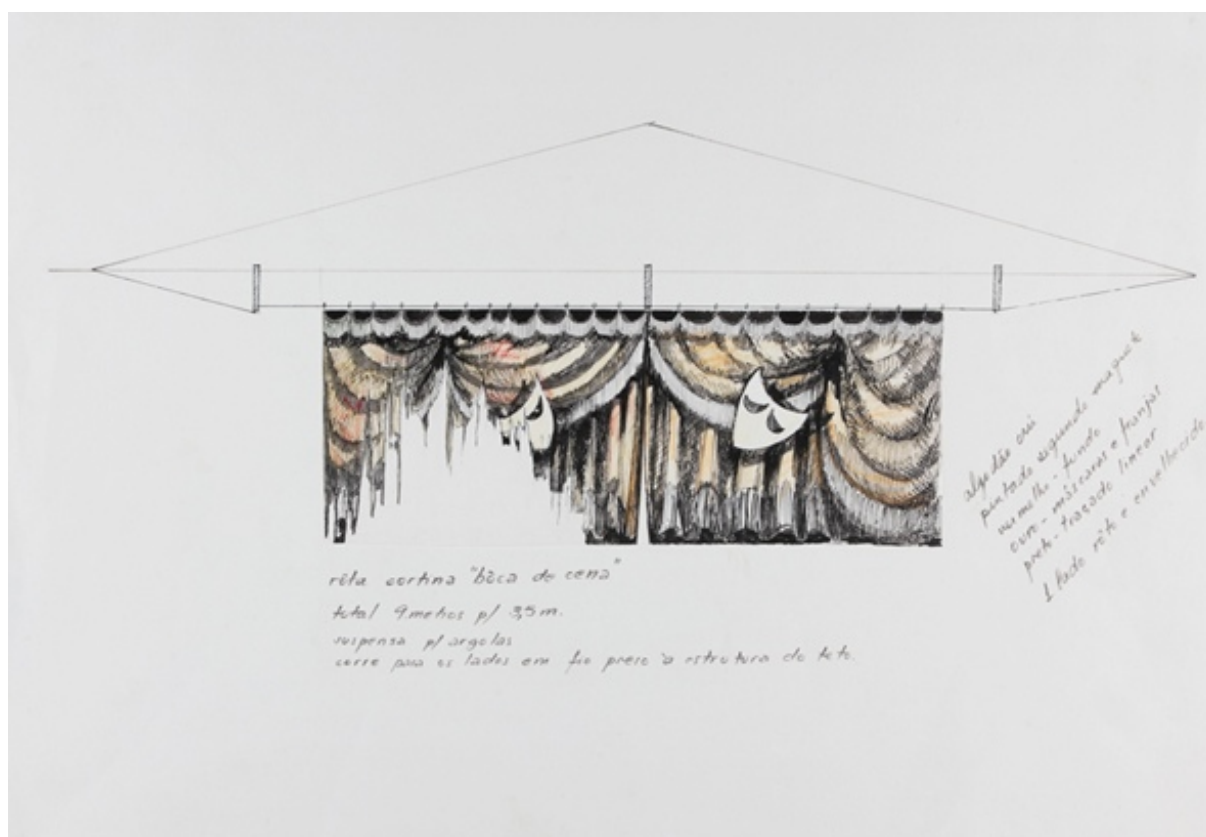


Figura 1: Projeto para cortina, onde lê-se “roteira cortina “boca de cena”/ total 9 metros por 3,5m/ suspensa por argolas/ corre para os lados em fio preso à estrutura do teto”, e “algodão cru/ pintado seguindo a maquete: vermelho - fundo; ouro - máscaras e franjas; preto - traçado linear/ Um lado rito e envelhecido”. Arquivo Sociedade Cultural Flávio Império. Fonte: KATZ, p.120.

A cortina rasgada (Fig. 1) simboliza o fim, as ruínas do *Theatro* tradicional, com suas clássicas máscaras de riso e choro, simultaneamente remete ao recomeço, à nova chance tanto do *Grupo Fênix* quanto do teatro de grupo como um todo e adianta o cenário entulhado de adereços e objetos de cena, seguindo a rubrica que indica que:

“O cenário é um palco cheio de coisas jogadas, restos de velhos cenários, roupas, um baú (...) uma forma semicircular de um picadeiro, cercado por areia, que aparece na boca de cena é reveladora das bases sobre as quais foi construído o chamado teatro brasileiro. Os resíduos de cenários materializam a memória dos inúmeros espetáculos já feitos ali.” (ARAP, 1975)

Império foi buscar cada elemento para compor a cenografia em galpões de teatros, escolas de samba e ferros velhos. No programa da peça, ao invés de “cenografia”, encontramos “espaço cênico”, chamado assim por ser mais abrangente, cobrindo não apenas no palco como era comum à época. Havia adereços, tecidos e fragmentos de cenário pendurados por todo o teatro, pelas paredes e a platéia, caracterizando o local como um espaço do *Grupo Fênix* abandonado. A fachada do Teatro 13 de Maio foi pintada de vinho e estampado com a *Esfinge* desenhada por Flávio, presente também no cartaz da peça, e é um símbolo de enorme importância no contexto, especialmente ligado ao personagem *Pedro*, como veremos adiante.

O personagem *Pagão* (Fig. 2), interpretado por Nuno Leal Maia, é caracterizado como um palhaço, criado por um autor desconhecido que está em crise. É ele quem abre a peça questionando seus direitos à vida e a cumprir seu destino de personagem, que é justamente representar, no primeiro ato ele pede ao autor que o deixe dizer o que tem para dizer e viver. Seus figurinos são coloridos e exuberantes, desde sua maquiagem que deixa claro desde o início seu papel de personagem, o diferenciando dos atores do grupo. A calça de um de seus figurinos foi feita com gravatas de tecidos brilhantes e estampados, costuradas umas às outras. Em determinado momento veste uma capa feita de retalhos coloridos que lhe empresta maior dimensão. Ao lado de *Segundo*, personagem de Benê Mendes, compõe a onipresença e dualidade da consciência do autor, sendo que, segundo Arap⁴, um é extroversão e desejo de viver e o outro é desejo de morte. Ambos representam no

⁴ Entrevista de Fauzi Arap a Maria Thereza Vargas, Mariângela Alves de Lima, Cláudia Alencar Bittencourt, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura - Arquivo Multimeios/ Centro Cultural São Paulo.

entanto, o desejo mais íntimo e profundo do autor, que é de viver para sempre e representar, porque “quem tem a sorte de nascer personagem vivo não morre nunca mais; morrerá o homem, o escritor, o instrumento da criação; a criatura não morre nunca mais.” (PIRANDELLO, p.50). *Pagão* ironiza o modo de fazer teatro, a falta de crença de seu criador e a imaturidade/inocência de *Segundo*, que “não tem independência e não se conhece” (ARAP, 1975).

Segundo é um personagem ainda sem finalização, inseguro e iniciante, o que é representado em seu figurino inacabado que, em anotações de Império⁵ é descrito “como se fosse uma malha branca velha, fralda teatral” de jérsei de algodão sem acabamentos, sobreposta por um tecido azul estampado e o clássico rufo⁶ que completa seu figurino (Fig. 2). Em uma de suas falas diz que não suporta que riem dele, que na verdade representa a insegurança do próprio autor. Por ser recém-criado ainda não entende as engrenagens do teatro, defende seu autor e ainda não é independente como personagem vivo e pronto.



Figura 2: Fotografia de cena com os personagens *Segundo* (Benê Mendes) e *Pagão* (Nuno Leal Maia). Foto: Djalma Limongi Batista Arquivo Multimeios/ Divisão de Pesquisa/IDART. Fonte: KATZ, 1999 p. 126

⁵ Manuscritos e desenhos do artista disponíveis na Sociedade Cultural Flávio Império, sediada à cidade de São Paulo, consultados no ano de 2012.

⁶ “Gola pregueada muito usada nos séculos XVI e XVII”, SABINO.

Patrice Pavis afirma que, no teatro grego tradicional, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático e o ator é apenas seu executante e não sua encarnação, a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz (PAVIS, p. 286), ao contrário de *Magra*, que poderia ser considerada uma personagem surrealista esbarrando nos limites entre o fantasioso e o real. A personagem interpretada por Célia Helena, vencedora dos prêmios APCA e Molière por sua atuação em *Pano de Boca*, é uma atriz que questiona e busca compreensão sobre o papel do ator e do teatro em suas descobertas com o grupo e pessoais. *Magra* é como uma primeira atriz do grupo e sofreu muito com a influência dos *Ciganos*. É possível perceber que todos os atores têm certa dificuldade para se reestabelecer depois do rompimento com o tradicional, as novas influências ainda não foram digeridas como um todo, desde *Os Ciganos* até a influência de Bertolt Brecht⁷. *Magra* em seus monólogos fala sobre sua iniciação e critica dizendo que "a forma segura de permanecer à superfície é o teatro antigo" (ARAP, 1975), sua vida mudou, assim como a de todo o grupo e não pode mais voltar a ser como antes, seu papel é o de uma atriz perturbada, em desespero. Os figurinos são esvoaçantes, em seda e como fica a maior parte do tempo em um foco de luz e sobre uma mesa ou poltrona, com seus figurinos em tecidos finos e leves tem-se a impressão de estar destacada do fundo escuro, flutuando, o que remete às clássicas personagens perturbadas como *Blanche DuBois*⁸.

Pedro, namorado de *Magra* é um jovem ator, considerado louco pelos outros pois levou às últimas consequências as transformações ocorridas após o contato com *Os Ciganos* optando por deixar de falar, se comunicando com os outros atores apenas por gestos e mímicas, mostrando objetos que remetem à história do grupo e através das peças apresentadas por eles anteriormente. Em determinado momento, no segundo ato ele improvisa uma Esfinge com objetos de cena, que representa a síntese do mistério e da dualidade pois, o herói trágico Édipo ao responder-lhe o enigma "decifra-me ou te devoro" torna-se o rei de Tebas mas, simultaneamente, assassino de seu pai e incestuoso, levantando questões sobre o Destino e o próprio Homem. O figurino de *Pedro*, interpretado por Ademar Rodrigues, é composto por

⁷ Bertolt Brecht, nascido em 1848 em Augsburg, Alemanha, criou um novo conceito de teatro, o "épico", propondo a quebra da quarta parede, em que os atores têm consciência de que estão atuando e a platéia vai ao teatro para pensar e não para se distrair. Teatro narrativo com bases políticas e não puro entretenimento.

⁸ *Blanche DuBois* é a personagem central de *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams. Em 1962 Flávio Império criou cenografia e figurino da montagem do Teatro Oficina.

uma espécie de tanga que cobre apenas suas partes íntimas e lhe empresta aspecto misterioso e espiritualizado por remeter diretamente aos trajes usados por alguns iogues e hindus, como forma de desprendimento em seus retiros.

A personagem *Ana*, interpretada por Eudósia Acuña representa o público; espectador comum, que passou pela mesma transformação dos outros mas desenvolveu claustrofobia e outros medos. Em suas falas deixa claro que optaria pelo tradicional e conhecido aos mistérios percorridos. Segundo Eudósia⁹ o figurino de *Ana* assim como o dos outros atores do grupo, era sóbrio, composto por casaqueto com mangas 7/8 pregueado, camisa branca, saia midi pala alongar a silhueta no palco e botas. No período da estréia fazia muito frio, então a atriz solicitou outro casaco, no que foi prontamente atendida por Império. Seu figurino demonstra a seriedade com que encarou as mudanças e a tentativa de pertencer ao senso comum.

O figurino de *Marco*, personagem de João Signorelli, é inspirado no movimento hippie, com calça jeans *délavé*¹⁰ “boca de sino” muito usada nos anos 70, amarrada no cós por um cadarço, com bata e blazer com modelagem acinturada *unissex*. Ele é quem tenta apaziguar os ânimos, e encara com maior naturalidade tudo o que aconteceu com o grupo não se recusando a falar a respeito de nada e tentando acalmar *Ana*.

Paulo é o ator mais racional do grupo e que ao longo da história percebemos por suas colocações que se afastou do grupo antes da mudanças, é mais cético e encara o teatro de forma profissional mas ao mesmo tempo mantendo uma distância segura, sem a entrega dos outros. O personagem de Jonas Bloch se veste totalmente de preto, com calça jeans, camisa e jaqueta de couro, tipicamente americanizado, remetendo claramente ao ícone James Dean, sendo utilizado, assim como *Tarso*, produtor executivo do grupo, como crítica ao modo de pensar teatro apenas como um negócio. *Paulo* tem pressa em ir embora da reunião porque em seguida vai gravar para a televisão.

Tarso, é o responsável por organizar o reencontro para decidir o futuro do grupo e quer de todas as formas retomar as atividades. Nas anotações de Império encontramos “XXXXX” ou seja, seu figurino também é americanizado, utilizado como mensagem política para crítica. É como se na história, dentre todos os envolvidos,

⁹ Eudósia Acuña em entrevista concedida à autora em março de 2012.

¹⁰ “Palavra francesa para referir-se ao aspecto desbotado do tecido após lavagens especiais.” (SABINO, p. 218)

Paulo e *Tarso* fossem os mais frios e distantes, interessados apenas na parte comercial, lucrativa e racional.

Zeca é o personagem que visualmente mais chama atenção no *plano realista* da peça. O espaço que continha sua cama improvisada apresentava iluminação esverdeada, contrastando com a penumbra da cena, e em seu figurino notamos referências estéticas inspiradas na androginia, com calça clara, de cintura baixa, sem camisa mas com acessórios e adereços como boás, colares e *headband*. O personagem de Edson Santos mora no teatro abandonado e é debochado, não encara com seriedade nem *Os Ciganos* nem a retomada do grupo, embora estivesse presente o tempo inteiro. Discute a maior parte do tempo com *Paulo* porque são opostos.

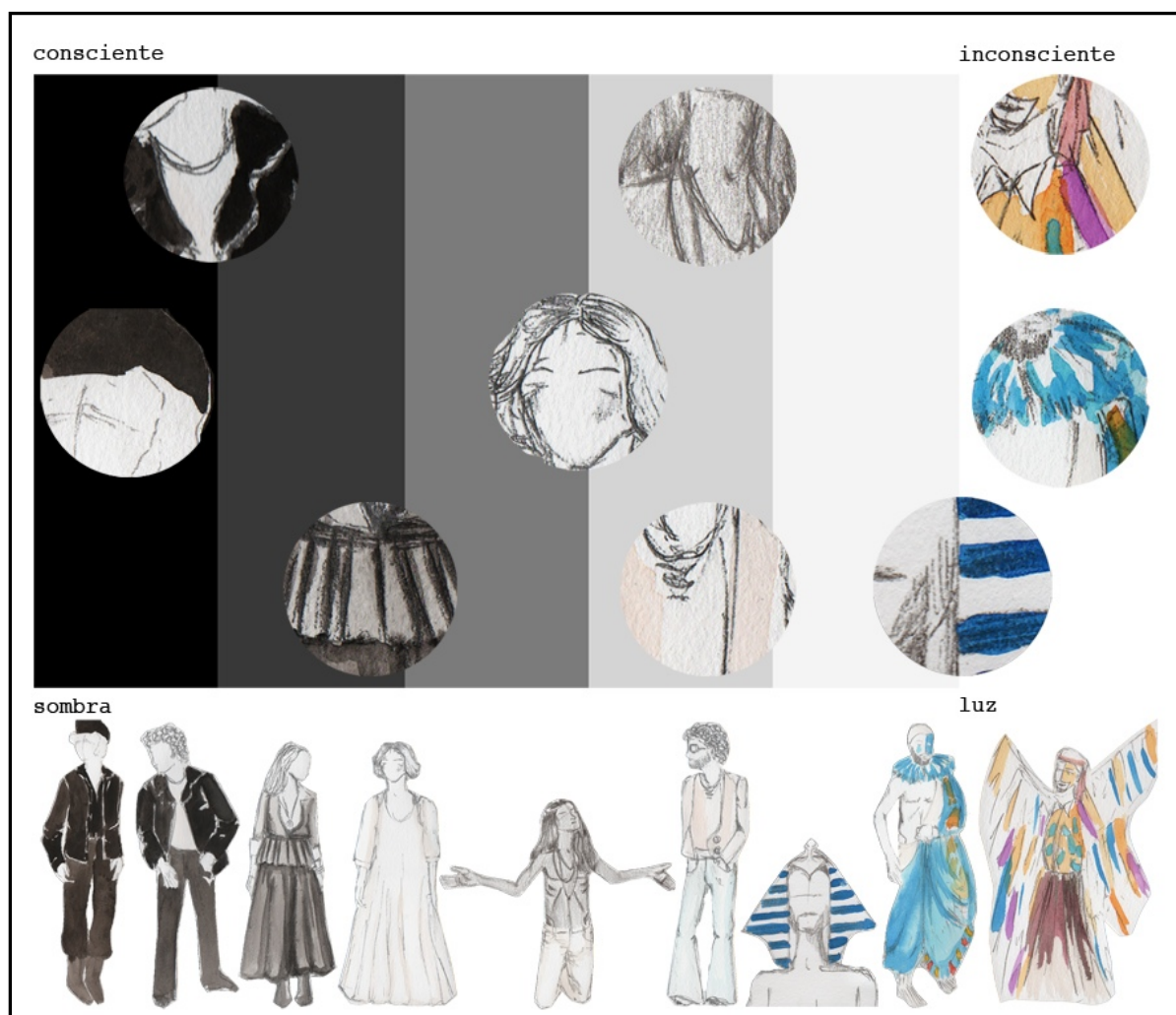


Figura 3: Estudo da autora feito à partir dos pressupostos junguianos suscitados pela leitura da peça e da obra de Flávio Império e Fauzi Arap.

Podemos notar nitidamente a diferenciação entre os planos propostos por Fauzi Arap traduzida nos figurinos. Traçamos um paralelo com a escala de Consciência e Inconsciência de Jung para melhor compreender a proposta de Fauzi (Fig. 3). No

primeiro plano, dos personagens-personagens, a iluminação é clara, nítida, dentro da cabeça do autor - que temos a impressão de ser quem reconta a história do grupo por sua perspectiva, já que os únicos personagens que teriam visão global e onipresente entre os planos seriam justamente os que vivem em sua cabeça (Inconsciente) - e os figurinos são coloridos e mais detalhados, já que por estarem iluminados seriam os únicos verdadeiramente visíveis. Os personagens que representam o autor são os únicos a conhecer a luz, a verdade. Já no segundo plano, onde tudo é escuro, está *Magra*. A única luz que entra em cena é um foco direto nela, todo o cenário fica escondido, e seus figurinos esvoaçantes chamam ainda mais atenção para as cenas, cumprindo assim seu papel de destacar e complementar o personagem. O papel do foco é isolar, *Magra* transita entre os planos passando a ser também personagem de si, ora com rompantes de iluminação, ora assustada, ora com figurino branco, ora com cor escura. Os atores do plano realista estão no próprio teatro do grupo onde "a iluminação é penumbrosa, escura e os figurino mais sóbrios, viam-se mais sombras do que os atores de forma totalmente definida"¹¹, seus figurinos remeteriam ao de pessoas comuns, na década de 70, que seriam facilmente encontradas pelas ruas, mas cada um com suas peculiaridades, como vimos. Eles representariam o povo, os homens ainda tão conscientes que ignoram a existência do *Inconsciente*, o que acontece em diferentes níveis, como *Paulo* e *Tarso*, que optaram por não mergulhar nesse novo Universo, apresentando características "daquilo a que os antropólogos chamam 'misoneísmo', um medo profundo e supersticioso do novo" (JUNG, p.31) e estão, por isso, na escuridão, representados com figurinos pretos. *Ana* aceita e confirma a existência de XXX mas ainda tem muito medo. O único dos atores verdadeiramente iniciados na "arte iniciática"¹² que é o teatro para Fauzi Arap, é *Pedro*, que está mais próximo dos personagens do autor.

Consideramos que a comunicação visual de Flávio Império, apontado por Iacov Hillel¹³ como um "diretor de diretores" casa perfeitamente com a concepção de Fauzi Arap, confirmando nossa teoria de que a parceria de trabalho desses mestres se dá no âmbito do ideal.

¹¹ Vide nota 9.

¹² Vide nota 4.

¹³ Diretor, professor e iluminador teatral em entrevista concedida a Luiz Augusto Contier e Norma Cardoso em 1983 para a exposição *Rever Espaços* de Flávio Império - Arquivo Multimeios/ Centro Cultural São Paulo.

Referências

ARAP, F. **Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos.** São Paulo: Senac, 1998.

_____. **Pano de Boca: um concerto de teatro.** São Paulo, 1975.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUINSBURG, J.; LIMA, M.A.(org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: SESC, 2006.

HOUAISS, A; VILLAR, M.S. **Grande Dicionário Houaiss da Língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNG, C.G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KATZ, R.; HAMBURGER, A. I.(org.). **Flávio Império.** São Paulo: Edusp, 1999.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PANZERI, P.R.M. **Flávio Império: o artista como eixo da investigação e da documentação historiográfica - estudo de caso espetáculo “Pano de Boca”.** Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PIRANDELLO, L. **Seis Personagens à procura de autor.** São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SABINO, M. **Dicionário da Moda.** São Paulo: Campus, 2006.