

## O FIGURINO EM ROSA DOS VENTOS: ESBOÇOS DE UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

*Costume in Rosa dos Ventos: sketches of a semeiotic analysis*

Baraldi, Paula de Lima; Mestranda em Artes Cênicas; Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, paula.baraldi@usp.br<sup>1</sup>

### Resumo

Analizamos à luz de Jung, Foucault, Santaella e Tatit, através da compreensão dos elementos que compõem o figurino criado por Flávio Império referente ao bloco *Água*, aspectos que, em conjunto, caracterizam *Rosa dos Ventos: o show encantado*, de Maria Bethânia, 1971, com direção e roteiro de Fauzi Arap, como uma obra de resistência ao golpe militar de 1964.

Palavras Chave: Teatro e resistência; traje de cena; Flávio Império; Maria Bethânia; Fauzi Arap.

### Abstract

*This study aims to analyze, pursuant to Jung, Foucault, Santaella and Tatit, we will observe, through the understanding of the elements that composes the costume created by Flávio Império to the first act, Água, aspects that in joint, characterizes Rosa dos Ventos: o show encantado, by Maria Bethânia, 1971, with direction and script by Fauzi Arap, as an artwork of resistance to the military coup of 1964.*

*Keywords: Theatre and Resistance; costume; Flávio Império; Maria Bethânia; Fauzi Arap.*

---

<sup>1</sup> Figurista e pesquisadora do 42 Coletivo de Teatro. Artista visual. Desenvolve pesquisa em Teatro Brasileiro e Teatro Político com ênfase em figurino e cenografia. Na área de artes visuais pesquisa: aquarela, xilogravura e artes plásticas das décadas de 1960 e 1970.

## Introdução

O tempo é como um rio  
Que caminha para o mar  
Passa, como passarinho  
Passa o vento e o desespero  
Passa como passa a agonia  
Passa a noite e passa o dia  
Mesmo o dia derradeiro  
(*O tempo e o rio* de Edu Lobo e Capinam)

O presente estudo tem como objetivo a análise dos signos que compõem os figurinos criados por Flávio Império, para o espetáculo musical de protesto *Rosa dos Ventos: o show encantado*, de Maria Bethânia, com roteiro e direção de Fauzi Arap, 1971, à luz da teoria de C. S. Peirce, na análise semiótica.

Um dos propósitos da arte é chamar a atenção, tirar o espectador de um estado de percepção e assimilação da realidade para transportá-lo à circunstância de resignificação da vida à sua volta. No caso do teatro político e do espetáculo de protesto especificamente, a mensagem a ser transmitida é necessariamente - além da obra em si, do roteiro, da interpretação, da voz da cantora e de sua presença de palco - de resistência. O papel principal do artista é o de promover questionamentos. Observamos *Rosa dos Ventos* como a síntese dessa tomada de posição política-artística para os principais envolvidos: Fauzi Arap, Maria Bethânia, Flávio Império e Terra Trio. Os artistas trabalharam em antológicas montagens políticas de peças e shows até atingirem o nível de excelência, em 1971.

A temática das peças de Arap, assim como dos shows de Música Popular Brasileira dirigidos por ele, exercem fascínio por abordarem conceitos sob o prisma junguiano de individuação, inconsciente, inconsciente coletivo, sincronicidade, cura através da arte/ arte como salvação, verdade/ verossimilhança e a busca pessoal do indivíduo através da compreensão de seu semelhante. As obras delineiam o retrato de um período e, para além disso, mantêm-se atuais.

Flávio Império nasceu em 1935, iniciou sua carreira como diretor, cenógrafo e figurinista do grupo amador do Teatro da Comunidade Cristo Operário, no mesmo ano em que iniciou o curso na Faculdade de Arquitetura e

Urbanismo da Universidade de São Paulo (1956-1961), onde foi professor entre 1962 e 1977. Ao lado de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre formou o Grupo de Arquitetura Nova, considerados como a primeira geração de arquitetos modernos, posteriores a Niemeyer e Artigas. Entre as obras de maior expressão de sua carreira estão os espetáculos em parceria com os Teatros de Arena e Oficina dirigidos por Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, respectivamente. Integrou as memoráveis montagens de *Tempo de Guerra* (1965), sob direção de Augusto Boal, com participação de Maria Bethânia; *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* (1965 e 1967), direção de Boal; dirigiu e adaptou *Os Fuzis de Dona Thereza*<sup>2</sup> com o Teatro dos Universitários em 1968; *Roda Viva* de Chico Buarque, direção de Zé Celso, 1968, entre outras.

Fauzi Arap, nasceu em 1938 e 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. Foi lá que conheceu Flávio Império, durante a montagem de *A Mandrágora*, sob a direção de Boal, em 1962, na qual Império participou da produção. Dois anos depois atuou em *Andorra* sob a direção de José Celso com cenografia e figurinos de Flávio, que viria a ser seu grande parceiro de trabalho. Atuou em *Pequenos Burgueses*, 1963, sob direção de José Celso, e dirigiu *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos; além das peças *Pano de Boca* e *Um Ponto de Luz*, de sua autoria, entre outras.

### **Amanheceu o espetáculo**

Império e Arap trabalharam juntos em parceria pela primeira vez em 1971, em *Rosa dos Ventos: O show encantado*, de Maria Bethânia, considerado um dos mais importantes da década de 70. Seu propósito oculto era o de evocar a volta dos brasileiros exilados, especialmente Caetano Veloso e Gilberto Gil<sup>3</sup>. Fauzi Arap trabalhava pela segunda vez com Maria Bethânia –

---

<sup>2</sup> Adaptação de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. O autor, nascido em 1948 em Augsburg, Alemanha, criou um novo conceito de teatro, o "épico", ao propor a quebra da quarta parede, em que os tores têm a consciência de que estão atuando para uma plateia crítica, que vai ao teatro para pensar e não se distrair. O teatro de Brecht é narrativo, com bases políticas e não puro entretenimento. A montagem foi premiada no Festival de Nancy, na França.

<sup>3</sup> "O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, desde 1969, funcionou como uma das forças motrizes de *Rosa dos Ventos*. 'Cantávamos a volta dos dois, sem ser explícitos e isso acabou por acontecer. Após uma longa negociação,

a primeira fora na direção do espetáculo *Comigo me desavim*, no auge da repressão política. O roteiro de Arap funciona como mote principal do show, criado através da sobreposição e fragmentação de músicas e textos, como apontamentos indiciais.

No caso do espetáculo musical, são abarcadas as categorias espaço e tempo simultaneamente, como experiência completa, uma vez que a melodia musical é uma experiência essencialmente temporal, mas o espetáculo em si é espacial. O corpo, os trajes, os músicos, os instrumentos musicais ocupam lugar no espaço. Portanto os trajes são essencialmente espaciais se levarmos em consideração sua materialidade. Entretanto ao observar a função primária do traje de cena, ele passa a ser também uma obra que se encaixa na categoria espaço-tempo, porque necessariamente estará em cena no espetáculo.

Fauzi Arap trabalhou, ao longo de sua carreira, tomando o teatro como arte iniciática - como também o era para Augusto Boal - e reforçando o poder da palavra. Em *Rosa dos Ventos* observamos o poder da palavra tão presente quanto a presença física, do corpo em movimento.

Um debate comum, no final da década de 60, início dos 70, era sobre a importância da palavra no palco. Alguns atribuíam a proposta de valorização do corpo à rígida censura política exercida contra os meios de expressão, mas tratava-se na verdade de um fenômeno mundial, paralelo à eclosão do movimento hippie: o corpo reclamava seu espaço, e o sucesso da peça *Hair* parecia confirmar a universalidade da questão. (ARAP, 1998:203)

Segundo Peirce, os signos já existem no universo, independente da nossa capacidade de interpretá-los. Fauzi Arap, no roteiro, reforça os signos de forma que não sejam decifrados imediatamente pela censura, mas que ainda assim transmitam a mensagem. Segundo Romanini, 'para Kant, a arte deixa a causa final em aberto, a ser preenchida por quem experimenta a fenomenologia'. Talvez pudéssemos dizer que o propósito seja livre para que o interpretante, através de sua experiência, possa compreender. Segundo Michel Foucault

A loucura só existe com relação à razão, mas toda a verdade desta consiste em fazer aparecer por um instante a loucura que ela recusa,

---

Caetano veio ver o show', conta Arap". (SANCHES, Pedro Alexandre. *Rosa dos Ventos*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de julho de 1997. Ilustrada).

a fim de perder-se por sua vez numa loucura que a dissipa. Num certo sentido, a loucura não é nada: a loucura dos homens não é nada diante da razão suprema que é a única a deter o ser; e o abismo da loucura fundamental nada é, pois esta só é o que é em virtude da frágil razão dos homens. (FOUCAULT, 2012:33)

Diante de tal afirmação, aplicando o conceito abordado por Foucault, concluímos que as coisas são o que são, simultaneamente são o seu próprio oposto e ousamos dizer que são também aquilo que lhe é atribuído ser através da interpretação - que é variável. A obra de arte faz com que o espectador, ao entrar em conexão com ela, possa interpretá-la conforme seu próprio repertório. A interpretação de um signo, assim como a possibilidade do artista exercer seu ofício, estão ligadas à experiência de vida do intérprete, uma vez que o interpretante dinâmico é 'aquilo que o signo efetivamente produz em cada mente singular' (SANTAELLA, 1983).

Os trajes criados por Flávio Império, são, além de figurinos, veículos para que os signos se manifestem no contexto em que estão inseridos. De tal forma a afirmação de Romanini<sup>4</sup> em que 'os signos não estão em nós, mas nós é que somos os veículos para que os signos se manifestem, nós é que estamos nos signos' faz-se duplamente presente, sendo a primeira, no próprio traje enquanto obra artística. E a segunda, no interpretante, signo manifesto no traje, como duas camadas sobrepostas.

O espetáculo *Rosa dos ventos: o show encantado* foi dividido inicialmente em quatro partes, como declara Arap (1998), a ideia de tal divisão surgiu a partir de sua leitura de Jung, que observa que o número quatro organiza.

A exemplo dos pontos cardeais que conseguem nos situar geograficamente, Jung havia observado que, no processo de recuperação, seus pacientes costumavam sonhar com símbolos que iam se estruturando numa forma mandálica, que quase sempre incluía o número quatro. Também observara que eram quatro as funções principais da existência humana - pensamento, sentimento, sensação e intuição. [...] Resolvi dar às quatro partes do espetáculo o nome dos quatro elementos: Terra, Água, Ar e Fogo. (ARAP, 1998:152)

Ao longo do processo criativo porém, uma quinta parte foi incorporada ao espetáculo, Fauzi justifica que 'o número cinco sempre arremata a

---

<sup>4</sup> Professor Doutor Anderson Vinícius Romanini, no vídeo "Sobre o Minute Semeiotic". Disponível em: [www.youtube.com/user/MinuteSemeiotic/videos](http://www.youtube.com/user/MinuteSemeiotic/videos)

existência dos outros quatro e, por significar o centro da mandala formada pelos outros, realiza a inteireza da proposta' (Ibdem). Para o quinto 'inevitável' elemento, o diretor colocou o homem no centro. O bloco foi chamado de *Eu-difícil*. O espetáculo era ramificado em dois atos, 'o 1º ato contava com um prólogo, seguido dos blocos Terra, Água e Eu-difícil. O 2º Ato era composto de Fogo e Ar, encerrando com um Finale' (FORIN JUNIOR, 2006:131).

No Acervo Flávio Império<sup>5</sup> tomamos conhecimento de doze croquis de trajes de cena para Maria Bethânia e os músicos do Terra Trio, no entanto restringiremos nossa análise, no presente estudo, ao traje concebido para a segunda parte do primeiro ato, denominado *Água*.

### ***Numa enchente Amazônica***

Figura 1: Desenhos de figurino de Flávio Império para Maria Bethânia representando o elemento *Água*. Hidrográfica e grafite sobre papel. Fonte: Acervo Flávio Império.



O traje criado para representar o elemento *Água* não foi utilizado em

<sup>5</sup> Organizado e mantido pela Sociedade Cultural Flávio Império após a morte do artista, onde temos a oportunidade de trabalhar desde 2011.

cena por não dar tempo de fazer a troca (FORIN, 2006) entre o traje do elemento *Terra*, que iniciava o show, e o seguinte.

A Água estava presente de duas formas no espetáculo, como elemento em si, e em forma de Rio, já que Fauzi escolheu a música *O Tempo e o Rio* para permear o show, costurando o percurso, 'como se a água simbolizasse a memória' (ARAP, 1998:152).

Na proposta de Flávio Império, o verde aparece como a cor da água, assim como era para Leon Batista Alberti<sup>6</sup>. A cor como signo poderia ser considerada como um elemento, um índice, que em conjunto com as canções, como *Ponto de Oxum*<sup>7</sup>; *O Mar (Canção Praieira)*<sup>8</sup>; *Onde eu nasci passa um rio*<sup>9</sup>; *Morena do Mar (Canção da Noiva)* e *Suíte dos Pescadores (Canção da Partida)*<sup>10</sup>; e as projeções de slides de fotografias da cantora interagindo com o elemento água - tanto doce quanto salgada, rio e mar; Oxum e Iemanjá - compunham um símbolo, que se tornava completo através de sua soma a cada índice, revelando assim a intenção da mensagem.

Fauzi Arap estudou princípios do I-Ching. Segundo Pedrosa,

na China, o verde corresponde ao trígama tch'en, que significa abalo e tempestade - signo do início da ascensão do Yang [...] Na tradição chinesa, o vermelho e o verde representam a oposição de forças como o Yin e o Yang [...] (2010:124).

No círculo cromático de Goethe, o vermelho e o verde são opostos complementares, e no espetáculo, *Água* e *Fogo* também o são.

Levando em consideração as condições políticas e sociais do país em 1971 - sete anos após o golpe de 1964, três após a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5) - no auge da repressão, com tantos artistas, professores e formadores de opinião exilados, em um show que passou por

---

<sup>6</sup> Alberti em seus estudos relaciona cores com os elementos da natureza, sendo vermelho - fogo; azul - ar; verde - água e cinza - terra.

<sup>7</sup> Composição de Toquinho e Vinícius de Moraes. Oxum é um orixá, cultuado por religiões de origem africana, é considerada égide das águas doces, filha de Iemanjá, Rainha do mar.

<sup>8</sup> Canção de Dorival Caymmi, "o poeta do mar", que através de suas músicas presentifica a Bahia.

<sup>9</sup> Caetano Veloso, que canta o Rio Subaé - presente em algumas de suas canções, como também em *Purificar o Subaé* - que passa por Santo Amaro da Purificação, sua terra natal, a mesma de sua irmã Maria Bethânia.

<sup>10</sup> *Morena do Mar* e *Suíte dos Pescadores* ambas de Dorival Caymmi. " *Suíte dos Pescadores*, de Dorival Caymmi, aparentemente uma doce canção do mar, composta na prisão, funcionava como um hino de celebração à vida em homenagem aos companheiros que saíam do cárcere e podiam vislumbrar novas perspectivas preservando o vínculo com os que ficaram. "Minha jangada vai sair pro mar/ Vou trabalhar, meu bem querer /Se Deus quiser quando eu voltar do mar/Um peixe bom eu vou trazer/ Meus companheiros também vão voltar/ E a Deus do céu vamos agradecer." (WANDELLI, 2010)

nove censores para a liberação<sup>11</sup>, o significante do traje verde enquanto 'cor da esperança' denota também uma série de outros sentidos. Heller explica que

A ideia de a esperança ser verde sobrevive porque está aparentada com a experiência da primavera. As analogias idiomáticas tornam isso visível: a esperança germina como a semente na primavera. A primavera significa renovação após um tempo de escassez. Também a esperança é um sentimento de que os tempos de privação estão ficando para trás. 'Quanto mais duros os tempos, mais verde é a esperança', diz o ditado. 'Meu coração fica verde', quer dizer que a pessoa já pode novamente ter esperanças. (HELLER, 2013:110)

Em consonância, Bodstein<sup>12</sup> afirma

Não por acaso o verde é a cor majoritária em nossa bandeira nacional, símbolo da pátria brasileira, verde das matas que traz a vida. No entanto, como bem aprendemos com os mestres orientais, das escolas Tao, I-Ching e outras, os quais guiaram Fauzi em suas escolhas, o verde quando a água fica parada gera o lodo, é o símbolo da morte. Prova é o cadáver. O corpo humano morto, sem água, não vive, e mantém a aparência esverdeada. Assim era a pátria em tempos de ditadura: verde-lodo, morta em vida.

Nas duas propostas observamos os desenhos, que a partir da barra sobem em direção à cabeça, reforçando a longilidade do corpo. As ondas desenhadas podem ser interpretadas como um signo da primeiridade na secundidade, ou seja, como ícone, segundo Santaella 'qualidades não representam nada. Elas se apresentam.' (1983:63). As ondas são a própria metonímia da água.

A modelagem dos trajes, ampla na parte inferior, na barra, confere verticalidade à figura da cantora, bem como em alguns momentos o tecido ao cobrir seus pés proporciona no espectador a sensação de que ela está flutuando, noção amplificada pela cenografia, com piso preto, que se sobrepunha às paredes, criando uma espécie de vazio, destacando ainda mais a cantora e, conseqüentemente, o traje. Observamos que em três dentre os cinco figurinos usados pela cantora (*Água, Fogo e Ar*), há elementos em comum, como o decote profundo e a parte superior com silhueta próxima ao corpo, delineando seus contornos.

---

<sup>11</sup> "Lembro que no ensaio geral foram nove censores, todos sentados na primeira fila. Iam ver se liberavam para 18 anos. Quando acabou, um deles disse assim: 'Dona Maria Bethânia, muito bem. Vim aqui liberar a senhora para as crianças'. Ele chorava quando terminou o ensaio." (Maria Bethânia em entrevista concedida à Folha de São Paulo. Comitiva de censores "visitou" o show. 3 de julho de 1997. Ilustrada.)

<sup>12</sup> Érika Bodstein, diretora, pesquisadora e professora de teatro, em entrevista à autora.

***A multidão vendo atônita ainda que tarde[...]***

Concluimos, através da análise do traje de cena, que os conceitos *peircianos* foram de extrema importância para a compreensão e amplificação da interpretação do espetáculo como um todo, já que 'os signos são híbridos' (SANTAELLA, 1983:69) e podem ser interpretados de diversas maneiras conforme o recorte pretendido. No entanto, ao pesquisar sobre *Rosa dos Ventos* em material documental, através de depoimentos verbais e bibliografia específica, constatamos que a experiência estética varia somente de maneira sutil entre cada intérprete, e essa é a condição possível para que se estabeleça comunicação. Dado que

é justamente a comunhão entre indivíduos envolvidos na comunicação que possibilitará o entendimento (ou decodificação) de uma mensagem. A ausência de conhecimento relativo à decodificação da mensagem levará ao não entendimento. (FORIN, 2006).

O fluxo que alimenta a comunicação, para que a mensagem seja transmitida do emissor ao receptor, é justamente o signo. Sobretudo no teatro político e na obra de arte de protesto, cifrar a mensagem é deveras necessário para que esta alcance, ultrapassando a barreira da censura, o receptor.

Maria Bethânia, Fauzi Arap e Flávio Império, como vimos, têm suas raízes em obras de protesto. Apesar da censura, muitos não se deixaram calar. Seguindo o movimento que teve início com o show-colagem *Opinião*, de 1964, sob direção de Augusto Boal, com João do Vale e Zé Keti - estréia profissional de Maria Bethânia - o *Show Encantado*, composto por canções que, como bem definiu Bittencourt, 'viram argumento, uma faísca de lógica, uma opinião', reafirma a ideia de que a arte não se submete à censura: transcende-a.

Podem me prender  
Podem me bater  
Podem até deixar-me sem comer  
Que eu não mudo de opinião  
(Letra protesto *Opinião* de Zé Keti)

## Referências Bibliográficas

- ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum: Sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Senac, 1998.
- BITTENCOURT, Sérgio. **Bethânia**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1971. Matutina, Geral, p.5.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- FORIN JUNIOR, Renato. **O show Rosa-dos-Ventos: desvendando o processo de significação implícito no espetáculo musical de protesto**. Trabalho de conclusão de curso. Graduação em comunicação social. Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2006
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império(Orgs.). **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Rosa dos Ventos**. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de julho de 1997. Ilustrada.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- WANDELLI, Raquel. **Função da música nas prisões da ditadura ultrapassa a ideológica**. Natal: 62ª reunião anual da SBPC, 2010. Disponível em: [http://www.sbpcnet.org.br/natal/imprensa/newsletterdia28\\_5.php](http://www.sbpcnet.org.br/natal/imprensa/newsletterdia28_5.php). Acesso em: 4 de janeiro de 2014.