

## "A linguagem visual dos figurinos de Flávio Império e suas referências ao teatro épico de Bertolt Brecht no Teatro de Arena de São Paulo: uma introdução".

*The visual language of Flávio Império's costumes and its references to Bertolt Brecht's epic theatre in the Teatro de Arena de São Paulo: an introduction*

**Simone Alves Cavalcanti, Antonio Takao Kanamaru**

EACH/USP Programa Têxtil e Moda.

Doutor na área de Arquitetura e Urbanismo (2006), na subárea de Design - Depto. de Projeto-FAU/USP.

Professor-Doutor (MS-3) concursado na EACH/USP (desde 27/02/2009) no Bacharelado Têxtil e Moda (TM).

[simone\\_cavalcanti@usp.br](mailto:simone_cavalcanti@usp.br)

[kanamaru@usp.br](mailto:kanamaru@usp.br)

**Resumo:** Este artigo faz parte da dissertação de mestrado sobre o trabalho de Flávio Império, arquiteto, cenógrafo, figurinista e artista plástico. Seu trabalho traz uma ruptura com o modelo prévio do teatro paulistano entre os anos 50 e 70, caracterizado pela opulência no figurino e pela montagem de obras de dramaturgos estrangeiros. Partindo do diferencial e relevância deste cenógrafo e figurinista, o presente estudo tem como objetivo pesquisar e analisar a linguagem visual do figurino de Flávio Império nos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, em específico os espetáculos "Os fuzis da mãe Carrar" e "Arena Conta Zumbi" que tiveram a referência ao teatro épico de Bertolt Brecht. Quanto aos procedimentos metodológicos, este trabalho utiliza uma abordagem qualitativa de caráter exploratório, sendo utilizada pesquisa bibliográfica e documental.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht; Figurino; Flávio Império; Teatro; Teatro de Arena de São Paulo.

**Abstract:** *This paper is part of a master's dissertation about Flávio Império's work in the Teatro de Arena de São Paulo. He was an architect, costume designer, set designer and plastic artist and his work represents a rupture with the previous model of the theater in the city of São Paulo between the 50's and 70's, characterised by the wealth of its costumes and the performance of foreign plays. Considering his uniqueness and relevance as costume and set designer, this study intends to research and analyze Império's work in Teatro de Arena de São Paulo, particularly the plays "Señora Carrar's rifles" and "Arena against Zumbi", which featured references to Bertolt Brecht's epic theatre. Regarding methodological procedures, this paper uses a qualitative and exploratory approach, with the use of documental and bibliographic research.*

**Keywords:** Bertolt Bertolt Brecht; Costume; Flávio Império; Theater; Teatro de Arena de São Paulo.

**IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**

Vol. 10 no 1, Dezembro de 2018, São Paulo: Centro Universitário Senac

ISSN 1983-7836

Portal da revista IARA: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/>

E-mail: [revistaiara@sp.senac.br](mailto:revistaiara@sp.senac.br)

Esta obra está licenciada com uma Licença [Creative Commons Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) 

## **Introdução**

O Teatro de Arena de São Paulo foi inaugurado em 11 de abril de 1953 na Rua Teodoro Baima, número 94, no centro da cidade de São Paulo-SP. Foi liderado pelo diretor José Renato Pécora (1926-2011) e propunha uma nova abordagem teatral. Em 1956 surge a necessidade de entrada de um novo diretor para dividir a direção dos espetáculos, a companhia recebe então Augusto Boal, indicado pelo crítico teatral Sábato Magaldi (PORTO; NUNES, 2008). Augusto Boal havia chegado recentemente dos Estados Unidos trazendo em seu repertório a observação dos trabalhos de alunos do Actor's Studio (associação de atores e diretores teatrais americana) e um curso de dramaturgia com o John Gassner, crítico e historiador norte-americano (RIBEIRO, Paula, 2012, p, 19). Sua primeira direção se dá com a encenação de "Ratos e Homens" de John Steinbeck ainda em 1956. O teatro fechou as suas portas como companhia em 1972 e o espaço foi adquirido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1977. Em 1990, o teatro foi reaberto com o nome de Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

No início de suas atividades, o Teatro de Arena de São Paulo se mostrou como uma versão menos dispendiosa e brasileira do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), já que este era conhecido por seu perfil de teatro ligado à montagem de textos estrangeiros, mas foi se distanciando deste modelo. Ambos, porém, tinham algo em comum: a manutenção dos atores como um elenco estável (embora o TBC sofresse com o alto custo desse formato) (NAVARRO, c1996-2014).

As leis de mercado e concorrência eram difíceis para as companhias de teatro na época e a instabilidade financeira do Teatro de Arena de São Paulo desestimulou a equipe a continuar seu trabalho. Ainda no ano de 1956, o diretor teatral Ruggero Jacobi (1920-1981) sugere a união do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE) ao Teatro de Arena de São Paulo. O grupo composto por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, entre outros, auxiliaria na ideia de "Teatro Moderno Brasileiro" proposta pelo Teatro de Arena de São Paulo. O TPE também propunha produções de baixo custo e a não utilização de cenários e figurinos decorativos.

A expressão no novo espaço cênico, a interação com o público e a crítica social propõem uma nova linguagem visual para a composição do cenário e figurino nos espetáculos, indo ao encontro à realidade dos personagens, geralmente de baixa renda, em espaços de convivência tanto física quanto ideológica, procurando se aproximar da realidade e do público. Em 1960, uma das peças encenadas a partir dos estudos realizados no "Seminário de Dramaturgia" do Teatro Arena de São Paulo intitulada "Revolução na América do Sul" evidencia o formato de teatro épico em sua encenação. O teatro de Bertolt Brecht (1898-1956) poeta, encenador e dramaturgo alemão mostra-se importante como pesquisa para a dramaturgia do grupo.

Flávio Império (1935-1985), cenógrafo e figurinista do Teatro de Arena de São Paulo, era arquiteto de formação, mas também cenógrafo e artista plástico. Tornou-se expoente dessa cena paulistana, não só para o Teatro de Arena de São Paulo com quem realizou trabalhos de direção, figurino e cenário, mas para o Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Correa, Cacilda Becker, entre outros.

O trabalho de Flávio Império representa uma ruptura com o teatro paulistano da época, caracterizado pela opulência cenográfica e pela montagem de obras de dramaturgos estrangeiros, como no TBC. Segundo Contier, Guimarães e Loureiro (2012, p. 1), "sua produção múltipla teve seus olhos e sentidos voltados ao povo brasileiro, dele aprendendo não só o fazer com as mãos, as expressões do artesanato, mas a forma de vida e suas relações com o espaço em que vive". Na observação de Contier, Guimarães e Loureiro (2012) pode-se compreender de forma sintética a capacidade interdisciplinar quando se refere à multiplicidade de sua produção, a valorização dos aspectos nacionais na escolha da exploração da cultura popular brasileira e a relação com as questões sociais intrínsecas aos momentos históricos brasileiros.

### **1. O figurino: definições e presença no teatro brasileiro – breve histórico do contexto social e visual**

Elemento de grande comunicação no teatro, o figurino possibilita ao ator o auxílio na imersão em seu personagem, é a forma de explicitá-lo ao público, trazendo uma dimensão visual de sua atuação. Em Ghisleri apud Perito e Rech (2008) e Rech (2001, p. 13) pode-se compreender que, como espaço, o figurino "emoldura o personagem, enquanto elemento visual" capaz de expressar dramaticidade e situar o espectador no contexto do espetáculo.

Elemento que constitui diferentes cenas, o figurino pode ser compreendido como traje de cena, como afirma Souza e Ferraz (2013, p. 23), sendo composto por roupas, acessórios ou vestimentas específicas produzidas para personagens, bailarinos, intérpretes etc. Sua criação parte de um projeto baseado em roteiro, característica de personagem, direção, coreografia, produção e limitações relacionadas ao orçamento.

O trabalho do figurinista se dá não apenas no projeto para o figurino específico mas também na pesquisa, estudo, desenho, criação, coordenação da produção das peças, ficha técnica (organização de informações sobre o desenho e criação orientando quem confeccionará as peças), modelagem e inclusive de aproveitamento de materiais. É necessário estar atento aos demais elementos que compreendem a cena como: iluminação, espacialidade, texto, coreografia, objetos cênicos, música, efeitos visuais Souza e Ferraz (2013, p.26). A profissão é regulamentada pela lei n.6533 de 24 de maio

de 1978 sobre a profissão de artista e técnico em espetáculos e diversões – seção 1 – 26/05/1978 página 7777 .

No Brasil, o figurino de teatro tem uma história recente a ser contada, como comenta Muniz (2004). No período anterior à década de 30 o figurino mostrava-se com características medievais quando o teatro era de rua; já no teatro de revista era fundamental para a contextualização de época, fazendo assim com que a sátira acontecesse.

Na década de 30 predominavam as peças humorísticas e de costumes, em que a comunicação se dava primeiramente com o protagonista, que estabelecia a comunicação com o público, procurando manter sua atenção. Os donos das companhias eram os protagonistas dos espetáculos, como Procópio Ferreira (1898-1979), Jaime Costa (1897-1967) e Dulcina de Moraes (1908-1996). Já nos anos 40, o teatro amador universitário, de profissionais liberais e intelectuais, se destaca e a primeira escola de arte dramática é inaugurada em São Paulo, a EAD.

Os nomes principais ligados a esses projetos eram Décio de Almeida Prado (1917-2000), Alfredo Mesquita (1907-1986) e o grupo Comediantes no Rio de Janeiro. Um dos responsáveis pelo figurino da época era Tomás Santa Rosa (1909-1956) e a característica principal era a identidade visual e o conceito de cenografia e figurino.

O conceito de luxo e ornamentação já poderia ser previsto nos anos 40 no figurino das damas de teatro como Dulcina de Moraes, como relata o crítico Maksen Luiz (apud MUNIZ, 2004 p. 23) dizendo que “as pessoas queriam ver como elas estavam elegantes”. O figurino então continha mais a ideia de adorno do que função dramática.

Em 1948, a opulência no figurino chegou de vez aos palcos com a entrada do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), inaugurado em 1948 por Franco Zampari (1898-1966). Vindo da Itália, Zampari tinha o intuito de criar uma equipe sofisticada de teatro em todos os quesitos. Confeccionados especialmente pela tecelagem Matarazzo na época, o figurino e adereços dos espetáculos contribuíam para endossar o comportamento de prazer e consumo da época.

Nomes como o do romancista, ator, cineasta e dramaturgo francês Jean Cocteau (1889-1963), do filósofo, crítico e escritor francês Jean Paul Sartre (1905-1980), do dramaturgo e escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904), do dramaturgo, poeta e ensaísta italiano Luigi Pirandello (1867-1936) e do escritor e dramaturgo francês Alexandre Dumas Filho (1824-1895) foram encenados nos palcos do TBC com atores como Ziembinski (Zbigniew Marian Ziemiński - 1908-1978), Maria Della Costa (1926-2015), entre outros. A proposta de apresentar a opulência aos paulistanos da época abrilhantava os olhos do público e incentivava o consumismo do meio.

...o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em São Paulo em 1948, estabeleceu a hegemonia do encenador com o concurso dos diretores europeus, sobretudo italianos, que também na década de 50 assumiram as rédeas de conjuntos como o Teatro Popular de Arte (Companhia Maria Della Costa-Sandro Polloni), a Companhia Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete (MAGALDI, 1996, p. 1).

Ziembinski, na foto com Walmor Chagas, em "Volpone": o ator e diretor teve papel central nas montagens do TBC



Fonte: Orias (2013)

Segundo Garcia (2012), o Teatro Brasileiro de Comédia possuía uma infraestrutura para a encenação de peças teatrais. Com marcenaria própria, área para cenografia com as mesmas dimensões do palco, sala de luz e som, oficina de costura e depósito, o teatro tinha possibilidade de ter em sua sede duas peças sendo montadas e ensaiadas ao mesmo tempo.

A sociedade comportava-se com a ideia da evolução social, de acordo com as metas do presidente em exercício na época, Juscelino Kubitschek (1902–1976). Ser sociável e consumir o luxo fazia parte do universo do TBC e de seus frequentadores. Ele os adulava, como comentam Magaldi e Vargas (2001 apud GARCIA, 2012, p. 384): “ao funcionar nos moldes rígidos de uma indústria, o TBC criou um padrão de teatro da ilusão, cuja artificialidade e ostentação formal supriam ideologicamente o imaginário da burguesia da província”.

O crítico Alberto Guzik (apud Muniz, 2004, p. 36) analisa o contexto do figurino nos anos 50/60:

O conjunto de espetáculos criados ao longo dos anos 50 e 60 resulta em experiências extraordinárias relacionadas à cenografia e ao espaço cênico que se refletem na concepção dos figurinos. Encontra-se aí uma indumentária quase que cenográfica e espetáculos em que os figurinos têm quase o mesmo peso que a cenografia.

Essa experiência, em que o figurino se une à cenografia e ao contexto social, foi um passo importante para a carreira de Flávio Império desde o início e aprofunda-se cada vez mais na relação com os criadores do Teatro de Arena de São Paulo.

## **2. O teatro épico e o Teatro de Arena de São Paulo**

Entende-se o Teatro Épico como um teatro mais narrativo que dramático, objetando-se ao trágico. Seu objetivo era não apenas interessar ao público, mas manter uma relação de distância capaz de propor uma lucidez crítica. O ator não é “herói” e sim o intérprete que “apenas mostra, e não entra em transe misticamente confundido com seu personagem” (ANTELO, 1987, p. 83).

As observações do artigo de Aníbal Machado salientam o caráter pedagógico/didático da obra de Bertolt Brecht. Ele compreendeu que a dramaturgia do autor servia para mostrar ao homem as mutações sociais através de argumentos vividos e das forças sociais opressoras e que o homem ciente delas podia encontrar meios de se libertar.

O autor ainda comenta que Bertolt Brecht subverteu princípios que eram indiscutíveis na dramaturgia ocidental, fazendo com que a cena contasse a ação ao invés de encarná-la e que o público recebia o estímulo de forma lúcida e não por meio de um choque de sentimentos.

Bertolt Brecht e o Teatro Épico chega ao conhecimento dos modernistas brasileiros (e aos latino-americanos) no final dos anos 50. O escritor Aníbal Machado publica em 1956, em um periódico do PCB chamado “Para Todos”, um artigo nos mostrando seu entendimento sobre a obra do escritor, poeta e dramaturgo alemão:

Brecht, depois das primeiras peças marcadas ainda pelo expressionismo alemão, e valendo-se, à sua maneira, de processos técnicos inspirados posteriormente no teatro chinês, no japonês, no teatro elisabetano e na tragédia grega, construiu uma obra dramática de imponente grandeza e simplicidade (ANTELO, 1987, p. 83).

Não foi só na América Latina que Bertolt Brecht chegou com atraso para ser estudado. A professora e filósofa Iná Camargo Costa comenta que durante a vigência da doutrina do realismo socialista na União Soviética o autor nunca teria sido levado a palco ou discutido.

Sua obra começou a ser discutida pelo teatro de trabalhadores soviéticos somente após 1955.

Engajados no Partido Comunista, como Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri conseguiram, de forma própria e sem conhecer a obra do autor, levar o assunto a palco e abrir a discussão sobre mudanças necessárias no teatro moderno brasileiro.

É necessário mencionar Augusto Boal, diretor e dramaturgo brasileiro reconhecido por sua obra internacionalmente e é importante comentar seu trabalho realizado no Seminário de Dramaturgia na busca por uma interpretação realista com características brasileiras. Ao todo, sete espetáculos montados entre 1959 e 1961, como "Chapetuba Futebol Clube, de Oduvaldo Viana Filho em março de 1959, "Revolução na América do Sul", estreando em 11 de maio de 1960 com direção de José Renato e música do dramaturgo e também fundador do Seminário de dramaturgia, Chico de Assis. No elenco nomes como Ary Toledo, Hugo Carvana (1937–2014), Flavio Migliaccio, Dirce Migliaccio (1933–2009), Milton Gonçalves, Paulo José, Vianinha, Nelson Xavier, entre outros.

Foi a partir do sucesso do espetáculo de Guarnieri, que possuía um olhar próximo do que Bertolt Brecht fazia, que surgiu o "Seminário de Dramaturgia", que primava pela busca de novos autores brasileiros. O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo teve duração de 1958 a 1961, com funcionamento regular semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções e com o total de sete peças encenadas. Seu papel inovador como "meio de modificação do ofício do dramaturgo", como comenta Paula Chagas Autran Ribeiro (2012, p. 11). Sua produção:

- "Chapetuba, futebol clube", de Oduvaldo Viana Filho – março de 1959;
- "Gente como a gente", de Roberto Freire – julho de 1959;
- "A farsa da esposa perfeita", de Edy Lima – outubro de 1959;
- "Fogo frio", de Benedito Ruy Barbosa – abril de 1960;
- "Revolução na América do Sul", de Augusto Boal - setembro de 1960;
- "Pintado de Alegre", de Flávio Migliaccio – janeiro de 1961;
- "O testamento do cangaceiro" de Chico de Assis – julho de 1961.

Em agosto do mesmo ano em que a peça de Guarnieri estreava (1958), a primeira montagem de Bertolt Brecht acontece no Brasil: "A alma boa de Setsuan", no teatro Maria Della Costa, revelando o interesse por estudos relevantes relacionados ao teatro moderno.

A pesquisadora teatral Maria Thereza Vargas comenta:

Lembro-me da presença, no seminário, de Ruggero Jacobi [Figura 11] (muito ligado aos ex-participantes do Teatro Paulista do Estudante e que formavam, no Arena, o grupo

interessado na "realidade brasileira" – fosse no texto, fosse na maneira de interpretar); de discussões terríveis sobre a montagem de "A alma boa de Setsuan" – a primeira montagem profissional de Brecht – e a primeira ocasião, portanto de se verificar as teorias do recém descoberto Maitre (Schwarz apud Costa, 1996, p. 40).

A busca em pesquisa pelos integrantes do grupo os levou, em 1960 a experiências mais explícitas no que se referia a conteúdo político. José Renato comenta:

"Então, quase todos os nossos trabalhos eram, quase sempre, baseados na psicologia da personagem. Mesmo a pesquisa do gestual brasileiro e da linguagem brasileira assentava numa base psicológica. A partir de "Revolução na América do Sul, resolvemos transpor essa barreira. Conscientemente. Eu tinha visto alguns espetáculos do Brecht na Europa , e nós discutíamos a possibilidade de transpor a barreira psicológica, que, aliás, a gente já havia transposto em alguns espetáculos nossos, embora inconscientemente."

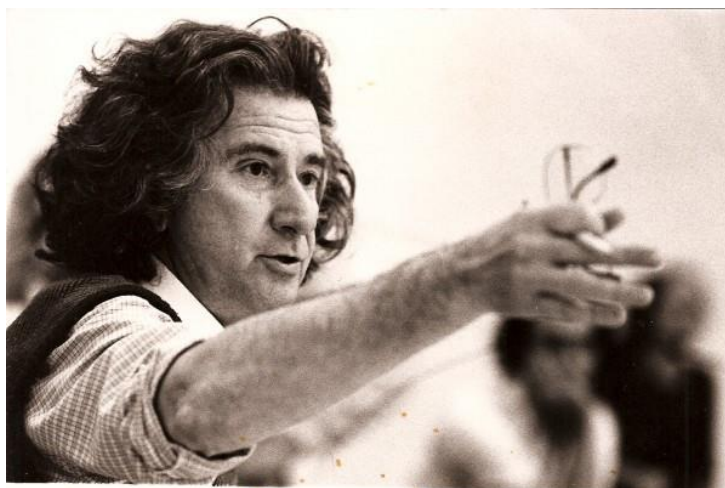
Ruggero Jacobbi, diretor italiano que sugere que o TPE (Teatro Paulista do Estudante) una-se ao Teatro Arena, trazendo Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Mariúsa Vianna, Sérgio Rosa, Milton Gonçalves, Celeste Lima e Flávio Migliaccio.



Fonte: Lunetta (2006)



Augusto Boal – Diretor do Teatro Arena de São Paulo em parceria com José Renato.



Fonte: Instituto Boal (2014b).

Entende-se a “epicização” na obra como a ideia de um raciocínio cênico-político em personagens alienados. Entre o Otávio e Maria de Guarnieri em “Eles não usam black tie” e o Zé da Silva de Boal, tem-se a mesma matéria-prima – o proletariado, mas os primeiros eram politizados. Boal inova nos recursos épicos como fragmentações e canções, comenta a professora da faculdade de letras da UFRJ, Priscila Matsunaga, em um seminário realizado no Teatro de Arena de São Paulo organizado pela Companhia do Latão (MATSUNAGA, 2012).

O Teatro de Arena de São Paulo dá continuidade às suas experimentações com nacionalização de clássicos e musicais, após o golpe de 1964. Augusto Boal, após a “criação” do Sistema Coringa como um elemento de estranhamento na dramaturgia desenvolve também o Teatro Jornal. Em 1971, Augusto Boal é preso e é no exílio que compõe seu trabalho de maior notoriedade, que viria a ser conhecido como “Teatro do Oprimido” com o Teatro Fórum, onde o espectador reflete, pensa e adentra a cena e o Teatro Invisível “que consiste em se preparar uma cena, para apresentar em um espaço de acesso público, sem que ninguém, exceto os atores, venha a saber que se trata de uma encenação”.

Outras companhias, como o Teatro Oficina, desenvolveram trabalhos a partir de estudos “brechtianos” – tendo como exemplo a montagem de “Galileu” dirigida por Zé Celso Martinez Correa em 1968. Contudo, os esforços do Seminário de Dramaturgia de São Paulo na busca por uma dramaturgia que se aproximasse da realidade brasileira, o pontapé inicial de Guarnieri e os esforços de Augusto Boal durante toda a sua trajetória são de grande contribuição para que se entenda a presença contextual do Teatro Épico de Bertolt

Brecht no Brasil, na criação de um modo próprio de tratar a situação sócio-econômica do país.

### **3. Linguagem Visual em “Os fuzis da mãe Carrar” – 1962**

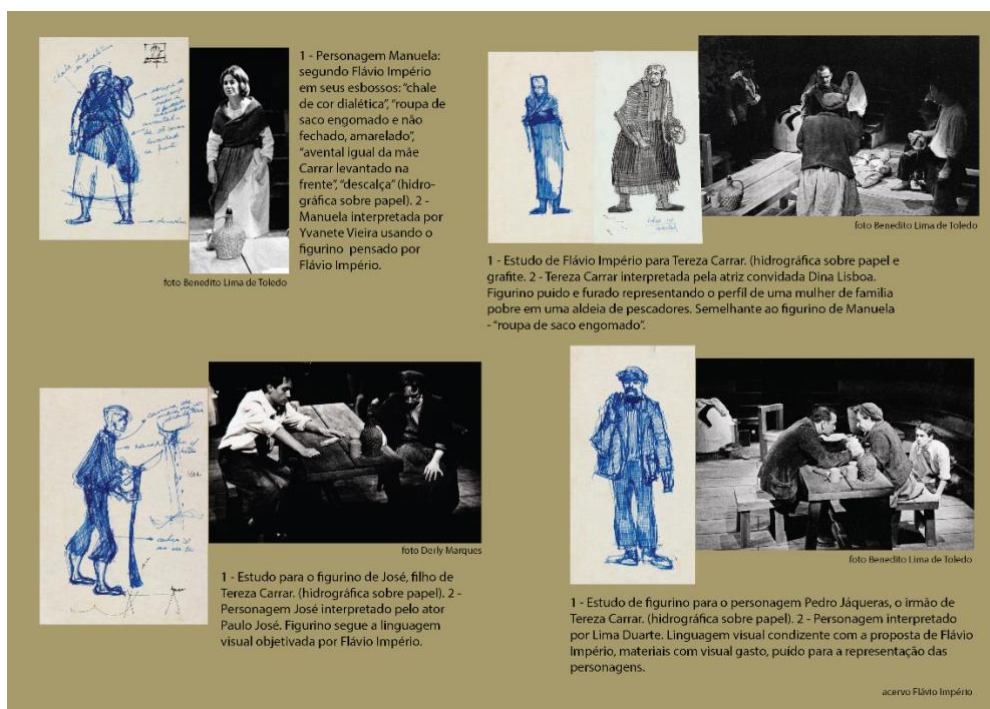
O espetáculo tem a quarta participação de Flávio Império como cenógrafo e figurinista para o Teatro de Arena de São Paulo. O cenário econômico, assim como o figurino, os elementos em palco são essenciais para contar a história do dramaturgo e encenador Bertolt Brecht.

A cena se dá no interior do lar da família Carrar – uma sala e cozinha em uma morada de pescadores. Os alimentos vêm do mar e é lá que o filho da matriarca é abatido. De cunho político, a história conta a luta de Tereza Carrar para não ver os filhos envolvidos no conflito que se encontra a Espanha, procurando a neutralidade e ser respeitada em sua posição pelo governo. Bertolt Brecht inspirou-se em *Riders to the sea*, tragédia poética, em um ato, do escritor irlandês J.M Synge (1871-1909), compondo sua obra dramática, localizando a ação numa aldeia de pescadores na Espanha, durante a guerra civil (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b).

Aclamado pela crítica, como a de Carlos Von Schmidt, que comenta sobre o trabalho de Flávio Império definindo-o como de “unidade plástica e equilíbrio formal indiscutível”, se referindo a sua execução como cenógrafo, figurinista planejamento e ilustrações do programa. (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b).

No que se refere às cores do figurino, os registros fotográficos de época são em preto e branco portanto não há como fazer em profundidade a análise de cores e suas representações psicológicas de forma material e afetiva. Os registros em desenho, feitos com grafite e caneta hidrográfica sobre papel, evidencia texturas no figurino de Tereza Carrar e no figurino dos demais personagens.

Em alguns dos desenhos aparece a cor designada como “cor dialética” o que representa a cor pode ser pensada ou discutida para concluir a conceituação. O figurino ainda deixa claro o perfil de uma família pobre de pescadores. No registro fotográfico dos ensaios percebe-se tecidos puídos e em Tereza Carrar, furos em seu casaco e pés descalços como no quadro abaixo.



#### 4. "Arena Conta Zumbi" – 1966

Quando Flávio Império foi solicitado para o cenário e o figurino de "Arena conta Zumbi" já não estava mais ligado ao Teatro de Arena de São Paulo. Trabalhava como freelancer. Entregaram-lhe a peça pronta depois de trancados há horas no teatro o solicitando para o figurino e cenário.

De característica política e histórica, o musical "inscreve-se como versão brasileira, na linha de teatro de propaganda política em cuja ponta estão as atividades do proletcult soviético, que atinge sua realização mais acabada com o Teatro Proletário de Erwin Piscator e, ultrapassando o imediatismo da arte de agitação e propaganda, alcança a universalidade na obra de Bertolt Brecht". (CAMPOS, 1988, p. 85).

Flávio Império revestiu o chão com um tapete claro de nylon, felpudo e brilhante, como ele mesmo comenta em depoimento: "uma coisa cafona de turco rico" (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, 1985, p. 1)

O tapete vermelho estava em todo o palco e o figurino conotativamente demonstrava a roupa que a burguesia usava para frequentar as universidades: calça Lee, blusão e blusa de couro. Flávio Império comenta:

Como eram sete atores/cantores peguei as cores do arco-íris e distribuí - cada um ficou com uma camiseta de uma cor - sobre as calças de brim branco. Então ficou essa ideia, a peça se passava como se fosse na sala de visita de uma família burguesa e rica contando a história do povo (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, 1985, p. 1).

O espetáculo conta a história de Zumbi dos Palmares, representante da resistência negra no Brasil Colonial, mas a luta narrada e cantada sob o olhar de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri é particular aos seus olhares e refere-se aos acontecimentos de 1964. Décio de Almeida Prado comenta o espetáculo:

...a história não é vivida mas apenas narrada pelos atores. Esses não como personagens, mas como narradores, atuando sempre coletivamente. A mesma pessoa – Zumbi, por exemplo – é representada por este ou aquele intérprete, dependendo das circunstâncias e sem nenhum prejuízo para a clareza do espetáculo. É uma técnica original e bastante efetiva dramaticamente. O cenário compõe-se somente de dois ou três acessórios e um opulento tapete vermelho, que faz as vezes de pano de fundo: Boal, como encenador, tende cada vez mais a projetar os atores sobre o chão (PRADO, 1965, p. 1)

Flávio Império afasta o clichê de atores negros ou travestidos de negros fugidos e em seu lugar coloca jovens de calças jeans e camisas coloridas de acordo com as “funções e cena”, como comenta ARANTES (2002).

Algumas contradições são apontadas no espetáculo, Cláudia de Arruda Campos (1988, p. 87) observa a recusa dos autores da peça por estilos como o ié, ié, ié, música jovem internacional e vieram a utilizar a camiseta e a calça jeans, sendo incentivadores do consumo dessas como status. Claudia Campos ainda comenta:

“... um dos sentidos de Zumbi, e no qual a peça é bem-sucedida, está na relação que constrói contra uma tal força obscurantista. A esse propósito vê servir o desrespeito com que tratam os textos e personagens históricos, a caracterização do inimigo com traços de boçalidade e decrepitude, o figurino que impõe um modelo que serve à contestação jovem”. (1988, p. 90).

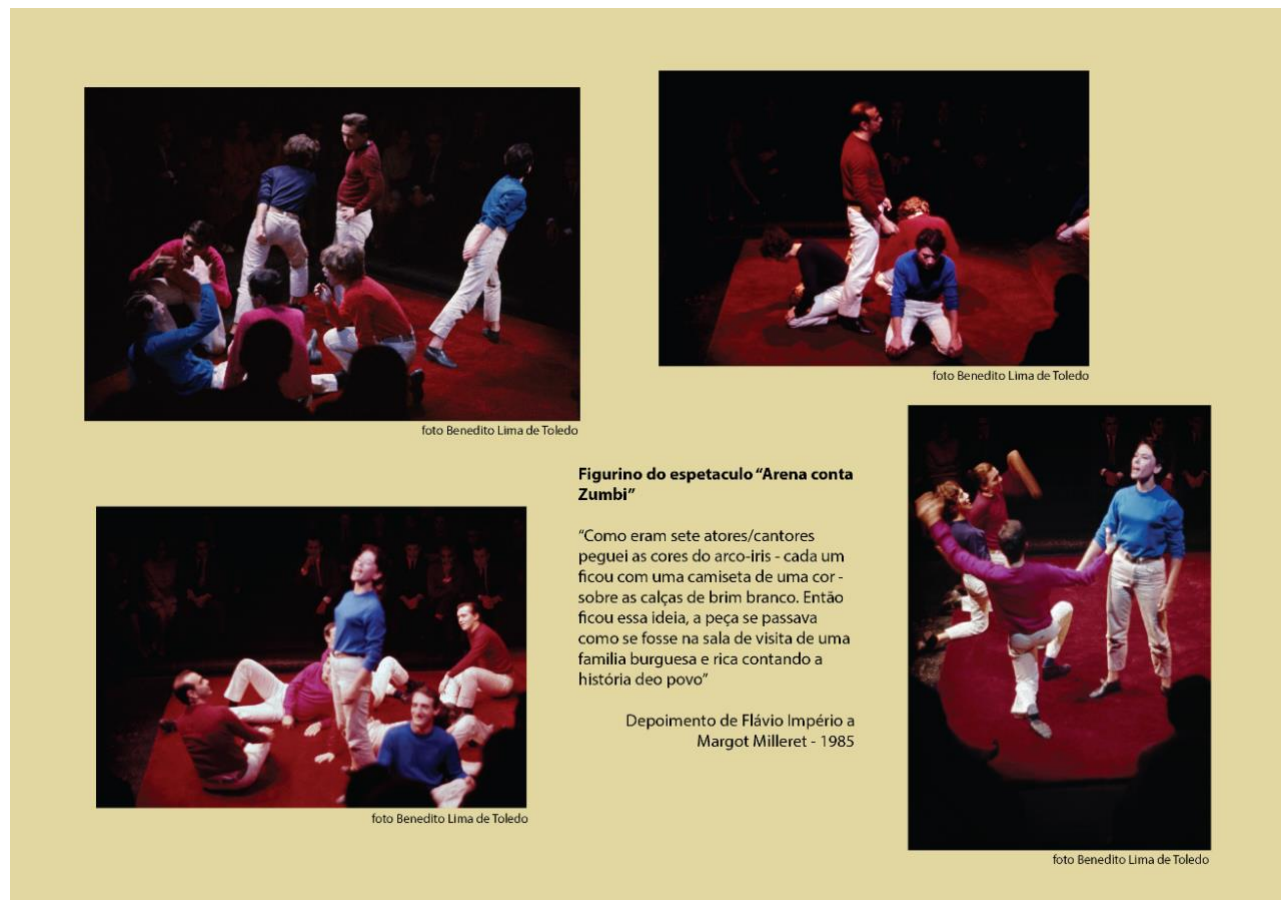
As contradições podem ser explicadas com a reflexão de David José, ator da companhia. Para ele, Flávio Império, inteligentemente sugeriu que os oito atores e atrizes, usassem o jeans e as camisetas sendo uma “grande sacada”. “O público do Arena era composto, na sua maioria por jovens estudantes.” (ALMADA, 2004, p. 115)

No caso do cenário, também composto por Flávio Império, a mata ou o quilombo saem de cena para sim ter apenas um tapete vermelho em palco e alguns praticáveis. Cacilda Becker, ao se deparar com o resultado, saiu indignada aos berros: “Isso não é teatro” (KATZ; HAMBURGER, 1999).

Sobre as cores do figurino, Flávio Império comenta:

Como eram sete atores/cantores peguei as cores do arco-íris e distribuí - cada um ficou com uma camiseta de uma cor - sobre as calças de brim branco. Então ficou essa idéia, a

peça se passava como se fosse na sala de visita de uma família burguesa e rica contando a história do povo (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, 1985, p. 1).



O raciocínio de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri é plausível com o momento político do país contestando questões como a liberdade de expressão e a "escravidão social". Ainda no depoimento de Décio de Almeida Prado torna-se mais claro esse pensamento:

Arena conta Zumbi lembra frequentemente um comício político cantado e dançado: um frênesi de movimentos, de rumor, com muito poucas perspectivas realmente novas. Sound and fury – será esse por acaso o novo ideal do nosso teatro de esquerda? (PRADO, 1965, p. 1)

### 5. As cores no figurino

As cores comunicadas no espetáculo são: o branco, o vermelho, o azul, o laranja, o verde, amarelo e o violeta, como se pode observar nas Figuras 32 a 34. Segundo Farina (2011, p. 96), fundador do curso de Publicidade Propaganda da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, "As cores constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando no indivíduo, para gostar ou não de algo, para negar, afirmar, para se abster ou agir".

O branco, vindo do germânico blank simboliza a luz, não devendo ser considerado como cor. Para os ocidentais simboliza o bem e a vida. Sua associação material pode ser associada ao batismo, neve, casamento, já sua associação afetiva pode ser associada a ordem, limpeza, dignidade, harmonia, despertar.

O vermelho traz referência com a energia, fluxo e interfere no sistema nervoso simpático responsável pela sensação de alerta e/ou defesa. A associação material associa-se a guerra, fogo, vida, conquista. Em sua associação afetiva pode-se notar a coragem, o vigor, o dinamismo, a energia, a excitação, a ira e a alegria comunicativa.

O azul representa para os ocidentais questões de harmonia, amizade e confiança, também o eterno e o divino. O azul escuro, ou índigo, que é a cor presente no arco-íris pensada por Flávio Império no emprego do figurino desse espetáculo, sua representação mostra inspiração, profundidade, inteligência e segurança, segundo Farina (2011). Sua associação material reporta-se ao frio e o mar e sua associação afetiva, serenidade, paz, viagem, afeto e intelectualidade.

O laranja corresponde ao vermelho moderado. Goethe o chamou de Gelbrot, ou seja, vermelho amarelado. Sua origem dá-se na Índia, onde deu-se o nome de nareng, na China, a cor laranja é signo de iluminação, representando o grau supremo de perfeição. Sua associação material é a competição, calor, robustez, operacionalidade. Na associação afetiva, o desejo, a força, a luminosidade, alegria e senso de humor.

As cores amarelo e verde constam no arco-íris comentado por Flávio Império, mas os registros documentais, muitos em preto e branco não mostram estas cores no figurino.

O violeta, mistura do vermelho com o azul, representando na associação material, alquimia, e na associação afetiva, calma, dignidade, autocontrole, entre outros.

Ao unirmos os significados materiais e afetivos das cores utilizadas por Flávio Império no espetáculo, pode-se perceber o poder da informação e comunicação do intuito de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri ao contar a história. O cenário e figurinos em princípio, podem denotar minimalismo dentro das soluções encontradas pelo cenógrafo e figurinista, mas são de grande impacto na comunicação da história aos espectadores como crítica social ao momento político vivido na época.

## Referências

- ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO. Os fuzis da mãe Carrar (1962). Acervo Flávio Império. [201-]b. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/507118>>. Acesso em: 3 mar. 2015.
- ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO. Os fuzis da mãe Carrar (1962): figurino. Acervo Flávio Império. [201-]a. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507123>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO. Depoimentos: depoimento de Flávio Império a Margot Milleret. Acervo Flávio Império. 1985. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/507876>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- ANDRADE, W. Homenagem Augusto Boal. Revista Cult, n. 136, 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/homenagem-augusto-boal/>>. Acesso em: 7 abr. 2015
- ANTERO, R. Os modernistas lêem Brecht. In: BADER, W. (Ed.). Brecht no Brasil: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 79–87.
- ANTUÑANO, J. G. L. Importancia y vigencia de Stanislavski. Nueva Revista. 2013. Disponível em: <<http://www.nuevarevista.net/articulos/importancia-y-vigencia-de-stanislavski>>. Acesso em: 10 ago. 2014.
- ARANTES, P. F. Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARNHEIM, R. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2015.
- BENOIT, L. O. Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro. Revista Crítica Marxista, n. 15, p. 140–150, 2002.
- CAMPOS, G. B.; CAMPOS, T. G. A. Flávio Império: arquiteto, cenógrafo e artista. Design, Arte, Moda e Tecnologia, 2010. Disponível em: <<http://sitios.anhembibr/damt6/arquivos/49.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2014
- CARVALHO, M. B. Flávio Império: um narrador em cena. Arterevista, v. 1, n. 1, p. 131–142, 2013.
- CONTIER, F. A.; GUIMARÃES, A.; LOUREIRO, L. Flávio Império e as múltiplas facetas de um projeto brasileiro, por Sérgio Ferro. Vitruvius. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.051/4405?page=1>>. Acesso em: 23 abr. 2014.
- COSTA, I. C. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Graal, 1996.
- FARINA, M. Psicodiâmica das cores na comunicação. 6. ed. São Paulo: Blucher, 2011.
- FERNANDES, J. M. A enunciação na encenação teatral. Estudos Semióticos, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe2/2006-eSSe2-J.M.FERNANDES.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2015
- FERREIRA, T. Teatro de Arte de Moscou e o Naturalismo. Slide Share. 2011. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/plateroeu/teatro-de-arte-de-moscou-e-o-naturalismo>>. Acesso em: 10 ago. 2014.
- FERRO, S. Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERRO, S.; LEFÈVRE, R. Residência Bernardo Issler. Arquigrafia. 2015. 1 Fotografia. Disponível em: <<http://arquigrafia.org.br/photos/1988>>. Acesso em: 7 abr. 2015.

FIORIN, J. L. Linguagem e Ideologia. São Paulo: Ática, 2007.

GARCIA, L. L. Flávio Império: desenho de um percurso. Apresentação das contribuições do artista para a renovação do espaço cênico paulistano. In: Encontro de História da Arte. 8., 2012, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2012. p. 382–393

GORNI, M. Flávio Império: arquiteto e professor. 2004. 205 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004

HOUAISS, A. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUTO BOAL. Onde Augusto Boal investiga a banalidade do mal. Instituto Boal. 2014b. Blog. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.org/2014/09/22/onde-augusto-boal-investiga-a-banalidade-do-mal/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ITAÚ CULTURAL. Flávio Império. Enciclopédia Itaú Cultural. c2015. 1 fotografia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10688/flavio-imperio>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

KATZ, R.; HAMBURGER, A. Flávio Império. São Paulo: EDUSP, 1999.

LIMA, D. C. Entrevista: Sérgio Ferro. Vitruvius. 2006. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.027/3301?page=6>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

LUNETTA, M. Ruggero Jacobbi: un poeta postumo, cantore dell'Assenza Novecentesca. Retididedalus. 2006. 1 fotografia. Disponível em: <[http://www.retididedalus.it/Archivi/2008/gennaio/SPAZIO\\_LIBERO/ruggero.htm](http://www.retididedalus.it/Archivi/2008/gennaio/SPAZIO_LIBERO/ruggero.htm)>. Acesso em: 15 nov. 2014.

MACHADO, R. M. Flávio império e a montagem de Os Fuzis da Senhora Carrar (1968). Sala Preta, v. 14, n. 1, p. 113–124, 2014.

MAGALDI, S. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. Estudos Avançados, v. 10, n. 28, p. 277–289, 1996.

MAIA, R. DE A. Entrevista: Rodrigo Brotero Lefèvre. Vitruvius. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/01.001/3352?page=1>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

MATSUNAGA, P. Cultura e Política: o trabalho de Boal. Instituto Augusto Boal. 2012. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.org/2012/09/29/cultura-e-politica-o-trabalho-de-boal-por-priscila-matsunaga/>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

MELLO, S. 1892: Fundado Theater am Schiffbauerdamm. DW. c2015. Disponível em: <<http://dw.com/p/914a>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MUNARI, B. Design e comunicação visual. Lisboa: Edições 70, 1997.

MUNIZ, R. Vestindo os nus: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

NAVARRO, F. O Teatro Brasileiro de Comédia. Alô Escola. c1996-2014. Disponível em: <<http://www2.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/nacionais/teatrobrasileirodecomedia.htm>>. Acesso em: 1 jul. 2015.



ORIAS, E. Ziembinski no teatro. *Astros em Revista*. 2013. Disponível em: <<http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2013/11/ziembinski-no-teatro.html>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

PAVIS, P. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERITO, R. Z.; RECH, S. R. A criação do figurino no teatro. In: COLÓQUIO DE MODA. 11., 2008, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 2008. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda\\_2012/GT09/POSTER/102328\\_A\\_Criacao\\_do\\_Figurino\\_no\\_Teatro.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/POSTER/102328_A_Criacao_do_Figurino_no_Teatro.pdf)>. Acesso em: 2 abr. 2014

PINHEIRO, N. et al. A comunicação visual e design de moda: uma reflexão sobre o trabalho de Zuzu Angel e da grife Daspu. *Design, Arte, Moda e Tecnologia*, p. 161–175, 2012.

PORTO, J. P.; NUNES, M. Teatro de Arena. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. (Coleção Cadernos de Pesquisa: Depoimentos IDART 30 anos). Disponível em: <[http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro de Arena.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro_de_Arena.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2014

PRADO, D. DE A. "Arena conta Zumbi". Acervo Flávio Império. 1965. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/507898>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

RECH, S. R. Qualidade na criação e desenvolvimento do produto de moda nas malharias retilíneas. 2001. 209 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção)—Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001

SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

STEFFEN, D. A influência dos figurinos de novela na moda brasileira. In: "INTERCOM JÚNIOR" DO CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 28., 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/46140310463454463791961765374966402108.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2014

TOLEDO, B. L. DE. Os fuzis da mãe Carrar (1962): em cena. Acervo Flávio Império. [201-]a. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507132>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

TOLEDO, B. L. DE. Arena Conta Zumbi (1966): em cena. Acervo Flávio Império. [201-]b. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/507877>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

VIANA, F. O figurino teatral e as renovações do século XX. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.