

FOTOGRAFIAS COMO DOCUMENTOS TEXTUAIS: PONTUAÇÕES SOBRE AS ENCENAÇÕES DE ROMÉU E JULIETA E UM MOLIERE IMAGINÁRIO (GRUPO GALPÃO – 1992/1998)¹

PHOTOGRAPHS AS TEXTUAL DOCUMENTS: SCORES ABOUT THE SCENARIOS OF ROMÉU E JULIETA AND UM MOLIERE IMAGINÁRIO (GRUPO GALPÃO – 1992/1998)

Ana Maria Pacheco Carneiro²

Resumo

Nesse artigo, que tem como base uma comunicação escrita em 2003, retomo a experiência realizada em disciplinas do Curso de Teatro/UFU, utilizando fotografias enquanto documentos textuais na análise de imagens de dois espetáculos do Grupo Galpão.

Palavras-chave: fotografias; documentos textuais; antropologia visual; figurino; cômico

Resumen

En ese artículo, que tiene como base una comunicación escrita en 2003, retomo una experiencia realizada en disciplinas del Curso de Teatro/UFU, utilizando fotografías como documentos textuales en la analice de imágenes de dos espectáculos del Grupo Galpão.

Palabras-clave: fotografías; documentos textuales; antropología visual; figurín; cômico

Abstract

In this article, based in a communication written in 2003, I revisit an experience held in disciplines developed in Curso de Teatro/UFU, using photographs while textual documents in the analyses of photographic images from two scenic works of Grupo Galpão.

Key-words: photographic images; textual documents; visual anthropology; costumes; comic language

¹Este texto foi desenvolvido tomando como base a comunicação de mesmo nome apresentada no GT História das Artes do Espetáculos, durante o III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação, realizado pela ABRACE em Florianópolis, de 8 a 11 de outubro de 2003, e publicado nos Anais ... – Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, Série Memória ABRACE VII, 2003, p. 19-21. As modificações feitas tiveram como intenção tanto a adequação às características da Revista RASCUNHOS, como a incorporação de algumas reflexões não desenvolvidas por ocasião de sua primeira publicação.

²Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Doutora. E-mail: anampcarneiro@hotmail.com

Introdução

Meu interesse pelas fotografias enquanto *documentos textuais* surgiu por acaso, ao preparar a fala de apresentação de minha dissertação de mestrado³ para a Banca de Avaliação (1998). Nessa ocasião, pretendi tornar visível para as pessoas que estariam assistindo a defesa a discussão que propusera fazer em minha pesquisa — as influências de espaço cênico e comicidade na formação da linguagem atorial do Grupo de Teatro Tá na Rua — a partir de algumas fotos que evidenciassem as diferenças entre a linguagem atorial do grupo no início de suas pesquisas, quando trabalhava em espaços fechados, e aquela que se definiu após a saída para o espaço da rua.

Foi nesse movimento — e a partir da compreensão de que as seis fotos então selecionadas pontuavam nitidamente as questões que pretendia analisar — que se evidenciaram para mim as possibilidades de um trabalho de pesquisa teatral que utilizasse o documento iconográfico como fonte de observação. Propus então, como experiência, desenvolver um exercício interpretativo utilizando aquelas mesmas fotos. Um exercício que, embasado nos conhecimentos teóricos até então por mim obtidos, permitisse uma primeira investigação desse material e de algumas propostas metodológicas para sua análise, atuando como fonte para futuro aprofundamento nesse sentido⁴.

Algumas leituras vinculadas às pesquisas

relacionadas à antropologia visual, feitas até aquele momento, mostraram que os estudos nesta área procuravam afirmar a possibilidade de, a partir da sistematização e análise rigorosa dos dados visuais observados, se “passar do icônico para o conceitual e suas expressões discursivas” (BRISSET, 1999, p.4). Tal possibilidade, de acordo com Scherer (1996), tem como base o fato de que “a fotografia pode ser usada como dado primário e documento antropológico — não como uma réplica da realidade, mas como representação que necessita de leitura crítica e interpretação”. Ou seja: ela é texto e como tal, pode ser lida; porém para formação do significado holístico/integral de uma imagem, torna-se necessário que ela seja analisada tanto como artefato, como pelos aspectos de impressão do espectador e da intenção do fotógrafo. Somente a análise dos dados históricos, sociais e culturais relacionados a uma fotografia permitirá sua leitura completa e “determinará quem controlava a imagem: o objeto, o espectador, o fotógrafo ou uma combinação dos três” (SCHERER, 1996, p.69).

Por sua vez, as leituras de *A câmara clara* (BARTHES, 1984), com sua noção sobre *punctum* e *studium*⁵, e de um artigo sobre Walter Benjamim, história e fotografia (LISSOVSKY, 1998) me proporcionaram a compreensão da fotografia como resultante de um processo de interrupção, de imobilização dos acontecimentos, o qual possibilita a observação da ação e, assim, proporciona uma espécie de leitura épica do fato acontecido.

³ Espaço cênico e comicidade: a busca por uma definição da linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981). Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes - Curso de Mestrado em Teatro; junho, 1998. Orientadora: Prof^a Dr^a Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). Inédito

⁴ Sobre essa primeira experiência, ver “Fotografias como documentos 'textuais': um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua”. In: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, 2002. Série Memória ABRACE V. Comunicação. p. 297-303

⁵ Conceitos elaborados por Roland Barthes (1984); juntos, formam a dualidade objetivo e subjetivo que provoca interesse por uma fotografia. O *studium* é o que percebemos de objetivo na imagem fotográfica, relacionado a contextos e características técnicas. Já o *punctum* é subjetivo; é o detalhe significativo da fotografia que se apodera da sensibilidade do observador e produz a elaboração mental do fato.

Essas informações me auxiliaram ainda, a compreender o que determinara a escolha daquelas fotos do Tá na Rua em particular: enxergara nelas a imagem representativa/icônica daquilo que considero pontos relevantes na conquista da linguagem atorial do grupo. Por outro lado, elas também materializavam imagens interiorizadas em mim ao longo do processo vivenciado junto ao grupo, possibilitando o distanciamento necessário para analisar um trabalho em que me situava, ao mesmo tempo, como observador e objeto observado.

Partindo da compreensão da imagem enquanto texto, passei então a investigar a contribuição que esta pode oferecer na passagem de conhecimentos e elucidação de pontos específicos que se tornam essenciais à apreensão de alguns conceitos ou mesmo na construção de um núcleo imagético sobre o teatro, o qual teria o papel de oferecer aos alunos imagens de cena, de cenários, de espaços teatrais e outros elementos relacionados ao teatro não conhecidos por um alunado que muita vez desconhece totalmente o objeto das discussões propostas em aula, por não fazerem parte de seu universo cultural.

Encontro semelhanças entre essa proposta e a de Malraux⁶, que, a partir do reconhecimento da ação do imaginário sobre a mente, propôs a criação do que denominou de Museu do Imaginário, concebido por ele como uma imensa e sempre crescente coleção constituída por fotografias de

obras que se encontrassem em museus de todo o mundo, e que unisse pela mente, ilimitadamente, obras de tempos e espaços diferentes, permitindo uma compreensão mais profunda dessa produção: “O gênio grego será melhor compreendido pela comparação entre uma estátua grega a uma estátua egípcia ou asiática, do que pelo conhecimento de cem estátuas gregas”⁷.

Nas primeiras investidas, foram ainda realizadas leituras na área de antropologia visual - como as pontuações de Guran (1998), sobre a possibilidade de realização de uma “descrição sistemática do universo de pesquisa” a partir da fotografia -, que iluminaram minhas buscas, permitindo o aprofundamento de questões pontuais importantes, como a que diz respeito à função da fotografia nessa descrição: “Sua contribuição reside na capacidade de efetuar uma seleção de aspectos relevantes e de momentos significativos da realidade estudada, que possam pôr em evidência informações que não poderiam ser obtidas por outros meios.” (GURAN, 1998, p.89)

Com foco nessas orientações, passei a utilizar algumas fotos no transcurso de algumas disciplinas, no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. É sobre um desses trabalhos que retorno, aqui, com a finalidade de melhor divulgar a experiência então realizada e de estimular outras investigações no campo da leitura de imagens e de sua utilização na pesquisa e no ensino-aprendizado de teatro.⁸

⁶ André Malraux (1901-1976) escritor, ativista político e pensador francês. Autor *La condición humaine* (1933), uma novela; de *La voix du silence* (1951), uma história e filosofia sobre a arte, e de *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-54). Como político, apoiou o governo do Gal De Gaulle (1958), como Ministro da Cultura, durante 10 anos.

⁷ “Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique, que par la connaissance de cent statues grecques.” In *Mélanges Malraux Miscellany*, Vol.I, n°2, Automne 1969, p.8. Disponível em <<http://www.ecrits-vains.com/points_de_vue/malraux06.htm>> visitado em 17 ago 2008. (tradução minha).

⁸ Em 2002, fui aprovada em concurso público e efetivada como professora no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Em 2012, fui aposentada e atualmente me encontro como professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes/Teatro – PPGArte-Teatro, e do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes/PROFArtes, na mesma instituição.

Da metodologia

... uma imagem precisa ser lida, e a leitura tem de começar por algum ponto, que é o elemento visual a partir do qual se constrói a fotografia. (...) Esse ponto de que falamos é de reconhecimento imediato e universal. É o primeiro elemento que chama a atenção numa fotografia, e é de se esperar que toda e qualquer pessoa comece a ver a fotografia a partir dele. (GURAN, 1998, p.93)

Ao longo do 1º semestre de 2003, as disciplinas Indumentárias e Adereços, oferecida para alunos dos Cursos de Artes Cênicas e Artes Plásticas⁹, e Teatro no Brasil, direcionada a alunos dos Cursos de Artes Cênicas, Artes Plásticas e Educação Física, na UFU, possibilitaram desenvolver um trabalho com algumas fotografias, utilizando-as como elementos propulsores de reflexão e, portanto, passíveis de contribuir para a aquisição de conhecimentos relacionados ao teatro.

Foram utilizadas nesse trabalho imagens fotográficas relacionadas a duas montagens do Grupo Galpão: *Romeu e Julieta* (1992) e *Um Molière imaginário* (1998). A esses conjuntos foi acrescentado um terceiro grupo, constituído por imagens/desenhos de roupas do século XVII, coletadas de publicações sobre indumentárias. A proposta era de, a partir desse material, analisar questões referentes à criação de figurinos e adereços cênicos, bem como salientar aspectos que

diziam respeito ao trabalho do ator e à linguagem cômica, presentes nos espetáculos do Galpão.

Além das fotos, possuíamos também a informação de que os dois espetáculos foram apresentados em espaços abertos – praças e outros semelhantes. Informação que contribuía para essa investigação, à medida que nos auxiliava a perceber como o espaço de representação pode influenciar na criação cênica.

Paralelamente, como professora, necessitava desenvolver essa experiência de tal forma que proporcionasse aos alunos a observação, a partir das imagens por mim selecionadas, de diferentes aspectos relacionados à criação cênica – tanto no que dizia respeito aos figurinos, como em relação aos aspectos de comicidade presentes nesses espetáculos.

O primeiro estudo comparativo, realizado disciplina Indumentárias e Adereços, foi feito entre as imagens de indumentárias de época (século XVII), colhidas nas obras de Koehler (1993) e de Boucher (1983), e as fotografias do programa da peça *Um Molière imaginário*, o qual, idealizado como um jogo de baralho, apresenta, nas “cartas” que o compõem, uma pose do ator como o personagem que representou na encenação observada¹⁰. Dando unidade a todas elas, um fundo composto por uma pintura de época, ao qual a imagem do personagem/ator parece, ao mesmo tempo, se somar e se destacar.

As imagens selecionadas nesses dois

⁹ “O Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia foi implantado em 1972 com o nome de Licenciatura em Desenho e Plástica, juntamente com os cursos de Decoração (atualmente Design de Interiores) e Comunicação Visual (extinto), na então Faculdade de Artes da Universidade de Uberlândia, sob direção de Cora Pavan de Oliveira Caparelli, tendo sua primeira turma se formado em 1975. Foi o primeiro curso superior de artes plásticas do Estado de Minas Gerais. (...) A partir da nova LDB de 1996, e da proposta para as diretrizes curriculares, é discutida uma reforma curricular para criação do Curso de Artes Visuais, implantado em 2006.” Informações obtidas na página do curso: <http://www.coart.fafcs.ufu.br/>

¹⁰ Pode-se observar nessa concepção do programa uma alusão às inúmeras fotos de atores travestidos como personagens, feitas a partir da década de 1850, período em que passou a ser moda tanto o fazer-se retratar, como colecionar retratos de outras pessoas, principalmente das celebridades da época, tais como políticos, atores e outros artistas, os quais passaram a ocupar as páginas dos álbuns de fotografia – concebidos para guardar as coleções fotográficas -, juntamente com os demais membros da família. (BAJAC, 2011, p.56).

conjuntos – indumentárias de época e figurinos da peça - em tudo se assemelhavam e, no entanto, em tudo diferiam, o que permitiu, de imediato, uma rica discussão sobre um dos focos de análise da disciplina: como o figurinista pode/deve trabalhar os traços característicos de determinado modelo/tipo de roupa, de modo que ela perca seus aspectos cotidianos ou mesmo realistas e adquira teatralidade, tornando-se o que denominamos normalmente um figurino, ou seja, para que ela adquira características que lhe agreguem significados e possibilite, assim, que sejam cumpridas as funções que este deve cumprir na cena, tais como chamar a atenção, marcando sua própria presença, enfatizar o corpo do ator, apresentar de forma clara e precisa alguns significados relacionados ao personagem, possibilitando a afirmação da comunicação visual que nela se faz.

Se nas imagens/desenhos de indumentárias do século XVII observávamos o que era a moda nesse período — saias amplas, compridas, decotes e cinturas bem delineadas das roupas femininas; amplos jaquetões e capas, calças curtas, punhos e golas rendados e chapéus de copas altas ou emplumados dos homens, nos permitindo perceber todo um contexto social —, as fotografias das “cartas” nos ofereciam uma releitura desse contexto, atualizada e elaborada de modo a transpor para a cena aquele universo.

Foi possível observar então, como as pesadas roupas do século XVII haviam sido convertidas em roupas leves, não só pela modificação do comprimento das saias – compridas até o chão, cobrindo as pernas e mesmo, em alguns casos, os pés, nos modelos originais, em contraste com os figurinos da peça, que deixavam pernas e pés à mostra, chegando apenas até os joelhos, tornando-

os bastante apropriados para o clima tropical brasileiro e para os espaços abertos das praças das cidades onde o grupo se apresentava – além de proporcionarem aos atores a liberdade necessária para sua movimentação. Essa transformação também se dava pela escolha dos tecidos, pela simplificação dos modelos, permitindo que os figurinos “lembrassem”, se assemelhassem às indumentárias do século XVII, sem, no entanto, as reproduzir, como pode ser verificado na sequência da análise feita.

Após um primeiro contato com as imagens passei a dar algumas orientações, a fim de dinamizar a observação das mesmas. Primeiramente, solicitei que sugerissem de que forma poderíamos organizar as “cartas” do trabalho com o texto de Molière em grupamentos menores. A primeira sugestão foi quase unânime: pelas cores dos figurinos. Com sua linguagem universal, as cores podem expressar visualmente sentimentos, sensações, estados anímicos e até mesmo, no caso de uma encenação, se lidamos com um drama ou uma comédia. A partir delas, foi possível organizar grupos correspondentes aos espaços de origem de cada personagem.

Tons de rosa, lilás e roxo agregavam o núcleo da família de Argan, o doente imaginário. Na roupa de Belinha (segunda mulher de Argan), ao tom roxo se somava o vermelho, pontuando os aspectos de sedução/sexualidade dessa personagem — vermelho também utilizado para o Sr. Flores, o farmacêutico que aplica os clísteres em Argan. Tons neutros marcavam o visual dos personagens periféricos desse núcleo: Cleanto, namorado de Angélica; Beraldo, irmão de Argan e o Sr. Boa Fé, o tabelião, que têm essa relação fortalecida e identificada pela utilização, na composição geral de seus figurinos, de alguma peça/acessório em azul.



A cor vinho de suas calças, uniam outra célula familiar: o Dr. Dissáforus e seu filho, pretendente de Angélica. Molière, com um longo casaco marrom escuro e detalhes em vermelho vivo, e a Rainha Mab, a fada dos sonhos, com seu delicado vestido branco e os tons róseos da capa, se constituíam enquanto personagens isolados, com suas cores próprias.

Após essa primeira leva de observações, alguns comentários e perguntas que fiz levou os alunos a perceberem que essas “cartas”/imagens nos “falavam” ainda de um trabalho minucioso que abrangia, além das cores, a escolha dos tecidos, das formas e detalhes de cada um daqueles figurinos, bem como de acessórios e calçado dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista; do que permitia a individualização de cada personagem e, paralelamente, do que fornecia unidade ao conjunto.

Na criação do Dr. Purgan, o médico de Argan, por exemplo, uma capa longa caía dos ombros e escondia as pernas do ator que, dobradas, diminuía sua estatura. As semelhanças entre as roupas de Angélica e de Nieta, a Ama, ambas com roupas claras, com saias franzidas na cintura e blusas de mangas fofas e decotes arredondados, eram quebradas tanto pela textura dos tecidos – leves e esvoaçantes para a filha de Argan, e mais ásperos e pesados para a Ama -, como pela generosidade do decote da velha empregada, que deixava entrever seus seios fartos, em contraste com o corte singelo do decote da jovem mocinha.

A utilização de elementos “modernos”, por sua vez, colaborava com a construção dos personagens à medida que eram inteiramente absorvidos nessa composição, e provocava, ao mesmo tempo, uma estranheza, a sensação de certo deslocamento de tempo (século

XVII/tempos atuais): o robe de cetim lilás, o pijama listrado, a comprida touca de lã e as pantufas felpudas de Argan; a vassoura de fios de algodão de Nieta, a ama; a bolsinha de crochê de Belinha; os óculos de aro colorido do tabelião; os cabelos pintados (blond) e de corte moderno, de Cleanto; a imensa bengala do Dr. Purgan; o papel que embrulhava o presente trazido por Tomás Disáforus, assim como a gravatinha de xadrez e o boné usados pelo rapaz.

A utilização de meias coloridas — de cores diversas e também com desenhos diferenciados de listras, bolinhas, xadrez —, bem como de babados rendados arrematando botinhas, toucas, calças, mangas e golas oferecia uniformidade a esses figurinos.

A tudo isso, somava-se, por fim, a maquiagem farsesca — rostos pintados de branco, lábios, narizes e faces coloridos de vermelho —, penteados, perucas, chapéus, guarda-chuvas, sombrinhas e bastões que completavam a composição visual dos personagens e, por outro lado, fortaleciam os aspectos do cômico presentes na encenação.

Tais aspectos foram melhor investigados no segundo estudo, realizado em História do Brasil II, disciplina optativa cuja ementa deixava espaço mais amplo para o direcionamento do plano de trabalho do professor. Nele foi utilizado o segundo grupo de imagens, constituído por fotografias de cena dos dois espetáculos. Antes da apresentação e observação das imagens, porém, foram feitas leituras de alguns autores – Bakhtin (1993), Bergson (1987) e Propp (1992) - para aprofundar alguns conhecimentos sobre a linguagem cômica, a comicidade, o riso. Desse material, alguns proporcionaram a aquisição de informações importantes para a leitura das imagens que tínhamos em mãos.

Antes de tudo, tornou-se necessário

reconhecer que as fotografias observadas eram referentes à encenação de dois textos de natureza diversa: uma comédia – a obra de Molière -, e uma tragédia, o texto de Shakespeare. A comédia já contém em sua estrutura aspectos cotidianos traduzidos pelo olhar deformador de seu autor, que empresta aspectos utópicos e de fantasia à realidade ao apresentá-la sob forma ficcional que não lhe é totalmente fiel. Por outro lado, Shakespeare, como outros autores trágicos, vale-se do recurso de inserir cenas ou momentos cômicos que têm como função aliviar o peso da trama. Momentos que são geralmente provocados pelos personagens mais humildes e populares da peça, como os criados.

Mais uma vez, a informação de que os dois espetáculos haviam sido apresentados em espaços abertos, como as praças das cidades e, mais do que isso, o conhecimento de que o Grupo Galpão teve origem nesse espaço, nos fornecia uma pista interessante, pois esse fato certamente provocara a aproximação do trabalho às camadas sociais mais populares e que, segundo José Jorge de Carvalho (1992), são vinculadas ao universo da tradição, com o qual estabelecem uma relação dinâmica e que, por isso, ainda mantém fortalecidos alguns de seus aspectos, tais como a forte e constante presença de um riso amplo, que tende a esbarrar em expressões do grotesco.

Cabia a nós, então, investigar os aspectos visuais presentes nas fotografias dos dois espetáculos que nos possibilitariam perceber de que modo se fizera o jogo com a realidade e a instauração de aspectos da linguagem cômica nas duas encenações.

De imediato, era perceptível que as imagens selecionadas proporcionavam, principalmente, centrar o foco de atenção no trabalho do ator, com a observação de expressões, movimentos, gestos; mas que possibilitavam ainda leituras mais

abrangentes sobre a própria encenação, como em relação ao cenário e aos adereços/objetos cênicos.

Assim, por exemplo, puderam ser observadas as diferentes formas de construção do espaço cênico utilizadas nas montagens. Nas imagens de Romeu e Julieta podia-se observar o carro/palco que trazia para o interior da cena, como “elemento cenográfico central”, a Veraneio do grupo, um ineditismo que procurava “traduzir contemporaneamente as antigas carroças das trupes mambembes”. Como tal, aquele era “o chão onde o ator deveria pisar” e todo o ambiente cênico é construído “sobre, dentre e ao redor do carro”. (BRANDÃO, 2002, p.92 e 94)

O palco dentro do palco era o cenário de Um Molière Imaginário: no espaço circular ao rés do chão erguia-se uma semi-arena e, sobre esta, cortinas de cor laranja delimitavam um pequeno palco, espaço onde se representava o interior da casa: o quarto de Argan, o Doente Imaginário. A presença do onírico, do poético na criação desses espaços era perceptível pela magia das pequenas luzes ou ainda pelo espaço de sonho ocupado pela Rainha Mab durante toda a encenação, como que reforçando, por meio dessa presença, o fabuloso retorno de Molière.

Ambos esses espaços ainda agregavam a si os espaços livres que os antecederam e que permaneciam como espaços privilegiados que uniam o grupo ao público e às suas origens nas ruas.

No que diz respeito às questões da linguagem cômica e do trabalho atorial, diversas pontuações puderam também ser realizadas. A apreensão de informações sobre carnavalização, conceito amplamente discutido na obra de Bakhtin (1992), permitiu ressaltar como os objetos cênicos utilizados na cena de Um Molière Imaginário, que, como vimos anteriormente traziam uma espécie de deslocamento no tempo, provocavam também, , justamente por meio desse deslocamento, o que se

pode apontar como um toque carnalizador que se fazia de forma clara e evidente na sua inusitada presença.

Esses sinais de carnavalização podiam ainda ser notados em outras imagens dos dois espetáculos: tanto nas meias e babados dos figurinos de Romeu e Julieta, como na figura da ama de Julieta apertando os grandes e fartos seios postiços, a boca fortemente pintada de vermelho e escancarada, os olhos arregalados; ou na percepção de dilatação dos corpos dos atores com suas pernas de pau enfeitadas com flores de plástico e na jocosidade estabelecida pela boneca de papier-maché, alegre dama que, pronta para atender ao convite, incrementava a cena do baile de Romeu e Julieta, alegrando seus pares.

O trabalho de tipificação do ator, por sua vez, podia ser observado na forma como características físicas foram exploradas, como a baixa estatura do ator Antonio Edson, ricamente acentuada nos dois personagens por ele vividos na peça de Molière: tornando-o ainda menor ao caminhar sobre os joelhos, na caracterização do Dr. Purgan – frisando essa baixa estatura com a longa capa (que esconde as pernas dobradas), o alto chapéu e a imensa bengala - e, por outro lado, aumentando seu tamanho na personificação do tabelião Boa Fé, ao colocá-lo de pé sobre pequena banqueteta.

Ainda em relação ao jogo atorial, as imagens fotográficas permitiam a observação de como gestos e movimentos fortaleciam aspectos de comicidade: o rosto e o frágil corpo de Argan, as pernas viradas para o lado, as mãos agitadas ao falar de suas doenças; os jogos de sedução estabelecidos na cena do tabelião, quando Belinha lança o corpo

em direção ao marido e permanecem ambos em verdadeiro movimento de equilíbrio-desequilíbrio corporal, as bocas escancaradas diante dos “objetos de sedução” que lhes são oferecidos: a ele, os seios tentadores da jovem mulher; a ela, o celular exibido pelo Sr. Boa Fé.

Conclusões

No momento da escrita da comunicação que deu origem a esse artigo, concluí o texto confirmando como a observação das fotos permitira que se efetuasse uma seleção de aspectos relevantes e de momentos significativos (Guran. 1998:89), possibilitando o estabelecimento de pontes entre as imagens observadas e conhecimentos sobre a cena e o jogo atorial que seriam impossíveis de se estabelecer de outra forma; confirmando o fato de que (u)ma das potencialidades da fotografia é destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena (Guran, 2000:156-157), estabelecendo a percepção de olhares, expressões, gestos infinitamente valiosos na pesquisa e no estudo das questões teatrais.

Retomar agora, passada mais de uma década, esse trabalho, proporcionou o recontato com as origens de minhas investigações acerca da utilização de fotografias no ensino e na pesquisa em teatro. Mas meus estudos relacionados à utilização de imagens não pararam nessas investidas iniciais. Eles têm sequência até hoje e deles faz parte, inclusive, a criação de um banco de imagens¹¹ cujo acervo é constituído por fotografias de atividades

¹¹ Trata-se do Banco de Textos Imagens e Sons/BTIS, que vem sendo desenvolvido com a contribuição de alunos bolsistas, desde 2005. Contando atualmente com cerca de 3.000 imagens fotográficas, entre as quais se encontram imagens referentes ao teatro de rua, teatro comunitário latino-americano, temas de minha pesquisa docente, além de vídeos relacionados à cena teatral e gravações de entrevistas com alunos, professores, atores e diretores, esse banco passa, no momento, por uma estruturação final de seu conteúdo para ser indexado e, finalmente, disponibilizado para acesso de professores e alunos do curso – trabalho que vem se desenvolvendo graças ao apoio do Laboratório Audiovisual de Artes Cênicas – Documentação e Memória – LAACenicas, coordenado pelo técnico Alessandro Brito Carvalho.

desenvolvidas no Curso de Teatro da UFU, tais como encenações resultantes de disciplinas, exposições, aulas de campo, trabalhos de pesquisas e/ou projetos dos professores do curso, oficinas e aulas de estágio pedagógico dos alunos, além de imagens referenciais sobre o teatro em geral, como máscaras, espaços teatrais, fotos e vídeos de espetáculos teatrais e outros.

Em minha tese de doutorado¹², desenvolvi uma pesquisa teórico-prática tendo como foco a utilização de imagens como material didático-pedagógico na aquisição de conhecimentos no ensino de teatro. A hipótese era de que as imagens podem atuar como material mobilizador e provocador do imaginário e, assim, ser utilizadas como recurso metodológico deflagrador de processos transformadores relacionados à apreensão de noções conceituais, no ensino de teatro.

Ao longo dos últimos oito anos venho orientando trabalhos de TCC, de bolsistas PIBIC e de mestrandos que têm as imagens como base de suas pesquisas, e que em suas temáticas, abrangeram não só uma investigação sobre a constituição do acervo do Galpão Cine-Horto¹³, como uma investigação sobre a influência do espaço cênico nos espetáculos de rua¹⁴, a realização de uma vídeo-cena¹⁵, uma proposta de desenvolvimento de material didático para o ensino de teatro para alunos com deficiência auditiva¹⁶, dentre outros.

Diversos foram os caminhos percorridos, as

experiências realizadas, e todos esses movimentos confirmaram e aprofundaram as imensas possibilidades que as imagens nos apresentam no ensino e na pesquisa de e sobre teatro.

¹²A pedra lançada no pântano: a contribuição de imagens na produção de conhecimentos sobre corpo/espço no ensino de teatro. Ana Maria Pacheco Carneiro. Tese de Doutorado. PPGAC/UFBA, 2010.

¹³Memória e acervo no teatro: estudo de caso do acervo audiovisual do CPMT nas atividades de ensino e pesquisa do Centro Cultural Galpão Cine Horto, de Alessandro Brito Carvalho. Dissertação de Mestrado. PPGArte/UFU, 2015.

¹⁴Espaço Cênico e seus elementos: a influência direta do ambiente nas montagens para o teatro de rua, de John Weiner de Castro. Dissertação de Mestrado. PPGArte/UFU, 2015.

¹⁵A utilização de imagens nos processos criativos do ator, de Ana Célia Gomes. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Teatro/UFU, 2011.

¹⁶Re-visão do teatro: a imagem teatral sob outros olhares, de Ibrahim Estopa. Projeto de Bolsa PIBIC/CNPq, 2014-2015. (não concluído)

Bibliografia

- BAJAC, Quentin. La invención de la fotografía. La imagen revelada. Barcelona: Blume, 2011.
- BAKTHIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BOUCHER, François. Histoire du costume: en occident de l'antiquité a nos jours. Paris: Flammarion, 1983.
- BRISSET, Demetrio E.. "Acerca de la fotografia etnográfica". In Gazeta de Antropologia. Nº15, 1999. txt 15-11. Disponível em http://www.ugr.es/%7Epwla/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html acesso em 20/07/01.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. "Fotografias como documentos textuais: um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua". In: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, Série Memória ABRACE V, 2000. p. 297-303
- CARVALHO, José Jorge de. "O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna". In: Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, CFCP, p.23-38, 1992. (Encontros e Estudos; 1).
- COSTA, Ligiana. "A poética no caso dos personagens das velhas amas de leite cômicas na ópera veneziana do século XVII". In Música em perspectiva. v.6 n.2, novembro 2013. p. 34-48
- GRUPO GALPÃO. Imagens de uma história. Catálogo. Projeto gráfico: Lápis Raro. S/d
- GURAN, Milton. "A 'fotografia eficiente' e as Ciências Sociais". In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). Sobre o fotográfico. Porto Alegre: Prefeitura da Cidade de Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998. p.87-99
- _____. "Fotografar para descobrir, fotografar para contar". In: Cadernos de Antropologia e Imagem. Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – N.1 – (1995) -. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2000.1 (Publicação Semestral). p.155-165
- KOEHLER, Carl. História do vestuário. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- PROGRAMA da peça "Um Molière imaginário", direção de Eduardo Moreira, dramaturgia e textos de Cacá Brandão. Programação Visual: Lápis Raro.
- PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.
- SCHERER, Joanna. "Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica". In: Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. v3. p. 69-83
- SILVA, Edson Rosa da. "O museu imaginário e a difusão da cultura". In: Revista semear. Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses. PUC-Rio. n. 6, 2002. Publicação Anual. Disponível em http://www.lettas.puc-rio.br/Catedra/revista/6Sem_14.html. Acesso em: 01/01/2008.

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016