



Caderno de notas sobre o espaço cênico e a roupa de cena

Simone Mina

Uma arena. Um labirinto inscrito no palco com fita. Uma arena-labirinto. No centro pulsa uma imagem em movimento de um coração pressionado pela mão da atriz, à pino. No teto, um bastidor com luzes se oferece como o local onde se urde a cena, uma coroa com seus labirintos de fios formada por lâmpadas comuns, ora lustre, ora prisão. À esquerda, Elizabeth e sua camarinha. Cadeira giratória. Mesa. Objetos. Arara. Biombo com luzes. Alcatifa-tapete. À direita de quem entra, Maria e sua camarinha. Cadeira giratória. Mesa. Objetos. Arara. Biombo com luzes. Tapete-alcatifa [Descrição do espaço cênico].

As contradições entre o poder das personagens históricas e a relação com o nosso próprio tempo, trouxe para o trabalho da direção de arte uma espécie de Norte a ser perseguido, uma relação a ser estabelecida com essas contradições.

Fita crepe, objeto ordinário-extraordinário de ensaio, assume a forma de um labirinto à luz do espaço na convenção da cena. Assim, o espaço demarcado numa sala de ensaio, assumia novas significações a serem completadas pela imaginação do espectador.

O labirinto indica isso, uma estrutura enredada onde é possível perder-se e que tem como premissa alcançar algo, um animal-homem, simbolicamente a razão e a (dês) razão e isso me pareceu bastante possível de se justapor à pergunta inicial do espetáculo: Onde está o coração? E também às perguntas que cercavam os antecedentes do projeto, e que mais tarde dariam subtítulo à peça.

O discurso apaixonado das atrizes falando em seu tempo nos ensaios me convidava a pensar em novas investigações no espaço cênico, como elaborar uma cenografia que dialogasse com o jogo nu das atrizes, no risco iminente em que elas se colocavam. A dialética/ordinário-extraordinário, clamava por uma resposta mais imediata.

Confesso que a idéia do coração inicial da encenação pareceu num primeiro momento distante da minha primeira impressão ao ler o texto de Schiller, e essa diferença de olhar só colaborou para uma fricção no desenvolvimento do espaço cênico e da roupa de cena. Mais do que ralar o coração, via a necessidade de transformá-lo em busca, proporcionar caminhos e percursos para que as atrizes-rainhas pudessem descortiná-lo. A peça se oferecia como um coração dentro

Simone Mina é cenógrafa e figurinista.



de uma armadura e isso fez com que eu aprisionasse o coração no centro do palco, no centro do labirinto, como prisão de Maria, interstícios de juventude reprimida e poder cerceado por sua prima Elizabeth. Existia algo de encarcerado nessas mulheres-rainhas, a começar pelos seus corações. Agora sim, o coração pulsava.

A mesma relação que estabeleço com a fita crepe no cotidiano dos ensaios e em espetáculos pedia que todos os demais elementos dessa composição partilhassem desse mesmo rigor, ou seja, um rigor que pudesse ser simples, quase precário, e foi nessa mesma sintonia que ao propor o uso do vídeo *in* cena ele pudesse ser elaborado e atuasse nessa mesma frequência de diálogo com o todo, se metamorfoseando no pulsar das cenas e da luz. Que ele não ficasse um à parte, ou uma presença onipotente. A realização das imagens passou por um processo bastante simples realizado nos ensaios, utilizando um coração de boi com anilina e a mão da atriz Isabel Teixeira pressionando-o como quem pulsa com o coração fora de si, na dança de um corpo sem órgãos dando vida à cena onde a atriz-rainha diz sobre a ausência de seus órgãos no modo clássico. Outra imagem elaborada nessa precariedade foi o cérebro, talvez a metade homem do minotauro, para trazer as relações que estabeleci com o labirinto ancestral, onde utilizamos uma ilustração ampliada em papel de um cérebro dentro de uma bandeja com água em movimento, proporcionando uma imagem bastante enganadora sobre o mecanismo de captação. Uma parceira bastante importante no time foi Luaa Gabanini. Neste processo (além da relação que possuía com a direção do espetáculo), sabendo que o desejo dessa imagem-luz em movimento surgia, nos ofereceu de pronto seu conhecimento para a cena.

Num ensaio sobre primeiras impressões, Alessandra Domingues fala sobre uma vontade que ocorre ao ler o texto: a imagem de uma ciranda de resistências a calor no teto, o quente e o frio na cabeça das rainhas. Essa imagem foi uma espécie de carta oferecida ao jogo cênico da luz e do espaço. Sentia que precisava devol-

ver a ela algo que pudesse ser somado à luz e, assim, a imagem foi transformada num bastidor de luz, que com um recurso simples de maquinaria teatral faz com que as lâmpadas desçam para o chão da cena e seus fios modifiquem o desenho do espaço, agora prisão, parque enredado, labirinto tridimensional. Importante notar como a nomenclatura dos elementos de cena surgiu a partir do cruzamento de textos como *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, em que ele descreve a cidade invisível de Ercília, onde os habitantes estabeleciam ligações de parentesco e troca entre eles, e transformavam o espaço com fios “enredando” tudo. O bastidor foi denominado assim porque, do ponto de vista simbólico, é coroa, lustre e prisão, a partir de uma forma circular primordial que duplica a planta baixa da arena no teto e dá à planta suspensa autonomia para que através da maquinaria colabore na partitura da cena e sirva como grafia da cena através de suas linhas.

É nesse percurso quase descritivo que procuro aqui algumas imagens recorrentes em processos anteriores, talvez a perseguição da poética ou o atropelo da poética, pois o processo de deglutição dos textos te convida a isso: alguns projetos anteriores de cenografia, cito *Assóvio* com direção de Luiz Valcazaras, onde essa prisão circular já havia sido investigada a partir de uma ciranda de pares de sapato no chão, possuía estudos da mesma maquinaria circular em que descia uma lâmpada para cada sapato sem a presença de bastidor no teto, imagem essa que não se efetivou no espetáculo, mas que guardei da conversa com o diretor que atentava para a relação de prisão que a imagem daria. Assim, um ano depois, a coroa-lustre de Elizabeth nascia para a cena. Também, anteriormente a essa investigação, foram importantes trabalhos como *Um Bonde Chamado Desejo* (2001). Ali havia uma cenografia composta por um quadrado demarcado a fita crepe no chão e arestas de elástico branco, e uma traquitana teatral que erguia as arestas ao olho nu da plateia para revelar a casa de Stela e Kowalsky. Percebo, pensando em Rainhas, que ali nasceu a ideia da ocupação de



espaço e o modo de ver e desenvolver a relação com o público. Em *Toda Nudez Será Castigada* (2000) a arena também foi palco fértil para nós. Nosso primeiro encontro no teatro, meu e de Cibele, e também de Alessandra, inaugurava uma perspectiva de ver a cena trazendo o público para dentro da arena, compartilhando a respiração do ator, sua expressão e diálogo estreito com o observador da cena. Neste momento nasceu uma espécie de encontro artístico que se estendeu por *Arena Conta Danton*, em 2004, e inaugurou para nós, o conhecimento de sistemas e práticas dos arenosos, jeito carinhoso de chamar os que passaram pelo Teatro de Arena, teatro-concha, que foi ambiente propício a parceria de grupos de teatro. Vimos ali, uma necessidade de entender o que representávamos a partir da perspectiva da gênese dos grupos, e tendo o Arena como foco.

Se foi em *Arena Conta Danton*, que Cibele começou a desenvolver com a nossa Cia. Livre as relações de jogo com os atores, isso presentificava investigações nossas anteriores. Tínhamos em mãos um palco já nesta tipologia de arena que sempre procuráramos. Apesar de modificado com o tempo e se tornando uma semi-arena, devolvemos a arena ao Arena e cravamos no palco uma roleta duchampiana que dava a sorte do dia a cada ato para os atores que mudavam de papel a cada giro. O risco iminente ao sabor desse giro estreitava os laços com a performance dentro do teatro. Uma relação que admiro e reconheço ser o que me emociona em *Rainhas*, quando a performance contamina a cena de teatro exibindo um risco a cada noite.

Em *Danton*, uma guilhotina de papel levada para um ensaio foi urdida, pelas mãos do ator Eucir de Souza, na cena que levaria ao início da peça. Via no jogo de cena das atrizes-rainhas essa mesma latência surgindo ao brincar de uma forma lúdica com um robe que virava pessoa ou um cabide que vira coroa nas mãos de Maria.

Vale recordar essa perspectiva anterior, em que nosso encontro começa, para elucidar a maneira como chego aos ensaios de *Rainhas*, e

o modo como tentei jogar com o time de modo atuante. É sempre uma idéia de projeto que persegue um desejo de diálogo com todos. A cenografia só se realiza se transformada em partitura cênica para o espetáculo.

O percurso final do espetáculo guia as pessoas através de um funeral dos objetos de cena, minuciosamente iluminados para que o público possa observar mais uma vez aquilo que na mão das atrizes em cena tornara-se potência para o jogo teatral.

Roupa de cena

Roupa das atrizes. Elas chegam em cena com a roupa de casa. Pele do ator. Da pessoa. Roupa base. Calça de montaria. Regata. Corpete. Sapatinha aranha, homenagem a Renné Gummiel. Primeiro vestido. Camisola. Transparência que permite ver a roupa base embaixo. Robe-bicho... um robe com o bicho de cada uma bordado nas costas. Casaco. Georgette – marfim com contornos de zíper vermelho, formam um contorno cortante. Botas de montaria. Peruca. Colar de perolas vermelho. Bel. Casaco vermelho com bordados em lã retorcida. Vestido-mortalha. Vestido longo marfim ou vermelho bordado com alfinetes de segurança dourados [Descrição da roupa de cena].

Nos ensaios as roupas ganhavam também significados mais expressivos como, por exemplo, o que um casaco diz de uma rainha: ele é a rainha e a atriz dança e flerta com ele, assume aos poucos o difícil papel de encarná-lo em cena e trazer à luz da cena Elizabeth; ou um robe de ensaio herdado pela avó de Isabel Teixeira, que me revelou como a roupa de ensaio pode trazer signos de sua memória para a cena. Esse robe possuía um dragão nas costas e intensificou a parte bicho de cada uma dessas mulheres, bordando nas costas de cada uma seu animal de constituição. Percebo que quando existe esse oferecimento do ator nos ensaios, sinto que meu trabalho é quase o de catalisar essas pérolas. A devolução



sala p
reta

da pesquisa, em aliança com elas, transforma o uso de uma roupa para o uso de um corpo em significados para a cena e para a atriz.

Percebo ainda que a roupa cênica, através do seu uso, faz com que o tempo se imprima nela. O mesmo figurino da estréia de Rainhas já não corresponde a sua imagem, o presente o transformou e transpirou, manchou, rasgou e o tempo imprime-se na roupa dando-lhe novas formas e contornos. Existe uma aura na roupa

de cena. Ela vai, de espetáculo em espetáculo, imprimindo-se no corpo do ator e tornando-se uma espécie de segunda pele dele. É o uso que oferece essa possibilidade de extensão para a roupa de cena. De alguma maneira essa particularidade do uso, aliada a matérias-primas naturais, permite essa gravura do corpo das atrizes para a cena. Isso traz para a cena a aura de unicidade e realeza, a roupa no corpo das atrizes rainhas.

