

ARTES CÊNICAS

**OBJETO ADEREÇO:
UM ELEMENTO CÊNICO DO TEATRO**

CARLOS ALBERTO NUNES DA CUNHA



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

**TESE DE MESTRADO
ABRIL DE 2019**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

OBJETO ADEREÇO: UM ELEMENTO CÊNICO DO TEATRO

Carlos Alberto Nunes da Cunha
Orientação: Prof. Dr. José da Silva Dias

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós graduação em Artes Cênicas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Rio de Janeiro
2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C972 Cunha, Carlos Alberto Nunes da
Objeto adereço: um elemento cênico do teatro /
Carlos Alberto Nunes da Cunha. -- Rio de Janeiro,
2019.
152 f.

Orientador: José da Silva Dias.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2019.

1. Teatro. 2. Adereços. 3. Objeto cênico. 4.
Material de cena. 5. Aderecista. I. Dias, José da
Silva, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“OBJETO ADEREÇO:
UM ELEMENTO CÊNICO DO TEATRO”**

por

CARLOS ALBERTO NUNES DA CUNHA

Dissertação de Mestrado

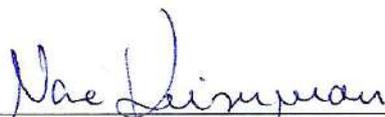
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José da Silva Dias - Orientador



Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira (UFRJ)



Prof. Dra. Nara Waldemar Keiserman (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA COM RECOMENDAÇÃO
PARA PUBLICAÇÃO.

Rio de Janeiro, RJ, em 08 de abril de 2019

Às minhas raízes e em memória do meu avô, que apesar de nunca ter ido ao teatro, trazia Dionísio como nome de batismo.

Ao meu avô Ramiro Honorato da Cunha, eletricitista cênico nos anos 50.

Aos meus pais, Carlos Octavio da Cunha (*in memoriam*) e Lenita Nunes da Cunha, e a todos os familiares, pelo amor, compreensão, paciência, incentivo, e, principalmente, pelo apoio e carinho em me auxiliar a cumprir este rito de passagem para mais uma nova fase da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir, apesar de todas as adversidades, escrever mais um capítulo na história da minha vida, e a todos os meus amigos, especialmente Ana Maria Valéria dos Santos, Arlete Rua, Cláudia Ribeiro, Laudicênio Quintela, Marcos Arruzzo e Maria Adélia, pelo estímulo e apoio incondicional que me deram em diversos momentos deste trabalho.

Aos amigos de ofício, Alexandre Guimarães, Celestino Sobral, Derô Martins, Eric Fuly, Nilton Katayama, Regina Katayama, Sonia Katayama, a tantos outros que nos antecederam, e a todos aqueles que direta ou indiretamente me estimularam a refletir sobre o objeto adereço e o nosso ofício de aderecista.

Desejo igualmente agradecer: aos colegas de trabalho, professores e servidores do Departamento de Cenografia do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO; a meus grandes mestres, Anísio Medeiros (*in memoriam*), Fernando Mello da Costa, Marie Louise Nery, Pedro Louzada; aos professores do mestrado, Prof. Dr. Adilson Florentino, Prof. Dr. Ana Achcar, Prof. Dr. Evelyn Furquim, Prof. Dr. Leonardo Munk, Prof. Dr. Mona Magalhaes, Prof. Dr. Tânia Brandão, Prof. Dr. Zeca Ligiéro.

Por último, quero agradecer ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. José Dias, por me acompanhar em todos os momentos de maior importância na minha trajetória artística. Fui seu monitor nos tempos do Bacharelado em Cenografia. Através dele e ainda no bacharelado, conheci meu grande parceiro de trabalho, o diretor teatral André Paes Leme. A partir dele me formei cenógrafo. Das mãos dele recebi meus dois primeiros prêmios em teatro como cenógrafo. Atualmente somos amigos de trabalho no Departamento de Cenografia da UNIRIO. E depois de muitos reencontros, tive a satisfação de tê-lo como orientador no desenvolvimento deste trabalho.

A todos vocês, muito obrigado.

RESUMO

Esta dissertação objetiva fazer uma reflexão sobre o adereço teatral e o ofício de aderecista buscando amenizar uma lacuna documental nesta área que possa contribuir com a formação deste profissional. Para tal foram utilizados autores como Patrice Pavis, Anatol Rosenfeld e Eric Hart entre outros. Através dela, discute-se o conceito de adereços por meio das diferentes terminologias e tipologias encontradas no léxico teatral. Explana-se sobre sua função enquanto elemento cênico no teatro e também sobre o processo de adereçamento de diferentes espetáculos a partir de propostas de encenações distintas, apontando o adereço como um instrumento através do qual, cenógrafos e figurinista conduzem o expectador à compreensão do universo da encenação. Faz uma breve reflexão sobre o mercado teatral carioca e aponta os recursos financeiros como um dos responsáveis pelas proposições estéticas de espetáculos. Amplia ainda a discussão para os diferentes processos formativos de aderecistas. Trata-se de uma pesquisa, em grande parte, de natureza bibliográfica a partir de diferentes experiências, observações e conhecimentos adquiridos pelo autor ao longo de sua trajetória como profissional de teatro.

Palavras-chave: Teatro. Adereços. Objeto cênico. Material de cena. Aderecista.

ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the theatrical prop and the office of prop master seeking to soften a documentary gap in this area that can contribute to the formation of this professional. For this were used authors like Patrice Pavis, Anatol Rosenfeld and Eric Hart among others. Through the concept of props is discussed through the different terminologies and typologies found in the theatrical lexicon. It explores its function as a stage element in the theater and also on the process of preparing different performances from proposals of different sets, pointing the prop as an instrument through which set designers and costume designers lead the spectator to an understanding of the universe of staging. It gives a brief reflection on the theatrical market in Rio and points out the financial resources as one of those responsible for the aesthetic propositions of performances. It also broadens the discussion for the different training processes of prop masters. It is a research, in great part, of a bibliographic nature based on different experiences, observations and knowledge acquired by the author throughout his career as a theater professional.

Keywords: Theatre. Props. Stage object. Stage Material. Prop master.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Tubarão/adereço	17
Figura 2: Cavalos/adereço construído para ópera <i>Les Troyens</i>	18
Figura 3: Fragmento de anúncio	23
Figura 4: Adereço-figurino da personagem Pai Ubu	27
Figura 5: Árvore, adereço-cenário de Kevin Depinet.....	28
Figura 6: Categorias de objetos cênicos	30
Figura 7: Adereços de cenografia compondo o espaço da encenação	31
Figura 8: Adereços de figurino (corda, chapéu e tecido).....	32
Figura 9: Fotografias em diferentes molduras como adereços de cena.....	33
Figura 10: Crânios de boi como adereços de cenografia	34
Figura 11: Crânios de boi como adereços de cena	35
Figura 12: Adereços complementando a cenografia e a indumentária	37
Figura 13: Adereços remetendo ao oriente	38
Figura 14: Adereços de figurino remetendo ao nordeste brasileiro	39
Figura 15: Asas e auréolas de anjos e tecidos	40
Figura 16: Ilustração do século IX de cena de uma comédia romana	42
Figura 17: Ator representando Xangô	43
Figura 18: Visão geral dos cenários do mistério “A Paixão...do Salvador”	45
Figura 19: Ator recebendo máscara de diabo	46
Figura 20: Mesa com alimentos reais, adereços de consumo.....	47
Figura 21: Set Dressing do espetáculo realista <i>Casa de Bonecas</i>	49
Figura 22: Set Dressing do espetáculo naturalista <i>A Ralé</i>	50
Figura 23: Cenografia de Adolphe Appia	51

Figura 24: Antonin Artaud encenou <i>Les Cenci</i>	52
Figura 25: Canos de metal e outros adereços de cenografia e figurinos	53
Figura 26: Pelas mãos do público o adereço é lançado no ar	55
Figura 27: Plateia participa ativamente da cena lançando balões.....	56
Figura 28: Objetos estimulam os sentidos do público	57
Figura 29: Adereços de cenografia	61
Figura 30: Mobiliário (adereços de cenografia)	65
Figura 31: Exemplo de foto destinada às mídias de divulgação.....	66
Figura 32: Fatores que estão relacionados à prestação de um serviço	68
Figura 33: Rubricas iniciais do texto <i>Agosto</i> de Tracy Letts.....	72
Figura 34: Maquete virtual da cenografia do espetáculo <i>Marina</i>	75
Figura 35: Cenografia do espetáculo <i>Marina</i>	75
Figura 36: Pranchas de referências e desenhos de figurinos.....	76
Figura 37: Figurinos e adereços das personagens Marosa e Cazú	77
Figura 38: Exemplo de planilha de decupagem de adereços.....	78
Figura 39: Exemplo de prancha individualizada com referências.....	79
Figura 40: Adereço/boneco da personagem Max.....	80
Figura 41: Cadeira da sala de ensaio com características específicas	82
Figura 42: Ator ao fundo representando personagem infantil.....	83
Figura 43: Papéis como adereços de cena de efeito visual	84
Figura 44: Foto de cena do espetáculo <i>Agosto</i> de Tracy Letts	86
Figura 45: 2 Foto de cena do espetáculo <i>Agosto</i> de Tracy Letts	87
Figura 46: Edição de imagem dos rótulos dos remédios.....	88
Figura 47: Edição de imagem para capa de livro mencionado no texto	88
Figura 48: Caixa de cigarros da personagem <i>Violet</i>	89

Figura 49: Telegrama lido pela personagem Orlando	90
Figura 50: Atriz abraçada aos adereços de cena	90
Figura 51: Areia como elemento da cenografia e adereço de cena	92
Figura 52: Atriz utilizando máscara feita por Donato Sartori	93
Figura 53: Atriz Erika Rettl utilizando máscara feita pelo Grupo Teatral Moitará ...	94
Figura 54: Atriz Erika Rettl utilizando segundo figurino de ensaio.....	95
Figura 55: Atriz Erika Rettl utilizando diversos adereços de ensaio	96
Figura 56: A corda como adereço de cena ganha cor vermelha.....	97
Figura 57: Experimentação de textura	98
Figura 58: Mutação de figurino revelando o adereçamento	99
Figura 59: Ambiente ritual da personagem	99
Figura 60: Maquete virtual do espetáculo <i>Educando Rita</i> tapete	101
Figura 61: Maquete virtual do espetáculo <i>Educando Rita</i> com luminárias	101
Figura 62: Cenografia do espetáculo <i>Educando Rita</i>	102
Figura 63: Cenografia do espetáculo <i>Alcassino e Nicoleta</i>	103
Figura 64: Atriz representando Nicoleta encarcerada na torre do palácio.....	104
Figura 65: Cena de <i>Alcassino e Nicoleta</i>	104
Figura 66: Anúncio da Casa Domingos Costa no ano de 1913.....	107
Figura 67: Anúncio mostra adereços confeccionados (...) Sr. Domingos Costa....	109
Figura 68: Fresadeira Router CNC e impressora 3D	111
Figura 69: Fernando Mello da Costa confeccionando adereços	114
Figura 70: Divulgação de Felizardo Antonio Penna	115
Figura 71: Divulgação de Felizardo Antonio Penna	115
Figura 72: Anúncio Sr. Virgílio.....	116
Figura 73: Ator José Queiroz.....	117

Figura 74: Fábrica de adereços.....	118
Figura 75: Dirceu Nery, preparando o cavalo marinho.....	119
Figura 76: Marie Louise Nery, uma artesã do teatro	121
Figura 77: Chapeleiro em sua oficina.....	122
Figura 78: Fragmento de anúncio (...) Sr. João Caetano Ribeiro	125
Figura 79: Anúncio do espetáculo <i>Sonhos de Ouro</i> , de 1879	126
Figura 80: Anúncio de espetáculo	127
Figura 81: Descritivo da função de aderecista anterior ao Decreto de 1987	129
Figura 82: Luvas de látex nitrílico	139
Figura 83: Máscara PFF3 descartável com óculos de segurança.....	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O CONCEITO – Acessórios, adereços ou objetos	14
2 O ADEREÇO COMO ELEMENTO DO ESPETÁCULO TEATRAL.....	35
3 RECURSO FINANCEIRO X OPÇÃO ESTÉTICA – algumas considerações	60
4 O PROCESSO DE ADEREÇAMENTO	70
5 O ADERECISTA – sua formação e seu ofício	106
5.1 O Atelier e a Segurança no Trabalho	136
CONCLUSÃO.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

INTRODUÇÃO

Venho, ao longo da vida, transitando por diversos saberes que compõem o meu ofício como profissional de teatro. São, por vezes, tortuosos caminhos, que me inspiram e me proporcionam experiências ímpares e distintas. Se, por um lado, fazer adereços tornou-se uma tarefa instigante e prazerosa, por outro, investigar sua presença, seu uso e função no teatro, tornou-se uma árdua empreitada.

Os escassos registros específicos sobre a memória dos adereços cênicos encontram-se dispersos e diluídos em fontes bibliográficas ligadas a história do teatro, da indumentária, da cenografia, da crítica teatral, e também preservados na memória e na experiência daqueles que de alguma forma contribuíram, ou ainda contribuem, para o desenvolvimento de um pensamento sobre o objeto cênico.

O presente trabalho é fruto da constatação da ausência de material bibliográfico específico, que possa oferecer suporte a quem busca dados relativos ao adereço teatral, sua presença e operacionalização no espaço cênico. Tem o propósito de, em linguagem simples e de fácil entendimento, amenizar a lacuna documental que se formou impedindo o aporte de conhecimentos necessários, o seu desempenho, e sua classificação no teatro.

Objetiva elucidar a função do adereço como elemento de composição e criação cênica e conceber a magnitude de sua carga simbólica, mítica, representativa e interpretativa, tornando-se, por vezes, cúmplice da narrativa, a ponto de transformar-se no símbolo eterno do teatro, seu grande emblema – a figura das máscaras teatrais da tragédia e da comédia.

Este partícipe que sua nomenclatura propõe secundário, por vezes se sobrepõe a esses limites e se transforma em elemento principal do espetáculo teatral. Envoltos em tantos questionamentos e discussões, meu olhar e meu discurso, neste trabalho, transitam entre o de aderecista, de cenógrafo e de figurinista ou apenas de um artista curioso questionando a sua arte.

Não pretendo, nesta dissertação, falar sobre técnicas de confecção de adereços e sim refletir sobre seu conceito, uso e função no espetáculo. Também não pretendo entrar no território do teatro de animação, e nem do teatro de objetos. Estes são territórios complexos e de muitas especificidades, mas não descarto, no futuro, a possibilidade de refletir sobre eles num próximo trabalho.

O primeiro capítulo desta dissertação reflete sobre o conceito de adereços, que sofre abordagens diferentes a partir da literatura em verbetes de diversos dicionários e da própria designação que lhe é conferida por profissionais das artes cênicas, que tem sobre ele entendimentos, algumas vezes díspares, fazendo com que a ausência de clareza sobre esta conceituação seja permanente. As terminologias que se referem ao adereço são diversas e denominam-no como: acessórios, adornos, enfeites, etc..., porém, em escritos críticos contemporâneos de teatro, encontra-se a generalidade destes termos sintetizada na palavra *objeto*, indo ao encontro de Patrice Pavis, que indica este termo como conceituação geral que atende a todas essas prerrogativas (PAVIS, 1999, p. 265).

A encenação aponta as diretrizes conceituais do espetáculo, que posteriormente se materializarão em gestos, movimentos, marcações, ritmos, linhas, formas, cores, texturas, luzes, sombras, signos, etc. Neste universo, os adereços necessários à cena, à cenografia e ao figurino estarão, no mesmo sentido, contribuindo para a construção e compreensão do discurso cênico. Desta forma, o segundo capítulo aborda a função do adereço como elemento do espetáculo, e estabelece algumas tipologias de adereços.

No terceiro capítulo há uma pequena exposição sobre a relação entre recursos financeiros e sua direta relação com as opções estéticas da criação artística.

A presença do adereço está contextualizada em toda a história do teatro ocidental, da Grécia ao teatro contemporâneo. Ao longo do tempo, a concepção estética dos espetáculos foi sendo transformada, permitindo que concepções mais específicas pudessem ser realizadas, atendendo de forma cada vez mais precisa as necessidades das encenações. Assim, o quarto capítulo discorre sobre diferentes processos de adereçamento de espetáculos teatrais.

No Brasil verifica-se a inexistência de estudos e de formação de bibliografia em língua portuguesa a respeito do adereço e das múltiplas competências que compõem o ofício do aderecista, bem como, a ausência de preocupação com a construção de uma sólida formação profissional, apesar de ser uma profissão regulamentada. O quinto capítulo evidencia a atividade do profissional aderecista, sua formação e o desenvolvimento do seu ofício.

Arrematando o trabalho, apresento uma síntese das principais conclusões deste estudo.

1 O CONCEITO DE ADEREÇOS – Acessórios, adereços ou objetos

Acessórios, adereços e objetos são palavras de uso cotidiano em nossa sociedade. Não temos dificuldade para empregá-las ou compreendê-las nos discursos do dia-a-dia. No entanto, se, de um lado, a linguagem cotidiana é espontânea, principalmente a linguagem falada, de outro, ela propicia o surgimento de “ruídos”, equívocos e imprecisões comuns.

Em renomados dicionários da Língua Portuguesa¹, observamos que, entre si, todos apresentam significados praticamente idênticos para cada verbete, no que diz respeito ao uso desses vocábulos. Assim sendo, tais palavras de origem latina podem ser conceituadas da seguinte forma: **acessório** – é definido como um item que coadjuva o principal, tal como objeto de adorno que complementa o vestuário ou o ambiente; **adereço** é definido como um ornamento/enfeite; e **objeto** é definido como um artigo, uma peça que pode ser manipulável e/ou manufaturável. Observo que o termo acessório é claramente apresentado como um elemento secundário que depende de algo principal para justificar a sua existência. Porém, estes mesmos vocábulos adquirem novos significados, diferentes do habitual, quando inseridos no contexto teatral.

No teatro brasileiro estes termos servem para designar e identificar elementos que estão intimamente ligados à cenografia, ao figurino e à encenação. São elementos que muitas vezes não são percebidos e nem identificados separadamente pelo público. No caso da cenografia, por exemplo, geralmente é compreendida como um conjunto de elementos que constroem a ideia do lugar onde se desenvolve a ação.

Entretanto, o universo da cenografia é bem mais complexo. Abaixo apresento algumas conceituações de renomados cenógrafos:

Gianni Ratto diz que:

Cenografia é o espaço eleito que para nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço (RATTO, 2001, p. 22).

¹ GRAVE, J.; NETTO, C. **O Novo Dicionário Encyclopédico Luso Brasileiro - Lello Universal**. Porto: Liv. Lello & Irmão, V. I, p. 19, 32; v. II, p. 447. FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.30, 51, 1427. AULETE, C. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa Caldas Aulete**. 5ed. 1970, p. 48, 78, 2535.

Para José Dias:

[...] cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenário, figurino, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é a movimentação dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço. [...] cenografia é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volumes, equilibrados e harmônicos em seu todo, e que criam movimentos e contrastes (DIAS, 2009, pp. 148-154).

Quanto ao figurino, este pode ser compreendido como um conjunto de componentes que constroem plástica e psicologicamente a caracterização das personagens. Nas palavras de Marta Sorelia Felix de Castro e Nara Célia Rolim Costa:

O figurino pode ser entendido como o traje cênico, ou mesmo o conjunto da indumentária e acessórios, criado ou produzido pelo figurinista e utilizado pelo artista para compor seu personagem em determinada forma de expressão artística, como o teatro, cinema, televisão, ópera, dança e outros meios de manifestação artística. Abrantes (2001, p. 9) descreve: “O figurino apresenta características sugestivas indispensáveis para manter o clima plástico que os outros elementos cênicos instauram no palco” (CASTRO e COSTA, 2010, p. 79).

Assim, na contemplação do espaço teatral, observamos a existência de elementos que não fazem parte da construção cenográfica, mas que a complementam, como, por exemplo, mobiliários, livros, quadros e muitos outros objetos. Também poderemos ter bengalas, óculos, coroas, perucas, chapéus, dentre os itens que complementam um figurino. Não pretendo aqui tratar da qualidade artística ou técnica destes itens, mas apenas analisar as terminologias utilizadas em teatro, para defini-los.

Alguns dos dicionários consultados anteriormente traziam informações sobre a utilização destes termos em teatro, cinema e televisão. Apresentamos então, uma síntese deste conteúdo, transcrevendo-os conforme o entendimento dos estudiosos consultados.

Em relação ao termo **acessório**, o Dicionário Lello Universal², organizado por João Grave e Coelho Netto expõe que: “No theatro, chamam-se acessórios os

² O primeiro da Academia de Ciências de Lisboa e o segundo da Academia Brasileira de Letras, editado nas primeiras décadas do século XX.

vários objectos miúdos necessários à representação, como candelabros, relógios, jarras, armas e etc.” (GRAVE; NETTO, p. 19). **Adereços** são “em theatro, acessórios de scena” (GRAVE; NETTO, p. 32). Aqui, Grave e Netto apresentam os dois termos como sinônimos, porém, mensuram o primeiro como um item de pequena dimensão. Por ser um dicionário mais antigo não há informação sobre a utilização do termo **objeto** em teatro.

Já Aurélio Buarque de Holanda Ferreira define **acessório** como: “Cada um dos objetos de cena numa peça, filme, novela, etc.” (FERREIRA, 1999, p. 30), enquanto os adereços são: “Acessórios cênicos de indumentária ou decoração” (FERREIRA, 1999, p. 51). Define ainda **objeto** de cena como um “objeto comum, móvel, como garrafa, cinzeiro, copo, etc., utilizado como elemento de cenografia” (FERREIRA, 1999, p. 30). Aurélio também apresenta acessórios e adereços como sinônimos, sendo relacionados tanto com o figurino como com a cenografia; contudo, destaca que o objeto de cena é um elemento da cenografia, que pode ser deslocado durante a ação. Sugere a possibilidade de manipulação por parte do ator. Não há aqui distinção de tamanho nos verbetes.

É importante destacar que os dicionários acima consultados são de uso geral, ou seja, não foram organizados para serem utilizados por profissionais específicos da área de teatro. Passaremos então aos dicionários e glossários mais específicos. Geir Campos, em seu *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*, não inclui verbete para acessório nem objeto, mas define adereços como sendo:

[...] objetos menores que fazem parte da cenografia (adereços de cenário), ou são portados pelos personagens (adereços de ator), ou são previamente postos em cena a fim de serem utilizados pelos personagens em cena (adereços de representação) (CAMPOS, 1989, p. 18).

O estudioso também apresenta a tradução para o termo em alemão (requisiten), espanhol (utilería), francês (accessoires), inglês (properties/props) e italiano (accessori). Definir adereços como pequenos objetos não é correto. Não há um acordo universal em relação ao dimensionamento das coisas, o que para uns pode ser pequeno, aos olhos de outros pode ser grande.



Figura 1: Tubarão/adereço. Cena do Espetáculo *Algumas Aventuras das 20.000 Léguas Submarinas*. Texto de Fátima Valença. Direção de Antônio Carlos Bernardes (2012).³
 Fonte: Fotografia Silvana Marques.

A figura 1 apresenta um adereço, na forma de tubarão com 3 metros de comprimento confeccionado para o Espetáculo *Algumas Aventuras das 20.000 Léguas Submarinas*, no ano de 2012.

Se aos olhos de alguns esta dimensão ainda parece pequena, apresento na figura 2 um adereço ainda maior feito para a Ópera *Les Troyens*, de Hector Berlioz. Antes da entrada do “Cavalo” apresentado em primeiro plano na foto, a ideia de lugar, Tróia, já estava estabelecida pela cenografia que agora é vista em segundo plano. Este elemento surge na cena não para situar o local onde a cena acontece, mas para complementar a cena e permitir que ela se desenvolva. Assim, pode ser definido como um adereço.

³ No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.



Figura 2: Cavalo/adereço construído para ópera *Les Troyens* de Hector Berlioz. Cenografia de Es Devlin. Direção de David McVicar (2012).

Fonte: <<https://theatrestorm.files.wordpress.com/2015/06/the-trojans1.jpg>>.

O *Dicionário de Teatro* de Ubiratan Teixeira define:

acessório. Qualquer elemento físico e material que sirva para complementar um figurino e caracterizar a personagem (sapato, espada, bengala, muleta, etc.), um cenário (cadeiras, armas, enfeites) ou o próprio intérprete (cabeleiras, braceletes, postigos) (TEIXEIRA, 2005, p. 21).

adereço. Todo material de complemento, quer cenográfico, usado durante o espetáculo, quer para enfeite dos intérpretes, quer para suporte da cena. **Adereço(s) do ator.** Objeto(s) de uso pessoal do ator, cuja função principal é ajudá-lo na composição da personagem. Pode ser uma joia, um relógio de algibeira, lenços, aquele camafeu com o retrato do “pai ansiosamente procurado pelo protagonista”, bengalas, armas, etc. **Adereço(s) de cena.** Objeto(s) que decora(m) a cena, quer como adorno para situar época, condição econômica, social ou política das personagens, quer para o uso em determinado momento da ação. **Adereço(s) de representação.** Qualquer objeto colocado previamente em cena para ser usado pelos atores, independentemente de sua função decorativa (um envelope com “documentos”, uma vela que será acesa, uma caixa de fósforos que será usada, ou até mesmo uma arma). Normalmente são peças construídas a propósito (TEIXEIRA, 2005, p. 23).

Teixeira associa o termo **acessório** tanto ao figurino quanto à cenografia e intérprete. Curiosamente distingue a caracterização da personagem e do ator.

Quanto aos adereços, Teixeira faz três divisões: adereços do ator – objetos portados pelo ator e que contribuem na motivação e na composição de sua personagem. Assim, constato que, o termo adereço de ator, remete a considerações equivocadas, não devendo ser considerado como item pertencente ao ator, e sim a caracterização da personagem por ele interpretada.

Adereços de cena – apresentados como itens que decoram a cenografia e que atribuem à cena especificidades temporais, econômicas, sociais e políticas e para uso em determinados momentos da representação. Adereços de representação: elementos relacionados ao desenvolvimento das ações e que normalmente são confeccionados. Essa indicação de confecção pode sugerir que os demais adereços conceituados anteriormente são adquiridos prontos, não havendo a necessidade de sua feitura.

Inclui a expressão “material de cena” e o define como sendo: “Móveis, objetos de decoração do cenário e de uso dos atores e, em alguns países, até mesmo as árvores cenográficas que são usadas ao longo do espetáculo” (TEIXEIRA, 2005, p. 182). O estudioso não inclui verbete para objeto.

Assim, os adereços de cena, de representação e material de cena, para Teixeira, têm praticamente a mesma definição no que diz respeito a sua utilização por parte dos atores, porém, o último inclui o mobiliário, item que ele também indica como sendo um acessório de cenário, e que, até então, não havia sido agrupado em nenhum dicionário em estudo.

Luiz Paulo Vasconcellos em seu *Dicionário de Teatro* define:

Acessório. Em termos gerais, como aquilo que é suplementar, adicional. Em teatro, elementos portáteis de complementação ou decoração do CENÁRIO, tais como quadros, estátuas, placas, telas, máscaras, cubos, etc. Estes elementos, usados às vezes no lugar do cenário, recebem o nome genérico de acessórios cênicos. O termo tem sido usado, também, como sinônimo de ADEREÇO (VASCONCELLOS, 1987, p. 15).

Adereço. Em termos gerais, enfeite, adorno. Em teatro, objetos de uso pessoal do personagem, tais como leque, joias, óculos, armas, etc. O termo é usado também como sinônimo de acessório (VASCONCELLOS, 1987, p. 15).

Vasconcellos enfatiza em caixa alta, que o termo **acessório** deve ser empregado para itens relacionados à complementação da cenografia, enquanto o adereço deve ser utilizado para itens de figurino nas caracterizações e nas ações das personagens. Ainda informa que o termo **acessório** tem sido utilizado como sinônimo de adereço e vice-versa. O autor não define objeto.

Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* conceitua o termo **acessório** como: “objetos cênicos (excluindo-se cenários e figurinos) que os atores usam ou manipulam durante a peça” (PAVIS, 1999, p.6). No original *Dictionnaire du théâtre*, o autor utiliza o termo *accessoires*; em francês, o termo refere-se a algo secundário, que necessariamente complementa algo principal.

Em teatro o termo pode aparecer sozinho, assumindo um caráter mais amplo ligado à cenografia, ao figurino ou à ação, mas também pode ser utilizado somado a outro vocábulo para especificar melhor o item: *accessoires de décor*, ligados a cenografia; *accessoires personnels*, ligados ao personagem e ao figurino ou *accessoires de jeu*, ligados ao jogo cênico. Pavis também define o termo *objeto*, informando que o termo: “tende a substituir, nos escritos críticos, os termos **acessório** ou **cenário**. A neutralidade, até mesmo a vacuidade da expressão, explica seu sucesso para descrever a cena contemporânea” (PAVIS, 1999, p.265).

Na tradução para o inglês, o mesmo dicionário traz o termo como *properties*. *Properties*, ou *props*, como é atualmente mais utilizado, também apresenta vínculo com a cenografia, o figurino ou a ação.

O propmaster Eric Hart, em seu livro *The prop build in guide book*, separa os *props* em diversas categorias das quais destaco: *hand props*, itens manipulados por atores no palco e que geralmente são mencionados no texto e que contribuem a contar a história (HART, 2017, p.2); *set props*, conjunto de itens ligados a cenografia incluindo neste grupo o mobiliário (HART, 2017, p.4); e *costume props*, itens ou acessórios que contribuem com o figurino para identificar a natureza do personagem (HART, 2017, p.3).

Essa noção de “propriedade” que o termo *property* traz consigo, refere-se ao momento histórico em que as companhias de artistas eram itinerantes e nas representações utilizavam objetos pessoais ou objetos adquiridos coletivamente para a própria trupe. Fato este que deve ter levado Geir de Campos e Ubiratan Teixeira a utilizarem o termo adereços de ator.

Para *The Oxford English Dictionary* o termo *property*, no teatro, especifica “qualquer artigo portátil, como um item da indumentária ou mobiliário utilizado na atuação de uma peça; uma necessidade da cena, um pertence ou acessório” (OXFORD, 1933, p.1471).

O mesmo informa que o termo foi utilizado, pela primeira vez em teatro, com este sentido, em 1590 na peça *Sonhos de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare:

QUINCE: Some of your French crowns have no hair at all, and then you will play barefaced. – But masters, here are your parts. And I am to entreat you, request you, and desire you to con them by tomorrow night and meet me in the palace wood, a mile without the town, by moonlight. There will we rehearse, for if we meet in the city we shall be dogged with company, and our devices known. In the meantime. I will draw a bill of **properties** such as our play wants. I pray you, fail me not (SHAKESPEARE, William – Act 1, Scene 2).

Barbara Heliodora, em sua tradução para o português do mesmo texto utilizou material de cena para a tradução de *properties*.

QUINA: Cabelo de milho cai e você acaba careca da barba. Mas, seus mestres, aqui estão seus papéis e eu vou pedir a vocês, implorar a vocês, e solicitar a vocês que decorem tudo até amanhã; e me encontrem na floresta do palácio, um quilômetro para fora da cidade, ao luar. Lá é que nós vamos ensaiar, porque se nos reunirmos na cidade vamos ser aperreados por um bando de gente, e nossos golpes de teatro acabam descobertos. Nesse meio tempo eu vou fazer a lista de todo o **material de cena** de que o espetáculo precisa. Por favor, não me deixem de aparecer (SHAKESPEARE *apud* HELIODORA, 1991, p. 59).

Já a portuguesa Maria da Saudade Cortesão, empregou o vocábulo adereços para a tradução de *properties*.

PEDRO PINHO: Mas certas coroas francesas são coroas peladas e então representarias sem cabelo... Bem, parceiros, aqui estão os papéis. Peço, rogo, suplico que os decorem até amanhã à noite. Vamos encontrar-nos na mata do palácio, a uma légua da cidade, para ensaiarmos ao luar. Porque se a gente se reúne aqui seremos perseguidos pelos curiosos e lá se vai a nossa surpresa por água abaixo. Entretanto vou fazer uma lista de **adereços** preciosos para a peça. Façam favor, não falem (SHAKESPEARE *apud* CORTESÃO, 1981, p. 12).

A utilização da terminologia material de cena empregada por Barbara Heliodora para traduzir o termo *properties*, é mais adequada para o teatro brasileiro, pela amplitude que o termo alcança em se tratando da totalidade dos elementos necessários a cena.

O site *Todo Teatro Carioca*, é um banco de dados dos espetáculos estreados na cidade do Rio de Janeiro, do século XVIII aos dias atuais. Destaco, em seu conteúdo, a ficha técnica dos espetáculos como um dado de primordial importância para registrar a atuação dos profissionais de teatro no Rio de Janeiro.

No site observamos 54 entradas variadas que contemplam o termo **adereço/adereços** algumas vezes utilizado só ou somado a alguma outra palavra que identifica o adereço no espetáculo, como adereços da festa, adereços de cabeça, adereços de fibra, etc. Outras vezes o termo é creditado como execução de adereços, concepção de adereços, manipulação de adereços, confecção de adereços, adereços de cena, adereços de cenário, adereços de figurinos e adereços de vestimenta, entre outros.

Já o termo **acessório** ocorre 6 vezes, da seguinte forma: acessórios, acessórios de cabeça, acessórios de cena, acessórios de figurino, assistência de acessórios e criação de acessórios. Ainda, o termo **objeto** ocorre 30 vezes e dentre elas encontramos: construção de objetos de cena, execução dos objetos cênicos, manipulação de objetos, restauração de objetos, objetos cênicos, assistente de realização de objetos, entre outras. Isso comprova que não há unanimidade e nem clareza em relação à utilização destes termos, principalmente no que diz respeito às fichas técnicas de espetáculos. Este é um quadro do estado do Rio de Janeiro, mas acredito que este panorama se reflete em todo Brasil.

O diretor de teatro Luiz Arthur Nunes, utilizava o termo **acessório** quando trabalhava no Rio Grande do Sul, mas ao fixar residência no Rio de Janeiro, na década de 1980, passou a utilizar a palavra **adereços**, segundo ele, termo mais difundido no panorama teatral carioca.⁴

Como curiosidade, o CETbase, sistema de informação sobre o teatro em Portugal, implementado no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, apresenta também a utilização de variados termos como acessório, adereço, adorno e objeto, utilizados em fichas técnicas.

⁴ Entrevista concedida ao autor no dia 18 de novembro de 2017.

Como profissional da área sinto muito mais clareza nas definições da língua francesa e inglesa, e observo que estas são línguas bem mais sintéticas que a língua portuguesa e utilizam apenas um vocábulo em teatro para a definição deste item. Em língua portuguesa são utilizados dois vocábulos e nem dicionários ou traduções indicam concordância em relação à utilização destes termos, nem de seus significados.

Entretanto, é importante assinalar que um estudo mais aprofundado sobre o tema poderá unificar este entendimento em todo o Brasil, visto que essa imprecisão se manifesta há muito tempo.

Como exemplo, trago um detalhe do anúncio do Theatro Santa Isabel, do Jornal de Recife (PE), em 1884, com a apresentação da Companhia de Ópera Italiana e Bailados, que divulga que adereços, móveis e acessórios, foram fabricados por Giovanni Pogliani (Fig.3).



Figura 3: Fragmento de anúncio.

Fonte: Jornal de Recife (PE), 1884, ed.82, p.3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/21317>>.

O Brasil é um país extenso e apresenta grande diversidade cultural entre suas regiões, advindas da colonização europeia, população indígena, escravos africanos e, posteriormente, imigrantes italianos, japoneses, alemães, poloneses, espanhóis, austríacos, árabes, entre outros. No campo do teatro, podemos afirmar que as companhias estrangeiras de ópera, dança e teatro que circularam no Brasil desde o século XVIII, contribuíram para difundir termos que hoje fazem parte do léxico utilizado no nosso teatro.

Em 1987, 64 profissionais vindos de 14 estados brasileiros reuniram-se para participar do I Encontro Nacional de Arquitetos Cênicos, Cenógrafos e Cenotécnicos, promovido pelo Centro Técnico de Artes Cênicas da FUNARTE. Este encontro conseguiu formatar 100 termos técnicos, que serviram para uniformizar uma linguagem comum da cenotécnica brasileira. Este fato poderia ter impulsionado outros encontros para ampliar as discussões sobre nossas artes técnicas e

terminologias, mas infelizmente não aconteceu. Ainda continuamos a recorrer a referências estrangeiras.

O teatrólogo, crítico teatral e ensaísta Yan Michalski, no prefácio feito para o glossário de Geir Campos escreve:

Todos nós que trabalhamos sistematicamente com textos em que a terminologia técnica do teatro se acha envolvida vemo-nos frequentemente às voltas com problemas de solução difícil, às vezes impossível. A literatura especializada, na qual essa faixa do vernáculo possa achar-se cristalizada, é quase inexistente entre nós. A preservação e divulgação dos vocábulos, notadamente daqueles mais diretamente ligados ao artesanato do palco, faziam-se basicamente por transmissão oral, no pequeno grupo de especialistas que detinham a sua exclusividade, ou quase: os cenotécnicos – maquinistas, carpinteiros, pintores de cenários, eletricitas, etc.; e ainda, alguns cenógrafos da velha escola, mais ligados na sua formação à cenotécnica do que à arquitetura ou às artes plásticas, como é o caso da maioria dos cenógrafos contemporâneos. Por outro lado, grande parte das nossas leituras especializadas, em que este tipo de linguagem é utilizado, costuma ser feita, desde sempre, em idiomas estrangeiros, sem que nos preocupemos em conhecer o equivalente preciso de muitas palavras em português (e, para dizer a verdade, muitas vezes sem que façamos questão de saber o que muitas dessas palavras significam exatamente, sobretudo se elas não fazem parte do acervo utilizado por cada um dos leitores no exercício da rotina de sua profissão) (MICHALSKI *in* CAMPOS, 1989, p. 5).

É importante ressaltar que o estudo das técnicas teatrais é algo que também vem sendo debatido e desenvolvido internacionalmente. A OISTAT (Organisation International des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre), a maior e mais importante organização acadêmica e profissional de artistas ligados à visualidade teatral, possui, sob o patrocínio na UNESCO, o projeto de pesquisa denominado *Digital Theatre Words*. Este projeto convida profissionais de teatro de diversas partes do mundo para coletar, traduzir e editar os termos teatrais mais comuns, em um dicionário de múltiplos idiomas. Desde 1975, a OISTAT publicou três versões de seu Theatre Words, cobrindo 25 idiomas.

Ainda, Eleanor Margolies, em seu livro *Props*, afirma que o termo *prop* não pode ser tratado sem maiores investigações, e que hoje a preferência pelo termo *object* dá-se em função de uma rejeição à artificialidade ilusória que um *prop* precário pode ter em figurinos e cenários descuidados. Seu livro analisa os *props*

quase que inteiramente no contexto europeu e norte americano, não abrangendo a África, Ásia e nem a América do Sul (MARGOLIES, 2016, p.47).

Ainda que atualmente haja uma tendência a nos encaminharmos para a utilização do termo **objeto** em estudos e publicações acadêmicas, como afirma Pavis, é difícil que no contexto do teatro brasileiro o termo **adereço** venha cair em desuso, visto que o reconhecimento da profissão de aderecista foi oficializado através do Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, na Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que trata das regulamentações das profissões de Artistas e de Técnicos em Espetáculos de Diversões.

O quadro anexo ao decreto, que define os títulos dos profissionais e descreve as funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos, determina que o: “aderecista monta, transforma ou duplica objetos cenográficos, e de indumentária, seguindo orientação do Cenógrafo e/ou Figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais”. O sufixo nominal “ista”, que tem origem grega, exprime a ideia de adepto de um ofício, trazendo à palavra aderecista a ocupação de quem faz adereços.

Até o presente momento, a discussão não definiu se acessórios, adereços, *props* ou *accessoires* podem ser itens confeccionados ou adquiridos prontos. Esses termos identificam, nas diversas línguas, um grupo de elementos que habitam a cena, contribuindo com seus aspectos pictóricos para complementar cenografias, figurinos e as ações das personagens, a fim de contribuir para uma melhor leitura cognitiva através de seu caráter simbólico, psicológico, metafórico e decorativo.

Assim, após o estudo dos dicionários pesquisados, observamos que os termos **acessório** e **adereço** são, de certa forma, sinônimos, e identificam a totalidade dos elementos que complementam a cenografia, o figurino ou servem à cena, porém, quando os termos são utilizados, em fichas técnicas, sem ser antecedido pela palavra confecção, não há como identificar se estes foram adquiridos prontos ou confeccionados especificamente para atender a uma necessidade da cena. A falta dessa distinção junto à utilização do termo pode, erroneamente, transformar um aderecista em “produtor de peças industrializadas”. E o termo **objeto** amplia ainda mais esse problema.

O Objeto, a partir do momento que é identificado pelo espectador, situa imediatamente o cenário. Quando é importante para a peça

caracterizar o ambiente cênico, o objeto deve apresentar alguns traços distintivos. O objeto naturalista é autêntico como um objeto real. O objeto realista, em compensação, reconstitui somente um número limitado de características e funções do objeto imitado. O objeto simbolista estabelece uma contra-realidade que funciona de maneira autônoma (PAVIS, 1999, p. 265).

Nessa linha, endossamos as palavras de Pavis, no que diz respeito à amplitude que o termo **objeto** alcança. Com a utilização deste termo, é possível se ver livre do estigma criado por alguns profissionais de teatro em vincular o termo adereço a um item “falsamente” confeccionado. Quando Pavis afirma que o objeto realista, reconstitui um número limitado de características e funções do objeto imitado, ele engloba neste contexto elementos confeccionados que imitam objetos reais, diferente dos objetos naturalistas que são autênticos como os objetos reais.

Se para alguns profissionais de teatro o termo **adereço** identifica um item confeccionado, e o termo **objeto** designa um item adquirido pronto, Pavis esclarece que objetos também podem ser confeccionados por aderecistas.

A verdade de um elemento em cena não está relacionada à sua nomenclatura, e sim com a escolha correta na hora de sua aquisição ou pela habilidade técnica e artística do profissional que o confecciona. Porém, o termo **objeto** isoladamente não me traz à lembrança o teatro. Sinto este termo identificando um item autônomo e emancipado, livre da necessidade de se vincular a algo, tal qual um objeto de arte exposto em galeria.

Observamos também que, na vida prática, o termo **acessório** é utilizado mais pela moda do que pelo teatro, pois designa itens que complementam o vestuário social, haja visto sua vasta utilização relacionada ao pensamento da moda em artigos e publicações acadêmicas, periódicos, livros, e também no comércio de bijuterias e em sites de departamentos e magazines. O conceito de **acessório** se fragiliza ao ser caracterizado como um elemento secundário. Passa a sensação de ser um artigo inteiramente dispensável, assim, também não considero o termo adequado.

Porém, este item em cena, em alguns casos, pode vir a ser um elemento principal, não necessariamente complementando figurinos ou cenografias, mas assumindo sua função, como no caso do personagem Pai Ubu, do espetáculo *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, com direção de Jean-Christophe Averty, em 1965 (Fig. 4), e a cenografia criada por Kevin Depinet para o espetáculo *Camelot*, de Alan Jay Lerner

com direção de Alan Souza em 2004 (Fig. 5). Assim, considero o termo adereço mais apropriado para o uso em teatro.



Figura 4: Adereço-figurino da personagem Pai Ubu criado por Franciszka Themerson. Espetáculo *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Direção: Michael Meschke (1964).⁵
Fonte: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/07/ubu-roi.html>.

⁵ Na foto o ator Allan Edwall.



Figura 5: Árvore, adereço-cenário de Kevin Depinet para o espetáculo *Camelot* de Alan Jay Lerner. Direção: Alan Souza (2004).

Fonte: <<http://www.kevindepinetstudio.com/#/camelot/>>.

No Brasil, o termo **adereço** é comumente conhecido pelo seu uso no Carnaval Carioca, uma das festividades populares brasileiras de maior visibilidade. Durante o concurso competitivo das escolas, um dos quesitos de maior importância é o de alegorias e adereços:

Neste quesito estão em julgamento as Alegorias (entendendo-se, como tal, qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas, incluindo os tripés) e os Adereços (entendendo-se, como tal, qualquer elemento cenográfico que não esteja sobre rodas)⁶.

Ao lembrarmos o Carnaval, logo veem à memória o exercício do trabalho coletivo nos barracões, na construção e desenvolvimento dos enredos, sustentados pela força comunitária das escolas de samba. Nessa celebração, o adereço é um dos elementos que traduzem visualmente a narrativa, corroborando para a compreensão do enredo, tendo em si uma função dramática.

Desta forma, como professor de adereços, cenógrafo, figurinista, aderecista e natural do Rio de Janeiro, utilizamos o vocábulo **adereço** isoladamente, ou da forma como consta no título desta dissertação – **objeto adereço**. Nos estudos críticos contemporâneos, o termo objeto, em função de sua neutralidade e vacuidade, conceitua amplamente os elementos partícipes da cena (PAVIS, 1999, p. 265),

⁶ Texto extraído do Manual do Julgador Carnaval 2017.

assim, associado ao termo adereço, conseguimos especificar e referenciar o tipo de objeto tratado neste estudo.

Ao decupar⁷ figurinos e cenografias, os membros da equipe de criação, identificam os itens que serão adquiridos prontos ou os confeccionados por profissionais específicos. Alguns itens são imediatamente relacionados à figura do aderecista. Este fato vem ratificar a ideia de que muitos cenógrafos e figurinistas, erroneamente, só considerem adereços, aquilo que é manufaturado por este profissional, todavia, o fato de ser confeccionado ou adquirido não faz com que um adereço deixe de ser aquilo que ele se propõe a ser, um elemento da cena. Muitas vezes um aderecista usa as mesmas técnicas de confecção na qual um item que foi adquirido pronto, foi feito. Podem ser itens idênticos.

Estranhamente, mesas, cadeiras, bancos e armários são comumente definidos como objetos de cena, materiais de cena ou simplesmente são chamados de mobiliário. Há uma resistência em classificá-los como adereços, visto que, geralmente, são adquiridos prontos, ou confeccionados por marceneiro ou cenotécnico e não por aderecista, e ainda mesmo quando o mobiliário sofre algum tipo de adereçagem por parte deste profissional.

Considerando um grande grupo de objetos cênicos, estabeleço três categorias (Fig. 6).

A primeira diz respeito aos objetos de cena ligados à cenografia. Incluo neste grupo, o mobiliário. A segunda compreende os objetos de cena que indicam ação. Geralmente estes itens encontram-se definidos pelo autor no próprio texto e são extremamente necessários para que determinadas situações se desenrolem, e também, podem surgir durante os ensaios por uma necessidade da encenação. A terceira corresponde aos elementos associados aos figurinos e a caracterização das personagens.

⁷ Neste caso, decupar significa listar separadamente os elementos que compõem cada ambiente do projeto de cenografia, e cada figurino do projeto de indumentária.

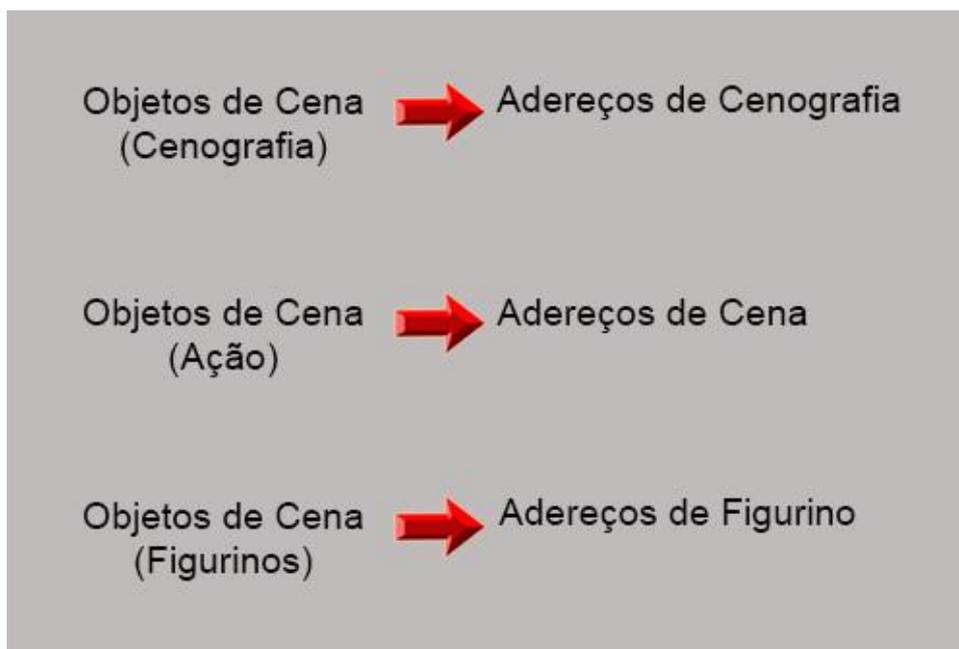


Figura 6: Categorias de objetos cênicos.
Fonte: O autor (2018).

Como tudo aquilo que é disposto no espaço de encenação para identificá-lo enquanto lugar é considerado cenografia, tudo aquilo que não é “construção”, é considerado complementação, a humanização desta caracterização espacial: cortinas, esculturas, bandeiras, mobiliário, carros, e carroças entre outros. Dentre as complementações decupadas, estarão presentes os elementos que serão adquiridos prontos e os confeccionados por profissionais específicos: costureiras, cortineiras, marceneiros, maquinistas, serralheiros, ou aderecista, entre outros.

Os objetos adquiridos prontos poderão ser levados aos aderecistas para um trabalho de complementação ou tratamento específico, como, envelhecimento, alteração de cor ou pátina, a fim de alcançar a plasticidade desejada. Estes itens defino como **adereços de cenografia** (Fig. 7).



Figura 7: Adereços de cenografia compondo o espaço da encenação do espetáculo *Educando Rita*, de Willy Russell. Direção: Claudio Mendes (2014).⁸
 Fonte: Acervo do autor.

Os itens dispostos sobre o corpo do ator, que o caracterizam como personagem, são considerados figurino. Tudo o que não é roupa é considerado uma complementação desta caracterização: sapatos, gravatas, chapéus, relógios, bengalas, armas, postigos (barrigas, seios, bigodes, perucas). Dentre as complementações decupadas dos figurinos estarão presentes os elementos que serão adquiridos prontos e os confeccionados por profissionais específicos: sapateiros, peruqueiros, chapeleiros e aderecistas... Estes nomeio como **adereços de figurino** (Fig. 8).

⁸ Na foto os atores Marianna Mac Niven e Claudio Mendes. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.

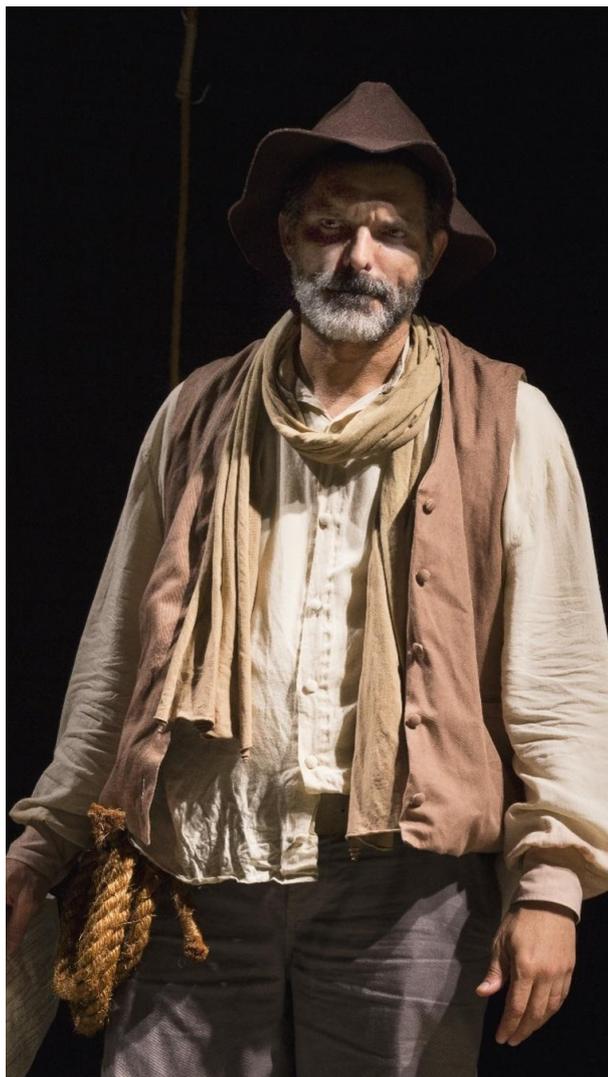


Figura 8: Adereços de figurino (corda, chapéu e tecido) realçando a composição da personagem Candido Neves, caçador de escravos fugidos. Espetáculo *Escravos*, baseado no conto *Pai contra Mãe*, de Machado de Assis. Direção: Augusto Madeira (2017).⁹
Fonte: Acervo do autor.

É importante destacar que os artigos adquiridos prontos ou até mesmo os figurinos na sua plenitude poderão ser encaminhados aos aderecistas para uma complementação ou tratamento artístico específico (tingimento, pintura, envelhecimento, etc.). Já os itens que servem à cena e não estão associados à caracterização do espaço e nem das personagens, mas são imprescindíveis para o desenvolvimento do espetáculo, também considero objetos de cena, porém, defino como **adereços de cena** (Fig. 9).

⁹ Na foto o ator Alexandre Mofati. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.



Figura 9: Fotografias em diferentes molduras como adereços de cena utilizados para narrar a história da família de Severino da Cocada. Espetáculo *O Reino do Mar sem Fim*. Concepção e direção: Adriana Schneider (2011).¹⁰
 Fonte: Acervo do autor

Desta forma, o conjunto de objetos cênicos fica organizadamente agrupado, mas devemos entender que no teatro, assim como na arte, esses limites são tênues e transitórios. Numa mesma encenação, objetos que, a princípio, iniciam sua história no espetáculo como adereços de cenografia, podem, na sequência das ações, assumir funções de adereços de cena, e ainda, no percurso de sua história, se transmutarem em adereços de figurino. Neste trânsito, podem revelar uma segunda camada de significação ou adquirir um significado totalmente diferente em função da sua utilização.

¹⁰ No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.

No espetáculo *A hora e vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa, por exemplo, observam-se crânios de boi presos em quatro bambus (Fig.10). Estes adereços de cenografia contribuem com a caracterização do espaço trazendo a ideia de aridez, reforçando a atmosfera do sertão mineiro, local onde a trama se desenvolve.



Figura 10: Crânios de boi como adereços de cenografia. Espetáculo *A Hora e vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa. Direção: André Paes Leme (2007).¹¹
Fonte: Fotografia Silvana Marques. Acervo do autor.

Na sequência das cenas, os dois crânios das extremidades da cenografia são retirados de seus suportes e se transformam em adereços de cena, na luta travada entre Augusto Matraga e o cangaceiro Joãozinho Bem-bem (Fig.11). Neste momento, já transmutados em adereços de cena, revelam uma segunda camada de significação e passam a simbolizar o poder e a força masculina, a coragem agressiva e viril do homem touro, conforme a figura abaixo:

¹¹ No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.



Figura 11: Crânios de boi como adereços de cena. Espetáculo *A Hora e vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa. Direção: André Paes Leme (2007).¹²
 Fonte: Fotografia Silvana Marques. Acervo do autor.

A categorização dos objetos cênicos apresentada aqui, não pretende separá-los de sua origem básica, pois adereços de cenografia sempre estarão sob a responsabilidade do cenógrafo, e adereços de figurino do figurinista, no entanto, os adereços de cena merecem especial atenção, pois, como já foi dito, não pertencem à caracterização espacial e nem a de personagens. Desta forma, para que estes não sejam esquecidos, ou providenciados em duplicidade tanto pelo cenógrafo como pelo figurinista, deverá haver um diálogo entre os responsáveis pelas duas áreas específicas, pois a natureza do adereço de cena e a forma com que ele estará inserido na encenação poderá indicar qual área será mais indicada para providenciá-lo.

Não devemos entender os objetos adereços como simples artefatos, eles são muito mais que isso. São instrumentos através dos quais cenógrafos e figurinistas se utilizam para melhor traduzir os aspectos objetivos e subjetivos de suas criações atendendo as especificidades do espetáculo. Tal qual os outros elementos da cena, eles também são signos, num discurso, repleto de significados.

¹² Na foto os atores Vladimir Brichta e Claudio Manuel.

2 O ADEREÇO COMO ELEMENTO DO ESPETÁCULO TEATRAL

O objeto adereço no contexto do espetáculo teatral serve para dar as especificidades necessárias à encenação conduzindo a audiência ao universo desejado. Fornece indicações visuais, que colaboram para a verossimilhança do universo cênico onde está inserido, propiciando um melhor entendimento do espetáculo. Contribui também com o ator na criação e no desempenho da personagem, seja como um elemento que complementa seu figurino, ou que possibilita ações físicas.

Segundo O. Zich, todos os objetos que são signos no teatro tem dois objetivos: primeiro, de caracterizar: determinar de maneira eficaz as personagens e o lugar da ação; segundo, funcional: participar da ação dramática (ZICH *apud* BOGATYREV, 1978. p.74).

Independentemente de estarem na cenografia ou na vestimenta, em sua amplitude de possibilidades, os adereços podem trazer indicações de uma determinada época, seja passado, presente ou futuro (Fig.12). Adereços de determinadas épocas apresentam estilos, linhas, silhuetas, materiais e uma paleta de cor específica.



Figura 12: Adereços complementando a cenografia e o figurino indicando uma época passada. Espetáculo *Amor por Anexins*, de Arthur Azevedo. Direção: Rubens Lima Junior (1990).¹³

Fonte: Fotografia Cláudia Ribeiro. Acervo do autor.

Podem também trazer indicações geográficas, conduzindo o espectador a um continente, país, cidade ou bairro específico (Fig.13 e 14). Regiões diferentes possuem climas distintos e isso propicia diversos aspectos sociais, comportamentais, culturais, além de diferentes matérias primas que são utilizadas na produção artesanal local. A mesma região em diferentes épocas históricas pode apresentar características díspares.

¹³ Na foto os atores Beatriz Nuppe, Augusto Pessoa e Felipe Rocha. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.



Figura 13: Adereços remetendo ao oriente. Espetáculo *Ryokai e o lugar onde não se morre*. Texto e direção: Antônio Karnewale (2004).¹⁴
Fonte: Fotografia Leonardo Aversa. Acervo do autor.

¹⁴ Em cena o adereço/Dragão confeccionado por Gabriela Bardy. No espetáculo atuei como cenógrafo.

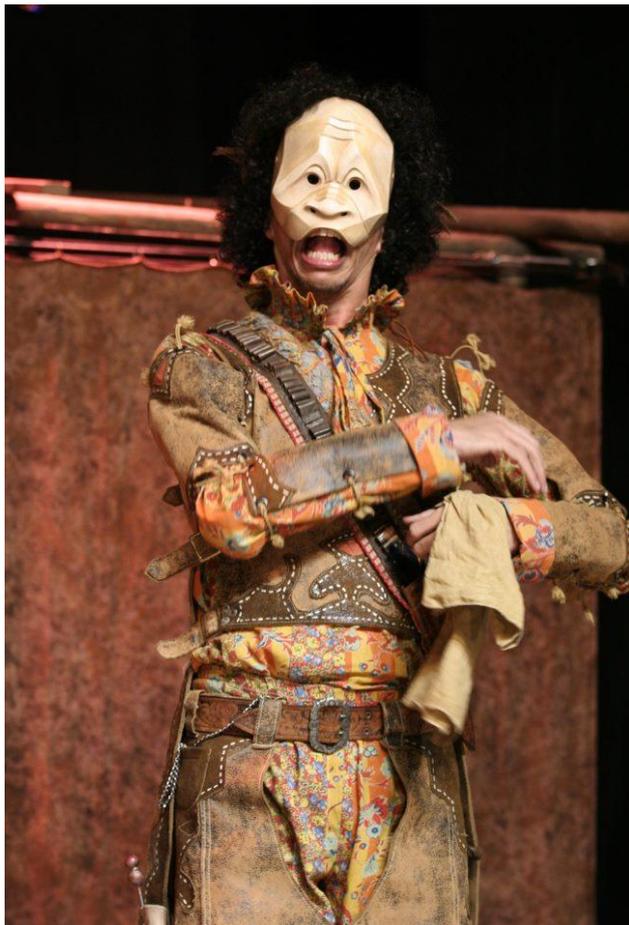


Figura 14: Adereços de figurino remetendo ao nordeste brasileiro. Espetáculo: *Acorda Zé! A comadre está de pé!* Grupo Teatral Moitará. Texto e Direção: Venício Fonseca (2010).¹⁵
Fonte: Fotografia: Celso Pereira. Acervo do autor.

Por outro lado, pode se desejar não especificar a época e nem a região onde se passa a história. Desta forma, deve-se evitar o uso de elementos que remetam a uma época específica ou a mesma região, podendo-se criar adereços híbridos que mesclam diferentes épocas, regiões, entre outros. Estes objetos não realistas exigem uma abordagem muito mais livre, mais poética e imaginativa.

É importante ressaltar que diferentes religiões ou cultos possuem objetos, vestimentas sagradas e todo um conjunto de símbolos inerentes a elas que podem variar de acordo com a época e a região que se encontram (Fig.15).

¹⁵ Na foto o ator André Marcos. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.



Figura 15: Asas e auréolas de anjos e tecidos, como adereços de figurino na composição da cena que remete a religião católica. Espetáculo: *Arresolvido* com texto de Érida Castello Branco. Direção: André Paes Leme (2012).¹⁶
 Fonte: Fotografia Rany Carneiro. Acervo do autor.

Podem também trazer indicações climáticas, sociais, de perfil psicológico, de ocupação profissional, entre outras, e essas se relacionam tanto com a personagem, como também com o espaço que ela habita.

Esta não é uma matéria simples de se discorrer, e isso vem comprovar que não há como alcançar um bom resultado em um trabalho sem uma árdua investigação e compreensão do universo da encenação e como ele será traduzido para o público. Por exemplo: em alguns casos, o excesso de joias pode significar riqueza, mas também pode significar mau gosto e vulgaridade. A associação das cores verde e rosa para os cariocas sempre remeterá ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, mesmo que não haja nenhum tipo de referência ao samba no espetáculo. Uma cartola um pouco mais alta pode aumentar a altura de um ator, mas por outro lado, se houver exagero, pode trazer equivocadamente a comicidade para uma personagem. Por isso, deve-se sempre ser cauteloso e criterioso na escolha desses elementos.

O adereço é um signo e por sua vez precisa ser compreendido para ser interpretado, desta forma passamos por questões que implicam em referências sócio-político-culturais e religiosas. Certos símbolos podem pertencer a períodos,

¹⁶ Na foto os atores Felipe Silcler, Celso Gayoso, Marina Monteiro, Pedro Poema, Fabiano Raposo Bárbara Abi Rihan e Zé Wendell. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.

estilos, culturas e grupos específicos, que fora de seu contexto de origem podem necessitar de uma adequação para a sua compreensão. No teatro grego a confecção de máscaras seguia as convenções estabelecidas cumprindo um simbolismo rigoroso. Isabel Castiajo em seu livro *O Teatro Grego em Contexto de Representação*, informa que segundo MacDowell (1994, p. 258 *apud* CASTIAJO, 2012), para identificar personagens femininas definiu-se uma cor clara para simbolizar o trabalho doméstico, recluso e a sombra. Às personagens masculinas caberiam máscaras de cor escura, simbolizando sua vida ao ar livre e sob o sol. Na obra o *Onomasticon*, de Júlio Pólux (gramático, lexicógrafo grego do século II), podem ser encontradas referências à descrição de aproximadamente trinta tipos de máscaras trágicas (deuses, heróis, sacerdotes, etc.) e mais de quarenta cômicas (jovens, anciãos, escravos, entre outras), com características específicas para cores de cabelos e tons de pele, entre outros. Era um código, uma convenção a ser seguida, independente do artista que as confeccionasse. Segundo a autora:

De qualquer forma, e apesar deste caráter impessoal das máscaras e da distância que separava atores e espectadores, era sempre possível à audiência identificar duas variáveis nos atores mascarados: o sexo e a idade. Assim, para se representar uma personagem feminina, era usada uma máscara branca; para uma masculina, uma escura. Relativamente à idade, era possível distinguir três gerações diferentes: jovens, adultos e velhos. Da combinação destas duas variáveis resultaram seis tipos convencionais de máscaras diferentes, usadas tanto na tragédia como na comédia: a de homem velho (geron), cuja face era escura, a barba e os cabelos brancos, e com a particularidade de, possivelmente, ser calvo; a de homem maduro (aner) que se distinguia pelo facto de, para além da face escura, possuir barba e cabelo pretos; a de homem jovem (ephebos) semelhante à de (aner), mas, neste caso, sem barba; a de mulher velha, cuja face era pálida e o cabelo branco (graus); a de mulher madura (gyne), cujas características eram ter a face pálida e o cabelo preto, com um penteado apropriado a uma mulher adulta, e ainda a de mulher jovem (kore), que apresentava uma face também pálida, o cabelo preto, mas agora com um penteado infantil. De qualquer forma, e segundo Marshall (1999: 191), esta divisão em gênero e idade não impedia a audiência de visualizar outros detalhes que não o sexo ou a faixa etária, nem obrigava a que cada máscara fosse uma réplica perfeita de um destes tipos (CASTIAJO, 2012, pp. 53-54).

Posteriormente, com a ascensão do Império Romano, o mesmo adereço máscara teatral teve suas convenções gregas adaptadas à realidade romana. As tonalidades de máscaras claras e escuras passaram a assumir um novo significado.

Como a maior preocupação romana era fixar os tipos empregando um simbolismo fundamentado na observação, facilitando o entendimento imediato da personagem, passaram a utilizar tons claros e linhas suaves para as personagens boas e cores escuras e soturnas, com aspecto mais rijo, para as personagens más (DUARTE, 1951, p. 82) (Fig.16).



Figura 16: Ilustração do século IX de cena de uma comédia romana de Terêncio, onde, observa-se a utilização de máscaras claras e escuras, e objetos cênicos.

Fonte: Codex Vaticanus Latinus 3868¹⁷.

Certas encenações podem ser direcionadas para públicos específicos, com códigos inerentes a este grupo, todavia, sem o apoio da dramaturgia, da encenação e da ação física dos atores, poderão não ter seus significados assimilados. Desta forma, mesmo que os adereços estejam perfeitamente inseridos no universo da obra, poderão não ser plenamente compreendidos pelo público em geral. Já o público específico conseguirá identificar camadas mais profundas de seus significados.

Quando as cortinas se abriram para iniciar o espetáculo *Mitologia dos Deuses Africanos* (texto de Luiz Motta e direção de Aduni Benton, 2002), o público pode ver no centro e ao fundo do palco um belíssimo trono de madeira, que possuía o encosto formado por diversos machados. Antes mesmo do primeiro ator entrar em cena e falar a primeira palavra, os conhecedores de religiões de matrizes africanas

¹⁷ Codex Vaticanus Latinus 3868 - De acordo com a análise histórica, este manuscrito foi feito em Corvey, aproximadamente no ano de 825 por um escriba chamado Hrodgarius. Foi copiado de um modelo do século III. Contém ilustrações de 141 cenas de comédias de Terêncio. Pertence ao acervo do Vaticano.

já sabiam tratar-se do trono de Xangô, orixá cultuado por religiões afro-brasileiras, considerado o Deus da Justiça, e cujo símbolo principal é o machado¹⁸ (Fig.17).



Figura 17: Ator representando Xangô, sentado em trono com encosto de machados. Atriz representando Oxum, portando nas mãos um abebé¹⁹ dourado. Espetáculo *Mitologia dos Deuses Africanos* com texto de Luiz Motta. Direção: Aduni Benton (2002).²⁰
 Fonte: Acervo da Cia. de Teatro *É Tudo Cena!*, disponível em <<http://ciaetudocena.blogspot.com/p/mitologia-dos-deuses-africanos.html>>.

Assim, não basta apenas entender o que um adereço é, mas o que ele diz, que história ele conta. Quanto mais usuais, de conhecimento público e próximos de um saber coletivo, mais rápido será reconhecido e interpretado pela audiência. Quando não, seu entendimento necessitará se apoiar em outros elementos da encenação para a sua compreensão.

Apesar de não existir um estudo aprofundado sobre este assunto, observamos algumas tipologias que podem contribuir com a classificação dos adereços. Há encenações que utilizam efeitos especiais para criar a ilusão necessária à atmosfera do espetáculo.

¹⁸ O "Machado de Xangô", ou Oxé, é um machado de duas lâminas que os "filhos de Xangô" trazem nas mãos quando incorporados.

¹⁹ Leque de mão, um dos instrumentos de Oxum, que pode trazer no centro um espelho.

²⁰ Na foto os atores Marcelo Marques e Sarito Rodrigues.

Durante a Idade Média, adereços de “efeitos mágicos” foram amplamente utilizados nos espetáculos de Mistérios. Em 1547, um cronista fez um resumo dos aspectos mais espetaculares da produção “A Paixão e Ressurreição do Salvador” em Valenciennes.

Durante Pentecostes do ano de 1547, os principais cidadãos da cidade [de Valenciennes] apresentaram a vida, a morte e a Paixão de Nosso Senhor no palco da mansão do Duque de Arschot. O espetáculo durou vinte e cinco dias, e em cada dia vimos coisas estranhas e maravilhosas. As máquinas (segredos) do Paraíso e do Inferno eram absolutamente prodigiosas e podiam ser tomadas pela população por magia. Pois nós vimos a Verdade, os anjos e outros personagens descem de muito alto, às vezes visivelmente, às vezes invisíveis, aparecendo de repente. Lúcifer surgiu do inferno num dragão sem que pudéssemos ver como. Do cajado de Moisés, seco e estéril, de repente brotaram flores e frutas. Diabos levaram as almas de Herodes e Judas pelo ar. Diabos foram exorcizados, inválidos e pessoas com hidropisia eram curadas, tudo de forma admirável. Aqui, Jesus Cristo foi levado pelo Diabo, que escalou uma parede com 40 pés de altura. Lá Ele se tornou invisível. Finalmente, ele foi transfigurado no Monte Tabor. Vimos a água transformada em vinho tão misteriosamente que não podíamos acreditar, e mais de cem pessoas queriam provar esse vinho. Os cinco pães e os dois peixes pareciam ser multiplicados e distribuídos para mais de mil espectadores, e ainda sobraram mais de doze cestas. A figueira, amaldiçoada por Nosso Senhor, pareceu secar, suas folhas murcharam instantaneamente. O eclipse, o terremoto, a divisão das rochas e os outros milagres na morte de Nosso Senhor foram mostrados com novas maravilhas (NAGLER, A. M., 1952. pp. 48-49, tradução nossa)²¹.

A ilustração da cenografia deste mistério, encenada nos jardins do Castelo do Duque de Arschot dão ideia da magnitude desta encenação (Fig. 18).

²¹ At Whitsuntide of the year 1547, the leading citizens of the town [of Valenciennes] presented the life, death, and Passion of Our Lord on the stage of the mansion of the Duke of Arschot. The spectacle lasted twenty-five days, and on each day we saw strange and wonderful things. The machines (secrets) of the Paradise and of Hell were absolutely prodigious and could be taken by the populace for magic. For we saw Truth, the angels, and other characters descend from very high, sometimes visibly, sometimes invisibly, appearing suddenly. Lucifer was raised from Hell on a dragon without our being able to see how. The rod of Moses, dry and sterile, suddenly put forth flowers and fruits. Devils carried the souls of Herod and Judas through the air. Devils were exorcised, people with dropsy and other invalids cured, all in an admirable way. Here Jesus Christ was carried up by the Devil who scaled a wall forty feet high. There He became invisible. Finally, He was transfigured on Mount Tabor. We saw water changed into wine so mysteriously that we could not believe it, and more than a hundred persons wanted to taste this wine. The five breads and the two fish seemed to be multiplied and were distributed to more than a thousand spectators, and yet there were more than twelve baskets left. The fig tree, cursed by Our Lord, appeared to dry up, its leaves withering in an instant. The eclipse, the earthquake, the splitting of the rocks and the other miracles at the death of Our Lord were shown with new marvels.



Figura 18: Visão geral dos cenários do mistério “A Paixão e Ressurreição do Salvador” realizada em Valenciennes, em 1547. Na imagem vemos a partir da direita a representação do Paraíso, Nazaré, o Templo, Jerusalém, o Palácio, a Casa do Bispo, o Mar da Galiléia, o Purgatório e a Boca do Inferno.

Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q/f12.item>>.

Tais efeitos ilusionistas foram sendo aperfeiçoados para impressionar cada vez mais a audiência.

Elementos audiovisuais acentuavam o realismo. O sangue de Jesus de fato gotejava, sem ser representado por gesticulação simbólica, como hoje. No ato do enforcamento, as entranhas de Judas, anteriormente preparadas com vísceras de animais, por dentro da roupa, vazavam. Da boca saía-lhe um pássaro negro, simbolizando a alma. Um aparelho lançava-o diretamente da árvore para o inferno, com violência. E o ingênuo público estarrecia-se com o que via (ROSELFELD, 1968, p. 145).

Adereços cada vez mais engenhosos auxiliavam a dramaticidade. O caderno dos segredos de um diretor provençal desvendou os segredos e instruiu a preparação de um efeito especial que fazia sair fogo da boca da máscara do diabo:

“e então poderemos realizar algo mais engraçado (interessante), faremos com que eles tenham a possibilidade de soltar fogo pela boca. Precisamos que as máscaras tenham um compartimento entre a boca e o rosto, daqueles que as usam, separado e que tolere o fogo, com a dimensão que comporte dois ou três carvões em brasa. Este espaço deve ser coberto com lama para que os carvões internamente não queimem as máscaras. É necessário [...] trinta ou quarenta canudos de pele todos cheios de enxofre moído e água quente, pois assim quando desejarem expulsar o fogo, basta que você pegue o canudo de pele na boca e que sobre até que o enxofre

se encontre com o fogo, desta forma, sairá uma flama toda azul dos lábios na máscara [...] do diabo” (BARILLARI, s/a, tradução nossa).²²



Figura 19: Ator recebendo máscara de diabo. Cena de Regnault de Montauban (séc. XV) – Biblioteca Nacional da França.

Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426778v/f65.item.r=Paulmy>>.

A estes podemos classificar como **Adereços de Efeito Especial**. Não só os que produzem efeitos mágicos, como os citados acima, mas também, aqueles que são construídos para dar a ilusão de que quebram em cena, mas que podem ser remontados para a sessão seguinte, exigindo, em alguns casos, condições específicas de segurança para o seu uso (HART, 2017, p. 2). Adereços de efeitos especiais podem ser mecânicos ou elétrico eletrônico, isso dependerá da forma como o efeito será acionado.

²² “e poi si farà la cosa ancor più divertente a far loro gettare fuoco dalla bocca; bisogna che le maschere questo comportino, che bisogna che fra la bocca e la faccia di quello che la porterà ci sia uno spazio separato che tolleri il fuoco, di dimensione che possa tenere due o tre carboni, e che quello spazio bisogna che tutto sia coperto di fango dalla parte di dentro affinché il fuoco non bruci la maschera. E bisogna [. . .] trenta o [quaranta] cannuce d’oca, tutte piene di zolfo macinato di dentro con acqua ardente, e quando vorrai far uscire il fuoco, non occorre altro che tu prenda una cannuccia d’oca in bocca e che soffi, affinché lo zolfo venga contro il fuoco, ed uscirà la fiamma tutta azzurra dalle labbra della maschera [. . .] del diavolo.” Texto extraído do artigo “Le maschere del teatro medievale”, de Sonia Maura Barillari. Disponível em: <<http://www.dramma.it/dati/monografie/maschera.pdf>>. Acesso em 12 fev. 2018.

Existem espetáculos que necessitam utilizar itens perecíveis ou que sejam consumidos durante a sessão, como, por exemplo: comidas e bebidas que são ingeridas ou atiradas no chão, e objetos que quebram ou são rasgados devendo ser repostos na sessão seguinte. Estes são classificados como **Adereços de Consumo** (HART, 2017, p. 4) (Fig. 20). Podemos também considerar neste grupo, os objetos que por sua natureza apresentam fragilidade e, que depois de algumas sessões passam a apresentar aparência incoerente com a necessidade da cena, precisando ser substituídos.



Figura 20: Mesa com alimentos reais, adereços de consumo, compondo a cenografia do espetáculo *Alcassino e Nicoleta*, de autor desconhecido. Direção: André Paes Leme (1994).²³

Fonte: Fotografia Cláudia Ribeiro. Acervo do autor.

Segundo Anatol Rosenfeld (2009, p. 147) “[...], no teatro barroco, Jezebel era um boneco recheado com carne crua, para ser dilacerado pelos cães”. Se levarmos em conta a definição de adereços de consumo, podemos também entender “Jezebel” como um adereço de consumo e ao mesmo tempo de efeito especial, já

²³ Na foto os atores Maria Adélia, Sérgio Xavier, Isabella Ximenes, Eliane Costa, Francisco de Figueiredo e José Silveira. No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.

que era utilizado para criar a ilusão da personagem ser dilacerada em cena e necessitaria ser substituído depois de dilacerado, caso houvesse uma segunda sessão.

O período de ensaios é extremamente importante para determinadas experimentações, não só em relação à composição das cenas, mas também em relação a todos os elementos que fazem parte dela. Durante este período faz-se necessário a utilização de alguns objetos e mobiliários para auxiliar a marcação das cenas e colaborar com os atores na descoberta de posturas, ações e atitudes das personagens. A estes chamamos de **Adereços de Ensaio**. Mesmo não sendo os adereços efetivos, estes deverão de alguma forma seguir algum critério de volume, peso e resistência, que se aproxime do que se deseja como definitivo. Esse teste de observação de uso poderá propor alterações em algum elemento, e também facilitará a compreensão do uso dos objetos, mas mesmo assim, atores deverão ser alertados que estes não serão os adereços definitivos. Assim, serão mais cautelosos e evitarão criar ações e gestos que talvez não sejam possíveis de serem realizados da mesma forma com o adereço definitivo.

Vale ressaltar que após a definição dos adereços a serem utilizados, estes deverão ser produzidos, o mais rápido possível, para serem introduzidos nos ensaios, principalmente os itens que são manipulados pelos atores. Pois, se um ator utilizar um objeto que não é o definitivo por muito tempo, pode se habituar às características do mesmo, criando uma dependência que prejudicará o seu trabalho na hora da troca. Por outro lado, um adereço que consegue chegar às mãos dos atores com maior antecedência, consegue ter sua utilização mais natural e orgânica, contribuindo com a fluidez do espetáculo.

Por vezes podemos observar um conjunto de elementos cênicos que criam o senso de tempo e lugar. Muitos deles, em geral, não são manipulados, apenas decoram a cena. A estes podemos designar como **Set Dressing** ou Vestimenta de cena (HART, 2017, p. 4); (MOTLEY, 1976, p.16). Na cenografia do teatro realista e no seu extremo naturalista, o “set dressing” evocava a atmosfera dos espetáculos, porém, como afirma Pavis (1999, p. 265), o realismo reconstitui somente algumas características dos objetos reais, enquanto o naturalismo apresenta apenas objetos de cena autênticos.

Nas montagens dos espetáculos *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen (Fig.21) e *A Ralé*, de Máximo Górkí (Fig.22), a concepção cenográfica, repleta de objetos,

ajudava fazer uma reconstituição minuciosa dos detalhes dos ambientes onde se desenvolviam os espetáculos, buscando uma réplica mimética. O naturalismo, inclusive, chegou a inserir animais vivos em cena para ampliar a sensação de realidade.



Figura 21: Set Dressing do espetáculo realista *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen (1904).²⁴
Fonte: <<http://monsieurcocosse.blogspot.com.br/2016/-dolls-house-henrik-ibsen-1879.html>>.

²⁴ Na foto a atriz russa Vera Komissarzhevskaya interpretando a personagem Nora.

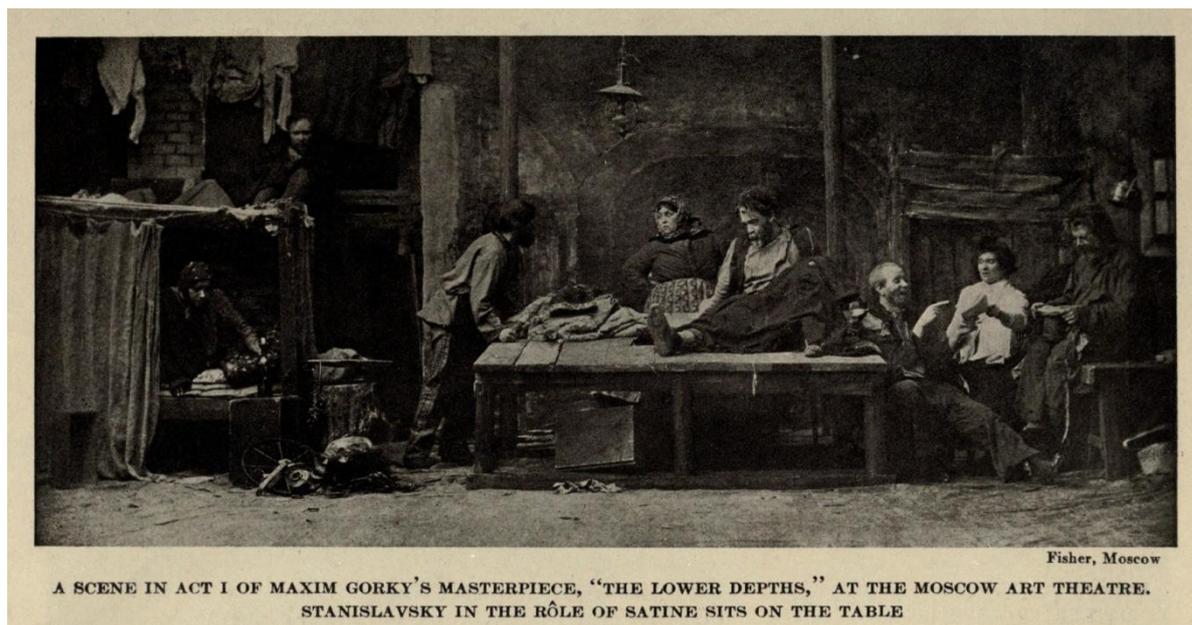


Figura 22: Set Dressing do espetáculo naturalista *A Ralé*, de Máximo Górkí. Moscou (1902).²⁵

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia//3e/The_Lower_Depths_by_Gorky.jpg>.

O *set dressing* usualmente traz em si um caráter de atmosfera construída pelo conjunto dos objetos, a princípio não destacando nenhum e colocando todos em pé de igualdade. É fato que esse caráter ilustrativo não deve de forma alguma prejudicar o entendimento da obra com a utilização de objetos desconexos e de gosto duvidoso, apenas para preencher espaços vazios, demonstrando a vaidade e falta de cuidado da cenografia.

Assim, todos os objetos devem estar em consonância com a proposta artística e dialogando entre si. Quando necessário, há recursos técnicos que poderão destacar objetos do *set dressing*, como a iluminação, uma paleta de cor diferente dos demais, ou até quando o objeto, em função de sua utilização, transforma-se em adereço de cena pelas mãos de algum ator, entre outros recursos. Devemos sempre estar atentos, pois o excesso de objetos no espaço pode abarrotá-lo prejudicando a compreensão da proposta de encenação e também podendo prejudicar o espaço de desempenho dos atores.

Em sua época, Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966) eliminaram o uso excessivo de objetos, pois os consideravam “parasitas decorativos”. Acreditavam ser esse excesso uma inutilidade dramática, pois,

²⁵ Na foto sobre a mesa o ator russo Constantin Stanislavski interpretando a personagem Sátin.

segundo eles, propunham um ilusionismo barato, deixando a sua presença diretamente ligada a uma extrema necessidade dramática (ROUBINE, 1982, p. 125).

Os simbolistas introduziram novos dados na problemática da utilização do espaço cênico. [...] com eles o espaço cênico livra-se aos poucos do atravancamento decorativo que o limitava e sufocava. Rejeitando o mimetismo rigoroso dos naturalistas, os simbolistas libertaram-se automaticamente de todos os ônus técnicos que dele decorriam. Chega-se a uma concepção mais flexível, mas leve, do espaço cênico, e à devolução de uma ênfase maior ao ator e a iluminação, com a ajuda da manipulação de alguns objetos significantes ou sugestivos (ROUBINE, 1982, p. 110).

Na cenografia de Adolphe Appia para o segundo ato de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner (Fig. 23), observamos uma tocha como único adereço. Por ser único e ainda emitir luz, este elemento adquiria tamanha força que atraía para si todos os olhares.

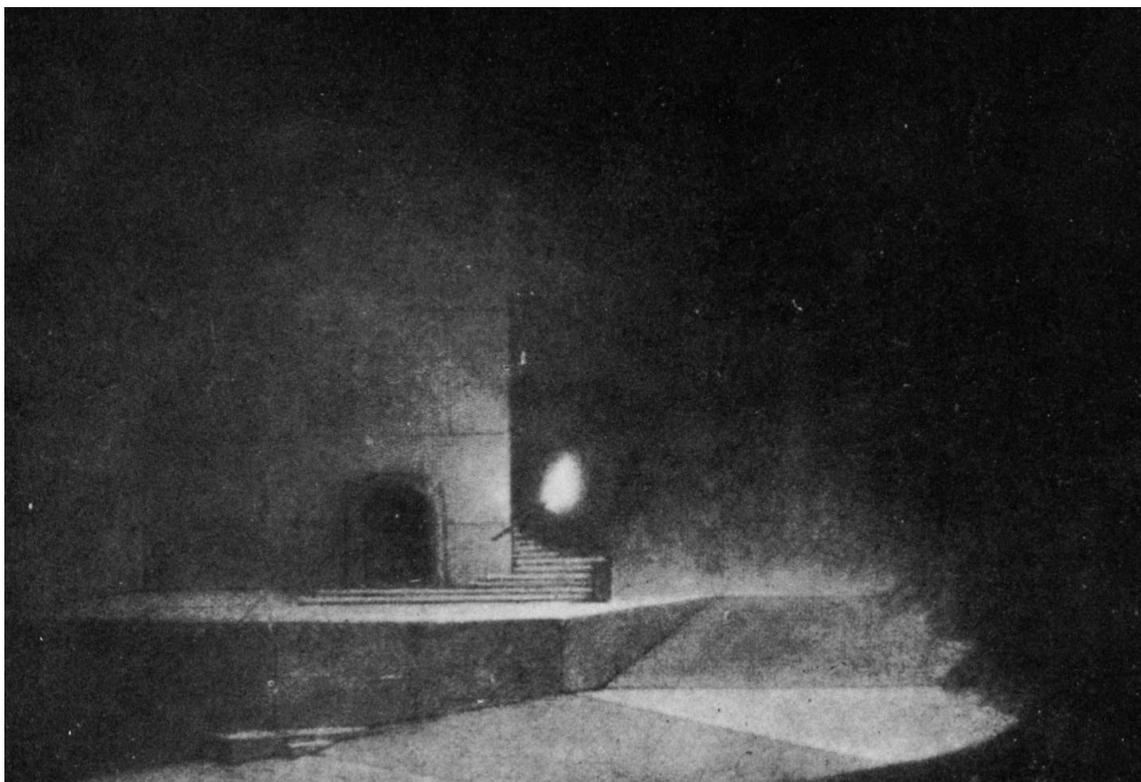


Figura 23: Cenografia do segundo ato da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Encenação e cenografia de Adolphe Appia. Scala de Milão (1923).
Fonte: <<http://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/>>.

Segundo Roubine (1982 p. 126), para Antonin Artaud (1896-1948) a expressividade do objeto deveria evocar seu poder mágico. Sua presença deveria causar comoção, uma perturbação na alma do espectador, impactando no que lá estivesse reprimido. Aqui o objeto é valorizado como instrumento para provocar o público.

Artaud conceituava a cenografia do teatro da Crueldade da seguinte forma:

Manequins, máscaras enormes, objetos de proporções singulares aparecerão ao mesmo título que as imagens verbais, insistirão no aspecto concreto de cada imagem e de cada expressão - tendo como contrapartida o fato de que as coisas que habitualmente exigem a sua figuração objetiva ficarão escamoteadas ou dissimuladas (Artaud *apud* Roubine, 1982, p. 126).

Se contrapondo às ideias de Appia e Craig, Artaud considerava o objeto um dos principais alicerces da cenografia. Assim, na encenação de *Les Cenci*, Antonin Artaud enfatizou os princípios de seu Teatro da Crueldade, com a utilização da Roda de Tortura (Fig. 24).



Figura 24: Antonin Artaud encenou *Les Cenci*, de sua autoria. Na cenografia, a Roda de Tortura onde morre Beatriz Cenci, um adereço forte e perturbador (1935).

Fonte: <<https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/innervate/1011/1011kingbrecht.pdf>>.

Para Jerzy Grotowski (1933-1999), em sua teoria de teatro pobre, a necessidade da utilização de um objeto estava radicalmente ligada a uma extrema necessidade do ator. Os poucos objetos são potencializados por sua integração ao espaço e principalmente à ação dos atores. Sua carga simbólica e mitológica deveria impactar o espectador, não só pela sua utilização pelos atores, mas também como elemento de estruturação ou desestruturação do espaço.

Grotowski também considerava o figurino um objeto cênico, pois colabora com o ator na construção da personagem e forma um conjunto de formas e cores que devem se integrar ao espaço (ROUBINE, 1982 p. 127) (Fig. 25). Por mais que valorizasse o objeto, Grotowski não permitia ao ator perder sua hegemonia sobre todos os elementos do espetáculo.



Figura 25: Canos de metal e outros adereços de cenografia e figurinos colaboram com os atores na construção da ideia de campo de concentração. Espetáculo: *Akropolis*, de Jerzy Grotowski baseado no poema épico dramático de Stanislaw Wyspiański (1962).
Fonte: <<http://louisa-may-alcott.info/hacia-un-teatro-pobre-de-jerzy-grotowski-10/>>.

Essa diversidade mostra que encenadores distintos estabeleceram diferentes formas de se relacionar com os adereços e, sobretudo, objetivavam alcançar a melhor forma de comunicação com seu público. Assim, amplia-se o olhar sobre o adereço, não só apresentando sua realidade como objeto utilitário e ilustrativo, mas também fazendo aflorar sua força e seu caráter simbólico, lúdico e metafórico, podendo inclusive apresentar cada um destes caracteres em momentos diferentes do espetáculo (PAVIS, 1999, p. 266). Algumas vezes podem trazer para ele um estado de presença que se assemelhe à força da presença de um ator.

Em 2000 e 2005 tive a oportunidade de participar de dois processos de trabalho onde alguns adereços transcenderam ao palco chegando às mãos da plateia de uma forma ímpar.

Em *Pequenos Trabalhos para Velhos palhaços*, de Matei Visniec, com direção de André Paes Leme, na tradução de Alexandre David, no ano de 2000, o espetáculo iniciava-se com a entrada do público no teatro, sendo recebido por três atores. Na plateia, sobre os assentos, já existiam balões coloridos cheios de ar, e que o público, em sua maioria, colocava sobre as pernas, mas havia os que estouravam ou colocavam de lado. Já com o público acomodado, e com os atores vestidos de forma similar, um terno meio desconjuntado, propunha-se à plateia um jogo. Ainda no palco, diante dos atores, um enorme dado, onde se observava, em cada lado, a foto da carteira de identidade de cada um dos três atores respectivamente. Diante deles via-se sobre o palco 3 adereços de figurino que representavam cada uma das três personagens do espetáculo: os velhos palhaços Pepino, Nicolau e Filipeto.

Apresentava-se então o jogo: uma pessoa da plateia deveria lançar ao ar o dado, para que assim, pela sorte, fosse definido qual dos 3 atores deveria interpretar a primeira personagem apresentada: Pepino (Fig.26). Após essa definição, dava-se o sorteio da personagem Nicolau. O dado era novamente lançado ao ar. O ator que não era sorteado, deveria então, naquela sessão, interpretar a personagem Filipeto. Assim, o dado foi utilizado como um instrumento que definiu em cada sessão qual ator interpretou cada personagem. Determinou também a interpretação individualizada de cada ator, para cada personagem, um ritmo e uma atmosfera diferente em cada sessão do espetáculo. Ao mesmo tempo, se formos analisar camadas mais profundas da simbologia do ato de lançar o dado, poderemos

também captar a metáfora em relação à carreira profissional dos artistas que a cada dia também é lançada à sorte.



Figura 26: Pelas mãos do público o adereço é lançado no ar definindo o destino do espetáculo. Espetáculo: *Pequenos Trabalhos Para Velhos Palhaços*, de Matei Visniec. Direção: André Paes Leme (2000).²⁶

Fonte: Frame do vídeo do espetáculo: Marcia Derraik e Thomas Jatahy. Acervo do autor.

O texto conta a história de três atores que tendo trabalhado juntos na juventude, encontraram-se coincidentemente na velhice para disputar o mesmo emprego. A cenografia do espetáculo era composta de poucos e deteriorados objetos decadentes, assim como os 3 palhaços. Dentre eles, um velho ventilador que quando acionado trazia o som da hélice batendo na grade de metal. Este adereço da cenografia, pelo som incômodo, também trazia dramaticidade à cena.

Em determinado momento Filipeto apresenta seu número de ilusionismo²⁷.

FILIPETO: Eu vou mostrá-los meu truque com a caixa preta. [...] Voilà! A caixa preta! Preta no exterior, preta no interior. É por isso, aliás, que ela se chama a caixa preta (através do gestual faz referência a caixa preta do teatro). [...] Há furos sobre a tampa, mas nós não podemos vê-los. Quando você olha de perto, você os vê; mas de longe, não. [...] E agora, eu coloco as bolas. (Tira balões

²⁶ Na foto os atores Alexandre Davi, Claudio Mendes e Augusto Madeira. No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.

²⁷ O texto aqui apresentado não é a tradução original de Alexandre David, mas sim o texto adequado à encenação e utilizado pelos atores no ano de 2004.

vazios de seu bolso e lança-os no ar em direção a plateia.) É tudo! (Pausa. Espera tensa) Vocês veem alguma coisa? Nada. Simplesmente balões. Vocês viram, heim?

NICOLAU: E daí?

FILIPETO: Espere pra ver.

- Pausa. Todos os três concentrados olham para a caixa preta e para a plateia. -

FILIPETO: (Agitado) Um segundo! Vai começar agora! É simples como bom dia.

NICOLAU: Eu não entendo.

FILIPETO: Espere. É algo que nunca lhes passou pela cachola! (Febril a Pepino) Peppo você nunca viu uma coisa parecida? (Beija-o com efusão) Eu aposto que não. Eu aposto tudo o que vocês quiserem. Vocês vão ver. Somente um segundo. É tão simples... [...] Hé, hé, está vindo. Está vindo. Alí! [...] Começou!

PEPINO: Aí está! Está vindo, há, há! (Rindo) Fantástico, incrível!

No decorrer da cena, e com a sutileza de seu gestual, o ator que interpreta Filipeto induz o público a participar do jogo. Percebendo que deve participar ativamente da cena, o público passa a compreender o motivo dos balões colocados sobre o assento do teatro e começa a lançá-los em direção a cena (Fig.27). Assim, os balões de ar, que a princípio a plateia presumiu ser um brinde, assumem função ativa no espetáculo.



Figura 27: Plateia participa ativamente da cena lançando balões coloridos. Espetáculo: *Pequenos Trabalhos Para Velhos Palhaços*, de Matei Visniec. Direção: André Paes Leme (2000).

Fonte: Frame do vídeo do espetáculo: Marcia Derrai e Thomas Jatahy. Acervo do autor.

Em 2005, *O Narrador*, com direção de Nara Keiserman e texto de diversos autores²⁸, também foi inserido um tipo de jogo no espetáculo. Após acomodarem-se, o público recebia dos atores uma pequena sacola (Fig. 28) e em seguida era informado sobre as regras do jogo: cada espectador deveria abrir a sua sacola e se relacionar com os diferentes objetos que eram estímulos aos diferentes sentidos do corpo humano: a visão era representada por uma lupa; a audição, por uma bola contendo um objeto que produzia som; o paladar era representado por um bombom; o olfato, por um vidro com essência. Já o tato era representado por um pote de geleca, uma massa gelatinosa, hoje também conhecida como Amoeba ou Slime.



Figura 28: Objetos estimulam os sentidos do público. Espetáculo *O Narrador*. Direção: Nara Keiserman (2005).²⁹

Fonte: Fotografia Elenize Dezgeniski. Acervo do autor.

²⁸ Anton Tchekhov, Caio Fernando Abreu, Hans Christian Andersen, Hermann Sudermann, Hjalmar Söderberg, João Alphonsus, João do Rio, Marques Rebelo, Milorad Pávitch, Nicolai Gogol e Walter Benjamin.

²⁹ Na foto as atrizes Helena Borschiver e Natasha Corbelino. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.

Após esse momento íntimo entre público e objetos, cada espectador informava quais dos seus 2 sentidos estariam mais sensíveis naquele momento. Em consequência, só faziam parte dessa sessão, narrativas cuja temática estariam direta ou indiretamente ligadas a estes sentidos. A escolha feita a partir dos sentidos que os objetos proporcionaram, permitiu também criar um vínculo, uma cumplicidade maior entre narradores e ouvintes.

O figurino era simples e neutro, sem características específicas; eram como roupas de ensaio em variados tons terrosos. A cenografia era toda composta de adereços: caixas de papelão Kraft em diferentes tamanhos. Buscava-se uma ambientação neutra, que pudesse servir de suporte a todas as narrativas. Por vezes as caixas eram manipuladas construindo assim uma nova diagramação no espaço de narração. Não se buscava com isso a construção de um espaço mimético ou ficcional para os textos narrados; estes eram criados na imaginação dos ouvintes a partir das informações contidas nas histórias descritas pelos atores-narradores. Contudo, pretendia-se criar um espaço mais dinâmico como instrumento para a narração.

Eventualmente de dentro de alguma caixa, surgia algum objeto muito específico que servia à narrativa, mas não necessariamente à história, como no caso da panela elétrica. Durante a cena, enquanto um dos atores narrava uma história ligada ao sentido paladar, os demais atores encontravam-se sentados e vendados, sobre as caixas de papelão. Durante a narrativa, este ator utilizava a panela elétrica para preparar algum alimento, longe dos olhos dos demais companheiros de cena, mas às vistas do público, estabelecendo com este uma relação de cumplicidade. A cada sessão este ator, secretamente, providenciava algum tipo de alimento, um adereço de consumo, que poderia ser utilizado ou não, dependendo da escolha da temática feita pelo público. De certa forma, o teatro já desperta no público os sentidos da visão e audição, mas, neste caso, o olfato também foi ativado. Ao final da narração, o alimento era servido aos demais narradores, que pelo paladar deveriam identificar o alimento que ingeriram.

Considero o dado, no espetáculo dos palhaços, assim como o kit de objetos em O Narrador, como adereços de cena, pois foram extremamente necessários para que a cena se desenrolasse e o espetáculo pudesse prosseguir. Foram também, de certa forma, determinantes para estabelecer não só o ritmo do espetáculo nas

diferentes sessões, mas também, no caso de O Narrador, confiar ao público, a partir de suas escolhas, a responsabilidade do que assistiriam naquela sessão.

Assim, adereços vêm servindo ao teatro, desde o período clássico até a atualidade, seja de forma objetiva ou subjetiva, coadjuvando ou protagonizando a cena.

3 RECURSO FINANCEIRO X OPÇÃO ESTÉTICA – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir da minha experiência gostaria de fazer algumas observações que considero relevantes e que irão, a meu ver, interferir diretamente no processo de adereçamento de um espetáculo, uma vez que este encontra-se vinculado principalmente às escolhas artísticas feitas por diretores, cenógrafos e figurinistas na criação e desenvolvimento de suas propostas e projetos.

Levar à cena um texto teatral, um roteiro, uma ideia, enfim, não é uma tarefa simples. Além dos aspectos artísticos não se pode esquecer o processo de pré-produção, produção e desprodução que também é bastante complexo. O Brasil encontra-se num momento difícil economicamente e isso se reflete em todas as áreas, porém, em relação ao teatro essa crise é antiga, tanto que, visando incentivar o progresso do Teatro Brasileiro, o Presidente da República, Getúlio Vargas, criou através do decreto-lei nº. 92, de 21 de dezembro de 1937, o Serviço Nacional de Teatro – SNT – hoje, Fundação Nacional de Artes – FUNARTE.

Atualmente cada estado do país possui leis estaduais, e também municipais, além de editais federais específicos para o fomento e incentivo à área de cultura, todavia, nem sempre o capital necessário para contemplar toda a planilha orçamentária do espetáculo é alcançado. A falta de leis de incentivo eficazes para manter o mercado teatral, tornam a tarefa ainda mais árdua. Além da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91) Lei Rouanet, a Lei estadual (Lei nº 1.954/92), Lei do ICMS e a Lei Municipal (Lei nº 5.553/13) Lei do ISS, diversos artistas cariocas veem no Crowdfunding, tipo de financiamento coletivo online, a solução para realizar seus espetáculos neste momento de crise.

Diante desta situação, numa tentativa de amenizar a carência econômica e ainda poder levar à cena seus espetáculos, muitas produções buscam alternativas para adequar seus custos, e reduzem a verba definida para a produção de cenografia, figurinos, e demais setores da criação artística, como também, o número de profissionais que compõem a equipe de criação e de técnicos que viabilizam a execução da produção artística. Em diversos momentos da minha trajetória exerci as funções de cenógrafo, figurinista e aderecista concomitantemente, e já estive em produções onde o contrarregra também exercia as funções de camareiro e maquinista. Porém, não só a diminuição de membros da equipe é utilizada como

estratégia, mas também, em alguns casos, a redução do período destinado aos ensaios.

Em 2012 atuei como cenógrafo e aderecista do espetáculo *Algumas Aventuras das 20.000 léguas submarinas*, da obra de Júlio Verne, com direção e Antônio Carlos Bernardes e texto de Fátima Valença. Tratava-se de uma produção grandiosa, com cenas em ambientes diversos no interior do submarino "Nautilus" (Fig. 29), cenas no fundo do mar, bonecos, projeções e um elenco com muitos atores.



Figura 29: Adereços de cenografia compondo o Laboratório do Capitão Nemo no espetáculo *Algumas aventuras das 20.000 Léguas Submarinas* de Fatima Valença. Direção: Antônio Carlos Bernardes (2012).³⁰

Fonte: Fotografia Silvana Marques.

Entretanto, não se conseguiu a totalidade dos recursos desejados para a montagem. Assim, produção e direção reuniram-se para estabelecer uma estratégia com o intuito de realizar o espetáculo com o capital conquistado. Porém, não foi possível diminuir muito o custo definido para as áreas responsáveis pela visualidade do espetáculo. O universo ficcional do texto não merecia ser sacrificado. Assim, foi

³⁰ Na foto o ator Mouhamed Harfouch. No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.

estabelecido um cronograma de trabalho muito preciso e que tivemos que cumprir à risca. Desta forma, iniciamos os ensaios um mês antes da estreia. Diminuir o tempo de ensaio possibilitou aumentar os recursos de outros setores, mas, por outro lado, tivemos que iniciar os ensaios com 80% da cenografia, figurinos e adereços já finalizados.

Entendendo a dificuldade de captar recursos, algumas produções decidem montar peças com elenco reduzido visando obter custos mais baixos. Fato observado pela crítica Barbara Heliadora, que se ressentiu do excesso de monólogos na cena carioca.

Ela critica, porém, o que chama de excesso de monólogos. Nos últimos anos de trabalho no jornal, era esse formato o que mais lhe incomodava. “Eu não aguentava mais! De seis estreias, cinco eram monólogos! Um horror!”. Atualmente, há pelo menos quatro em cartaz no Rio de Janeiro. “Há pouco dinheiro no teatro carioca. Todo teatro feito aqui é com muita dificuldade. Não é como em São Paulo, que em qualquer momento tem 100 peças em cartaz. Aqui, se faz monólogo porque não tem dinheiro para mais. Com três atores no elenco, já é superprodução” (HELIODORA *in* TORRES, 2014).

Vale ressaltar que este déficit financeiro não atinge a totalidade das produções, fato este que pode ser constatado pelas superproduções de espetáculos musicais que estreiam no Rio de Janeiro. Há uma diversidade nas produções cariocas, onde o teatro de mercado, com mais facilidade de obter recursos, coexiste com um teatro de baixo custo e o teatro de experimentação.

No entanto, ter grandes recursos financeiros não é sinônimo de qualidade, e muitas vezes os poucos recursos nos impõem transitar por caminhos onde exercitamos mais profundamente a criatividade, para obter bons resultados. Devemos também lembrar que esta crise financeira não atinge somente as produções teatrais, mas seus reflexos também influenciam o comportamento do público e das casas de espetáculos, que muitas vezes, para se manter, necessitam ser ocupadas por diversos eventos ao mesmo tempo, criando assim múltiplas atrações, em horários diversos, durante toda a semana. As terças e quartas, o teatro é ocupado por um ou dois espetáculos alternativos, de quinta a domingo é ocupado por um espetáculo adulto, sendo que sábado e domingo é ocupado por um ou dois espetáculos infantis.

Há ainda os teatros que possuem horários extras no meio da semana para apresentações de espetáculos destinados a formação de plateia. Como consequência dessa dinâmica, o tempo para montagens e desmontagens das diversas cenografias fica extremamente reduzido, fazendo com que cada vez menos tenhamos cenografias com construções de grandes proporções.

Se de um lado temos espaços com uma dinâmica muito intensa de circulação de espetáculos, de outro temos os que, por filosofia, não permitem vários espetáculos habitando o teatro ao mesmo tempo.

Outro recurso utilizado por teatros para dinamizar a circulação de público é diminuir o tempo de permanência dos espetáculos no teatro, tendo a cada mês uma nova estreia.

Nota-se também, que muitos dos teatros cariocas não possuem locais adequados para a guarda de materiais cenográficos que lá habitam concomitantemente. Se um mesmo teatro for ocupado por dois espetáculos alternativos, um adulto e dois infantis, isto significará que enquanto um deles estiver montado no palco, os outros quatro deverão estar desmontados e acondicionados fora de cena. Geralmente são armazenados em depósitos no teatro, mas, como nem todos possuem um local adequado, os camarins, o espaço atrás da rotunda, e até mesmo coxias, acabam também sendo utilizados para a guarda de materiais. Este armazenamento inadequado por consequência acaba diminuindo a área útil destinada à cena, e prejudicando a circulação de artistas e técnicos e de objetos nas coxias.

Há também teatros que permitem que parte da cenografia do espetáculo adulto permaneça fixa no palco, escondida por uma segunda rotunda, e destinam a parte frontal do palco para ser ocupada pelos demais espetáculos. Assim, a área definida em planta baixa para a cena pode não corresponder à realidade.

Algumas produções de espetáculos, por opção conceitual, não ocupam teatros e optam por espaços alternativos e não convencionais como: salas, apartamentos, ônibus, barcas, pátios, demolições, capelas, hospitais e a própria rua, mas estes também apresentam suas particularidades em nível de produção, que podem chegar a ser tão complexas quanto as dos espetáculos que ocupam salas convencionais.

É importante ressaltar também que muitas produções desejam circular pelo país, e com um volume menor de materiais, as possibilidades de circulação

aumentam, diminuindo o custo do transporte. Recursos financeiros insuficientes, pouco tempo para as montagens e desmontagens da cenografia e diminutos locais para a guarda dos materiais, criam limites que afetam, diretamente, as opções artísticas e técnicas no percurso da criação e desenvolvimento de um projeto. Essas questões tornam-se desafios a serem vencidos.

A opção por espetáculos com estruturas menos complexas não pode ser entendida exclusivamente como consequência de uma restrição orçamentária. Atende também a uma tendência contemporânea de pensar a cena, onde poucos elementos podem sintetizar o discurso cênico. Consequentemente, dramaturgos, diretores e cenógrafos optam por cenografias menos “realistas”, evitando assim a construção de elementos estruturais de cenografia, passando a caracterizar o espaço com elementos cênicos de pequeno porte e adereços, que são manipulados pelos atores.

Hoje, o número crescente de palcos abertos e a atitude de dramaturgos e diretores estão afastando o cenário detalhado, pesado e naturalista. Isso dá mais destaque aos adereços, que se tornam uma importante indicação para o público de tempo, lugar e estilo. Com esse tratamento mais leve, a ênfase está firmemente no ator e em seus acessórios, [...] ³¹ (MOTLEY, 1977, p. 7, tradução nossa).

É neste contexto de condições tão complexas que o objeto adereço pode impor a sua presença ocupando o espaço e sistematicamente estabelecer-se como elemento cenográfico, e, em alguns casos, ser o único elemento que identificará o espaço cênico da ação dramática (Fig.30).

³¹ Today the increasing number of open stages, and the attitude of dramatists and directors, is leading away from detailed, heavy, and naturalistic scenery. This gives more prominence to the props, which become an important indication for the audience of time, place, and style. With this lighter treatment the emphasis is firmly on the actor and his props, [...]



Figura 30: Mobiliário (adereços de cenografia) contendo diferentes compartimentos de onde surgem os objetos necessários às cenas (adereços de cena). Espetáculo *O Lugar Escuro* de Heloisa Seixas. Direção: André Paes Leme (2013).³²

Fonte: Fotografia do autor. Acervo do autor.

Percebemos também que os figurinos sofrem menos com os poucos recursos financeiros. Em relação ao foco do olhar do espectador, as figuras das personagens são genericamente percebidas e apreendidas como sendo um primeiro plano. Assim, grosseiramente falando, é estabelecida uma relação básica entre figura (personagens) e fundo (cenografia). Fotografias de divulgação comprovam que o enquadramento mais fechado da cena, apresentando atores e personagens em primeiro plano, serão mais apreciadas pelas mídias de imprensa escrita, e conseqüentemente, figurinos com seus devidos adereços estarão mais em foco (Fig. 31).

Além de uma boa crítica, boas fotos e gravações de cenas irão contribuir fortemente para a divulgação do espetáculo; utilizando esses recursos, têm-se mais chances de seduzir e arrebatrar o público. E, por consequência, trazer mais capital. Neste sentido, apesar da verba disponibilizada para a produção de figurinos e seus

³² Na foto as atrizes Clarisse Niskier, Camilla Amado e Laila Zaid. No espetáculo atuei como Cenógrafo e aderecista.

adereços ser deficiente, ainda sim serão investidos recursos mais compatíveis com a realidade de sua realização.



Figura 31: Exemplo de foto destinada às mídias de divulgação contendo atores em primeiro plano e consequentemente apresentando também figurinos e seus adereços (sapatos, liga que sustenta a meia do ator e cordão da atriz). Parte da crítica impressa do espetáculo *Amor Confesso*³³. Direção: Inês Viana (2011).

Fonte: Jornal O Globo, segundo caderno, p.4, 7 Dez. 2011.

Ao iniciar um projeto, geralmente o diretor teatral, em concordância com o diretor de produção, se responsabiliza por convidar os profissionais que formarão a equipe de criação artística. Usualmente esta equipe é composta por diferentes profissionais, destaque além do diretor, o cenógrafo, o figurinista e o iluminador, como

³³ Na foto os atores Cláudia Ventura e Alexandre Dantas. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.

os principais profissionais³⁴ que irão traduzir plasticamente o conceito e as ideias da proposta de encenação estabelecida pelo diretor.

Ainda, o próprio descritivo das funções apresenta estes profissionais como criadores, diferente do aderecista que é definido como aquele que “monta, transforma ou duplica objetos cenográficos, e de indumentária, seguindo orientação do cenógrafo e/ou figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais”. Desta forma, para que haja a presença de um aderecista na equipe técnica de trabalho, faz-se necessário que cenógrafos e figurinistas já tenham desenvolvido seu processo criativo na forma de projeto, e ainda sim, sintam a necessidade da presença deste profissional.

Como já foi explicitado no primeiro capítulo desta dissertação, não se deve entender o objeto adereço como sendo apenas um item confeccionado, mas também um item industrializado adquirido pronto, e que pode ser transformado, ou não, artisticamente por um aderecista para alcançar as especificidades estéticas necessárias ao universo do espetáculo. Desta forma, ratifico que cenógrafos e figurinistas ao definirem seus projetos artísticos estarão inserindo neles os adereços necessários à caracterização tanto do espaço quanto das personagens. Desta forma, podemos identifica-los como os reais responsáveis pela definição/criação dos adereços das áreas específicas nas quais atuam, podendo inclusive produzi-los ou até confeccioná-los, caso tenham habilidades manuais e conhecimentos técnicos. De certa forma, quando cenógrafos e figurinistas executam adereços para os espetáculos que estão inseridos, fazem render os recursos financeiros das suas áreas. Porém, determinados adereços podem apresentar um alto grau de dificuldade ou necessitar de um tratamento muito específico que vão além do conhecimento de cenógrafos e figurinistas, ou estes, por alguma outra razão, podem não se disporem a executá-los.

A presença de um aderecista na equipe de trabalho não é uma obrigatoriedade, mas sim uma necessidade, e isso, obviamente, irá influenciar no orçamento da produção. Diferente dos outros profissionais da equipe, o aderecista orça o seu trabalho em função dos itens que serão confeccionados ou adereçados. Em geral, a verba para a confecção de adereços estará diluída nas verbas

³⁴ As atribuições de cada um destes profissionais constam no Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, que regulamentou a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que trata das profissões de Artistas e de Técnicos em Espetáculos de Diversões.

destinadas à cenografia e ao figurino. Muitas vezes esta não será compatível com a realidade do custo para executá-los.

Assim, aderecista e demais interessados deverão chegar a um denominador comum para que o trabalho possa ser executado sem prejuízo a nenhuma das partes. Quanto menor o tempo do aderecista para desenvolver seu trabalho, maior poderá ser seu custo, pois a falta de tempo não poderá interferir na boa qualidade do seu trabalho, e isso pode significar o aumento da mão de obra em atelier. Ter pouco tempo obrigará este profissional a utilizar técnicas e materiais específicos que agilizem o processo de trabalho. Assim, observo que são três os principais fatores que implicam na confecção de um adereço: o tempo, o orçamento e a qualidade.

A placa informativa (Fig. 32) encontrada em algumas lojas de prestação de serviços exemplifica a relação entre estes fatores.

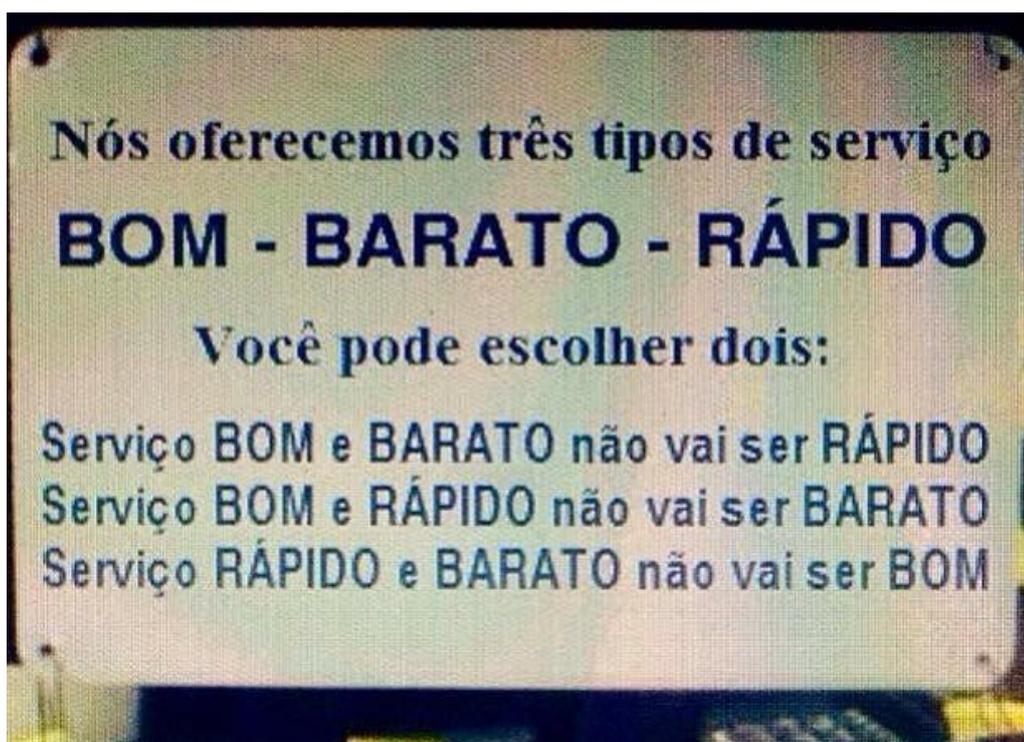


Figura 32: Fatores que estão relacionados à prestação de um serviço.
Fonte: <<http://www.proverbioefrase.com/2015/>>.

Se um adereço confeccionado precisa ter qualidade e atender a todas as necessidades do espetáculo e ainda sim ser de baixo custo, o aderecista necessitará de um tempo maior para confeccioná-lo. Caso esta mesma qualidade necessite ser alcançada em um curto espaço de tempo, materiais mais específicos que reajam num tempo menor poderão ser necessários, porém, o custo do adereço

será maior. Já o adereço com pouco orçamento e pouco tempo para a sua confecção, tem grande possibilidade de não alcançar a qualidade desejada e não atender às necessidades da encenação.

Assim, constato que as questões estéticas têm sido, de certa forma, subordinadas às condições econômicas, porém, reforço mais uma vez, que ter recursos não é sinônimo de qualidade, e que estas condições impróprias podem nos conduzir por caminhos que possibilitam exercitar mais profundamente a criatividade, mas para isso o fator tempo não pode ser menosprezado.

4 O PROCESSO DE ADEREÇAMENTO

São diversos os caminhos que podemos percorrer para a realização de um espetáculo teatral. No entanto, independente da forma que se opte em iniciar o processo, a proposta cênica será sempre o elemento que norteará todos os demais profissionais envolvidos na equipe de criação, harmonizando o desenvolvimento de suas propostas artísticas, em consonância com a concepção do diretor.

Como dito anteriormente, no início do desenvolvimento da proposta estética, apenas os profissionais da equipe de criação estão envolvidos. Assim, cenógrafos e figurinistas traduzirão esta proposta na forma de cenografia e figurino. O primeiro pensamento sobre adereços em um espetáculo é feito por cenógrafos e figurinistas, e pela observação do desenvolvimento das cenas no decorrer dos ensaios. Vale lembrar que nesta etapa do processo, a figura do aderecista não se faz presente.

Quando um processo é iniciado a partir de um texto, a leitura e a decupagem serão de suma importância. Textos teatrais são obras escritas para serem encenadas e podem se apresentar em forma de prosa, tal qual a linguagem escrita ou falada, ou ainda na forma de poesia, geralmente escrita em versos. Neles, os enredos são desenvolvidos através das falas e ações das personagens. Podem ser divididos em "Atos", recurso utilizado por alguns dramaturgos para possibilitar a mudança de cenografia longe dos olhos do público, ou indicar passagem de tempo, entre outros. No texto são apresentadas rubricas, informações em destaque, que podem dar indicações ou descrever o ambiente, à época, as personagens, as vestimentas, ações, inflexões, gestos e emoções que conduzirão melhor o leitor a compreensão do universo dramático criado pelo autor. Geralmente, um autor, assim como qualquer artista, tem uma visão de mundo particular. Sua trajetória de vida, época que viveu e fatos que teve notícia ou presenciou influenciam sua dramaturgia.

Se olharmos para a obra de qualquer artista, veremos que elementos podem se repetir: época, lugares, situações, e até conteúdo. Estes elementos combinados criam o "estilo" do artista, sua assinatura. Desta forma, o estudo da sua biografia e do pensamento de sua época, somados à leitura de outros de seus textos, poderão colaborar na compreensão do universo dramático ao qual ele se refere.

As leituras de obras de outros autores que seriam contemporâneas a ele, obras filosóficas e teóricas, e uma pesquisa iconográfica, são de valor inestimável para a compreensão de como se pensava na época e como se representavam plasticamente

essas ideias. Esta amplitude do olhar possibilita entender se o autor estava em conformidade ou não com a sua época; não podemos tratar como regra o pensamento de um artista que pode ter sido uma exceção no seu tempo.

Estes primeiros passos, além de serem eficientes, nos dão elementos para que possamos, com mais segurança, recriar plasticamente o universo definido no texto pelo autor, caso a proposta de encenação seja retratar fielmente as proposições estéticas expressas na obra.

A partir do texto, inicia-se a decupagem, que é o ato de recortar todas as informações e descrições que são apresentadas na forma de rubricas, e/ou de falas das personagens. Assim, cada profissional da equipe de criação envolvido no processo, geralmente recorta do texto as informações que influenciam direta ou indiretamente a sua área específica; essa etapa deve ser feita com atenção da primeira à última página. Geralmente o autor começa indicando muitos elementos, para que o leitor se ambientasse com o espaço, conheça as personagens e suas personalidades, e a atmosfera do espetáculo. Aos poucos, as indicações vão ficando mais rarefeitas (Fig. 33).

ATO IPrólogo

Cena: uma espaçosa casa de campo nos arredores de Pawhuska, Oklahoma, sessenta milhas ao noroeste de Tulsa. Com mais de um século de idade, provavelmente foi construída por um clã de bem-sucedidos agricultores Irlandeses. Adições, renovações e reparos modernizaram a casa até 1972, aproximadamente, quando qualquer cuidado estrutural cessou .

O primeiro andar:

À DIREITA, a cozinha. Cozinheiras matronas já labutaram aqui, e entre a tranqueira e a gordura, talvez seus fantasmas ainda patrulham. Mas os utensílios de cobre pendurados na estante de panelas estão cheios de poeira, e o aposento é pouco mais que um depósito agora, senão por um punhado de utensílios, a geladeira quadradona e barulhenta, e velhas caixas de garrafas de refrigerante vazias, há décadas ali. Uma porta de correr de vidro escuro e uma tela suja guiam para o quintal mal-cuidado, na EXTREMA DIREITA.

Um arco abre para a sala de jantar, CENTRO-DIREITA. Uma mesa em estilo missionário para oito, atrás, o aparador espelhado que apoia o jogo de porcelana. Um lustre de cristal pende muito baixo sobre a mesa, com uma luz amarela e sombria. Um telefone de disco repousa sobre uma mesinha de canto.

Portas de correr separam a salas de jantar e jantar, À ESQUERDA. Aconchegante, com painéis escuros, carpete vermelho e preto felpudo, e iluminada por globos âmbar estilo saloon, a sala de estar é composta como se fosse uma "alcova". Uma vitrola hi-fi, TV estilo gabinete, bar, e piano elétrico Wurlitzer pareciam sofisticados nos anos 70, mas os pufes já se foram há muito tempo, substituídos por um sensato sofá-cama e uma namoradeira. Luminárias pretas de metal agora proporcionam ao aposento alguma luz adequada.

AO FUNDO, atrás da alcova: um patamar e uma sólida porta de carvalho. Além, na EXTREMA ESQUERDA: uma varanda de concreto entremeada de grama morta e alguns jornais locais enrolados. AO FUNDO, atrás do patamar, uma porta se abre para escadas que levam ao porão e a lavanderia. Acima disso, uma escadaria leva para:

Figura 33: Rubricas iniciais do texto *Agosto*, de Tracy Letts (tradução de Guilherme Siman) (2017).

Fonte: Acervo do autor.

De posse das informações objetivas descritas e discriminadas pelo autor, das percepções subjetivas adquiridas durante a leitura, somadas à proposta de encenação, é que cenógrafos e figurinistas iniciam a criação de suas proposições artísticas. Esse fluxo de informações e sensações serão os indutores deste processo e darão subsídios à criação e desenvolvimento de uma linguagem plástica que posteriormente será traduzida na forma de projeto.

Apesar de cada profissional ter um processo individualizado para desenvolver a sua criação, não será possível ao cenógrafo iniciar o seu trabalho sem saber da proposta cênica do diretor, dimensionar o local de apresentação do espetáculo e conhecer seus recursos técnicos. Também não será possível ao figurinista desenvolver seu trabalho sem conhecer a silhueta do corpo dos atores, tons de pele, cabelos, entre outras características específicas, além da paleta de cores utilizada pelo cenógrafo. Tais fatores irão influenciar diretamente o desenvolvimento de seus projetos. Vale salientar que é indispensável que estes profissionais saibam do orçamento estabelecido para suas áreas específicas. E ainda, o entrosamento da cenografia e figurino com a iluminação deve ser considerado, uma vez que a luz “banha” o espaço cênico e os atores em cena.

Cada ambiente deverá, através dos seus elementos, traduzir as informações específicas necessárias a sua compreensão. Assim como as características e especificidades de cada personagem deverão ser traduzidas através dos elementos que compõem seu figurino.

A tarefa primordial do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: Lugar geográfico [...], lugar social, ou os dois ao mesmo tempo [...]. O cenário ou um de seus elementos pode também significar o tempo: época histórica [...], estações do ano [...], certa hora do dia [...] (BOGATYREV *in* GUINSBURG, 1978, p.111).

O traje [...] é simultaneamente um objeto e um signo ou, mais exatamente, o portador de uma estrutura de signos. Atesta a relação de pertinência com certa classe, nacionalidade, fé religiosa e etc., indica a situação econômica de quem o usa, sua idade, e assim por diante. Da mesma forma, uma casa não é apenas uma coisa, mas também o signo de nacionalidade, da condição econômica, da fé religiosa de seu proprietário (BOGATYREV *in* GUINSBURG, 1978, p.71).

Alguns dos adereços relacionados à cenografia, figurino e cenas, estarão propostos e definidos pelo autor no próprio texto. Outros surgirão com a definição dos projetos de cenografia e figurino e no decorrer dos ensaios.

Geralmente um projeto de cenografia é composto de: desenhos em perspectiva, plantas baixa, de construção e maquete³⁵. As plantas feitas em escala trazem informações técnicas sobre a linguagem da cenografia, sua implantação no palco e todos os elementos estruturais que deverão ser construídos. Os desenhos em perspectiva e a maquete trazem em si informações artísticas, como cores, texturas e materiais. Ela deverá ser confeccionada com o máximo de detalhamento e apresentar, na medida do possível, todos os elementos que comporão a cenografia, inclusive o adereçamento, seja na forma de tratamento em superfícies³⁶, mobiliários e outros objetos cênicos. Estes humanizam o espaço, imprimindo nele as características específicas que colaborarão com o restante dos elementos para proporcionar uma melhor compreensão da totalidade do projeto. Caso haja mutações cênicas, a maquete também deverá apresentá-las, pois é uma forma de compreender, na prática, toda a movimentação cenográfica verificando assim a possibilidade de possíveis erros.

Atualmente alguns cenógrafos optam pela maquete virtual³⁷ (Fig. 34) no lugar da maquete física³⁸. Eu particularmente tenho preferência pela maquete física, pois além de servir como uma forma de apresentação do projeto, também funciona como um instrumento de estudo, para testar materiais, formas, cores e texturas. Em seu desenvolvimento, surgem detalhes que ainda não tinham sido observados e que sejam necessários alterar no projeto antes da sua execução. Infelizmente, os baixos orçamentos e prazos cada vez menores para a realização de espetáculos, não me permitem mais trabalhar com esse tipo de maquete. Utilizo a maquete eletrônica, pois são mais rápidas de execução e de custo mais baixo. Apesar de serem imagens foto-realísticas do projeto, inclusive com a possibilidade de detalhamento de adereços, elas jamais terão a verdade de uma maquete tridimensional.

³⁵ Neste caso significa a representação tridimensional em escala reduzida da cenografia.

³⁶ Texturização, envelhecimento, forração, aplicação de elementos e diversos materiais, entre outros.

³⁷ Representação visual do projeto feito em computador com a utilização de softwares de modelagem tridimensional.

³⁸ Representação física do projeto em três dimensões.



Figura 34: Maquete virtual da cenografia do espetáculo *Marina*. Cia Pequod Teatro de Animação. Cenografia do autor (2010).
Fonte: Acervo do autor.

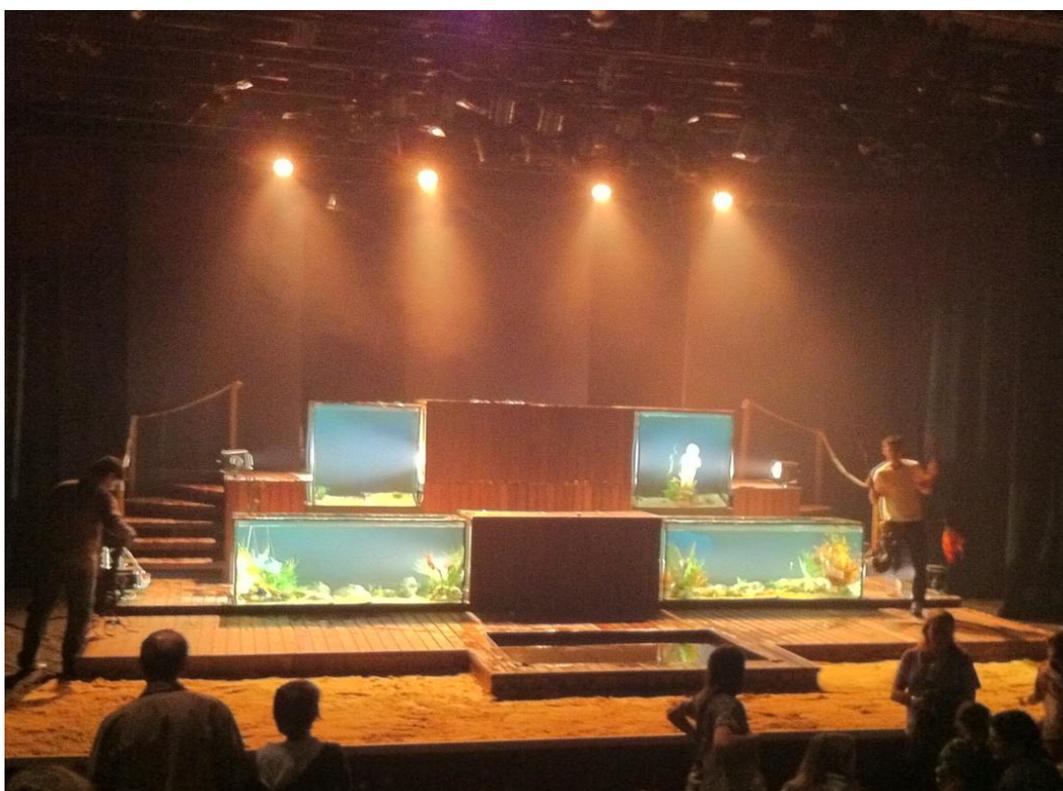


Figura 35: Cenografia do espetáculo *Marina*. Cia Pequod Teatro de Animação. Cenografia do autor (2010).
Fonte: Fotografia do autor. Acervo do autor.

Já um projeto de indumentária usualmente é composto de pranchas: de referências artísticas com a caracterização de cada personagem e desenho técnico de cada peça da indumentária que será confeccionada com referência de materiais e tipos de acabamentos. Nelas estarão representadas as personagens com todos os seus adereços: chapéu, óculos, bengala, sapatos e etc (Fig. 36). Caso a silhueta do ator necessite ser complementada com anca, busto, barriga ou outro postigo, a personagem deverá ser desenhada com estes elementos. Havendo troca de figurino ou transformação, esta também deverá ser identificada através de croquis.



Figura 36: Pranchas de referências e desenhos de figurinos com seus adereços. Espetáculo *História das Histórias*. Direção: Flavia Lopes. Projeto do autor (2017).
Fonte: Acervo do autor.



Figura 37: Figurinos e adereços das personagens Marosa e Cazú. Espetáculo *A História das Histórias*. Direção: Flávia Lopes (2017).³⁹
Fonte: Fotografia Rodrigo Menezes. Acervo do autor.

O conceito estético estabelecido pela equipe de criação deve refletir-se na totalidade dos setores criando uma comunhão em seu todo. Como “uma imagem vale mais do que mil palavras”, a visão normalmente será o primeiro sentido acionado para a comunicação entre o espetáculo e o público, assim, o diálogo entre cenografia e figurino deverá ser preciso, seja para criar harmonia ou contraste.

Com a aprovação dos projetos de cenografia e figurino pelo diretor, inicia-se a fase de produção. Nela, os projetos serão esmiuçados para melhor viabilizar a sua concretização. Assim, com a listagem dos elementos e materiais, será possível ter uma visão mais detalhada do projeto, e quais profissionais serão necessários para realizá-lo.

Nesta fase do trabalho deve-se colocar em planilha a totalidade dos adereços de cada setor especificando a possível forma de sua aquisição, seja compra, locação, apoio cultural, empréstimo ou confecção (Fig.38). Aqui também os

³⁹ Na foto os atores Aline Marosa e Caio Passos. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.

adereços de cena já estarão distribuídos, por coerência, entre os setores de cenografia e de figurino.

NOME DO ESPETÁCULO:		Em uma manhã de sol		TEATRO:	Sesc Tijuca – Espaço II
AUTOR:		Flávia Lopes		DATA DE ESTREIA:	03 de agosto de 2018
CONTATO:		-		FONE:	-
E-MAIL:		-			
DECUPAGEM DO TEXTO/ENSAIO					
Nº	QUANT.	ADEREÇO	REFERÊNCIAS	OBSERVAÇÕES	AQUISIÇÃO
1.	1.	Miniatura/ maquete do Hospital Universitário Pedro Ernesto		Mais ou menos 25 cm de largura e uns 20cm de altura. Papelão. Ela abraça o hospital. Acabamento: Kraft	Confecção/Aderecista
2.	1.	Miniatura Avião		Comprar base e depois adereçar. Tem que parecer real. Acabamento: Kraft	Compra/ Aderecista
3.	1.	Xícara e pires		Comprar base e depois adereçar. Acabamento: Kraft	Compra/ Aderecista
4.	1.	Língua de sogra		Comprar base e depois adereçar/Com apito. Não deve ser muito colorida. <u>Providenciar quantidade extra pelo desgaste.</u> Acabamento: pintura, cor Kraft	Compra/ Aderecista
5.	1.	Chapéu de festa		Coloca rápido. Fazer bem resistente. Acabamento: Kraft	Confecção/Aderecista

Figura 38: Exemplo de planilha de decupagem de adereços. Espetáculo *Em Uma Manhã de Sol* com texto de Flávia Lopes. Direção: Eduardo Vaccari (2017).
Fonte: Acervo do autor.

Alguns adereços poderão ser industrializados e adquiridos prontos. Estes em geral são objetos utilizados na vida social, ou confeccionados por algum artista com algum outro objetivo que não o espetáculo onde será inserido. Podem ser encontrados em casa, no comércio, em feiras de antiguidade, brechós, sebos, ferro velho ou até no lixo. Porém, na maioria das vezes, haverá um caminho a ser percorrido nesta transposição dos objetos da vida cotidiana para a cena. Alguns poderão sofrer interferências ou tratamentos específicos a fim de adequarem-se à proposta estética e artística e alcançarem a expressividade desejada, já outros poderão ter um caminho mais curto, e não sofrerão alterações. Estes poderão trazer consigo registros, marcas, memórias de sua história pregressa que poderão ser incorporadas a encenação, inclusive colaborando com a construção das personagens.

Nos anos 1940, Walter Pinto (1913-1994), empresário teatral e autor do teatro brasileiro responsável pela renovação do teatro de revista no país, comprava em Paris os adereços e figurinos para a sua companhia de Teatro de Revista⁴⁰.

Em 1949, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), na encenação de *O Mentiroso*, de Carlos Goldoni, dirigida por Ruggero Jacobbi (1920-1981) utilizou-se de armas e adereços forjados em metalúrgicas⁴¹.

Os adereços que serão confeccionados deverão ter uma prancha individualizada com referências de imagens, dimensões e plantas em escala (caso seja necessário), amostra de materiais, observações e necessidades de uso que serão úteis para o melhor entendimento do aderecista (Fig. 39). Estas informações, somadas à maquete e aos desenhos dos figurinos, facilitarão o entendimento do aderecista em relação à plasticidade e à atmosfera do espetáculo.

NOME DO ESPETÁCULO:	A Ópera do malandro	TEATRO:	Theatro Municipal do Rio
AUTOR:	Chico Buarque	DATA DE ESTREIA:	17 julho de 2014 (pré-estreia)
CONTATO:	Ana Machado/ Janaina/ Clayton	FONE:	-
E-MAIL:	-	ADEREÇO:	Boneco de fio da personagem Max.
REFERÊNCIAS			OBSERVAÇÕES
			<ul style="list-style-type: none"> • Uma unidade. • Reproduzir figurino do ator. • Vai ser manipulado pelo Fábio. • boneco com 30 cm de altura. Com as cordas e cruzeta deve ter aproximadamente 40cm.]

Figura 39: Exemplo de prancha individualizada com referências. Espetáculo *A Ópera do Malandro* de Chico Buarque de Holanda. Direção: João Falcão (2014).⁴²
Fonte: Acervo do autor.

⁴⁰ Portal das Artes da Funarte. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/os-documentos-da-empresa-de-teatro-pinto-ltda/>>. Acesso em: 30 set. 2018.

⁴¹ TEATRO Brasileiro de Comédia (TBC). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>>. Acesso em: 30 set. 2018.

⁴² No espetáculo atuei como aderecista.



Figura 40: Adereço/boneco da personagem Max sendo manipulado no espetáculo *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. Direção: João Falcão (2014).⁴³
Fonte: Fotografia Marcelo Rodolfo.

Os adereços confeccionados serão específicos, pois foram criados baseados nas particularidades necessárias à proposta cênica de encenação. Seu processo de confecção deve ser acompanhado pelo solicitante, cenógrafo ou figurinista, para evitar futuros problemas. Este acompanhamento pode ser feito de forma presencial ou por fotografias enviadas através de e-mails ou aplicativos de envio de imagens, o que atualmente agiliza muito o processo. É melhor fazer alterações no início ou no meio do processo, do que depois de finalizado, pois, pode ser que ele não possa mais ser alterado e tenha que ser refeito completamente. Possivelmente não haverá tempo hábil e nem recursos para que um novo adereço seja providenciado.

Os adereços a serem confeccionados, ou que receberão algum tipo de tratamento, deverão ser encaminhados ao aderecista, com antecedência, para que este tenha tempo suficiente para realizar o trabalho com a qualidade necessária que o espetáculo necessita. Observo que em função dos baixos orçamentos para a produção de espetáculos, é comum cenógrafos, figurinistas e seus assistentes confeccionarem adereços, principalmente os mais simples. Normalmente, quando

⁴³ Na foto o ator Fábio Enriquez.

atuo como cenógrafo ou figurinista, gosto de exercer também a função de aderecista, caso haja tempo para realizar bem todas estas atribuições. Em alguns casos não é possível atuar concomitantemente como aderecista, desta forma tenho que buscar um profissional para esta tarefa.

É importante ressaltar que todo aderecista é de certa forma um profissional multidisciplinar, tal qual um clínico geral. Este poderá dominar várias técnicas artesanais de confecção, pintura e tratamento de materiais, entretanto, alguns adereços necessitam ser confeccionados por um profissional específico, um especialista, como, por exemplo: um mascareiro, bonequeiro, escultor, chapeleiro, sapateiro, peruqueiro e editor de imagens. Sempre aproximo este profissional do espetáculo, convidando para assistir aos ensaios e observar de que maneira será utilizado o adereço que ele irá confeccionar. Muitas vezes esquecemos de mencionar algum detalhe de uso, que certamente ele não irá esquecer caso assista aos ensaios. Teatro é trabalho de equipe, e os profissionais que se sentem integrados geralmente contribuem mais e enriquecem o processo, pois não se sentem como um corpo estranho, numa relação fria e “burocrática” de prestação de serviços.

No início dos trabalhos faz-se necessário providenciar alguns elementos fundamentais, os já mencionados *adereços de ensaio*. Lembro que atores deverão ser alertados de que estes não serão os adereços definitivos. Relembro também que um ator utilizando um objeto que não é o definitivo por muito tempo, poderá se acostumar com suas características, criando uma dependência que prejudicará o seu trabalho na hora da troca.

O espetáculo *Hamelin* (2010), de Juan Mayorga, com direção de André Paes Leme, foi um trabalho complexo para se conceituar e definir uma proposta estética, pois, em uma das falas da personagem comentador, o autor dizia:

COMENTADOR – Toca o telefone. Monteiro sabe que pode ser importante, porque pediu para ninguém lhe passar chamadas. É Júlia, está na escola com Jaime. Pelo canto do olho, Monteiro observa Chico e Fernanda. Chico olha para as coisas como se estivesse no Museu. Fernanda ainda parece intimidada. Nunca esteve num lugar assim. Talvez você, espectador, já tenha se sentido assim alguma vez. *Depende de você criar essa sensação. Hamelin é uma peça sem luzes, sem cenários, sem figurinos, uma peça em que as luzes, os cenários, os figurinos são colocados pelo espectador.* Monteiro diz: “Estou indo para aí” ou “Daqui a meia hora estou aí”, e desliga.

Levamos um tempo grande para compreender como poderíamos traduzir plasticamente essa ausência de cenografia, figurinos e iluminação. Casualmente, na sala de ensaios haviam cadeiras que, por motivos práticos, foram utilizadas desde o período de leituras do texto, até o período das marcações de cena. Os atores Oscar Saraiva e Alexandre Dantas interpretavam, ora personagens adultos, ora infantis. Os únicos recursos utilizados para essa transformação eram físico-comportamentais. Na composição das personagens infantis, para diminuir seus volumes de adultos, ao sentarem-se, apoiavam os pés nos travamentos horizontais entre as pernas das cadeiras (Fig. 41).



Figura 41: Cadeira da sala de ensaio com características específicas (2010).
Fonte: Fotografia Silvio Batistela.

Durante muitos ensaios utilizando esta postura, ela já tinha se concretizado como uma atitude que trazia a imagem das personagens infantis. Porém, uma tarefa que a princípio parecia ser simples, na prática não foi, pois conseguir cadeiras semelhantes, com o mesmo tipo de travamento horizontal, e que tivessem uma neutralidade e servissem a todas as cenas, sem trazer características específicas para nenhum ambiente não foi fácil. Depois de muito procurar, e já quase decidindo comprar cadeiras sem estes travamentos e solicitar a um marceneiro que os fizesse,

consegui um fornecedor que possuía parte das cadeiras no Rio de Janeiro e outra parte em seu estoque em São Paulo. Assim, infelizmente, só consegui ter a totalidade das cadeiras efetivas, três dias antes da estreia (Fig. 42). Tendo cada vez menos tempo para ensaiar espetáculos, podemos até acreditar que três dias de antecedência é um prazo razoável para que um objeto seja introduzido no ensaio, porém, prefiro trabalhar com uma antecedência maior. Antecipar a chegada de objetos traz mais segurança para o diretor e conseqüentemente ao ator.



Figura 42: Ator ao fundo representando personagem infantil utilizando a cadeira definitiva. Espetáculo *Hamelin* de Juan Mayorga. Direção: André Paes Leme (2010).⁴⁴
 Fonte: Fotografia Lenise Pinheiro. Disponível em: <http://pinhoevoce.blogspot.com/2011/06/vladimir-brichta-e-o-protagonista-em.html?m=0>.

Hamelin é um texto profundo e de tema escrupuloso. Na peça, um jovem juiz está decidido a provar que um respeitável e importante homem cometeu um ato de pedofilia. Para permanecer dentro do conceito da neutralidade e reutilização de objetos dentro do espetáculo, folhas de papel em branco eram utilizadas no decorrer

⁴⁴ Na foto os atores Vladimir Brichta e Alexandre Dantas. No espetáculo atuei como Cenógrafo e aderecista.

do espetáculo para representar todos os tipos de documentos e fotografias utilizados por todas as personagens nas diversas cenas. Porém, assim como um mural de detetive numa delegacia de polícia, o diretor solicitou que algumas das folhas utilizadas em cenas emblemáticas fossem fixadas no fundo da cenografia. Então foi criado um trainel ao fundo, revestido com carpete preto, e cada folha de papel passou a ter um pequeno pedaço de velcro que permitia a sua colagem como num passe de mágica.

Assim, esses *adereços de cena*, transformavam-se em *adereços de cenografia*. De grande efeito visual, estes iam se acumulando no fundo, como um registro da memória das cenas anteriores (Fig.43).



Figura 43: Papéis como adereços de cena de efeito visual. Espetáculo *Hamelin* de Juan Mayorga. Direção: André Paes Leme (2010).⁴⁵
Fonte: Fotografia Lenise Pinheiro. Disponível em: <<https://cambio.art.br/2010/09/27/hamelin-em-cartaz-no-glaucio-gill/>>.

Ter os adereços efetivos com antecedência faz com que a sua utilização seja mais explorada, tornando-se natural e orgânica. Com a possibilidade de um tempo maior de treino poderá se descobrir outras possibilidades de uso, como, por exemplo, um leque que serve para abanar também poderá ser utilizado como um

⁴⁵ Na foto os atores Claudia Ventura, Vladimir Brichta, Patrícia Simões, Oscar Saraiva e Alexandre Dantas. No espetáculo atuei como Cenógrafo e aderecista.

prolongamento do braço de uma atriz para apontar algo, ou ser manipulado com diferentes ritmos em diferentes situações. Não só questões artísticas poderão ser beneficiadas, mas algumas questões técnicas, pois com a sua presença, será possível ter um melhor entendimento de onde esse objeto surge e como ele sai de cena após seu uso, assim, pode ser que figurinos ganhem bolsos e cenografias ganhem suportes para seu acondicionamento, não planejados anteriormente. Ainda, com o desenrolar dos ensaios novos adereços poderão surgir ou serem suprimidos.

Trabalhar com um texto escrito, é sempre uma maneira menos complexa, pois o ponto de partida é mais concreto. Todavia, pode ser que o diretor não queira seguir fielmente as proposições do autor ou opte em construir um novo universo utilizando o texto como um pretexto para sua encenação. Muitas vezes faz-se um entrelaçamento entre as ideias do autor e do diretor para a construção de um universo híbrido, que respeite estes dois olhares. Neste caso a pesquisa deverá abranger também as referências propostas pelo olhar do diretor a fim de ampliar o entendimento sobre a encenação proposta.

Nas rubricas do texto *Agosto*, de Tracy Letts, com tradução de Guilherme Siman, observava-se um requintado detalhamento de cada ambiente da espaçosa casa de campo nos arredores de Pawhuska, no Oklahoma, porém, diferente do que estava proposto no texto pelo autor, o diretor André Paes Leme optou em não recriar o espaço “realista” proposto no texto original. Desprezou a fisicalidade e o detalhamento dos vários ambientes indicados no texto e sugeriu que todas as cenas ocorressem na mesma área, a troca de posicionamento dos poucos objetos existentes definiriam locais diferentes. Propôs, inclusive, que duas ou três cenas pudessem acontecer concomitantemente na mesma área como se estivessem em locais diferentes. Sugeriu trazer ao primeiro plano os aspectos psicológicos da família arruinada pelo convívio, fato este que fez com que boa parte da família fosse viver longe uns dos outros.



Figura 44: Fotografia de cena do espetáculo *Agosto*, de Tracy Letts. Direção: André Paes Leme (2017).⁴⁶

Fonte: Silvana Marques. Acervo do autor.

Apesar de não se buscar uma representação espacial realista, a interpretação e os figurinos caminharam nesse sentido (Fig. 44). Um acompanhamento maior dos ensaios se fez necessário para compreender quais objetos seriam relevantes, já que as rubricas do texto não representavam a realidade da encenação. Durante o período de ensaios uma planilha de decupagem dos adereços foi sendo feita e refeita até se chegar a uma síntese do que seria essencial para a realização de cada cena.

Por ser um texto atual e com referências num passado não muito distante, alguns adereços puderam ser adquiridos prontos no comércio e em feiras de antiguidade, como, por exemplo: copos, bandejas, abajures, cadeiras, tapetes, ventilador, entre outros. No entanto, nem todos os objetos puderam ser inseridos no espetáculo da forma que foram adquiridos. Alguns sofreram alterações para que adquirissem a resistência ou a teatralidade necessária à encenação. Cadeiras necessitaram ser reforçadas em função do uso e a forração foi trocada por questões estéticas, nesse caso, definimos a cor verde para a nova forração. Esta cor trazia a ideia de estagnação e um ar de mofo que habitava a casa e aquela família.

⁴⁶ Na foto a atriz Guida Vianna. No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.

Posteriormente estas tiveram um tratamento de envelhecimento, para definir a passagem do tempo (Fig.45).



Figura 45: Fotografia de cena do espetáculo *Agosto*, de Tracy Letts. Direção: André Paes Leme (2017).⁴⁷

Fonte: Silvana Marques. Acervo do autor.

Tapetes enfatizavam a austeridade da tradicional família Weston. Estes eram complementados pelo acúmulo de objetos empoeirados e amontoados pelos cantos da cenografia, que sinalizavam sua decadência. Em destaque num dos amontoados, havia a presença de uma máquina de escrever antiga. Esta representava a presença física do Senhor Weston, escritor e patriarca da família, que havia desaparecido. Fato este que fez com que toda a família retornasse a mansão em Pawhuska, a fim de esclarecer seu desaparecimento.

Outros adereços tiveram suas bases adquiridas prontas e posteriormente sofreram adereçamento, como no caso dos novos rótulos para vidros de remédio (Fig.46), e da reprodução da capa do um livro de poemas de Emily Dickinson para forrar um livro adquirido pronto (Fig.47).

⁴⁷ Na foto as atrizes Marianna Mac Niven, Letícia Isnard, Claudia Ventura e Guida Vianna.



Figura 46: Edição de imagem dos rótulos dos remédios da personagem Violet discriminados no texto.
Fonte: Acervo do autor (2017).

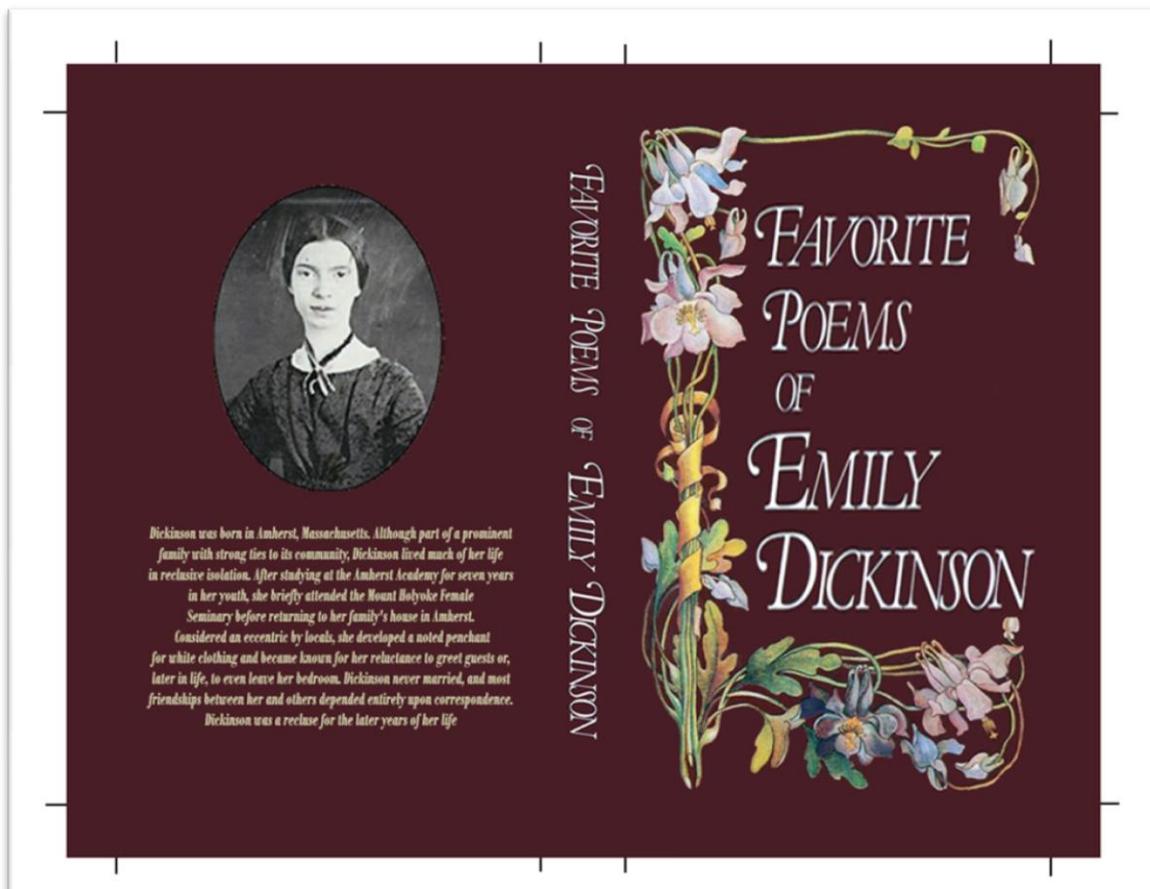


Figura 47: Edição de imagem para capa de livro mencionado no texto.
Fonte: Acervo do autor (2017).

Já a caixa de cigarros da personagem Violet (Fig.48) teve que ser confeccionada em sua estrutura, e nela foram inseridos cigarros verdadeiros, já que a personagem fumava em cena. Estes são definidos como adereços de consumo, porém, com o uso, a própria caixa de cigarros vai se danificando. Diferente de muitos adereços que podem ser restaurados pelo contrarregra durante a temporada, a caixa de cigarros sofreu um desgaste natural e esporadicamente necessitou ser trocada. Iniciei a temporada deixando 6 unidades com o contrarregra, e enviei por e-mail, em arquivo digital, com a imagem original para que no decorrer da trajetória do espetáculo, este adereço pudesse ser reproduzido sem a minha presença.

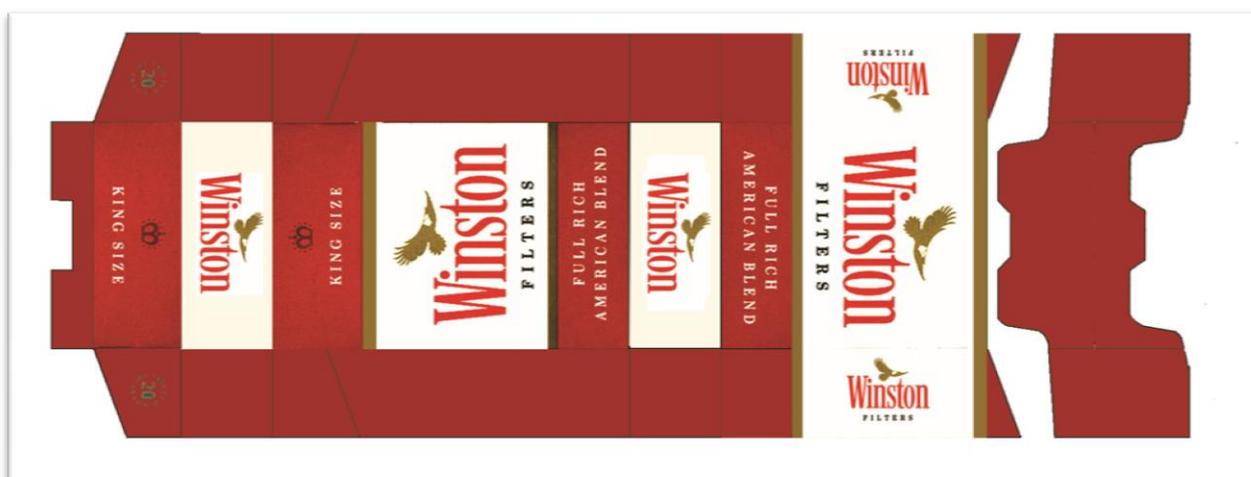


Figura 48: Caixa de cigarros da personagem *Violet*.

Fonte: Acervo do autor (2017).

Dar um papel em branco para um ator para que este finja ser uma carta ou um telegrama é um ato usual, porém, se a minha decupagem apresenta como adereço de cena uma carta, é uma carta que irei produzir. Assim, opto em escrever a carta, tal qual ela se apresenta no texto, ou caso não haja nenhuma informação, solicito ao ator que me escreva um texto que ele acredita estar na carta e que possa contribuir com sua atuação. Gosto de detalhar alguns adereços, mesmo quando a distância não permite que suas minúcias sejam vistas. Apesar do público não ver, eu vejo, e aos meus olhos são estes detalhes que me fazem acreditar no que estou fazendo. Penso que certos cuidados e detalhes contribuem para reforçar a credibilidade do adereço, mesmo que não seja um adereço realista. Não encaro este detalhamento como perda de tempo, mas como uma forma de poder permitir que as ações que envolvem este adereço de cena não sejam limitadas. É como se

eu fizesse apenas a parte frontal de um objeto tridimensional e limitasse o ator a só utilizar o objeto de frente, escondendo do público a ausência do seu verso. Este tipo de adereço também confecciono em uma maior quantidade em função do desgaste com o uso. É o que se pode observar na imagem abaixo (Fig. 49), do espetáculo *Minha vida daria um bolero* (2018), texto de Artur Xexéo e direção de Rubens Camelo e Paulo Denizot.

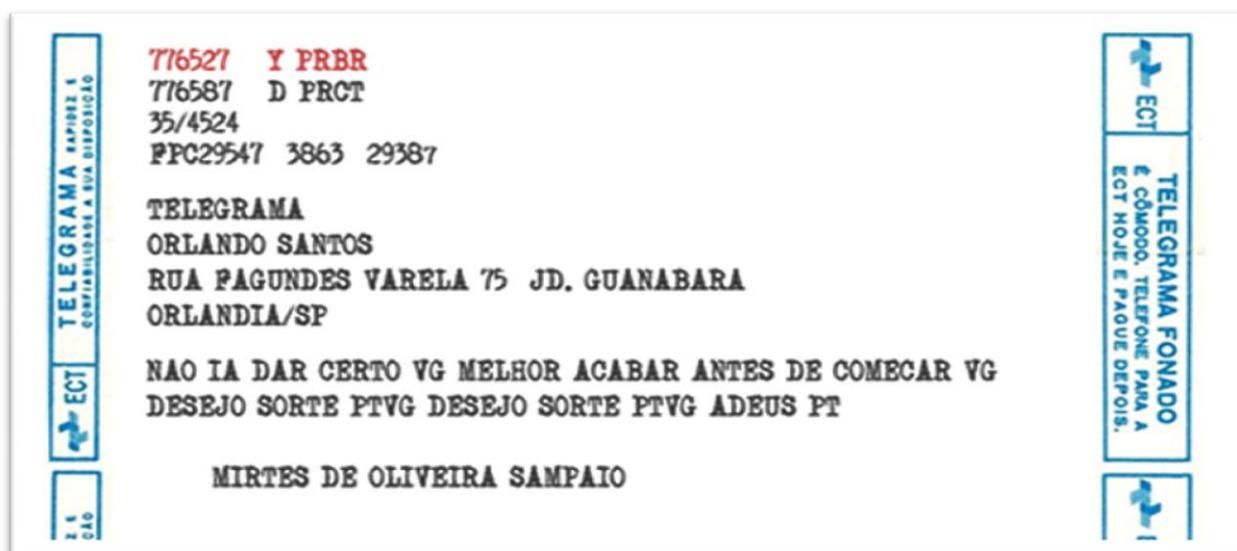


Figura 49: Telegrama lido pela personagem Orlando no espetáculo *Minha vida daria um bolero*. A mensagem no telegrama é exatamente a apresentada pelo autor no texto. Fonte: Acervo do autor (2018).

Por outro lado, alguns adereços de cenografia se encontram em espaços com relação frontal com a plateia, e, nesse caso, podem ser confeccionados em função da visibilidade do público, podendo-se omitir alguma face que não é vista.

Em alguns casos há uma proposta de encenação, mas a dramaturgia vai se construindo ao longo do processo ou a partir de jogos e improvisações, entre muitas outras possibilidades. Talvez estes sejam os processos mais delicados, pois exigem um acompanhamento maior da equipe quando as cenas começam a caminhar para a sua consolidação. De um dia para o outro, tudo pode ser alterado em função das novas descobertas. Se de um lado há um grande desafio pela ausência de um texto formal, de outro há um tempo maior para uma investigação mais aprofundada, onde as descobertas e experimentações vão se consolidando e amadurecendo a proposta cênica. Próximo deste processo foi o que ocorreu com o espetáculo *Em uma manhã de sol* (2018), texto e atuação de Flavia Lopes e direção de Eduardo Vaccari. Tudo

foi feito em menos de 30 dias, porém, muitas vezes, em dois turnos de ensaio por dia. Foi quase uma maratona. Esta encenação foi resultado de uma pesquisa artística a partir de uma história verídica vivida pela atriz e autora que descobre ser o marido portador de leucemia. O espetáculo narra essa trajetória desde a descoberta da doença até o período de remissão após o transplante de medula óssea. O texto foi se consolidando dentro do espaço de ensaio dia após dia.

No percurso das experimentações e discussões, optou-se por um espetáculo simples. A seriedade do tema nos fez chegar a um espetáculo em tons de cinza, tanto para a cenografia quanto para o figurino. Tudo muito simples, de forma que o foco ficasse todo voltado para a narrativa e o trabalho da atriz. Um espaço instável, de emoções contrastantes, e que ao mesmo tempo produzisse a sensação de acolhimento e de perigo, de força e fragilidade. Após alguns debates chegamos ao elemento areia. Assim, uma caixa de areia foi definida como espaço para a ação. Uma atriz com seu figurino em uma caixa de areia narrando sua história. Nada, além disso.

Na continuação do processo, alguns adereços foram surgindo para ajudar a atriz a ilustrar algumas cenas; o objeto que era sugerido num dia e no seguinte já havia um objeto semelhante para a experimentação. Assim, alguns deles foram descartados e permaneceram apenas os extremamente necessário para contar essa história. Com isso, o projeto da cenografia teve que ser adequado para criar compartimentos que pudessem escondê-los até o momento de sua utilização.

Definimos que os adereços não deveriam seguir a paleta cinza, mas precisariam continuar dentro da mesma ideia dos contrastes já mencionados anteriormente. Assim, os essenciais adereços foram tratados como sendo de papel Kraft, por ser um tipo de papel simples, comum, resistente, mas por ser papel, ainda frágil. Este também proporcionava contraste com a areia clara e a caixa cinza (Fig 50)



Figura 50: Atriz abraçada ao adereço de cena que representa o Hospital Universitário Pedro Ernesto. Atriz observa adereços que representam Ele e Ela no jardim do Museu da República admirando os patos no lago. Espetáculo *Em uma manhã de sol*. Texto de Flavia Lopes. Direção: Eduardo Vaccari (2018).⁴⁸
 Fonte: Fotografia do autor. Acervo do autor.

Apesar de todos os adereços contidos no espetáculo serem muito significativos para a narrativa, o elemento areia obteve maior destaque. Este elemento que também pode ser classificado como adereço de cenografia, em muitas ocasiões era utilizado como um adereço de cena, pois a atriz interagia diretamente com ela, transmutando-a para adquirir novos significados, como na ação de abraçar a areia como se fosse o marido. Ele, na forma de areia, ia aos poucos se diluindo, e se desfazendo em seus braços (Fig. 51).

⁴⁸ Na foto a atriz Flávia Lopes. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.



Figura 51: Areia como elemento da cenografia e adereço de cena. Espetáculo *Em uma manhã de sol*. Texto de Flavia Lopes. Direção: Eduardo Vaccari (2018).⁴⁹
 Fonte: Fotografia de Aline Macedo. Acervo do autor.

Como há diversidade nos processos criativos, existem grupos e companhias que trazem em si uma metodologia própria de trabalho que vem refletir na sua linguagem. Este é o caso do Grupo Moitará, que, desde 1988, desenvolve com a linguagem da máscara teatral uma pesquisa sobre a dramaturgia do ator. Esta é desenvolvida na sala de trabalho, a partir de uma prática sistemática, tendo como ponto de partida um mote que gera o conceito para criação da concepção cênica.

Tive meu primeiro contato com este método no ano de 1999, quando da realização do espetáculo *Rifinfim no Medelim*, e até hoje me surpreendo com a diversidade de descobertas que são feitas ao longo do período de ensaios. Os atores entram na sala de ensaio com um tema; neste período eles poderão ter uma máscara teatral, ou ela ir surgindo e sendo confeccionada ao longo da experimentação, com um melhor entendimento da personagem.

Por serem especialistas no trabalho com máscaras teatrais, vale salientar que o grupo produz suas próprias máscaras. Este processo embrionário pode durar muitos meses, até anos. Durante o processo os atores propõem, não só situações e

⁴⁹ Na foto a atriz Flávia Lopes.

ações, mas também a partir do seu acervo, figurinos, objetos, e também sons, músicas entre outros. O diretor instiga e reflete com os atores a fim de consolidar as proposições. Tempos depois, sou convocado para assistir ao ensaio com algumas cenas mais amadurecidas, mas ainda em experimentação, para poder, com o meu trabalho, interferir no processo.

A *Busca* foi um espetáculo que teve seu processo de pesquisa iniciado pela atriz Erika Rettl, a partir da utilização de uma máscara de três faces, no final de 2012. Após algumas pausas, no ano de 2016 o estudo foi intensificado. Tratava-se de um espetáculo solo, que refletia sobre o universo feminino revelando três aspectos do ser, como uma trindade: divina, animal e humana. Uma energia múltipla que se desdobrava em emoções, ritmos e estados diferentes.

Iniciei minhas interferências em 2017. A atriz já utilizava duas máscaras teatrais em momentos distintos, a primeira confeccionada por Donato Sartori⁵⁰, e a segunda criada por Venício Fonseca e confeccionada pelo próprio grupo. Alguns adereços de ensaio também eram utilizados (Fig. 52).



Figura 52: Atriz utilizando máscara feita por Donato Sartori e corda como adereço de cena. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2016).⁵¹

Fonte: Grupo Moitará. Acervo do autor.

⁵⁰ Italiano, filho de Amleto Sartori. Foi pesquisador, escultor e mascareiro. Fundou em 1979 o Centro Maschera e Gestural Facilities em Pádua, e, em 2004, o Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori, em Abano Terme. Faleceu em 2016.

⁵¹ Na foto a atriz Erika Rettl.

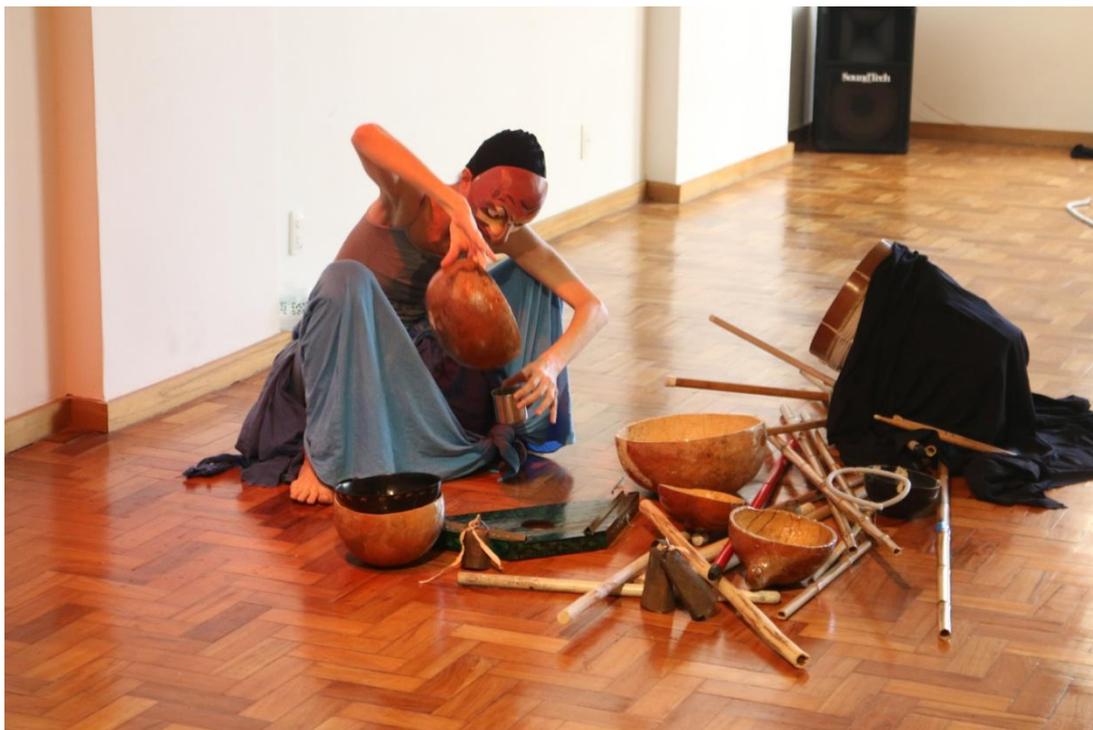


Figura 53: Atriz Erika Rettl utilizando máscara feita pelo Grupo Teatral Moitará e diversos adereços de ensaio e instrumentos musicais. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2016).
Fonte: Grupo Moitará. Acervo do autor.

O ser divino iniciava o espetáculo sustentando uma corda que por vezes caía de suas mãos. Na sequência, após uma troca de máscaras, revelava sua face animal, visceral, e passava a habitar um espaço ritualístico e mágico composto por cabaças, pedaços de bambus, cabos de vassoura e instrumentos musicais (Fig. 53). A terceira face – humana – não apresentava máscara.

Após este primeiro contato com o espetáculo, algumas sugestões foram feitas e começamos a vislumbrar um adereçamento mais rústico para a face animal, e como esta troca de figurinos aos olhos do público poderia se dar. Como adereçar com volume de pelos e texturas um figurino sem que este se revelasse antes da sua transformação? Para fazer estas descobertas, partimos para a confecção de um novo figurino de ensaio para visualizar melhor seu adereçamento e transformação (Fig.54, 55).



Figura 54: Atriz Erika Rettl utilizando segundo figurino de ensaio e corda. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2017).
Fonte: Grupo Moitará. Acervo do autor.



Figura 55: Atriz Erika Rettl utilizando diversos adereços de ensaio e instrumentos musicais. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2017).
Fonte: Grupo Moitará. Acervo do autor.

Todo o ano de 2017 foi utilizado para aprofundar essa investigação. A primeira máscara não recebeu alterações, porém, a segunda começou a se avolumar com cabelos, pelos e cordas reforçando a face animal da personagem. Seu ambiente também ganhou galhos para aproximá-la da natureza e um crânio de boi para reforçar o caráter ritual e mágico da cena. Nesta fase da pesquisa, todas as cenas já estavam sendo apresentadas em sequência, e cada novo objeto inserido no ensaio interferia no trabalho da atriz propondo novas atitudes.

No final do ano de 2017, começamos a tratar todos os adereços já existentes que serviam ao espetáculo. Iniciamos também a substituição dos adereços de ensaio. Manipular os objetos reais era fundamental para tornar todo o gestual orgânico.

No início de 2018, e já com previsão de estreia para maio, finalizamos as questões estéticas que ainda estavam pendentes e partimos para a finalização do adereçamento. A sala de ensaio passou a abrigar concomitantemente o atelier de costura e de adereços, permitindo que qualquer necessidade pudesse ser atendida de forma mais ágil.



Figura 56: A corda como adereço de cena ganha cor vermelha. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2018).⁵²
Fonte: Fotografia Igor Keller. Acervo do autor.

⁵² Na foto a atriz Erika Rettl.

A primeira máscara ganhou um novo cabelo para deixar mais alva sua imagem. A corda ganhou a cor vermelha e passa a trazer consigo a ideia de cordão umbilical (Fig. 56). O nascimento da face divina da personagem também carrega o sofrimento e a dor de ter o cordão partido.



Figura 57: Experimentação de textura e desenvolvimento do processo de adereçamento do figurino. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2018).

Fonte: Fotos do autor e Arlete Rua.

A texturização da face animal da personagem começa a surgir entre tramas, cores e texturas para depois ser inserida no figurino (Fig.57). A face divina se transforma na face animal revelando a imagem visceral da personagem. A máscara também recebe seu tratamento final por parte de peruqueira que fez o adereçamento a partir de cabelos, pelos de animais e os fios tramados utilizados no adereçamento do figurino (Fig.58).



Figura 58: Mutação de figurino revelando o adereçamento da peruca e figurino. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2018).⁵³
 Fonte: Fotografia Igor Keller. Acervo do autor.

Na cenografia, além dos galhos de árvores incorporados anteriormente, foram inseridas ervas artificiais e reais. As segundas foram inseridas para possibilitar que sua manipulação fizesse exalar um aroma pelo ambiente (Fig. 59). Alguns bambus foram substituídos por ossos reais de boi, não pela credibilidade, mas pela sonoridade que tinham quando manipulados. Ossos confeccionados apresentariam sonoridade diferente.



Figura 59: Ambiente ritual da personagem. Espetáculo *A Busca*, Texto de Erika Rettl e Venício Fonseca. Direção Venício Fonseca (2016).⁵⁴
 Fonte: Fotografia Igor Keller (2018).

⁵³ Na foto a atriz Erika Rettl.

⁵⁴ Na foto a atriz Erika Rettl. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.

Nada deve estar em cena sem ter uma razão de estar ali. Adereços em teatro não são objetos aleatoriamente escolhidos como enfeites. Trazem consigo características específicas que criam atmosferas particulares, entretanto, não podemos esperar que todas estas especificidades sejam percebidas e identificadas exatamente da forma como desejamos. Conforme já mencionado, a compreensão de certos signos passa por questões sócio-político-culturais e religiosas. Se conheço e identifico o signo, posso interpretá-lo, mas, no teatro, há recursos que podem contribuir para trazer esta compreensão.

No “set dressing” do espetáculo *Educando Rita* (2014), texto de Willy Russell, tradução de Marianna Mac Niven e direção de Claudio Mendes, diversos adereços de cenografia caracterizam de forma objetiva e subjetiva a sala de Frank, professor de literatura, apreciador de uísque, decadente e desorganizado, que recebe Rita, cabeleireira que busca na Universidade Aberta o seu crescimento interior. Ao longo do tempo que a história se desenvolve, Rita vai se despertando para um novo estilo de vida com o crescimento de sua autoestima e autoconfiança, enquanto Frank vai decaindo e se perdendo no seu cinismo, amargura e alcoolismo.

A cenografia já havia sido apresentada na forma de uma maquete virtual (Fig. 60). Depois de sua aprovação e início de produção, a questão do tempo, que sempre esteve no texto, se fez mais presente pela percepção de expressões do tipo: curso de férias, período letivo e semestre entre outras. A partir daí a cenografia foi repensada e ganhou um tapete redondo e 12 luminárias simbolizando o relógio com suas 12 horas (Fig. 61, 62). Estes elementos, no conjunto da obra, poderiam ser diluídos no meio de tantos outros adereços, porém, a encenação se apropriou desta informação e fortaleceu a questão do tempo criando criteriosamente um gestual para Frank, que contava as luminárias enquanto se ouvia na sonoplastia o som de um relógio marcando a passagem de tempo.



Figura 60: Maquete virtual do espetáculo *Educando Rita* sem tapete e luminárias.
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 61: Maquete virtual do espetáculo *Educando Rita* com luminárias e piso redondo.
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 62: Cenografia do espetáculo *Educando Rita*. Texto de Willy Russell. Direção de Claudio Mendes (2014).⁵⁵
 Fonte: Fotografia do autor. Acervo.

Alcassino e Nicoleta, romance do século XII de autor desconhecido, encenado no ano de 1994 com direção de André Paes Leme, teve como ponto de partida a proposta de localizar-se em uma cozinha medieval com mobiliários, utensílios e alimentos (Fig.63). Nela, as personagens iniciavam a preparação de um jantar enquanto narravam e encenavam o referido romance.

⁵⁵ Na foto os atores Marianna Mac Niven e Claudio Mendes. No espetáculo atuei como cenógrafo, figurinista e aderecista.

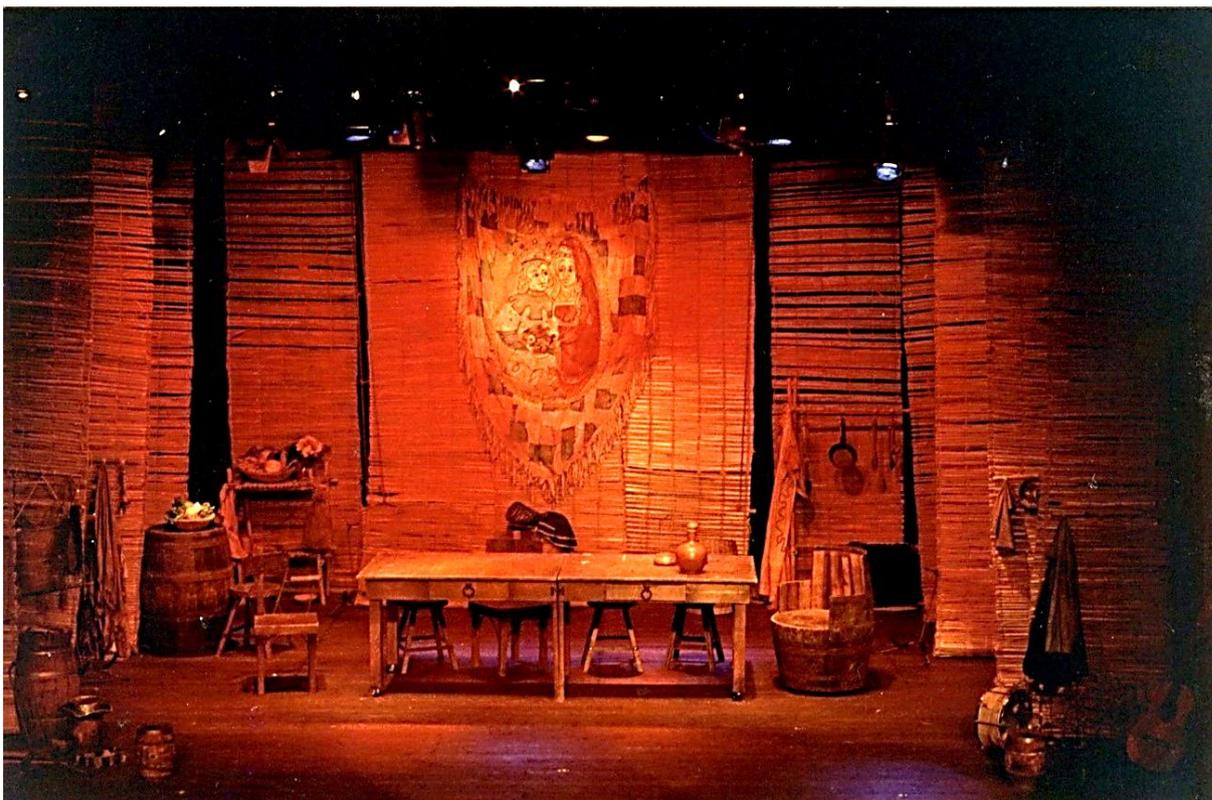


Figura 63: Cenografia do espetáculo *Alcassino e Nicoleta*. Representando uma cozinha medieval com diversos utensílios. Autor desconhecido. Direção: André Paes Leme (1994).⁵⁶
 Fonte: Fotografia do autor. Acervo.

A partir dos elementos existentes na cozinha, a cenografia era manipulada e diversos adereços iam adquirindo novos significados de acordo com a sua utilização, a fim de atender às necessidades dos novos espaços criados, como no caso da torre do palácio. Uma atriz sobre a mesa e apoiando-se em um rodo, representava Nicoleta presa em uma torre do palácio olhando por uma pequena janela (Fig. 64).

Da mesma forma, outros adereços foram sendo ressignificados: a vassoura transformou-se em um cavalo, colheres de pau tornaram-se espadas, peneiras de palha em escudos e grandes cestos transformaram-se em barcos (Fig. 65).

⁵⁶ No espetáculo atuei como cenógrafo e aderecista.



Figura 64: Atriz representando Nicoleta encarcerada na torre do palácio.⁵⁷
 Fonte: Fotografia Cláudia Ribeiro (1994). Acervo do autor.



Figura 65: Cena de *Alcassino e Nicoleta*. Apresentando objetos utilitários da cozinha medieval sendo ressignificados.⁵⁸
 Fonte: Fotografia Cláudia Ribeiro (1994). Acervo do autor.

⁵⁷ Na foto os atores Sérgio Xavier e Isabela Ximenes.

⁵⁸ Na foto os atores Sérgio Xavier e José Silveira.

Durante todo o processo de pesquisa, adereços de ensaio foram inseridos para dar apoio à construção das cenas e possibilitar a transformação do espaço nos diversos locais narrados no romance. Assim, muitos dos adereços selecionados para compor o espaço, obrigatoriamente deveriam atender a composição de uma das outras ambientações do romance. Não cabia na proposta de encenação utilizar objetos que não fizessem parte da cozinha.

Como no decorrer das cenas, os alimentos reais, adereços de consumo, iam sendo cortados, triturados, amassados, ingeridos e manipulados pelos atores, para contribuir com a dramaticidade do espetáculo, durante o período de ensaios foi necessário fazer uma pesquisa dos alimentos que tivessem maior durabilidade e que não exalasses odor desagradável. Ainda, tornou-se imperativo manter um frigobar no camarim, para a maior conservação dos alimentos entre uma sessão e outra.

Ao final do espetáculo, como num passe de mágica, a cozinha da primeira cena se refazia, como se nunca tivesse sido desfeita, porém, já com o jantar pronto e sendo servido para todas as personagens. Não há como prever antecipadamente qual adereço será mais adequado a esse tipo de encenação, a observação do ensaio e as sugestões de diretor e elenco, irão indicar as melhores opções a serem testadas; as de melhor resultado permanecerão no espetáculo.

Dessa forma, o processo de adereçamento pode ser entendido como a aquisição de objetos que contribuem para o desenvolvimento das cenas, e traduzem esteticamente a personalidade da cenografia e dos figurinos refletindo suas características objetivas e subjetivas. Também pode ser compreendido como o ato de dar tratamento específico a elementos cênicos para realçar ou alcançar o caráter desejado.

Ainda, o processo de adereçamento de um espetáculo é iniciado a partir de uma dramaturgia cênica, prossegue no processo de criação da cenografia e dos figurinos, e deve materializar-se durante o período de ensaios, mesmo que durante este processo não haja a presença de um aderecista. A escolha, definição, e criação de adereços são de responsabilidade de cenógrafos e figurinistas. Caso haja a necessidade de confecção de algum item, o aderecista poderá ser acionado contribuindo técnica e artisticamente para materializá-lo seguindo a orientação dos cenógrafos e figurinistas. Ter antecedência na definição e aquisição dos adereços permitirá uma melhor familiarização, tornando sua presença e utilização mais orgânica na encenação.

5 O ADERECISTA – SUA FORMAÇÃO E SEU OFÍCIO

Não há referências históricas para que possamos determinar quando surge a figura do aderecista, porém, a utilização de objetos cênicos, em seu caráter mais amplo, permeia toda a história do teatro. A presença de indivíduos encarregados pela confecção de elementos cênicos remonta há tempos imemoriais.

No teatro da Grécia antiga, *Skeupoios* era o nome dado ao responsável pela confecção de máscaras, vestuários e outros objetos necessários às cenas, por consequência, um artista com muitas habilidades (WILSON, 2000, p. 86). Estudiosos afirmam que diversos materiais eram utilizados para a confecção da máscara teatral grega, tais como: folhas, fibras, madeira, argila, couro, tela endurecida por camada espessa de cera (JANSEN, 1952, p. 6), tela endurecida em argamassa e recoberta com gesso (MALHADAS, 2003, p. 90), entre outros. Por serem confeccionadas com materiais perecíveis, nenhum desses exemplares feitos para a atuação sobreviveu ao tempo e chegou até nós, exceto alguns exemplares em mármore ou terracota, confeccionados para alguma outra finalidade, conforme ensina Sartori:

[...] Máscaras são penduradas em árvores sacras em algumas festas dionisiacas, máscaras são colocadas nos espaços entre as colunas do peristilo da casa. São máscaras que latinos designam como *oscilla* (SARTORI, 2013, p. 37).

Os “*Skeupoios*” experimentaram diversas técnicas e materiais para a confecção deste e outros elementos cênicos. E assim é até hoje. Este artista multidisciplinar consegue unir vários conhecimentos e habilidades na tessitura de sua formação. Esse conhecimento diversificado permite ao aderecista trabalhar em diversas áreas como o teatro, cinema, televisão, publicidade, moda, festas folclóricas populares, carnaval, e eventos... Apesar de poder atuar em todas estas áreas simultaneamente, este deverá compreender as especificidades de cada uma delas, pois apresentam particularidades e linguagens plásticas distintas. Aqui abordaremos a figura do aderecista teatral.

Aderecistas utilizam diversas técnicas artesanais para a confecção de elementos cênicos, mas é imprescindível entender que: aderecistas teatrais não são apenas artesãos. Estes trabalham manufacturando objetos utilitários e decorativos, e os aderecistas teatrais confeccionam objetos narrativos, que trazem consigo uma

linguagem técnica e artística, que, junto aos demais elementos cênicos, possibilitarão o entendimento do espetáculo. Assim, um aderecista deve ter um profundo conhecimento na área teatral. Entre outras competências também deve saber: interpretar projetos, esboços e ideias; seguir orientações; usar a imaginação para elucidar problemas; apresentar soluções técnicas ágeis e criativas; ter atenção aos detalhes, esmero, paciência; saber se comunicar, administrar o tempo e orçamentos; trabalhar em equipe e distribuir tarefas.

O dia-a-dia de um aderecista é muito diversificado e nunca cai na rotina. Não há como prever o tipo de trabalho que será solicitado, assim, seu conhecimento prático deve ser diversificado, abrangendo: modelagem, moldagem, laminação, carpintaria, marcenaria, costura, cartonagem, customização, pintura, escultura e diversas outras técnicas manuais. Da mesma forma como acontece em outras profissões, o profissional deve estar atualizado com o surgimento de novos materiais e tecnologias, se apropriando desse conhecimento para relacioná-lo ao bom desenvolvimento do seu ofício.

Diferentes épocas tiveram sua plasticidade ligada aos materiais e técnicas disponíveis.



Figura 66: Anúncio da Casa Domingos Costa no ano de 1913.

Fonte: Periódico: IL Bersaglière, Ano de 1913, Edição: 00949, p. 29. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/347949/5122>>.

O anúncio da antiga Casa Domingos Costa, de 1913 (Fig.66), mostra que esta casa comercial fornecia mobiliário e variados adereços para espetáculos teatrais e carnavalescos. Encarregava-se também, da confecção de diversos materiais na técnica de cartonagem (técnica empregada para confeccionar objetos utilitários e decorativos a partir da modelagem de papéis de gramaturas variadas).

Nota-se que em 1882, a Casa Domingos Costa, de propriedade do Sr. Domingos Costa, adrecista conceituado e reconhecido artisticamente, já estava em pleno funcionamento oferecendo seus serviços (Fig. 67).

THEATRO SANT'ANNA

COMPANHIA DA PHENIX DRAMATICA
EMPRESA DO ARTISTA HELLER

HOJE

TERÇA-FEIRA 25 DE JULHO DE 1882

ESTRÉA DO TENOR PAGANETO NINO

que principia a sua carreira artistica, esperando toda a animação do illustrado publico fluminense

1ª REPRESENTAÇÃO

da esplendida opera-comica em 3 actos, por Armando Silvestre, traducção do popular escriptor
Arthur Azevedo, musica do afamado maestro Luiz Varney

COQUELICOT

PERSONAGENS

Coquelicot	Vasques	Choupayon, caixeiro de Coquelicot.....	Leal
Perez.....	Paganeto Nino	Salomé.....	Mlle. Rosa Villiot
O Duque de Vilhena.....	Aréas	Croquignol, tambor.....	Mlle. Delsol
O Capitão Blanchard.....	Mattes	Joanna.....	J. de Castro
Basilio, velho parente.....	André	Delores.....	I. Porto
Matheus } conspiradores	Pinto	Fernando.....	A. Guerreiro
Cascaret }	Raphael	José.....	Eufrasia
O sargento.....	Felippe	Um soldado.....	Adelino

Soldados francezes, conspiradores hespanhões, tambores, pifanos, mulheres hespanhalas, parentes de Salomé,
amigos de Coquelicot, criados, etc.

A acção passa-se na Hespanha, seculo XVII

**A musica é ensaiada caprichosamente pelo maestro
cavalleiro**

HENRIQUE ALVES DE MESQUITA

coadjuvado pelo Sr. NORMANDIA

O scenario é todo novo e devido ao habil pincel do Sr. **ANDRÉ CABOUFIGUE**. Os vestuarios são todos novos, feitos a capricho sob a direcção do Sr. **LISBOA** e Mme. **VICTORINA**. Os adereços são feitos na afamada casa do Sr. **DOMINGOS COSTA**.

MISE-EN-SCÈNE DO ARTISTA HELLER

Figura 67: Anúncio mostra adereços confeccionados pela conceituada casa do aderecista Sr. Domingos Costa no ano de 1882.

Fonte: Jornal do Commercio (RJ) de 1882, Ed. 00205, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/6074>.

Observa-se que muitos destes adereços eram inclusive locados por aderecistas que possuíam acervos de objetos. Isto também fazia com que o mesmo objeto fosse visto inúmeras vezes em diversos espetáculos.

No ano de 1941, a coluna Ribaltas e Coxias, do periódico *Vamos Lêr!*, registra alguns materiais utilizados para confeccionar adereços do drama sacro *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido.

[...] Um dos apóstolos, com umas barbaças e um balandran, à guisa de túnica, entrou no quadro da Ceia. Tudo na mesa, como é natural, é de pasta; é trabalho do aderecista. E, assim os copos, o cordeiro, os pratos, etc. tudo é de papelão. [...] (Revista *Vamos Lêr!*, 1941, p. 44).

Observa-se que no início do século XX a técnica de cartonagem era muito utilizada na confecção de adereços. De lá para cá, surgiram diversas técnicas e ampliou-se a oferta de matéria prima. Materiais sintéticos foram desenvolvidos pela indústria e aos poucos popularizados e vendidos em quantidades menores para a confecção de objetos e moldes em menor escala. Destes podemos destacar a fibra de vidro, resina de poliéster, resina epóxi, resina a base de água, poliuretano, e borrachas de silicone entre outros. Não só novos materiais, mas também ferramentas, equipamentos e tecnologias que puderam otimizar o trabalho do aderecista.

Atualmente podemos incluir nesse hall tecnológico o tratamento, manipulação e criação de imagens através de softwares, para a confecção de impressos e também a confecção de objetos físicos e tridimensionais a partir de um modelo digital criado em computador e executado em Router CNC⁵⁹ ou impressora 3D⁶⁰ (Fig. 68).

⁵⁹ Fresadeira controlada por computador utilizada para trabalhos em madeira, borracha, plástico, espumas, metais não ferrosos, entre outros. CNC significa Computer Numeric Control.

⁶⁰ Impressora de modelos tridimensionais controlada por computador. Os modelos digitais criados são impressos em sucessivas camadas de material.

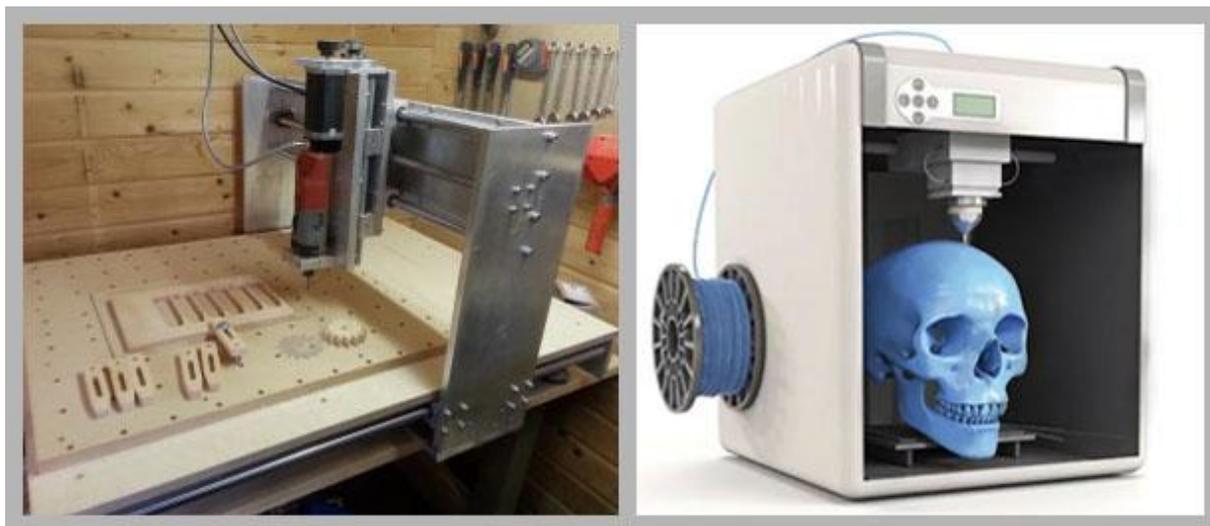


Figura 68: Fresadeira Router CNC e impressora 3D.

Fonte: <<http://maxdesign.com.br/letras-em-mdf/wp-content/uploads/2016/10/cuidados-com-m%C3%A1quinas-cnc-corte-em-router.jpg>>; <<https://saude.abril.com.br/medicina/cirurgia-na-era-da-impressao-3d/>>.

Ainda que existam profissionais que se especializam na confecção de adereços específicos, como máscaras, bonecos, próteses e perucas, a maioria trabalha com diferentes materiais na confecção do que for necessário.

Assim como em todas as profissões, as habilidades de um aderecista são lapidadas desde a infância.

Ainda tenho na memória as matinês dos bailes de carnaval que meus pais me levavam. Enquanto meus irmãos brincavam, eu ficava garimpando pedaços de correntes, peninhas, miçangas, lantejoulas e restos de fantasias, verdadeiros tesouros que iam se desmontando pelo salão. Quando voltava para casa criava joias e brinquedos a partir das riquezas recolhidas. Mais tarde conheci a Revista Recreio⁶¹ com suas histórias e brinquedos para recortar e montar. Ainda não sabia ler. Deixava as histórias para o meu irmão mais velho, mas com ela comecei a aprender a recortar seguindo as linhas que tinham o desenho de uma tesourinha e aprendi que as linhas pontilhadas identificavam as dobras. Nos anos 70 a televisão da minha casa ainda era em preto e branco, mas isso não impediu que eu ficasse fascinado com os bonecos do programa de TV Vila Sésamo. Sentava no chão da sala, enfiava meias nas mãos como se fossem luvas, e fazia nascer meus bonecos. Minha avó gostava de pintar, e com ela comecei a conhecer as cores e suas misturas. Já minha mãe gostava de costurar, e bastava ela se ausentar para eu

⁶¹ Periódico infantil semanal criado em 1969 pela Editora Abril. Desde sua criação alia conhecimento e divertimento. Atualmente tem edição mensal e pertence à Editora Caras.

desregular a máquina de costura tentando desvendar como ela funcionava. Com meu pai conheci as ferramentas e seu uso. Tudo que quebrava em casa era ele quem consertava; eu ficava ao seu lado, como um instrumentador cirúrgico, passando-lhe as ferramentas.

Na adolescência fui apresentado ao papier machê (massa feita a partir de papel picado e cola a base de água), por Susanita Freire⁶², num curso de confecção de máscaras decorativas africanas. Um pouco depois tive contato com o teatro amador, onde, além de atuar, pude ajudar nas diversas áreas do espetáculo que iam desde a produção, até cenografia e figurino. Na mesma época integrei a Companhia Aérea de Dança, onde também colaborei na criação dos figurinos. Posteriormente ingressei no Curso de Interpretação na Escola de Teatro da UNIRIO. Por questões curriculares, não pude ter acesso às disciplinas práticas do Curso de Cenografia, então passei a ajudar aos colegas de curso, desde carregar materiais, varrer sala de ensaios, até fazer pinturas e customizar elementos. Colaborava também nas construções cenográficas com o cenotécnico, Sr. Pedrinho, lotado no Departamento de Cenografia.

Segundo Zeca Ligiéro, em seu texto “Microperformances e Experiências Estelares: O Vivido no Relembrado”. Estas seriam “memórias estelares”.

Muitas vezes, a lembrança fica adormecida durante muitos anos, mas uma vez mobilizada por algum evento externo, emerge de forma inteira, como um peixe grande que salta do lago em repouso e remexe as águas, onde, na verdade, abaixo da linha da superfície, ela sempre esteve em movimento. Isso se aplica também à lembrança das histórias que nos são contadas por palavras e/ou imagens, desenhos animados, vídeos e filmes. O fato é que muitas histórias ou memórias de eventos e imagens impactantes que vivenciamos ficam retidas, ora numa camada superficial do inconsciente em que a qualquer hora mostram-se disponíveis e podem facilmente ser integradas ao nosso arsenal linguístico, ora se encravam em lugares mais recônditos e emergem quando menos esperamos, muitas vezes com uma vivacidade e frescor inusitados. (LIGIÉRO, 2015, p.1).

Mesmo não tendo tido uma aula de confecção de adereços, minhas “memórias estelares” me permitiram, mesmo sem muita técnica, sanar as

⁶² Uruguaia residente no Rio de Janeiro. É bonequeira, atriz, pesquisadora de bonecos populares, autora de “O Fim de um Símbolo - Teatro João Minhoca, Companhia Authomatica”, arte educadora, produtora cultural, foi membro do Comitê Executivo da União Internacional de Marionetes - UNIMA, sediada na França, entre 2008 e 2016. Atualmente é Presidenta da Comissão para América Latina/UNIMA.

necessidades dos espetáculos. Assim, fui ampliando o meu olhar sobre a cena e cada vez mais me apaixonando pelos elementos cênicos das encenações. Próximo de me graduar em interpretação, me descobri cenógrafo, figurinista e aderecista. Solicitei a alteração de curso. Durante o novo curso tive a oportunidade de ter aulas com grandes mestres do teatro brasileiro da área de cenografia, como: Anísio Medeiros⁶³, José Dias⁶⁴, Marie Louise Nery⁶⁵, e Pedro Louzada⁶⁶, meu primeiro professor de adereços.

Assim deu-se a minha formação. Teve início na observação e curiosidade, seguiu na prática do movimento de teatro amador e prosseguiu na universidade de teatro.

Observa-se que é comum cenógrafos e figurinistas confeccionarem adereços, pois são áreas intimamente ligadas. Este é o caso do cenógrafo Fernando Mello da Costa⁶⁷, um grande mestre, autodidata de formação, e de quem fui assistente durante 4 anos. Naquela época ele criava e confecciona muitos dos adereços para os espetáculos dos quais era responsável pela cenografia (Fig. 69).

⁶³ Nascido em Teresina, no Piauí, era arquiteto de formação. Foi diretor de arte, cenógrafo e figurinista de teatro e cinema e professor de desenho e cenografia. Recebeu diversos prêmios e trabalhou com os principais grupos teatrais de sua época, entre eles o Teatro Oficina e o Teatro do Rio, posteriormente renomeado Teatro Ipanema. Em cinema destacou-se entre outros, pela cenografia e figurinos dos renomados *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto.

⁶⁴ Carioca e renomado Diretor de Arte, cenógrafo de teatro, cinema e televisão, autor, Mestre e Doutor em Artes pela ECA-USP. Professor Associado da UFRJ e Professor Titular da UNIRIO, onde foi Vice-Reitor (2000-2004). Iniciou sua carreira no teatro em 1970 como assistente de Pernambuco de Oliveira e desde então, participou como cenógrafo de mais de 410 espetáculos teatrais no Brasil e no exterior. Foi responsável por consultoria técnica em projetos para mais de 90 teatros e responsável pelo projeto de reforma de inúmeros teatros pelo Brasil. Foi eleito Membro da Academia Brasileira de Educação, onde ocupa a cadeira de número 16. Recebeu diversos prêmios, como: Molière, Mambembe, Shell, IBEU, Cultura Inglesa, Oscarito, Pascoalino e Cesgranrio.

⁶⁵ Nascida em Berna, na Suíça, estudou na Escola Técnica de Ofícios (Gewerbeschule) e na Escola de Artes Utilitárias (Kunstgewerbeschule). Chegou ao Brasil em 1957 e participou ativamente da vida artística e cultural carioca. Em 1959, junto com o cenógrafo e aderecista Dirceu Nery, seu parceiro e marido, criou o enredo sobre Jean Baptiste Debret, para o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, provocando uma das primeiras revoluções estéticas no carnaval carioca. Atuou como figurinista, cenógrafa, aderecista, artista plástica e ilustradora. Participou de inúmeros espetáculos de teatro, ópera e balé e produções cinematográficas. Criou bonecos para o Programa de TV Sítio do Pica-pau amarelo (1977-1986). Ingressou em 1964, no Conservatório Nacional de Teatro, atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde lecionou disciplinas de Artes Plásticas e Indumentária.

⁶⁶ Cenógrafo e renomado aderecista tendo grande atuação em teatro, cinema e televisão. Em 1969 realizou os adereços do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Primeiro aderecista registrado no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro/SATED RJ.

⁶⁷ Conceituado cenógrafo, natural da cidade de Pelotas, no Rio grande do Sul. Tem sua trajetória ligada ao teatro de pesquisa. Criou a cenografia dos principais espetáculos da diretora Bia Lessa. Fundou com Gutí Fraga, o Grupo de Teatro Nós do Morro, na comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro.



Figura 69: Cenógrafo Fernando Mello da Costa confeccionando adereços para o espetáculo *Orlando* de Virgínia Woolf. Direção de Bia Lessa (1989).⁶⁸
 Fonte: Acervo do autor.⁶⁹

Diversos profissionais que atuam na área de adereços podem advir de formações distintas, sejam elas formais ou empíricas. Tomamos como exemplo a breve história de um aderecista do século XIX. Felizardo Antonio Penna, foi um artista português que chegou ao Rio de Janeiro em 1870⁷⁰. No mesmo ano, divulgou a abertura de uma oficina, onde ministrou aulas sobre a arte dos mosaicos, escultura, pintura, douração de imagens e ornamentações de igrejas (Fig. 70).

⁶⁸ No espetáculo atuei como assistente de cenografia e aderecista.

⁶⁹ No mesmo espetáculo, Fernando M. C. assinava a direção de arte, cenografia. Neste atuei como assistente de cenografia e dividi com Fernando e Márcia Machado a confecção dos adereços.

⁷⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369357/78>>. Acesso em 23 de set de 2018.

FELIZARDO Antonio Penna, participa
 ao respeitavel publico fluminense que
 brevemente vai abrir a sua officina de
 esculptura, pintura e dourados de ima-
 gens e ornamentos de igrejas, na rua de
 S. José n. 122, proximo do canto do largo
 da Carioca.

Figura 70: Divulgação de Felizardo Antonio Penna.
 Fonte: Diário de Notícias, RJ, 1870, Ed. 00020 p. 3.
 Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369357/75>>.

Em seu atelier, ainda realizou restaurações de peças sacras, louças e castiçais, sendo reconhecido como um profissional de sucesso em sua área. Não há como afirmar se o Sr. Penna teve uma vida pregressa no teatro em Portugal, porém, em 1873, o Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, registrou a sua participação como ator e aderecista do *Theatro Phenix Dramatica*⁷¹. No ano de 1874, Felizardo divulga, através de um anúncio em jornal, suas habilidades profissionais como aderecista de teatro e carnaval (Fig. 71).

FELIZARDO ANTONIO PENNA
**PRIMEIRO E UNICO ADERECISTA THEATRAL NO RIO DE JA-
 NEIRO.**

Declara ser o primeiro e unico aderecista theatral no Rio de Janeiro, desde o dia 9 de Maio de 1870, dia em que aqui chegou o annunciante, até á data deste annuncio,

Encarrega-se de toda e qualquer obra para theatro e carnaval, pertencente á sua arte; pôde ser procurado no theatro Phenix Dramatica, das 8 horas da manhã ás 4 da tarde:

Figura 71: Divulgação de Felizardo Antonio Penna sobre suas habilidades de aderecista para teatro e carnaval.
 Fonte: Jornal do Commercio, Ano 1874, Ed. 00191, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/8981>.

Felizardo constitui o modelo de aderecista, que migrou do trabalho de artesão para o teatro, onde então a partir de suas habilidades técnicas desenvolvidas ao longo da vida e de sua imersão no universo teatral, absorveu os saberes e as

⁷¹ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ), Ano 1873\Ed. 00030, p.409.

competências necessárias ao ofício de aderecista. Em 1881, aos 42 anos é acometido de tuberculose e vem a falecer⁷².

Observa-se que no ano de 1874, um aderecista contemporâneo do Sr. Penna, o Sr. Virgílio, também funcionário do Theatro Phenix Dramatica, ofereceu da mesma forma seus serviços aos interessados em aprender o ofício (Fig. 72).

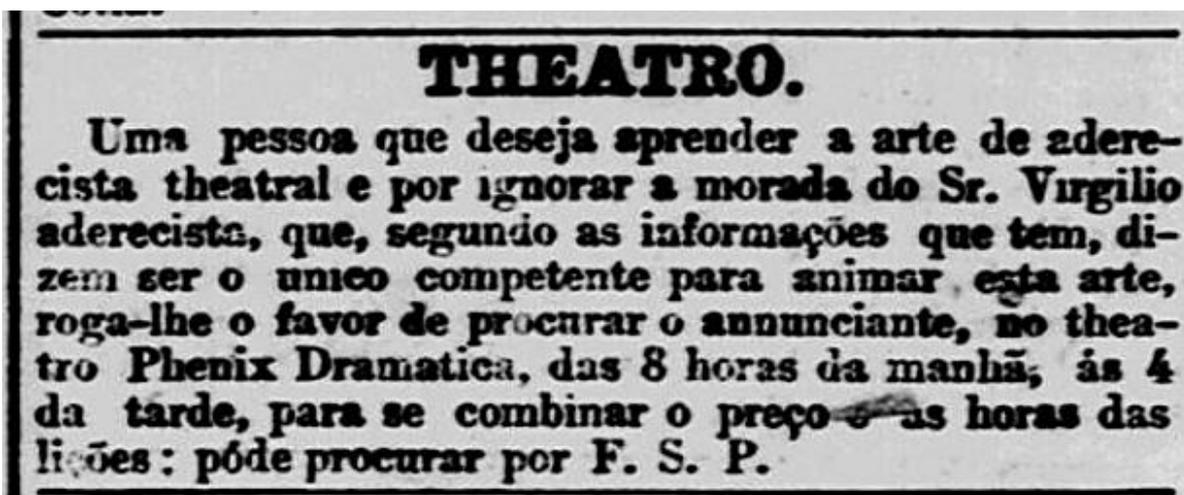


Figura 72: Anúncio Sr. Virgílio.

Fonte: Jornal do Commercio (RJ), ano 1874, Ed. 00183, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/8928>.

É comum aos profissionais de teatro atuar em diferentes áreas transitando entre artísticas e técnicas. Este foi o caso de José Queiróz, ator, contrarregra⁷³ e aderecista (Fig. 73).

⁷² Jornal do Commercio (RJ), Ano 1881\Edição 00154, p.1

⁷³ Profissional de teatro que executa tarefas de colocação dos objetos de cena e decoração do cenário; guarda-os em local próprio; cuida da sua manutenção solicitando aos técnicos os reparos necessários; dá sinais de início e intervalos do espetáculo para Atores e público; executa a limpeza do palco; é encarregado pelos efeitos ruídos na caixa de teatro, seguindo as exigências do espetáculo.



Figura 73: Ator José Queiroz, desempenha também a função de contrarregra e aderecista. Fonte: Jornal das Moças: Revista Quinzenal Ilustrada (RJ). Ano 1919, edição 00218, p.27. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/111031_01/8911>.

O jornal Diário de Notícias, no ano de 1930, ao apresentar uma matéria sobre a fabricação de adereços, registra que Joaquim e Álvaro Costa, descendem de uma família de aderecistas que dedica seu trabalho ao carnaval e ao teatro. Estes aprenderam o ofício com o pai, o renomado aderecista Domingos Costa, já mencionado anteriormente (Fig. 74).

Em contacto com a mais celebre officina de adereços do Brasil

JOAQUIM COSTA, SUAS IDÉAS SOBRE O CARNAVAL E O MUITO QUE ELLE TEM FEITO PELA GRANDE FESTA



Um aspecto do interior da grande fabrica de adereços de Joaquim Costa

Figura 74: Fábrica de adereços Joaquim Costa, filho do também aderecista Domingos Costa.

Fonte: Diário de Notícias, Ano 1930, edição: 00106 p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/1468>.

Dirceu Nery (1920-1967) e Marie Louise Nery (1924 -.....) formaram um casal de artistas que durante o final dos anos 50 e os anos 60, tiveram forte presença no panorama do teatro carioca. Ele (Fig. 75), de origem pernambucana, amante dos mascarados e tipos folclóricos dos folguedos e danças populares de Pernambuco. Foi aluno de Candido Portinari em São Paulo. Já atuava como artista plástico e seu trabalho como cenógrafo já se destacava, quando em 1956 desenhou, pintou e confeccionou os figurinos, máscaras, bonecos e objetos do Bumba-meu-Boi, ponto forte da exposição *Arts Primitiis et modernes du Brèsil*, no museu de etnografia de Neuchâtel, na Suíça.

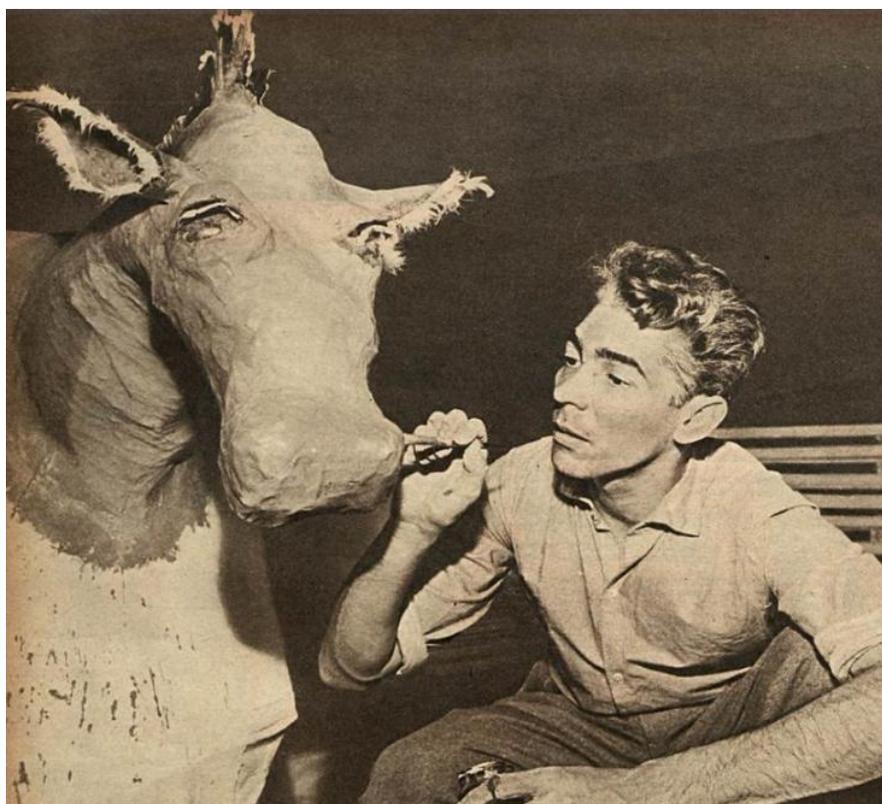


Figura 75: Dirceu Nery, preparando o cavalo marinho, à maneira brasileira, em Neuchâtel, empregando trapos velhos, papel, armação de arame, tinta e cola.

Fonte: Revista O Cruzeiro, Ano 1957\Edição 0036, p. 68. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/112569>>.

Lá, para terminar a confecção dos elementos, teve a colaboração de um grupo de artistas suíços ligados a Bauhauss de Dessau e chefiados pela figurinista Liesel Steiner. Foi durante esta exposição que Dirceu Nery conheceu Marie Louise (Fig. 76), jovem artista que ficou fascinada pelo colorido das personagens do bumba-meu-boi.

Nascida em Berna, na Suíça, já tinha diploma da “Ecole de Arts et Métier”, de Berna, e outro de Genebra, Escolas de Artes e Ofícios. Estudou também artes gráficas e fez cursos de cerâmica e modelagem em Zurich. Casaram em 1957 e vieram morar em Copacabana, no Rio de Janeiro, em uma casa atelier. No mesmo ano, Marie Louise foi encaminhada para o teatro por Dirceu Nery, auxiliando na confecção das máscaras de “O Embarque de Noé”, de Maria Clara Machado. Infelizmente sua passagem pelo espetáculo não foi registrada no material gráfico do espetáculo.

Este cruzamento de vivências propiciou um trabalho artístico primoroso, de grande identidade e expressividade que fizeram eternizar a marca do casal no cenário carioca, seja na cenografia, no figurino, no carnaval e nos adereços. Dirceu Nery foi professor da disciplina de adereços, da habilitação cenografia, do Conservatório Nacional de Teatro, do Serviço Nacional de Teatro - SNT, atualmente Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Faleceu em 1967, e como afirmou Yan Michalsky era um artista competentíssimo, inquieto, inventivo e de imensa inspiração criadora. Era um especialista na fabricação de objetos cênicos, chegando a atingir a perfeição, por ser conhecedor de todas as técnicas relacionadas à sua profissão: pintura, cenografia, figurino, iluminação, teatro de bonecos, tendo atuado também (MICHALSKY, 1967, p.34).



Figura 76: Marie Louise Nery, uma artesã do teatro, como se intitulava.
Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/carolnavianna/5182895560>>.

Após o falecimento de Dirceu Nery, Marie Louise Nery afastou-se do Carnaval, onde se eternizou como a primeira mulher carnavalesca do Brasil, mas prosseguiu sua trajetória como adrecista, ilustradora e figurinista, sempre se destacando pela forte identidade dos seus premiados trabalhos. Atuou também como professora de artes plásticas, indumentária e adereços na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

É importante destacar que algumas universidades brasileiras que oferecem bacharelados em cenografia apresentam na grade curricular disciplinas adereços. Porém, não há a necessidade de ingressar em uma universidade para se obter conhecimentos técnicos e artísticos para confecção de adereços teatrais. Adrecistas também podem ser formados em cursos técnicos de Nível Médio. Estes cursos de curta e média duração são bastante específicos focando em aspectos

práticos da confecção de adereços, entretanto, não oferecem uma formação ampla na área, que só será complementada ao longo da prática atuante na vida profissional.

Há profissionais que têm sua formação exclusivamente a partir da prática, principiando seu aprendizado no âmbito familiar, ou como assistente de algum aderecista profissional.

Na Idade Média, a única forma institucionalizada de aprendizado para o artesão era exclusivamente a relação mestre e aprendiz desenvolvida nas oficinas das Guildas, associações de ofício para a organização e aprendizado das profissões. Iniciava-se a carreira como ajudante, sendo subordinado ao aprendiz, e este, por sua vez, obedecia e seguia as ordens de seu mestre (OSINSKI, 2001, p.20). Um aprendizado pela imitação e repetição (Fig. 77).



Figura 77: Chapelheiro em sua oficina. Xilogravura de Jost Amman (1539–1591) do livro *Das Ständebuch*.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatter_Book_of_Trades.png>.

Não havia uma mão de obra específica para a confecção de adereços, assim, estas oficinas eram responsáveis por produzir os objetos cênicos necessários aos

espetáculos medievais e relacionados à sua associação de ofício. Dessa forma, padeiros trabalharam na Santa Ceia, onde era repartido o pão, da mesma forma que carpinteiros construíram a Arca de Noé para a encenação do dilúvio. Apesar de terem ciência dos objetos serem confeccionados para uma atividade teatral, carpinteiros confeccionaram barcos para a cena, da mesma forma que as embarcações reais eram construídas (HODAPP, 2016, p.126).

Independente do tipo de formação, é importante compreender que este profissional tem que ter conhecimentos em teatro, e principalmente na área de cenografia e de figurino, já que receberá orientações de cenógrafos e figurinistas. Todavia, são escassos os cursos técnicos para a formação na área de teatro. Se levarmos em conta as necessidades para se realizar um curso de adereços, como: local adequado, ferramentas, equipamentos e materiais, veremos que a realização deste tipo de curso é estruturalmente complexa e muito dispendiosa. Da mesma forma, uma bibliografia específica para contribuir com a formação de aderecistas inexistente em língua portuguesa.

Heloisa Lyra Bulcão, em seu livro *Luiz Carlos Ripper – para além da cenografia* (2014), afirma que Ripper se ressentia de que a parca bibliografia sobre as técnicas da cena e suas utilizações era, em sua grande maioria, em línguas estrangeiras e baseada nas referências de suas respectivas culturas. Por isso pretendia fomentar o desenvolvimento da cena brasileira, por meio da produção de publicações referenciadas em nossa realidade e em nossas práticas.

Livros, revistas, blogs e vídeo aulas com técnicas artesanais são facilmente encontrados. Estas variadas fontes de inspiração e estudo podem formar genericamente um artesão, mas só uma profunda imersão nas artes do palco poderá transformá-lo em um artesão do teatro, um aderecista com conhecimentos técnicos.

Houve um tempo em que o campo de atuação de um aderecista era mais amplo e os profissionais desta área tinham grande visibilidade.

No século XIX e início do século XX, grandes pintores, conhecidos como *cenógrafos realizadores*, tiveram reconhecimento pelo seu virtuosismo técnico na arte da pintura de grandes dimensões, os chamados telões. Ter um artista reconhecido, reproduzindo os croquis da cenografia, elaborados pelo cenógrafo projetista era sinal de que aquele espetáculo trazia profunda qualidade nos aspectos visuais, fato que fascinava o público em geral.

O anúncio do espetáculo *Oscar Filho de Ossian*, tragédia em quatro atos, protagonizada pelo renomado ator João Caetano, no Theatro de São Pedro de Alcântara, no ano de 1855, trouxe a informação de que em novembro, no mesmo ano, seria apresentado o drama em cinco atos, intitulado, *Camões*, dedicado a S. M. o Imperador. Nele, havia destaque para o Sr. João Caetano Ribeiro, pintor cenógrafo, também chamado de cenógrafo realizador, inclusive descrevendo as cenas que ele pintaria (Fig.78). Atualmente chamamos este profissional que realiza pintura em grandes dimensões para teatro de *pintor de arte*.

Era usual o reaproveitamento de telões em variados espetáculos da mesma companhia, assim como os figurinos e adereços, incluindo o mobiliário, fato este que fez ser comum encontrar em anúncios a informação de que todos os elementos eram novos. Estes materiais também poderiam ser alugados, assim poderiam ser vistos repetidas vezes em espetáculos diversos de companhias variadas, e nem sempre se adequavam perfeitamente à época, a região e outras características específicas da narrativa.

SS. MM. II.

O Sr. João Caetano Ribeiro, pintor scenographo, acha-se encarregado da pintura das seguintes scenas :

Interior da estalagem de Diogo, á borda do Tejo.
 Rica sala do throno, nos paços da Ribeira que dá para a varanda da Pella, deixando ver o Tejo e a frota que parte para a Africa cheia de luminarias ; sendo a scena illuminada pela claridade da lua.
 Aposento de Camões dentro da estalagem do Diogo.
 Rico salão em casa de Martim Gonçalves.
 Aposento pobrissimo de Camões, na vizinhança da igreja de Sant'Anna.
 Um panno de Thalar, representando o naufragio de Camões.
 O rico templo da immortalidade.
 Todo o vestuario, mobílias e accessorios são feitos de novo e apropriados a época de 1578.
 A musica é composição do Sr. Vega.

Figura 78: Fragmento de anúncio que descreve as cenas executadas pelo pintor de arte, cenógrafo realizador, Sr. João Caetano Ribeiro.

Fonte: Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal (RJ) - Ano 1855\Edição 00291, p.4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/217280/11039>>.

O trabalho de cenógrafos realizadores restringia-se à pintura de telões, e assim, o restante dos elementos da cenografia, era de responsabilidade dos aderecistas.

Deserta seria a scena sem o aderecista, incumbido de dirigir auxiliares na colocação de mobílias, tapetes e adereços. Tanto o aderecista dispõe relógio sobre a mesa como sobre outra coloca papel e lápis para qualquer bilhete a escrever pelo actor. [...] [...] Os aderecistas vestem a scena. Há quem vista ou adorne os atores [...] (DORIA *in* Revista da Semana, 1933, p.16).

Estes, muitas vezes, já possuíam em acervo objetos que alugavam, além de dominarem diferentes técnicas para confeccionar objetos. Ter este ou aquele aderecista em uma produção passou a ser sinônimo de esmero, capricho e qualidade (Fig.79). Com isso, o trabalho com adereços foi ganhando mais visibilidade e reconhecimento da imprensa e de público. Maquinistas⁷⁴, com seus engenhosos e complicados mecanismos, também tiveram destaque e reconhecimento neste período.

THEATRO PHENIX DRAMATICA

EMPREZA DO ARTISTA HELLER

HOJE

TERÇA-FEIRA 18 DE NOVEMBRO DE 1879

1ª REPRESENTAÇÃO

da grande opera phantastica, em 3 actos e 12 quadros, em prosa e verso, por
E. GARRIDO, musica do maestro cavalheiro C. DE CARDOSO

SONHOS DE OURO

Tomam parte n'este espectáculo Mlle. Delmary, DD. Herminia, A. de Gubernatis, Izabel Porto, Candiani, Mathilde, A. Guerreiro e Eufrasia e os Srs. actores Vasques, Guilherme d'Aguiar, Lisboa, Pinto, Felipe, Leal, André, Pedro, etc., etc.

O scenario para esta peça foi mandado pintar expressamente na Europa, pelos Srs. **Chéret** e **Robecchi**, scenographos dos principaes theatros de Pariz, e o professor **Manzine**, director da Academia das Bellas-Artes de Milão, e parte pelo bem conhecido scenographo **C. Rossi**.

O vestuario é todo novo e feito debaixo da direcção do Sr. **Lisboa** e **Mme. Victorina**.

Os adereços são igualmente novos, feitos a capricho pelos Srs. **A. A. do Amorim** e **Domingos Costa**.

Musica esmeradamente ensaiada pelos maestros cavalheiro **H. A. de Mesquita** e **F. Carvalho**. Machinismos, marchas, bailados, etc., tudo novo.

MISE-EN-SCENE DO ARTISTA HELLER

Esta peça sóbe á scena com um luxo e esplendor excedivel a todas que n'este teatro se tem representado.

A's 8 1/4 horas.

Figura 79: Anúncio do espetáculo *Sonhos de Ouro*, de 1879, destacando entre outros, os nomes dos aderecistas Srs. A. A. do Amorim e Domingos Costa.

Fonte: Gazeta de Noticias (RJ) - Ano 1879/Edição 00317, p.4 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/103730_01/6524>.

⁷⁴ Profissional que constrói, monta e desmonta cenários: auxilia o setor cenotécnico; movimenta cortinas de cena, cabos de varanda ou alçapão; faz a manutenção da maquinaria do teatro e do urdimento; orienta e executa os movimentos do cenário durante o espetáculo. Disponível em: <<http://www.satedrj.org.br/funcoes-em-que-se-desempenham-atividades-artisticas/>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

THEATRO D. PEDRO II

EMPRESA DRAMATICA
DA

ACTRIZ ISMENIA

HOJE

SABBADO 31 DE JULHO DE 1875

UNICA REPRESENTAÇÃO NESTE THEATRO

do apparatuso drama historico de grande espectaculo em 1 prologo,
3 actos e epilogo, do repertorio da illustre tragica a

SRA. RISTORI

MARIA ANTONIETA

PERSONAGENS

Maria Antonietta, rainha de França.....	Sra. D. Ismenia	O Padre Firmant.....	Sr. Graça
Luiz XVI, rei de França	Sr. Peregrino.	Clery, criado de camera do rei.....	« Villas.
A Princesa Isabel, irmã do rei.....	Sra. D. Helena.	Sinão, municipal.....	« Soares.
O Conde de Provença, irmão do rei.....	Sr. Egecio.	Duque de Brissac, coronel das guardas...	« Carlos.
A princesa real, filha do rei.....	Sra. D. J. Lavini.	Conde de Calonne, ministro.....	« Caminho.
O general Lafayette.....	Sr. Dias Braga.	Presidente da assembleia.....	« Guerreiro.
A Princesa de Lamballe	Sra. D. Henriqueta.	Lebeau, carcereiro.....	« Lima.
O Marquez de Malesherbes	Sr. Gusmão.	Garst.....	« Guerreiro.
Mme. Campan	Sra. D. Mathilde.	Um official da republica.....	« Mesquita.
Benumarchais	Sr. Priva.	Rozsa.....	Sra. D. Anns.
O Delphim, filho do rei.....	Menina Coulon.	1 peixeira.....	« Lucinda.
General Sauterre.....	Sr. Araujo.	Sanson, carrasco.....	Sr. Vieira.

Damas e fidalgos da corte de Luiz XVI, deputados, guardas, soldados, municipais, regateiras e povo.

O prologo e primeiro acto passão-se em o palacio de Versailles; o segundo e terceiro actos no palacio das Tulherias, em Pariz; o quarto e quinto actos na torre do Templo, prisão da familia real, em Pariz, e o epilogo na Conciergerie, prisão de Maria Antonietta.

Os vestuarios são todos novos, feitos pelo mestre guarda-roupa o Sr. Vieira, e os das damas por

MADAME BERTRAND

Os adereços são preparados pelo aderecista deste theatro, o

SR. VIRGILIO

A's 8 horas.

Figura 80: Anúncio de espetáculo com destaque dado aos responsáveis pelo vestuário e adereços.

Fonte: Jornal do Commercio (RJ) - Ano 1875\Edição 00211, p.6 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_06/11571>.

Pelo anúncio da Empresa dramática da Atriz Esmênia, para o espetáculo Maria Antonietta, observa-se o nome do aderecista Sr. Virgílio em destaque (Fig. 80).

Entre tantos periódicos aos quais tive acesso, consegui localizar no ano de 1945, no Jornal do Brasil, na edição 00065, o registro da presença de uma mulher

responsável pelos adereços de um espetáculo teatral. Trata-se da Sra. Madalena A. O. Ribeiro, que foi responsável pelos adereços de *A Felicidade Pode Esperar*, de autoria de Eurico Silva, peça em 3 atos, 6 quadros e 1 epílogo, representada pelo conjunto de amadores do Clube Musical Recreativo Carioca, sociedade criada no ano de 1895, composta por funcionários da fábrica de tecidos Carioca, com sede na Rua Pacheco Leão, na Gávea.

Com o passar do tempo, a utilização excessiva de adereços tornou a cenografia demasiadamente decorativa, muitas vezes despropositada, criada muitas vezes, para atender à vaidade do cenógrafo, e desvirtuando sua real função de localizar a cena. Tais excessos propiciaram grandes questionamentos, que posteriormente, fizeram com que a utilização de objetos estivesse ligada a uma extrema necessidade dramática.

Cenógrafos deixaram de pintar telões e passaram a cuidar de todos os elementos da cenografia.

Quanto mais a pesquisa adentrava a segunda metade do século XX, menos registros da presença de aderecistas havia nos periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, porém, em 1977, a edição 14644 do Jornal dos Sports informa que quatro especialidades, todas em nível de segundo grau, estão regulamentadas pelo Conselho Federal de Educação, na área artístico-teatral, e entre elas, a de aderecista. Ainda traz a seguinte informação: “Aderecista é quem seleciona ou confecciona todos os objetos de arte, móveis e adereços do espetáculo”. As demais especialidades regulamentadas são: cenotécnico, iluminador e indumentarista.

Ainda em 1979, no mesmo jornal, observa-se na coluna Opção Profissional um quadro que apresenta uma melhor explanação sobre a função de aderecista, e os conhecimentos específicos necessários para a sua formação de nível médio (Fig. 81).

ADEREÇOS

O técnico aderecista integra equipes de cenografia, responsabilizando-se pela seleção e colocação de adereços no palco. Ele seleciona e submete à aprovação do cenógrafo, os objetos de arte, móveis e demais complementos de ambientação cênica ou de representação; compra, aluga e/ou orienta a fabricação desses materiais; organiza o programa de trabalho; coordena as atividades de carpinteiros, pintores, estofadores e artesãos na estruturação dos espetáculos.

Esse profissional trabalha basicamente em empresas teatrais, cinematográficas e de televisão. Durante o curso, na parte de formação especial, estuda Psicologia e Ética, História do Espetáculo Teatral, Organização e Normas, História da Arte, Desenho, Decoração. Qualidades necessárias: criatividade, comunicabilidade, espírito de liderança, habilidade manual e aptidão mecânica.

Figura 81: Descritivo da função de aderecista anterior ao Decreto de 1987. Fonte: Jornal dos Sports, Ano 1979\Edição 15331 p.17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/112518_04/58011>.

Curiosamente, um ano antes dessa publicação, o reconhecimento da profissão de aderecista foi oficializado através do **Decreto nº 82.385, de 1978**, que em seu quadro anexo dizia: “aderecista monta, transforma ou duplica objetos cenográficos, e de indumentária, seguindo orientação do cenógrafo e/ou figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais”. Então, e o restante das atividades que eram de sua responsabilidade? Pelo que observamos a compreensão das atividades desenvolvidas por um aderecista, na teoria, permanecia a mesma desde o século XIX até a década de 70 do século XX; já a realidade da prática profissional não se manteve desta forma.

Em determinado momento, o trabalho do cenógrafo e figurinista foi absorvendo muito das atividades do aderecista, principalmente a seleção e compra de objetos de arte, mobiliário, demais elementos da ambientação cênica ou de representação, assim como, os ligados ao figurino. Não tenho como informar precisamente como ocorreu essa transição de entendimento nessas atividades, contudo, atualmente, aderecistas, no Brasil, restringem o seu trabalho ao que determina o Decreto de 1978, e estes só são contratados para trabalhos quando são extremamente necessários (como no caso da confecção de objetos que necessitam receber tratamentos específicos), que não podem ser realizados por cenógrafos ou figurinistas, ou quando não há a possibilidade de um objeto industrializado ser introduzido diretamente em um espetáculo.

Diferente do que se observa no teatro, o cinema e a televisão ainda trabalham com um profissional que mantém em suas atividades as funções que no teatro foram absorvidas pelo cenógrafo, chama-se produtor de arte. Caso este não consiga produzir algum objeto, solicitará sua confecção a um aderecista, pois produtores de arte não confeccionam adereços.

Nas grandes produções do teatro americano há a presença de um profissional intitulado Prop Master, ou Mestre Aderecista. Este, assim como tínhamos no Brasil antes dos anos 1970, é responsável por todos os objetos cênicos, incluindo o mobiliário. Dependendo do tamanho da produção, este poderá não confeccionar adereços, mas contratar prop makers, aderecistas dedicados a confecção, como no caso de Props Carpenters, Aderecistas Carpinteiros, que são responsáveis pela construção e transformações de mobiliários, ou Props Craftspeople, artesãos especialistas em forração, escultura, trabalhos em papel, fundição, laminação entre outros. Lembrando que geralmente adereços especiais são projetados ou

esboçados pelo profissional que os solicitou sendo também responsáveis por sua aprovação (HART, 2017, p.7).

São diversos os motivos que indicam a necessidade de um objeto técnica e artisticamente confeccionado:

Escassez ou raridade – Determinados itens podem ser adquiridos com facilidade em sua região de origem, porém, em outras regiões, tais itens são praticamente impossíveis de serem encontrados. Da mesma forma, alguns itens pertencentes a épocas passadas podem ser considerados raridades, como no caso de armaduras clássicas, por exemplo.

Peso – Alguns objetos apresentam peso inadequado para a necessidade da cena, podendo com isso causar acidentes. Um canhão real pode ser impossível de ser deslocado, pois pesa demais, por outro lado, existem objetos que podem ter peso de menos e isso ser prejudicial à manipulação.

Dimensão – A escala real de um objeto pode não ser ideal ao espetáculo não permitindo a sua utilização. Objetos excessivamente grandes podem atrapalhar as cenas, mas objetos muito pequenos podem não ser vistos.

Valor – Alguns itens de custo muito elevado são praticamente impossíveis de serem adquiridos, como joias de uma maneira geral ou quadros de grandes pintores.

Segurança – Determinados objetos podem comprometer a segurança dos atores no espetáculo, como, por exemplo, armas de fogo e armas brancas.

Inexistência – O item não existe, sendo uma criação exclusiva para o espetáculo.

Antes de prosseguirmos precisamos entender que um aderecista não é um simples prestador de serviços que utiliza os mesmos materiais e as mesmas técnicas para resolver os mesmos tipos de problemas. O aderecista, tal qual um médico cirurgião, analisará profundamente o seu problema a fim de compreender as suas necessidades, questionando sempre que houver dúvidas. Depois, examinará o projeto, assistirá os ensaios e a forma como os adereços serão inseridos na encenação, e com precisão cirúrgica, viabilizará uma forma de resolver as questões apresentadas. Assim, todo adereço confeccionado é associado a uma forma individualizada de resolução. Um aderecista poderá ter confeccionado diversas máscaras ao longo da vida, porém, a máscara específica para um determinado espetáculo sempre será única.

Infelizmente, aderecistas têm sido tratados como simples prestadores de serviços. Adereços são solicitados por aplicativos de celular, telefone ou e-mail, sem que se tenha contato físico com o cenógrafo ou figurinista, com o ensaio, projetos de cenografia ou figurino, inviabilizando uma melhor compreensão de determinados aspectos da encenação que serão extremamente necessários à confecção. Um adereço deve ser confeccionado, conforme já mencionado, com precisão cirúrgica, pois somente assim terá a aparência correta, coerente e em harmonia com os demais elementos; ainda, deve ser prático e funcional, permitindo o bom entendimento e desenvolvimento das cenas, e assim por diante.

Privar um aderecista de estar verdadeiramente inserido no processo e na equipe de trabalho é induzi-lo a possíveis equívocos ou erros, impossibilitando que ele possa exercer sua criatividade e apresentar soluções artísticas e técnicas mais eficazes que as sugeridas por cenógrafos e figurinistas. Palavras confundem e podem não traduzir a alma de um espetáculo, porém, pranchas de referências, projetos, maquetes, e principalmente o ensaio, serão extremamente esclarecedores para o aderecista.

Ao ingressar em um processo de trabalho, este deverá analisar as questões que envolverão a sua atividade:

Entendimento conceitual da proposta estética: o entendimento da proposta e como ela se traduz esteticamente no espetáculo é imprescindível para o diálogo com a equipe de trabalho. Ela também indicará a escolha dos materiais e o tipo de acabamento necessário.

Utilização: a compreensão de como este objeto será inserido no espetáculo e como será utilizado. Isto determinará sua dimensão, peso e resistência.

Quantidade e Tempo: deve-se analisar a quantidade de adereços em relação ao tempo disponível para sua execução. Muitas vezes adereços são deixados para a última hora e certamente devem chegar a tempo de serem testados durante os ensaios, e, se for o caso, alterados, antes da estreia. Assim, é necessário avaliar se o tempo para a realização de um trabalho é real. É importante estar atento aos feriados, pois certamente o comércio estará fechado. O tempo úmido e chuvoso retardará a secagem e a reação química de alguns produtos. Um prazo de entrega reduzido gera a necessidade de mais aderecistas para a execução do trabalho.

Orçamento: este deverá ser analisado levando em conta: materiais a serem comprados, materiais de estoque; tempo de realização, quantidade de aderecistas,

lanches, passagens, frete e combustível, entre outros. Os materiais de estoque deverão ser cotados e seus valores incluídos no orçamento. Faz-se necessário saber de que forma será o desembolso deste orçamento e se requer uma nota fiscal de prestação de serviços, MEI⁷⁵, ou Recibo de Pagamento de Autônomo – RPA (utilizado quando o profissional não possui um CNPJ). Questionar se haverá algum tipo de retenção de Imposto Sobre Serviços – ISS. Se for o caso, acrescentar sobre o valor total do projeto, o valor dos impostos. Assim, é necessário extrema atenção no momento de analisar se um projeto é compatível com o orçamento disponível.

Analisando todas as questões anteriores, podemos perceber que há muito trabalho antes do início da confecção dos adereços. Por exemplo, desenhos apresentados ao diretor para visualização da proposta estética, nem sempre apresentam clareza para confecção dos adereços; por isso faz-se necessário que cada item seja desenhado detalhadamente em escala maior.

Há casos em que são solicitados objetos sem informações específicas, como: dimensão, cor, época... Todavia, como trabalhar com a ausência de informações? Em alguns casos, isto denuncia que cenógrafos e figurinistas podem ainda não ter clareza do que querem. Desta forma, aderecistas desvendarão os enigmas por trás destes objetos, colhendo informações no decorrer dos ensaios. A partir daí, desenvolverão os projetos de adereços para aprovação. Isto só vem ratificar a importância dos aderecistas estarem presentes nos ensaios.

Como já foi dito anteriormente, aderecistas “montam, transformam ou duplicam objetos cenográficos e de indumentária, seguindo as orientações do cenógrafo e/ou figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais”.

Duplicar (FERREIRA, 1986, p. 613) indica fazer em duplicado, fazer repetidas vezes, contudo, em se tratando de adereços, não precisamos entender o termo como uma réplica idêntica ao original em todos os seus pormenores e particularidades. Podemos duplicar apenas a forma de uma peça, não necessariamente reproduzindo-a utilizando os mesmos materiais ou acabamentos. Geralmente utilizamos moldes para duplicar artesanalmente uma peça. Estes podem ser confeccionados de diferentes materiais, como gesso, látex, borracha de silicone, entre outros. É necessária uma análise profunda sobre o que se deseja obter como réplica (sua utilização, resistência, peso, aparência, etc.) e o objeto a ser duplicado.

⁷⁵ Criado no Brasil para tirar da informalidade diversos profissionais. O Micro Empreendedor Individual pode emitir notas pela prestação de algum serviço.

Esta relação indicará os materiais e o processo de duplicação mais adequado para cada caso.

Já **transformar** (FERREIRA, 1986, p. 1701) indica dar nova forma; tornar diferente do que era; mudar, alterar e modificar. Em se tratando de adereços, isso sugere o reaproveitamento de objetos já existentes. Neste processo de transformação, elementos podem ser adicionados ou subtraídos do objeto matriz. Podemos também ter transformações, customizações, através de tratamentos específicos como alteração de cor, envelhecimento, rejuvenescimento, enriquecimento entre outros para se adequar às necessidades da criação artística. Para transformar um objeto é necessário um grande exercício de observação para perceber, não só o que os objetos são pela sua forma, mas no que podem se transformar depois de reaproveitados. Para tal, é imprescindível, além da criatividade, um grande conhecimento de materiais, colas, resinas e técnicas que possam contribuir para a união de peças, assim como diferentes tintas para diferentes tipos de superfícies.

Já o verbo **montar** (FERREIRA, 1986, p. 1155), traz consigo a ideia de: armar, aprontar para funcionar, reunir e compor. Montar me sugere uma maneira de unir as partes de algo que estava desmontado, tipo um brinquedo de criança que vem com suas peças separadas. Independente do processo que dará existência ao adereço; acredito que hoje, seria mais adequado a utilização dos termos **confeccionar** (FERREIRA, 1986, p.450), **transformar** e **customizar** (HOUAISS, 2009, p.590), para definir as atividades desenvolvidas por um aderecista. O termo confeccionar engloba diferentes processos de feitura utilizados para se obter um produto final, inclusive a duplicação. Já o termo **customizar** atribui ao adereço um caráter individualizado, personalizado, através de tratamentos específicos como alteração de cor, envelhecimento, rejuvenescimento, enriquecimento e diversos outros para se adequarem as necessidades da criação artística. Assim, como forma de atualizar este entendimento, sugiro que aderecistas sejam definidos como *aqueles que confeccionam, transformam e customizam objetos cênicos, seguindo orientação do cenógrafo e/ou figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais.*

Diferente do apresentado no anexo ao Decreto nº 82.385, que limita a atuação de aderecistas ao campo do “fazer”, penso que estes também são artistas criadores que olham através dos olhos de cenógrafos e figurinistas, e cedem seu conhecimento e suas habilidosas mãos, como ferramentas, para materializar seus

sonhos. Seguir orientação de cenógrafos e figurinistas não faz deste artista um mero técnico fazedor de coisas. A orientação, apenas gera alguns limites em certos territórios da criação, porém deixa o desenvolvimento livre para o exercício da criatividade imaginativa e intuitiva.

Ter na equipe de trabalho, profissionais com habilidades de aderecistas, desde o início do processo, abrirá um leque maior de possibilidades criativas, já que estes artistas dominam diferentes técnicas e materiais que permitem resolver diversos problemas.

Durante a temporada de espetáculos, adereços podem sofrer algum tipo de desgaste e/ou necessitar de algum reparo. Normalmente a manutenção de adereços de cenografia é de responsabilidade do contrarregra do espetáculo, já que este profissional é responsável pela guarda e colocação de objetos na cenografia. Já a manutenção e pequenos reparos dos adereços de figurino ficam sob a responsabilidade do camareiro, que se encarrega do figurino como um todo, durante a temporada; podem inclusive trabalhar em conjunto caso seja necessário.

É importante alertar que ao se perceber que um determinado adereço necessita de algum reparo mais complexo, ou tenha extraviado, contrarregras e/ou camareiros deverão informar o administrador do espetáculo, que deverá fazer a reposição, ou solicitar a reforma ao profissional específico.

Os pequenos adereços de figurino, como anéis, brincos, relógios e similares, normalmente ficam sob a responsabilidade dos atores que os usam, podendo ser guardados em gavetas no camarim ou na própria caixa de maquiagem do ator, caso esta permaneça no camarim durante a temporada. Normalmente fornecemos para cada ator um pote de plástico contendo seus pequenos adereços. Na tampa e pelo lado interno, listamos os materiais que a caixa contém; nela também existirão as duplicatas das peças que são passíveis de desgaste ou perda. Ainda, entregamos uma cópia da listagem dos adereços de cada caixa ao camareiro.

Ao final da temporada, ou entre uma temporada e outra, estes pequenos adereços deverão ser entregues ao camareiro para que este possa fazer a conferência e entregar à produção, a totalidade dos figurinos com todos os seus adereços.

5.1 O Atelier e a Segurança no Trabalho

Para desenvolver o seu trabalho, o aderecista deverá ter um espaço adequado à função com ferramentas, máquinas, materiais, arquivo de imagens, anotações atualizadas de experimentações anteriores e receitas já testadas.

O espaço de trabalho deve ter boa iluminação, com bancada, fácil acesso à água (de preferência um tanque com saída diretamente para o esgoto), boa ventilação, área de secagem de peças e deverá ser proporcional à dimensão do adereço a ser confeccionado. Determinados adereços, depois de finalizados, podem ter uma dimensão que não permita sua passagem pela porta do atelier e nem entrar em determinado transporte para a entrega.

As ferramentas e máquinas deverão atender a todas as necessidades, pois o equipamento adequado facilita o trabalho, diminuindo o tempo de confecção e os riscos de acidentes, tanto com o aderecista, quanto com o adereço. Ainda, a limpeza do espaço, assim como a manutenção de ferramentas e maquinário, deverá ser realizada periodicamente.

Os materiais podem ser divididos em dois grupos: os do dia-a-dia e os ocasionais. Os primeiros deverão ter acesso fácil, já os demais poderão ser embalados, identificados e armazenados de forma a não obstruírem o atelier. Um atelier não pode transformar-se em um depósito de materiais. É importante evitar guardar uma grande quantidade de materiais volumosos e que podem ser adquiridos facilmente por um baixo custo, pois o espaço de trabalho deve sempre ser preservado.

Manter um arquivo de imagens e anotações de receitas e técnicas já testadas facilita o trabalho. Registrar cada experimentação e sempre ler os rótulos dos produtos utilizados proporciona um aprofundamento no entendimento de determinados materiais e processos. A pesquisa e o estudo de materiais e técnicas devem ser diários, tanto no atelier, como em cursos, bibliotecas, no comércio, na internet, no intercâmbio de experiências com outros profissionais, ou num momento íntimo de reflexão sobre como determinado objeto pode ter sido confeccionado.

É no atelier que são desenvolvidos a maior parte dos trabalhos de um aderecista, mas pode acontecer de parte dele ser feito no atelier do cenotécnico ou até no próprio teatro. Independente do local de trabalho, a segurança não poderá ser deixada de lado.

Não podemos esquecer que todo tipo de trabalho exige certos procedimentos de segurança e na profissão de aderecista, não deve ser diferente. Não há nenhum tipo de regulamentação e procedimentos de segurança específicos para a profissão, porém, devemos estar atentos a situações que possam envolver possíveis riscos à saúde e à segurança durante o trabalho.

O atelier deve ser bem ventilado, se possível deverá ter um exaustor de ar. Alguns produtos químicos, tintas e solventes exalam odores que logo nos indicam que devemos nos preocupar com a nossa proteção, contudo, existem outros que pela falta de odor acreditamos erroneamente não oferecer risco. Muitos produtos e reações químicas produzem gases inodoros, porém, pela sua toxicidade podem causar prejuízos à saúde. Mais uma vez reforço a importância de se ler as informações contidas nas embalagens dos produtos, pois nelas estarão contidas informações básicas pertinentes à forma correta de sua utilização, diluição, rendimento, transporte e descarte, entre outras, de modo que o consumidor tenha conhecimento a respeito de todos os riscos envolvidos em sua utilização.

O objetivo é evitar acidentes de trabalho, doméstico ou qualquer dano à saúde dos usuários. Caso sejam necessárias maiores informações, pode-se entrar em contato com o fabricante para ter acesso à Ficha de Informações de Segurança de Produtos Químicos, FISPQ. Trata-se de um documento normalizado pela Associação Brasileira de Normas Técnicas, ABNT, com o objetivo de fornecer informações detalhadas sobre diversos aspectos dos produtos químicos quanto à segurança, à saúde e ao meio ambiente.

Todo trabalhador que exerce função suscetível de ameaçar a sua segurança ou saúde deve contar com Equipamentos de Proteção Individual. É extremamente desconfortável o uso de EPIs para o ofício dos aderecistas, mas não devemos resistir a usá-los se queremos preservar a nossa saúde. A legislação básica brasileira sobre EPIs é a Norma Regulamentadora n.º 6, aprovada pela portaria GM n.º 3.214, de 08 de julho de 1978 e atualizada por diversas portarias posteriores.

EPIs podem variar de acordo com a atividade a ser realizada e o local de trabalho. Estes podem ser divididos em: Protetores de Cabeça (capacetes); Protetores Auditivos (abafadores de ruídos); Protetores Respiratórios (máscaras filtrantes para evitar a contaminação por poeira, névoa e gases); Protetores Faciais (óculos, viseiras e máscaras); Protetores de Mãos e Braços (mangotes e luvas de diferentes materiais e dimensões de acordo com os riscos que se quer proteger:

químicos, térmicos, mecânicos...); Protetores de Pés e Pernas (sapatos, coturnos, botas, tênis, apropriados para a atividade); Protetor Contra Quedas (Cintos de segurança); e Protetores de Tronco (aventais).

Apesar de serem muitos os equipamentos de segurança para o trabalho, não há uma normatização específica listando os EPIs necessários para a função de Aderecista. A multiplicidade de materiais e técnicas utilizados nesta área faz com que não haja uma rotina de trabalho e também faz com que os riscos no trabalho também sejam diversificados, necessitando diferentes tipos de EPI adequados para cada atividade. A NR6, em seu item 6.3, determina que a empresa, podendo ser aqui entendida como contratante, deve fornecer gratuitamente o EPI adequado ao risco, em perfeito estado de conservação e funcionamento. No caso de aderecistas autônomos, é justo que o valor do EPI seja incluído em seus orçamentos, porém, nem sempre será possível incluí-los, por conta do elevado custo final que o adereço poderá atingir. Por conta disso, muitos aderecistas autônomos trabalham sem nenhum tipo de EPI.

Desta forma, durante a pesquisa para esta dissertação, nos reunimos com técnicos em segurança do trabalho, entre eles o Jefferson Ribeiro (consultor técnico da empresa Bragal, empresa do ramo de distribuição de materiais e equipamentos de proteção individual), que indicou alguns EPIs que julgo serem mais utilitários em relação aos trabalhos que normalmente desenvolvo como aderecista.

Apesar de ter um custo mais elevado, luvas de látex nitrílico, em sua maioria são resistentes a produtos químicos, principalmente ácidos, cáusticos e solventes. As luvas nitrílicas descartáveis podem ter desde uma espessura mais fina e mais elástica para atividades que exigem proteção sem perder o tato e a sensibilidade das mãos, contudo, menos resistentes, ou mais grossas, menos elásticas e menos sensíveis, porém, bem mais resistentes ao contato com os produtos químicos (Fig. 82)



Figura 82: Luvas de látex nitrílico.
Fonte: Fotografia Cláudia Ribeiro. Acervo do autor.

Máscaras PFF3 são Peças Faciais Filtrantes descartáveis e com 99,7% de eficiência. O corpo da máscara é o próprio meio filtrante. Já as máscaras PFF2-Carvão têm 94% de eficiência e possuem o corpo dotado de uma manta de carvão ativado que auxilia no alívio de odores incômodos. Podem ser encontradas sem válvula ou com válvula, sendo que a última serve para facilitar o escoamento de ar quente de dentro da máscara proveniente da respiração. Para trabalhos de maior porte ou com maior duração de tempo, a máscara respiradora reutilizável semifacial com filtro é mais aconselhável. Nela deve ser utilizado o cartucho filtrante para multigases (+P3), que protege contra a ação de poeiras, vapores e gases. Estas são efetivamente mais caras, porém, após adquirir a máscara, só se faz necessário a troca do cartucho (Fig.83).

Óculos de segurança de ampla visão com lente incolor protegem contra a poeira, o impacto de partículas volantes e os respingos de produtos químicos. Este tipo de óculos tem perfurações em determinadas partes que fazem o ar circular, evitando seu embasamento durante o uso (Fig. 83).



Figura 83: Máscara PFF3 descartável com óculos de segurança e máscara semifacial com cartucho filtrante para multigases e óculos de segurança.

Fonte: Fotografia Cláudia Ribeiro. Acervo do autor.

Como dito anteriormente, alguns EPIs mencionados são descartáveis, mas dependendo da natureza do trabalho e caso estes não tenham sofrido desgaste aparente em relação a sua estrutura física e resistência, pode ser reutilizado por mais um turno de trabalho.

Apesar de sempre tentarmos nos preservar em relação à segurança no trabalho não há garantia de não nos acidentarmos ou contaminarmos. Trabalhamos com uma diversidade de tintas, materiais químicos e solventes, e sabemos que a máscara ajuda a proteger a respiração, mas determinados gases tóxicos advindos de reações químicas, tintas e solventes são absorvidos não só pela respiração, mas também pela pele causando prejuízos à saúde, seja em contato de curta e/ou longa duração. Se levarmos em conta que a maioria dos aderecistas utiliza a sua própria residência como local de trabalho, e lá mantém seu almoxarifado com tintas, solventes, resinas, entre outros, o contato com diferentes materiais tóxicos ocorre durante todo o dia, não havendo descanso para o organismo.

Ainda, a inalação dos vapores de determinados materiais e a absorção pela pele, podem causar doenças crônicas, doenças do sistema nervoso, doenças nos rins e fígado, e até mesmo alguns tipos de câncer. Assim, quanto mais proteção, melhor será.

Vale salientar que todo EPI tem seu Certificado de Aprovação (CA), documento que o Ministério do Trabalho e Emprego expede para garantir sua

qualidade e funcionalidade. Com a numeração do Certificado de Aprovação, você tem acesso a todas as informações relacionadas ao EPI: dados do fabricante, do produto incluindo data de fabricação e prazo de validade. É indispensável que o prazo de validade seja obedecido, evitando assim um maior risco para a saúde do profissional. Informo que existem no mercado EPIs de baixa qualidade que possuem aparência similar aos de alta qualidade. Assim, é imprescindível localizar no produto o Certificado de Aprovação. Em todo caso, é indicado sempre comprar o EPI em lojas especializadas, assim, será possível tirar qualquer tipo de dúvida, na própria loja, com o técnico de segurança no trabalho.

CONCLUSÃO

A presente dissertação teve o objetivo de amenizar uma lacuna documental sobre o objeto adereço, de forma a contribuir para um melhor entendimento sobre seu conceito, tipologias, função, além de fornecer alguns dados históricos a fim de propiciar um melhor suporte à formação de novos aderecistas e demais interessados.

O levantamento bibliográfico foi uma difícil etapa para a realização deste trabalho, em função da ausência de bibliografia específica e das informações existentes estarem dispersas e diluídas em bibliografias ligadas a história do teatro, da indumentária, da cenografia, da crítica teatral e na experiência empírica de profissionais aderecistas.

No início do trabalho tentou-se buscar o entendimento das terminologias, em Língua Portuguesa, utilizadas para identificar o objeto cênico classificado como adereço, para compreender mais especificamente seu significado no léxico teatral. Observou-se que o termo adereço, em teatro, tem sido estigmatizado, por ser considerado, erroneamente, um elemento confeccionado com baixa qualidade, falso.

Já o termo objeto tem sido utilizado para identificar itens industrializados adquiridos prontos. Como já foi apresentado no decorrer deste trabalho, essas afirmativas não se fundamentam. Por sua vez, quando Patrice Pavis (1999, p.265) propõe a utilização do termo objeto não é em função de uma verdade naturalista, mas por ser um termo que apresenta uma neutralidade que atende a muitas prerrogativas. Pavis também afirma que o termo objeto tem sido utilizado no lugar de cenário. Alguns pesquisadores que atuam no campo da indumentária já utilizam também o termo objeto para designar o figurino, na forma de Objeto Figurino.

Acredito que essa total generalidade e vacuidade do termo objeto pode trazer ruídos à comunicação, como no exemplo: *Se de um lado cabe ao Teatro ter objetos confeccionados e adquiridos prontos, no Teatro de Objetos não cabe a confecção. Nele todos os objetos devem ser adquiridos prontos.* Assim, indico a utilização do termo Objeto Adereço para designar os objetos que se encontram cenicamente na qualidade de adereços.

Em seguida, busquei, a partir de diferentes tipologias encontradas, apresentar as mais adequadas para distinguir os objetos cênicos. Desta forma sugiro a utilização de três tipologias distintas que conseguem abarcar todas as variedades de

objetos cênicos: Adereços de Cenografia, Adereços de Figurino e Adereços de Cena. A busca de uma tipologia única que possa ser utilizada em todo o Brasil, pode contribuir e objetivar as reflexões sobre o objeto cênico. Não se quer com isso classificar o adereço como um elemento cênico independente dos demais. Busco apenas agrupá-los sob a responsabilidade dos setores de cenografia e de figurino. Assim, para que nenhum Adereço de Cena seja esquecido, sugiro que os setores de cenografia e de figurino dialoguem entre si e identifiquem o setor que, por afinidade, produzirá cada um deles.

Nesta investigação constatei que o objeto cênico não deve ser visto apenas como um objeto utilitário e decorativo. Este está a serviço do espetáculo como um instrumento, um dispositivo que quando utilizado corretamente conduz a audiência ao universo cênico desejado, identificando o contexto social, político, psicológico, temporal, profissional entre outros, através da caracterização do espaço e das personagens. Podem, inclusive, assumir caráter simbólico ou metafórico, transcendendo o real e acionando processos que causam diferentes sensações e estímulos no público.

Apesar de não ser o único determinante das proposições estéticas e conceituais de um espetáculo, constato que os escassos recursos financeiros destinados ao teatro influenciam diretamente nas escolhas artísticas. Esta situação tão complexa, muitas vezes faz com que cenógrafos e figurinistas definam e confeccionem adereços para suas montagens e muitas vezes não somem à sua equipe de trabalho um aderecista. Desta forma, a figura de um aderecista em um espetáculo fica condicionada a uma extrema necessidade operacional. Observo também que ter um profissional com o conhecimento e habilidades de um aderecista, acompanhando o processo de trabalho, pode propiciar enriquecedoras soluções cênicas. Por outro lado, encomendar um adereço, sem informações básicas e sem aproximar este profissional do ensaio e da equipe de trabalho, para que ele possa desvendar as suas reais necessidades, pode ser uma forma de levá-lo ao erro.

Notei que, no teatro, durante o século XIX e meados do século XX, o campo de atuação de um aderecista era mais amplo, sendo este profissional responsável pela seleção, compra, locação e fabricação de objetos cênicos, incluindo os mobiliários, podendo também orientar a fabricação de algum elemento específico, além de coordenar o trabalho de carpinteiros, pintores, estofadores e outros, para a

estruturação dos espetáculos. Atualmente muitas dessas atividades foram absorvidas por cenógrafos, figurinistas e produtores, deixando ao aderecista apenas a tarefa de fazer adereços com características específicas.

O reconhecimento da profissão de aderecista foi feito pelo Decreto nº 82.385, de 1978, que em seu quadro anexo, diz que: “aderecista monta, transforma ou duplica objetos cenográficos, e de indumentária, seguindo orientação do Cenógrafo e/ou Figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais”. Pelo que já foi exposto nesta dissertação, sugiro que haja uma atualização nestes termos, contemplando assim as reais atividades que hoje este profissional realiza. Assim, sugiro designar o aderecista como aquele que confecciona, transforma e customiza objetos cênicos, seguindo orientação do cenógrafo e/ou figurinista, utilizando-se de técnicas artesanais e artísticas.

Ao ser analisada a diversidade de possibilidades de se formar um aderecista, identifiquei que a relação mestre e aprendiz, o aprendizado através da prática, é o processo mais utilizado.

Através do entendimento do ofício do aderecista e seu ambiente de trabalho, refletiu-se sobre sua saúde e sua segurança no trabalho. Assim, recomendo o uso de Equipamento de Proteção Individual - EPI. Por exercer atividades diversificadas, aconselha-se que um Técnico em Segurança do Trabalho seja consultado para a compra do EPI adequado a cada atividade.

Paralelamente a estas reflexões, busquei apresentar algumas informações sobre a presença e atuação do objeto cênico em diferentes momentos históricos. Não era o objetivo desta dissertação apresentar uma historiografia sobre os adereços, mas buscou-se ratificar, através de exemplos, sua importância para a história do teatro.

Dada a importância do tema, não desejo entender esta conclusão como um último capítulo, mas como uma porta aberta para que, eu ou outros pesquisadores, possamos aprofundar este estudo ou somar a este, novos capítulos, colaborando assim para uma melhor compreensão sobre o objeto adereço e o ofício de aderecista, pois trata-se de um campo muito fértil para a investigação e com muitas lacunas a serem preenchidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL SAÚDE. (...) e impressora 3D. Disponível em: <<https://saude.abril.com.br/medicina/cirurgia-na-era-da-impressao-3d/>>. Acesso em: 10 de set. 2018.

ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ), ano 1873, Ed. 00030, p. 449. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/313394x/35230>>. Acesso em: 15 set. 2018.

ARISTÓFANES. **As vespas. As aves. As rãs**. Tradução de grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

AULETE, C. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa Caldas Aulete**. 5ed. 1970.

BNF GALLICA. Visão geral dos cenários do mistério “A Paixão e Ressurreição do Salvador” realizada em Valenciennes, em 1547, nos jardins do Castelo do Duque de Arschot. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q/f12.item>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

BNF GALLICA. Ator recebendo máscara de diabo. Cena de Regnault de Montauban (séc. XV) – Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426778v/f65.item.r=Paulmy>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

BARILLA, Sonia Moura. “Le maschere del teatro medievale”. Disponível em: <<http://www.dramma.it/dati/monografie/maschera.pdf>>. Acesso em 12 fev. 2018.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg. Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOGATYREV, Piotr. Os Signos do Teatro (tradução J. Teixeira Coelho Neto) *in* **Semiologia do Teatro**. GUINSBURG, Jacó; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRASIL. Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, na Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que trata das regulamentações das profissões de Artistas e de Técnicos em Espetáculos de Diversões. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-82385-5-outubro-1978-431530-norma-pe.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

BRASIL. Lei nº 8.313/91, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras Providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 24 maio 2018.

BRASIL. Norma Regulamentadora n.º 6, aprovada pela portaria GM n.º 3.214, de 08 de junho de 1978 e atualizada por diversas portarias posteriores. Disponível na íntegra em: <<http://www.guiatrabalhista.com.br/legislacao/nr/nr6.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

BRASIL. Adicional de Insalubridade, prevista na portaria 3.214/78, em sua Norma Regulamentadora 15, anexo 13. Disponível em: <<http://www.guiatrabalhista.com.br/legislacao/nr/nr15.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

BULCÃO, Heloísa Lyra. **Luiz Carlos Ripper – para além da cenografia**. Petrópolis, RJ: De Petrus et alii, 2014.

CÂMBIO. Papéis como adereços de cena de efeito visual. Disponível em: <<https://cambio.art.br/2010/09/27/hamelin-em-cartaz-no-glaucio-gill/>>. Acesso em: 08 dez.2018.

CAMPOS, Geir. **Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo**. Niterói: EDUFF, 1989.

CASTIAJO, Isabel. **O Teatro Grego em contexto de representação**. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/5653>>. Acesso em: 15 out. 2017.

CASTRO, Marta Sorelia Felix de; COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino – o traje de cena. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo: SENAC. V 3, nº 1. Ago 2010 – Artigo 1. p. 79.

CETbase. Disponível em: <<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>>. Acesso em: 20 nov.2017.

CIA. É TUDO CENA! Ator representando Xangô (...). Disponível em <<http://ciaetudocena.blogspot.com/p/mitologia-dos-deuses-africanos.html>>. Acesso em: 29 out. 2017.

COCOSSE JOURNAL. Set Dressing do espetáculo realista *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, 1904. Disponível em: <<http://monsieurcocosse.blogspot.com.br/2016/03/a-dolls-house-henrik-ibsen-1879.html>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

CODEX VATICANUS LATINUS. Disponível em: <<https://digi.vatlib.it/view/MSSVat.lat.3868/0024>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

Coluna Atras do Panno, escrita por Escragnolle Doria. **Revista da Semana**, 1933, edição 00044, p.16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_03/8533>. Acesso em: 04 fev. 2019.

CORREIO DA MANHÃ, 4 de julho de 1963. 2º Caderno p. 3 (Título: Teatro Marie-Louise e Dirceu Nery). Ano 1963\Edição 21548. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/41340>. Acesso em: 11 jan. 2018.

CORREIO DA MANHÃ, 19 de outubro de 1966. 2º Caderno, p.2. Ano 1966\Edição 22559. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/75774>. Acesso em: 11 jan. 2018.

CORREIO MERCANTIL e Instructivo, Politico, Universal (RJ). Ano 1855\Edição 00291, p.4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/217280/11039>>. Acesso em: 12 out. 2018.

CORTESÃO, Maria da Saudade. **Cadernos de Teatro - O Tablado**, Rio de Janeiro, v. 91, p. 12, 1981. Disponível em: <<http://otablado.com.br/wp/notebooks-ee1962dafc881156b9c176da573b54cf.PDF>>. Acesso em: 15 nov.2017.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (RJ), Ano 1870, Ed. 00021, p.2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369357/78>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (RJ), Ano 1870, Ed. 00025, p.3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369357/95>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (RJ), Ano 1870, Ed. 00023, p.4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369357/88>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Ano 1930, Ed. 00106 p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/1468>. Acesso em: 04 fev. 2019.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (RJ), Ano 1958\Ed. 10805 p.58. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369357/88>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, RJ, 1870, Ed. 00020 p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/369357/75>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DIAS, José. **Odorico Paraguaçu: O Bem-Amado de Dias Gomes**. São Paulo: Imprensa Oficial, São Paulo, 2009.

DUARTE, Bandeira. **História Geral do Teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Minerva, 1951.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Aulis, As Fenícias, As Bacantes**. Tradução do grego, introdução e notas, Mário da Gama Kury. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLICKR. Marie Louise Nery, uma artesã do teatro, como se intitulava. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/carolinavianna/5182895560>>. Acesso em: 10 out. 2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS (RJ), Ano 1879\Edição 00317, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/103730_01/6524>. Acesso em: 10 out. 2018.

GRAPHICINE. Cenografia de Adolphe Appia para o segundo ato de Tristão e Isolda de Richard Wagner. Ano: 1896. Disponível em: <<http://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/>>. Acesso em: 08 fev. 2019.

GRAVE, J.; NETTO, C. **O Novo Dicionário Encyclopédico Luso Brasileiro - Lello Universal**. Porto: Liv. Lello & Irmão, V. I, p. 19, 32; v. II.

HART, Eric. **The prop building guide book**. 2ed. New York: Routledge, 2017.

HENSLOWE, Philip; ALLEYN, Edward; COLLIER, J. Payne. **Henslowe and Alleyn: being the diary of Philip Henslowe, from 1591 to 1609: and the life of Edward Alleyn, to which is added the Alleyn papers**. London: Printed for the Shakespeare Society, 1853. V. 1. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924026121289;view=1up;seq=317o>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

HODAPP, Christopher. **Maçonaria para leigos**. Rio de Janeiro: Alta Books editora, 2016.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro; Objetiva, 2009.

HOWARD, Pamela. **O que é Cenografia**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: SESC, São Paulo, 2015.

JANSEN, José. **A máscara no culto, no teatro e na tradição**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

JORNAL DO BRASIL, Ano 1945, Ed. 00065. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/32526>. Acesso em: 04 fev. 2019.

JORNAL DO COMMERCIO (RJ), Ano 1874, Ed. 00191, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/8981>. Acesso em: 30 set. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO (RJ), Ano 1874, Ed. 00183, p.5. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/8928>. Acesso em: 23 set. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO (RJ), Ano 1875\Edição 00211, p.6 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_06/11571>. Acesso em: 10 out. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO (RJ), Ano 1881, Edição 00154, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/3315>. Acesso em: 10 out. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO (RJ) de 1882, Ed. 00205, p.6, Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/6074>. Acesso em: 30 set. 2018.

JORNAL DAS MOÇAS: Revista Quinzenal Ilustrada (RJ). Ano 1919, edição 00218, p.27. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/111031_01/8911>. Acesso em: 23 set. 2018.

JORNAL DE RECIFE (PE), 1884, ed. 82, p.3. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/21317>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

JORNAL DOS SPORTS, Ano 1977, a edição 14644. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/112518_04/45766>. Acesso em: 04 fev. 2019.

JORNAL DOS SPORTS, Ano 1979\Edição 15331 p.17. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/docreader/112518_04/58011>. Acesso em: 04 fev. 2019.

KEVIN DEPINET STUDIO. *Árvore*, adereço-cenário de Kevin Depinet para o espetáculo Camelot. Disponível em:
<<http://www.kevindepinetstudio.com/#/camelot/>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

LAVIER, James. **Costume in the Theatre**, London, Ed. Hill & Wang Pub., 1964.

LIGIERO, Zeca. **Outro Teatro: do ritual à performance**. Tese apresentada ao Departamento de Direção/Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção da progressão ao nível E - Professor Titular em Estudos da Performance, 2015. Inédito

LOUISA-MAY-ALCOTT. Canos de metal e outros adereços de cenografia e figurinos colaboram (...). Disponível em: <<http://louisa-may-alcott.info/hacia-un-teatro-pobre-de-jerzy-grotowski-10/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

MACDOWELL, Douglas M. **Aristophanes and Athens: an Introduction to the Plays**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega: O mito em cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MANUAL DO JULGADOR DO CARNAVAL 2017. Disponível em:
<<http://liesa.globo.com/2018/03-carnaval/manual/manual.html>>. Acesso em: 09 jan.2018.

MARGOLIES, Eleanor. **Props – Readings in Theatre Practice**. Palgrave, 2016.

MARSHALL, C. W., “**Some fifth-century Masking Conventions**”. Greece and Rome, 46, 1999, 188-202. Disponível em:
<<https://www.cambridge.org/core/journals/greece-and-rome/article/some-fifthcentury-masking-conventions/765E98DF92F6E10F24A0E685B1275554#>>. Acesso em: 12 ago. 2108.

MAXDESIGN. Fresadeira Router CNC [...]. Disponível em
<<http://maxdesign.com.br/letras-em-mdf/wp-content/uploads/2016/10/cuidados-com-m%C3%A1quinas-cnc-corte-em-router.jpg>> Acesso em: 10 de set. 2018.

MICHALSKY, Yan. A morte de Dirceu Nery. **Cadernos de Teatro - O Tablado**, Rio de Janeiro, v. 39, p.34, 1967.

MOTLEY. **Theatre Props**. London: Studio Vista, 1976.

NAGLER, A. M. **A Source Book in Theatrical History**, New York, Dover Publications Courier Corporation, 1952.

NERO, Cyro Dell. **Máquina para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo: Edições SESC, SP, 2009.

NOTTINGHAM. Antonin Artaud encenou Les Cenci, de sua autoria (...). Disponível em: <<https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/innervate/10-11/1011kingbrecht.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

OBVIOUS. Adereço-figurino da personagem Pai Ubu. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/07/ubu-roi.html>. Acesso em: 16 jan. 2018.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. São Paulo, editora: Cortez, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEÑA, Lênin; ROCHA; Pedro Louzada. Aspectos da cenografia brasileira contemporânea. **Revista Dionysos**, SNT, FUNARTE, Ano XXV, n. 18, 1974.

PERIÓDICO IL BERSAGLIÈRE, Ano de 1913, Ed. 00949, p.29. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/347949/5122>>. Acesso em 30: set. 2018.

PINHO&VOCÊ. Ator ao fundo representando personagem infantil utilizando a cadeira definitiva. Disponível em: <<http://pinhoevoce.blogspot.com/2011/06/vladimir-brichta-e-o-protagonista-em.html?m=0>>. Acesso em: 08 dez.2018.

PORTAL DAS ARTES DA FUNARTE. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/os-documentos-da-empresa-de-teatro-pinto-ltda/>>. Acesso em: 30 set. 2018.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 2 ed. São Paulo: SENAC, São Paulo, 2001.

REVISTA DA SEMANA, 1933, Ed.00044, Rio, p.16 Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_03/8533> Acesso em: 10 set. 2018.

REVISTA VAMOS LÊR!, 1941, Ed. 00275, Rio, p.44. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/183245/13>>. Acesso em: 10 out. 2018.

REVISTA O CRUZEIRO. Ano 1957, Ed.0036, p. 68. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/112569>>. Acesso em: 12 set. 2018.

RIO DE JANEIRO (Estado). Lei nº 1.954/92, 26 de janeiro de 1992. Dispõe sobre a concessão de incentivos fiscais para realização de projetos culturais e dá outras providências. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/f25571cac4a61011032564fe0052c89>>. 25 maio 2018.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei nº 5.553/13, de 14 de janeiro de 2013. Institui no âmbito do Município do Rio de Janeiro o incentivo fiscal de ISS em benefício da produção de projetos culturais e dá outras providências. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/4ecaed88fc225893032579d60062>>. Acesso em: 24 de maio 2018.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do Teatro** – aulas de Anatol Rosenfeld (1968) registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha: 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução as grandes teorias do teatro**. São Paulo: Editora Zahar, 2003.

_____, Jean- Jacques. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982.

SARTORI, de Amleto e Donato. **A Arte Mágica**. Tradução Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: Iphis Gráfica e Editora, 2013.

SCALA, Flamini. **A Loucura de Isabella**. Organização, tradução, introdução e notas Roberta Barni. São Paulo: Editora Iluminura, 2003.

SATEDRJ. Funções em que desempenham atividades artísticas. Disponível em: <<http://www.satedrj.org.br/funcoes-em-que-se-desempenham-atividades-artisticas/>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

SÊNECA, Aneu L. **Medéia**. Tradução: G. D. Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

SEGAL, Charles. O Ouvinte e o espectador. In: VERNANT, Jean-Pierre. **O Homem Grego**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1994.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão e Noite de Reis**. Tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta & Hamlet**. Tradução Anna Amélia de Queiróz Carneiro de Mendonça, Bárbara Heliodora. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA (TBC). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>>. Acesso em: 30 set. 2018.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. 2 ed. São Luís: Instituto Geia, 2005.

THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY: being a corrected re-issue with an introduction, supplement, and bibliography of a new english dictionary on historical principles. Oxford: Clarendon, 1933.

THEATRESTORM. Cavalo/adereço construído para ópera Les Troyens de Hector Berlioz (...). Disponível em: <<https://theatrestorm.files.wordpress.com/2015/06/the-trojans1.jpg>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

TUDO TEATRO CARIOCA. Disponível em: <<http://www.todoteatrocarioca.com.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

TORRES, L. *in* TEATRO EM CENA. “A dramaturgia brasileira começou a se desenvolver”, destaca crítica Bárbara Heliodora, 2014. Disponível em: <<http://teatroemcena.com.br/home/a-dramaturgia-brasileira-comecou-a-se-desenvolver-destaca-barbara-heliodora/>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WILSON, Peter. **The Athenian Institution of The Khoregia, the chorus, the city and the stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WIKIMEDIA COMMONS. Chapeleiro em sua oficina. Xilogravura de Jost Amman (1539–1591) do livro Das Ständebuch. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatter_Book_of_Trades.png>. Acesso em: 17 set. 2018.

WIKIMEDIA COMMONS. Maquete de Edward Gordon Craig para a cena final de sua produção de Hamlet (...). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_model.jpg>. Acesso em: 08 fev. 2019.

