

*Fotografias como documentos “textuais”*  
**Pontuações sobre o uso de fotografias no ensino das Artes Cênicas**

Ana Maria Pacheco Carneiro anampcarneiro@hotmail.com

(Curso de Artes Cênicas/Universidade Federal de Uberlândia)

Relato de Experiência

Palavras-chave: pesquisa em Artes Cênicas – metodologia – antropologia visual – fotografia – ator – figurino - cômico

## RESUMO

Tendo como ponto de partida um trabalho com fotos realizado quando da defesa de minha dissertação de mestrado — *Espaço cênico e comicidade*: a busca de uma definição da linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981) (UNIRIO/1998) —, o interesse pela utilização das fotografias na metodologia do ensino em Artes Cênicas tem se intensificado a partir de experiências realizadas no âmbito do Curso de Licenciatura em Teatro (FAFCS/ UFU). *Documento textual* que possui linguagem própria, capaz de nos possibilitar a realização de uma *descrição sistemática do universo de pesquisa* e de evidenciar informações, a partir da *seleção de aspectos relevantes e momentos significativos da realidade estudada* (Gulan,1998), a fotografia pode contribuir para os estudos sobre o Teatro, auxiliando na investigação e reflexão acerca dos processos que envolvem a linguagem teatral.

## Introdução

Esta comunicação pontua reflexões que vêm norteando meu trabalho de pesquisa e que se relacionam com a utilização de fotografias na ampliação e aprofundamento da metodologia da pesquisa em Artes Cênicas, a partir de experiências realizadas no âmbito do Curso de Licenciatura em Teatro, na Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (FAFCS/UFU).

Tendo como ponto de partida um trabalho com fotos realizado quando da defesa de minha dissertação de mestrado<sup>1</sup>, o interesse pela utilização das fotografias enquanto *documentos textuais* me levou a investir tanto na busca de novas informações na área de *antropologia visual*, como a aplicar os conhecimentos já adquiridos em algumas disciplinas.

As primeiras incursões me levaram à leitura de *A Câmara clara* (Barthes, 1984), a um artigo de Lissovsky (1998), sobre Walter Benjamin, história e fotografia, e aos *Cadernos de Antropologia e Imagem*, publicados pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

As leituras destes trabalhos tornaram claro que *a fotografia pode ser usada como dado primário e documento antropológico não como uma réplica da realidade, mas como representação que necessita de leitura crítica e interpretação* (Scherer, 1996:4). Mais ainda, a partir da sistematização e análise rigorosa dos dados visuais observados, é possível estabelecer o que se pode denominar uma linguagem *foto-gramática* (Pinney, 1992 - cf Brisset, 1999:2) — linguagem infelizmente ainda não devidamente decifrada.

A estas observações, juntaram-se algumas pontuações de Guran, quando nos fala da fotografia enquanto objeto capaz de nos possibilitar a realização de uma *descrição sistemática do universo de pesquisa*, sempre levando em consideração a advertência do próprio autor:

(...) a função da fotografia na descrição não é, necessariamente, a de produzir um registro exaustivo ou redundante face às informações escritas. Sua contribuição reside na capacidade de efetuar uma seleção de aspectos relevantes e de momentos significativos da realidade estudada, que possam pôr em evidência informações que não poderiam ser obtidas por outros meios. (Guran, 1998:89)(grifos meus)

Partindo desta compreensão da imagem enquanto *texto*, utilizei algumas fotos no transcurso das disciplinas *Indumentárias e Adereços*, oferecida para alunos dos Cursos de Artes Cênicas e Artes Plásticas, e *Teatro no Brasil*, para alunos dos Cursos de Artes Cênicas, Artes Plásticas e Educação Física, ao longo do 1º semestre de 2003, na UFU, investigando a contribuição que as mesmas podiam oferecer na passagem de conhecimentos e elucidação de pontos específicos que se tornam essenciais à apreensão de alguns conceitos ou mesmo na construção de um *núcleo imagético* sobre o teatro, necessário diante de um alunado que muita vez desconhece totalmente o objeto das discussões propostas em aula.

## Da metodologia

Das diversas fotos utilizadas, algumas eram relacionadas a duas montagens do Grupo Galpão: *Romeu e Julieta* (1992) e *Um Molière imaginário* (1998) — núcleo ao qual foram acrescentadas imagens/desenhos de roupas do século XVII. A partir delas foram analisadas questões referentes ao trabalho do ator, à linguagem cômica, ao figurino sobre as quais farei breves pontuações.

O estudo comparativo entre as imagens de roupas de época e as fotografias do programa da peça *Um Molière imaginário* permitiram rica discussão sobre um dos focos de análise da disciplina *Indumentárias e adereços*: a “teatralização” dos figurinos, ou seja, de que modo uma roupa pode/deve ser trabalhada para perder seus aspectos cotidianos/realistas. Tínhamos em mãos imagens que em tudo se assemelhavam e que, no entanto, em tudo diferiam. Idealizado como um jogo de baralho, o programa da peça apresenta, nas “cartas” que o compõem, um ator posando como o personagem que representou. Dando unidade a todas elas, um fundo composto por uma pintura de época, ao qual a imagem do personagem/ator parece, ao mesmo tempo, se somar e se destacar.

Se nas imagens/desenhos de indumentárias do século XVII observávamos o que era a moda nesse período — saias amplas, compridas, decotes e cinturas bem delineadas nas roupas femininas; amplos jaquetões e capas, calças curtas,

---

<sup>1</sup> - *Espaço cênico e comicidade*: a busca de uma definição da linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981). Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes - Curso de Mestrado em Teatro; junho, 1998. Sobre as primeiras incursões realizadas no sentido da utilização de fotos no trabalho de pesquisa, ver *Fotografias como documentos “textuais”*: um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do *Grupo de Teatro Tá na Rua*. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, 2002. Série Memória ABRACE V. Comunicação.

punhos e golas rendados e chapéus de copas altas ou emplumados dos homens, nos permitindo observar todo um contexto social —, as fotografias das “cartas” nos ofereciam uma releitura desse contexto, atualizada e elaborada de modo a evidenciar aspectos da linguagem cômica do espetáculo. Elas nos “falavam” de um trabalho minucioso, que abrangia a escolha das cores, dos tecidos, das formas e detalhes de cada um daqueles figurinos; do que permitia a individualização de cada personagem e, paralelamente, do que fornecia unidade ao conjunto.

A partir das cores, foi possível organizar grupos correspondentes aos espaços de origem de cada personagem. Tons de rosa, lilás e roxo agregando o núcleo da família de Argan, o doente imaginário; a forma como, na roupa de Belinha (segunda mulher de Argan), ao tom roxo se soma o vermelho, pontuando os aspectos de sedução/sexualidade dessa personagem — vermelho também utilizado para o Sr. Flores, o farmacêutico que aplica os clísteres em Argan; os tons neutros dos personagens periféricos desse núcleo (Cleanto, namorado de Angélica; Beraldo, irmão de Argan e Sr. Boa Fé, o tabelião), unidos por alguma peça/acessório em azul.

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

A utilização de meias coloridas — listras, bolinhas, xadrez —, de babados rendados arrematando botinas, toucas, calças, mangas e golas não só oferecem uniformidade como dão um toque carnalizador a esses figurinos. Toque acentuado pela utilização de objetos “modernos”: o pijama listrado, a touca de lã e as pantufas felpudas de Argan; a vassoura de fios de algodão de Nieta; a bolsinha de crochê de Belinha; os óculos de aro colorido do tabelião; os cabelos pintados (*blond*) e de corte moderno, de Cleanto; o embrulho do presente trazido por Tomás Dissáforus, a gravatinha de xadrez e o boné que são usados pelo rapaz.

A tudo isso, soma-se a maquiagem farsesca — rostos pintados de branco, lábios, narizes e faces coloridos de vermelho —, penteados, perucas, chapéus, guarda-chuvas, sombrinhas e bastões que fortalecem os aspectos do cômico presentes na encenação.

Essas mesmas cartas/fotos permitiram ainda a observação de expressões, movimentos, gestos que, juntamente com as análises proporcionadas por fotografias de cena, possibilitaram centrar o foco de estudo no trabalho do ator e na linguagem cômica, a partir de abordagem feita na disciplina *Teatro no Brasil*.

O segundo grupo, constituído por fotografias de cena dos dois espetáculos, permitiu leituras mais profundas sobre a própria encenação, tanto sobre o jogo atorial, como sobre questões relativas a cenário e uso de adereços/objetos cênicos. Puderam ser observadas as diferentes formas de construção do espaço cênico utilizadas nas montagens: o carro/palco de *Romeu e Julieta* e o palco dentro do palco de *Um Molière imaginário*; como a ambos ainda se agregam os espaços livres que os antecedem e permanecem como espaços privilegiados que unem o grupo às suas origens nas ruas.

É notável ainda, a presença do onírico, do poético na criação desses espaços, seja por suas transformações perante o olhar do público, seja pela magia das pequenas luzes ou ainda pelo espaço de sonho ocupado pela Rainha Mab, presente durante toda a encenação.

Elas possibilitavam ainda uma leitura nítida do tipo cômico trabalhado pelo ator; da forma como características físicas foram exploradas — a baixa estatura do ator Antonio Edson, ricamente acentuada nos dois personagens por ele vividos, diminuindo-o ainda mais na caracterização do Dr. Purgan (o que se acentua com a longa capa, o alto chapéu e a imensa bengala) e aumentando-o na personificação do tabelião Boa Fé, ao colocá-lo sobre pequena banqueta.

Permitiam ainda a observação de como gestos e movimentos fortaleciam aspectos de comicidade: o rosto e o frágil corpo de Argan, as pernas viradas para o lado, as mãos agitadas ao falar de suas doenças; os jogos de sedução estabelecidos na cena do tabelião, quando Belinha lança o corpo em direção ao marido e permanecem ambos em verdadeiro movimento de equilíbrio-desequilíbrio corporal, as bocas escancaradas diante dos “objetos de sedução” que lhes são oferecidos: a ele, os seios tentadores da jovem mulher; a ela, o celular exibido pelo Sr. Boa Fé; a ama de Julieta apertando os grandes e fartos seios postiços, a boca escancarada, os olhos arregalados; a percepção de dilatação dos corpos dos atores com suas pernas de pau floridas e a jocosidade estabelecida pela boneca de *papier-maché*, alegre dama que, pronta para atender ao convite, incrementa a cena do baile de *Romeu e Julieta*.

### **Conclusão**

A observação das fotos permitiu que se efetuasse uma *seleção de aspectos relevantes* e de *momentos significativos* (Guran, 1998:89), possibilitando o estabelecimento de pontes entre as imagens observadas e conhecimentos sobre a cena e o jogo atorial que seriam impossíveis de se estabelecer de outra forma, confirmando o fato de que (*u*)*ma das potencialidades da fotografia é destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena* (Guran, 2000:156-157),

estabelecendo a percepção de olhares, expressões, gestos infinitamente valiosos na pesquisa e no estudo das questões teatrais.

## BIBLIOGRAFIA

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: HUCITEC/Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- BRISSET, Demetrio E. Acerca de la fotografia etnográfica. *Gazeta de Antropologia*. Nº15, 1999. txt 15-11. [http://www.ugr.es/%7Epw%7Elac/G15\\_11DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/%7Epw%7Elac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html) (20/07/01)
- CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM. Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996.
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Fotografias como documentos textuais: um exercício interpretativo sobre fotos do acervo documental do Grupo de Teatro Tá na Rua. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador, 8 a 12 de outubro de 2001. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas — ABRACE, Série Memória ABRACE V, 2000. pp: 297-303
- GRUPO GALPÃO. *Imagens de uma história*. Catálogo. Projeto gráfico: Lápis Raro. S/d
- GURAN, Milton. A “fotografia eficiente” e as Ciências Sociais. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). *Sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Prefeitura da Cidade de Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998. pp:87-99
- \_\_\_\_\_. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Universidadedo Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – N.1 – (1995) -. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2000.1 (Publicação Semestral). pp 155-165
- LIMA, Mariângela Muraro Alves de (org.). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- LISSOVSKY, Mauricio. Signo: Tigre. Ascendente: Lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin. In: *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Universidade do Rio de Janeiro. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRio, Ano 6, N 6, 1998. pp. 92-106
- MARCONDES, Tânia; VARGAS, Maria Thereza (org.). *Foto em cena: Fredi Kleemann*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- PROGRAMA da peça “Um Molière imaginário”, direção de Eduardo Moreira, dramaturgia e textos de Cacá Brandão. Programação Visual: Lápis Raro.
- RABETTI, Beti. Dimensões do cômico. A propósito da encenação de “O doente imaginário”, por Moacyr Góes. In: *REDE – Revista da Rede Municipal de Teatros*. Rio de Janeiro: RioArte, 1996. Ano 1. Número 2. pp10-15
- SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). *Sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Prefeitura da Cidade de Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998. Pp: 109-114
- SCHERER, Joanna. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. v 3. pp: 69-83
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro — introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. *et alii. Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 138). pp. 93-123