

O TEATRO MÁGICO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE UM ESPETÁCULO

AUTORA – GISELE DO NASCIMENTO CHAGAS

RESUMO

O presente artigo analisa a construção da identidade de um espetáculo por meio de um estudo do *show* do grupo musical “O Teatro Mágico”. A partir da escolha do videoclipe da música “Perdoando o Adeus”, pesquisou-se sobre as questões históricas ligadas à criação da banda e às suas influências. A abordagem aprofunda-se no processo da montagem desse ato do *show*, detalhando os principais itens utilizados no desenvolvimento da apresentação. O estudo também contempla a descrição do espetáculo sob a ótica da linguagem e das composições visual e sonora, da construção do corpo e da performance e dos efeitos observados no público. O resultado obtido contribui para uma melhor compreensão do tema, além de servir como referência para que demais profissionais e estudantes da área possam desenvolver projetos artísticos futuros.

Palavras-chave: Teatro Mágico. Espectáculo. Construção de identidade. *Show*. Criatividade.

ABSTRACT

This article examines the identity construction of a spectacle by studying a show of the musical group “The Magic Theatre”. From the choice of the video clip “Forgiving the Farewell”, it looked at on historical issues related to the creation of the band and their influences. The article deepens the process of assembling the concert, detailing the main items used in the development of the presentation. It also includes a description of the show from several perspectives, as language, visual, sound, people’s performance and the effects on audience. The result contributes to a better understanding of the topic and furthermore provides a benchmark to other professionals and students to develop future art projects.

Keywords: The Magic Theatre. Spectacle. Construction of identity. *Show*. Creativity.

1 INTRODUÇÃO

Como construir a identidade de um espetáculo?

Esta pergunta é frequente entre profissionais e estudantes ligados ao mundo do entretenimento e dos espetáculos artísticos. A resposta não é óbvia e não está presente em apenas um livro ou fonte de pesquisa onde possa ser lida e aplicada de maneira única e uniforme.

De modo geral, quando o assunto é identidade, a discussão gira em torno do conjunto de características próprias de uma pessoa, como nome, profissão, sexo e suas expressões, além da sua linguagem corporal, como a altura, postura, cor do cabelo, pele e olhos. O modo de se vestir e agir, a entonação da voz, a articulação verbal, as habilidades, todas as informações que a pessoa traz geneticamente, ou as que são adquiridas durante seu crescimento e formação pessoal, são consideradas exclusivas e fazem com que seja reconhecida e observada pelas outras pessoas. Pode-se dizer que no dia a dia, uma pessoa apresenta-se como um *show*, onde aqueles que o rodeiam assistem a sua atuação. Aplicando esse conceito à criação de um espetáculo, conclui-se que a identidade é o conjunto de elementos que vão compor visualmente e sonoramente a cena apresentada, inclusive as referências corporais para a construção do personagem. As principais são cenografia, iluminação, figurino, maquiagem e o corpo, pois o espetáculo é “tudo o que se oferece ao olhar” (PAVIS, 2008, p.141).

A proposta deste trabalho é justamente analisar o processo de construção da identidade de um espetáculo a partir da sua estética, sua linguagem, sua composição visual e sonora, por meio de uma análise do *show* do grupo musical “O Teatro Mágico”. Dessa forma, será possível entender a montagem de acordo com cada elemento utilizado, a fim de contribuir com a orientação de profissionais e estudantes da área de entretenimento no que se refere à composição de um evento cultural e, assim, potencializar a criatividade de futuros projetos.

Para tanto, fez-se um estudo de caso sobre “O Teatro Mágico”, analisando um trecho do trabalho lançado em 2013, matérias veiculadas em sites de comunicação e um *release* enviado pelo grupo. Para o aprofundamento em cada um dos elementos encontrados na análise e nas origens históricas do grupo, utilizou-se uma pesquisa descritiva e explicativa com base em referenciais bibliográficos.

2 DAS ORIGENS AO ESPETÁCULO FINAL

O grupo musical “O Teatro Mágico” foi criado em 2003 pelo músico Fernando Anitelli, na cidade de Osasco, em São Paulo. Trata-se de um projeto independente que une música e poesia às artes performáticas do circo e do teatro, em uma mesma apresentação, que traz elementos visuais e cênicos para o palco, criando estética e identidade particulares ao *show*.

Além de Fernando Anitelli (voz, violão e guitarra), integram a atual formação do grupo os músicos Daniel Santiago (guitarra e direção musical), Thiago Espírito Santo (contra-baixo), Rafael dos Santos (bateria), Luiz Galldino (violino), Guilherme Ribeiro (teclados) e os artistas performáticos Mateus Bonassa, Andrea Barbour e as gêmeas Natalya e Nayara Dias.

A ideia de montar o projeto surgiu quando Fernando Anitelli lia a obra “O Lobo da Estepe”¹, do escritor alemão Hermann Hesse. O trecho de inspiração segue abaixo:

“[...] justamente quando eu estava lendo esse livro me deparei com aquele momento em que o personagem se depara com aquela placa “hoje a noite teatro mágico entrada para raros”. Ele acredita que aquilo não é para ele, ele quer ir embora, quando olha “só para raros, só para loucos”, mas ele entra e ali se descobre plural, o personagem descobre a própria pluralidade. Isso é fabuloso porque a gente é assim. Diariamente nós não somos somente um em um milhão, somos um milhão em um. As maneiras como a gente resolve reagir às coisas do cotidiano são muito distintas, então é buscar esse melhor personagem que vive em nós. E o palhaço traduz isso. Então juntei essa ideia do Lobo da Estepe, essa inspiração – porque a ideia não é traduzir o livro de maneira alguma, ele serviu como inspiração. Eu peguei isso aí e misturei com a ideia do sarau, que é aquela variedade de timbres, de cores, misturei numa coisa só e a gente foi aprendendo a montar, a fazer isso aí esse tempo todo.” (ANITELLI apud VIANNA, 2010).

Com 10 anos de carreira, o grupo já lançou quatro CDs e três DVDs², todos com produções próprias. As músicas dificilmente tocam em rádios e a divulgação dos trabalhos é realizada pela internet, na própria página do grupo, ou pelo Trama Virtual, onde os álbuns podem ser baixados de forma gratuita e integral. Durante as apresentações, seus CDs e DVDs, camisetas, adesivos e outros produtos podem ser adquiridos a preços acessíveis, assim como na loja virtual. Essa forma de divulgação contribuiu para a popularização da música e do projeto, já que por esse método há uma interação e uma proximidade maior com o público, que contribui divulgando os trabalhos, além de mostrar para o mercado fonográfico que é possível vender os álbuns a preços populares. Esse modelo de difusão do trabalho “deu tão certo que seus *shows* estão sempre lotados; mesmo com a possibilidade de serem baixados gratuitamente, seus CDs são vendidos às dezenas e suas turnês são cada vez mais requisitadas” (ROVAI, 2012). Prova disso são os números significativos em vendas: juntos, seus álbuns marcam um milhão de cópias e mais 250 mil³ DVDs vendidos.

Sobre o estilo musical, de acordo com Anitelli (apud MALDJIAN, 2013) “[...] [trata-se] essencialmente [de] uma banda *pop*”⁴, que canta canções de três, quatro minutos, com refrão que

¹ Escrito originalmente em 1927 pelo escritor Hermann Hesse (1877-1962), o livro narra a história de *Harry Haller*, personagem de 48 anos que tem como problema um permanente mal-estar pela inadequação do seu espírito à sociedade na questão de valores, por isso se define como “lobo da estepe”. Aluga um quarto mobiliado na casa de uma senhora e passa a viver isolado. Quando sai à rua as coisas acontecem como se ele estivesse alucinado, vivendo em um mundo imaginário. Em um certo momento entra em um teatro mágico “só para raros, só para loucos” que abre sua mente para a percepção do interior do seu inconsciente, permitindo o autoconhecimento (CARVALHO, 2000).

² CD's gravados em estúdio: “Entrada para Raros” (2003), “O Segundo Ato” (2008), “A Sociedade do Espetáculo” (2011). O mais recente foi gravado ao vivo em São Paulo durante um *show* - Recombinando Atos (2013). DVD's: Entrada para Raros (2008), O Segundo Ato (2008) e Recombinando Atos (2013).

³ Dado disponível no site do grupo <<http://www.oteatromagico.mus.br/sobre>>.

⁴ Pop ou música popular é o gênero que a massa do público consome, é gravada para fins comerciais. São músicas fáceis que possuem diversos ritmos e influências sonoras. Fonte:

você sai assoviando. Mas que traz uma mensagem crítica, um posicionamento em relação ao mundo, com amor e humor” e tudo isso feito com um trabalho aprofundado em pesquisas para sua sonoridade, com influências musicais diversas, que vão de ritmos afro-brasileiros e latinos a *rock*, arranjos feitos em violões etc. As letras das canções, conforme destaca Vianna (2010), desde o segundo disco, possuem toques de ativismo político incorporado ao universo lúdico da banda. Temas da sociedade contemporânea, como a realidade de moradores de rua, mecanização do trabalho, entre outros, são debatidos e criticados. O grupo apresenta músicas como “Zaluzejo”, que narra histórias de brasileiros que tropeçam no português e acreditam nas crendices populares, além de canções como “Amanhã...será?”, que trata sobre as manifestações de jovens ao redor do mundo.

Outro fato interessante, citado por Rovai (2012) e que está alinhado a essa visão social e política do grupo, é que não trabalham apenas para o seu sucesso, mas também têm o desejo de fazer política cultural. Por isso, criaram em 2008 o movimento Música Pra Baixar (MPB)⁵, que reúne produtores, artistas, ouvintes e ativistas da rede para discutir, entre outras questões, a política de direitos autorais e a necessidade de garantir o acesso livre do público à produção cultural.

Além da mistura de influências musicais, sonoridade, arte circense e teatro, por meio das intervenções performáticas, utilização de elementos visuais e cênicos, todos os integrantes apresentam-se maquiados e usando figurinos. A pluralidade nas apresentações é o que define a identidade do espetáculo de “O Teatro Mágico”.

Essa personalidade do *show* tem uma referência histórica observada na *Commedia dell'arte* (comédia da habilidade) fundada em meados do século XVI. De acordo com Bethold (2010, p.353) “[os atores *dell'arte*] são artesãos de sua arte, possuem um domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações”, além de possuírem fortes raízes na vida do povo, extraindo daí sua inspiração e nas apresentações utilizarem máscaras e números acrobáticos. Outro ponto a destacar, conforme Pavis (2008, p.61) “é o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação ‘coreograficamente’, ou seja, em função do grupo e utilizando o espaço de acordo com uma encenação renovada” e essas são características muito fortes no espetáculo de “O Teatro Mágico”, uma vez que o corpo é tratado como elemento expressivo todo o tempo. Os artistas performáticos constroem sua encenação com gestos e coreografias. Algumas dessas são aéreas,

<<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1220046&tit=Sobre-a-MPB-e-a-Musica-Pop-Brasileira>>

⁵ Diferente do termo para o gênero musical popular brasileiro (MPB) surgido em 1966, o movimento Música para Baixar (MPB) surgiu em 2008 e é um movimento artístico que milita pela democratização da música disponibilizando o seu trabalho através da internet e tornando-o acessível a todos os públicos. Fonte: <<http://conexoesglobais.com.br/musica-para-baixar/>>.

feitas com objetos cênicos do circo, como trapézios e tecidos. O vocalista utiliza o corpo alguns momentos somente para cantar e tocar o seu instrumento, em outros ele também faz performances como se estivesse interpretando a música. Os integrantes da banda utilizam expressão corporal para tocar e balançar, enquanto executam a canção, como se fizessem uma dança. Entre os destaques dos músicos estão o violinista e o baixista, que não ficam alocados em plataformas como os outros, e têm maior liberdade para deslocarem-se no palco. Muitas das canções interagem entre si ou com o vocalista, criando pequenas coreografias.

Os artistas *dell'arte*, durante a Idade Média, foram relegados pela Igreja Católica que tratava todas as manifestações artísticas como profanas. Assim, surgiram os saltimbancos⁶, que andavam em grupo e em carroças levando sua arte para o povo. No começo, precisavam apenas de um banco para subir e fazer seus espetáculos nas feiras populares. Mas pouco a pouco, a igreja começou a ceder e a incentivar a produção de autos e mistérios⁷ e, a partir daí, as cidades europeias foram tomadas pela arte. O público aguardava ansioso pela vinda dos espetáculos e, com o tempo, as apresentações em bancos foram ganhando tabladros e cortinas e, nas feiras mais importantes, até grandes teatros, conforme destaca Castro (2005, p.37-38). Como não tinham moradia fixa, deram origem ao teatro itinerante, que aqui no Brasil recebeu o nome de “Teatro Mambembe”. Fundado em 1976 por Carlos Alberto Soffredini e mais dezesseis artistas, foi o precursor do movimento do teatro de rua em São Paulo. Segundo Brito (2006, p.79-80), “o Mambembe dirige seu olhar para o ator circense, redobrando os cuidados com o estudo de seu desempenho”. Pavis (2008, p. 231) cita que “esses atores Mambembes – que eram *clowns*, acrobatas, malabaristas, mas às vezes também cantores e poetas – se produziam sempre à margem dos teatros oficiais” e essa é outra característica observada em “O Teatro Mágico”, uma vez que não é exatamente um grupo teatral, porém utiliza-se dos recursos do teatro e do circo e trabalha fora dos espetáculos oficiais desses gêneros artísticos, pois é um grupo musical e leva a sua arte por meio de *shows*.

Nota-se que, desde a *Commedia dell'arte*, a arte circense ensaiava a sua volta, uma vez que deixou de ser apresentada desde os circos romanos. Até que no século XVIII ela retornou por conta de seu potencial cênico. De acordo com Bolognesi (2006, p.9-11), os teatrólogos, cenógrafos, iluminadores e atores do início do século XX, que haviam rompido com o teatro de cenas realistas, não escaparam dos encantos do circo para a criação teatral. O circo também utilizou-se das muitas

⁶ De acordo com Castro (2005, p.38) é um artista popular que fazia demonstração de suas habilidades físicas e de teatro improvisado em feiras. Seu espetáculo era baseado numa *performance* física, onde subiam em cima de um pequeno tablado, uma espécie de banco, e ali faziam sua apresentação- daí surge o nome saltimbanco, *saltare in banco*.

⁷ Auto: era uma peça teatral de um só ato e de caráter religioso, apresentadas em solenidades cristãs.

Mistérios: dramas litúrgicos encenados durante dias, cujo tema principal eram festividades religiosas presentes nas Sagradas Escrituras tais como a Paixão de Cristo e o Natal. Fonte: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2885854>>.

possibilidades do teatro para ampliação do seu espetáculo, principalmente as cenas curtas e esquetes cômicas. Aqui no Brasil, a partir do final da década de 1970, consolidou-se outra modalidade que até hoje faz a história do circo: o circo-teatro, que aproxima a arte teatral do picadeiro, envolvendo o domínio do corpo pelas acrobacias, que misturam inclusive passos de dança. A partir dos anos 80, essa miscigenação trouxe grandes transformações para os espetáculos circenses, principalmente “mudanças coreográficas, cenográficas, de figurino, de repertório e de concepção do espetáculo” (BOLOGNESI, 2006 p.12).

Assim pode-se dizer que o atual espetáculo de “O Teatro Mágico” é construído com influência na arte do circo-teatro. Nota-se que não trazem algo novo para sua identidade, pois a construiu em cima de bases anteriormente criadas, inclusive notoriamente difundidas pelo *Cirque Du Soleil*⁸, que surgiu antes e utiliza-se dos elementos do circo-teatro, além de figurinos e maquiagem. Porém, o grupo analisado neste artigo foi exato na escolha desse jeito de atuar, inovando na mistura de música – por meio de uma banda tocando e cantando letras de composições próprias – com o universo circense e teatral, somando o fato de serem uma criação nacional e não existir nenhum outro grupo musical que aqui tenha feito algo semelhante anteriormente.

Lançado em maio de 2013, o DVD “Recombinando Atos”⁹ trouxe uma estética diferenciada e maior maturidade ao trabalho do grupo. Houve um estudo sobre os elementos artísticos e circenses inseridos ao espetáculo, o que criou novas possibilidades visuais e cênicas. Dentro desse trabalho está a música “Perdoando o Adeus”, de onde lançaram o primeiro videoclipe, gravado em uma apresentação. Segundo Zagatto (2013) “a escolha foi baseada no caminho que a trupe está seguindo no momento, com uma faixa que os artistas acreditam representá-los musicalmente e performaticamente”. Quanto à escolha da música, Anitelli (*apud* ZAGATTO, 2013) “[diz ser] uma letra que tem a ver com a colocação impositiva da vida: a vida anuncia que renuncia a morte dentro de nós”. Partindo da escolha desse videoclipe, inicia-se a análise desse espetáculo. Vale lembrar que a análise do material audiovisual não possui a mesma sinestesia apresentada durante um *show* ao vivo devido aos limites de enquadramento e edição por parte da gravação, a falta da plateia e sua participação que é muito importante durante o espetáculo, além das possibilidades de viver e acompanhar todos os momentos no desenrolar da apresentação.

⁸ Criado em 1982 no vilarejo de São Lourenço, localizado a leste de Quebec, no Canadá, trouxe um conceito de circo baseado na mistura teatral às artes circenses e de rua, utilizando-se de fantasias extravagantes, dança, linguagem corporal na construção de cenas sob efeito de luzes e música original (DIAS, 2006).

⁹ 3º DVD da carreira do grupo. Apresenta a junção de músicas dos três álbuns anteriores mais quatro músicas inéditas (vide anexo 1). Esse DVD foi gravado de uma forma inovadora, pois foi registrado antes do grupo iniciar a turnê com esse espetáculo, que foi apresentado pela primeira vez no dia da gravação.

Para construir o espetáculo com uma unidade estética, de acordo com Urssi (2006) é necessário organizar e estudar cada um dos elementos que o constitui. Assim, deve-se contemplar os itens principais, como o instrumental cênico, o corpo, a locação, o espectador, o texto, o sentido, a linguagem visual, a luz, a cor e o som. Roubine (1982, p. 40), simplificando e unindo esses itens nas partes fundamentais, cita que a encenação aparece em primeiro lugar como uma justaposição dos elementos autônomos, pois o corpo e a performance são de fundamental importância, elementos que dão toda a graça e encantamento na cena. Em seguida, tem-se cenário e figurinos, iluminação e música, que, integrados, fundem-se em um conjunto visual harmônico.

Utilizando da ordem apresentada por Roubine, nota-se que o corpo é o ponto central na cena apresentada por “O Teatro Mágico”. Destaque para as três artistas circenses que atuam no espaço cênico durante toda a música performando em um trapézio criado pelo próprio grupo. Unem acrobacias aéreas com coreografias de movimentos leves e precisos, atraindo os olhares do espectador a todo o momento. Com sutileza, elas conduzem a dramatização da música. Paralelamente, o vocalista canta e interpreta alguns trechos da letra com gestos de mãos e braços, sincronizados à letra da canção, e desenvolve leves movimentos de dança improvisados, atitudes também observadas nos demais músicos da banda. Esses, por sua vez, aparecem na cena ao fundo do palco sem papel de destaque, porém com expressividade nos corpos, mesmo que de uma forma mais discreta. Os destaques ficam para o tecladista, o baixista, o violinista e o guitarrista pelo fato de tocarem em pé e poderem se locomover.

De um modo geral, quando o tema é corpo, Urssi (2006, p. 78) cita que o homem cria o espaço cênico enriquecendo-o de sentido por meio do elemento da representação teatral que transmite signos verbais, táteis e sonoros. Ele é considerado o veículo que garante significado ao personagem, com informações físicas e simbólicas.

Bolognesi (2001, p. 103-109) destaca que o corpo é a matriz do circo, pois não é um objeto, mas um organismo vivo e sublime que desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. Ele vive seu próprio tempo, ritmo e limite, representando suas habilidades, tanto de elasticidade quanto do espírito do artista, eleva o público a presenciar a construção da cena, que provoca diversas sensações em quem assiste. O autor ainda destaca o corpo feminino pela sua graça. Outra referência, Jeudy (2002, p. 27-29) cita as imagens corporais, a beleza e a percepção estética como responsáveis por transmitir ao corpo representações artísticas, dando um sentido visionário e alucinatório. Esses fatores são capazes de construir visões metafóricas que transfiguram o corpo como objeto de arte, uma vez que torna-se algo para contemplar e não realizar desejos, transmitindo uma linguagem corporal, que é interpretada de diversas formas por aqueles que o observam. Assim, nota-se que

astrôes artistas são personagens fundamentais, pois dão a dimensão de grandeza a esse corpo, tanto pelos movimentos que executam no chão ou nas alturas, quanto pela beleza física e construção da encenação.

Durante todo o videoclipe, a música transmite um drama psicológico e, por isso, tanto as artistas quanto o vocalista usam principalmente os olhos e as mãos em gestos únicos. Como são ligados à música, esses movimentos necessitam de maior precisão. Essa atuação também pode ser encarada como uma performance. Segundo Cohen (2004, p.56-140), ela pode ser considerada como uma forma de teatro, pois possui uma expressão cênica e dramática que apela para um discurso visual — não-verbal, composto a partir do movimento dos atores. É a intenção dramática que vai aproximá-la mais do teatro do que da dança. Há uma acentuação maior no instante presente, criando a característica do rito com o público, que deixa de ser só um espectador e entra num estado de comunhão com o espetáculo. Dessa forma, acaba conservando as principais características da linguagem cênica e simultaneamente incorpora elementos de outras expressões, produzindo a experimentação de novas formas de atuação, que não possuem espaço no teatro comercial. Outro fato destacado pelo autor é que a performance colocou o corpo humano como o centro motor que interage com o lado emocional e intelectual, propondo a harmonização para se chegar a um equilíbrio.

A arte performática permite que a coreografia desenvolvida pelas artistas não seja totalmente sincronizada com o tempo da música. Assim, em vários momentos, os movimentos que executam na coreografia acrobática são mais lentos, para dar um destaque melhor ao sentimento que a letra transmite. De acordo com Jeudy (2002, p.66-67) essa forma de dança dessincronizada transmite ao corpo um caráter irreal enquanto objeto, pois ela não é figurativa, faz com que o processo de representação e de objetividade da obra seja desafiado pela potencialidade das linguagens não-verbais por meio da gestualidade. Os movimentos que apresentam-se vagarosos parecem

“[...] nos obrigar a acentuar os atributos simbólicos de uma cena a ponto de transformá-la em clichê. Só utilizamos a câmera lenta ou a imagem congelada aos nos retirarmos do campo de percepção, já que não temos nenhum poder sobre o objeto de nossa visão” (JEUDY, 2002, p.62).

Outro ponto a destacar é a atuação do vocalista, que além de cantar, performando gestos e deslocamento pelo palco, como se estivesse declamando um poema e dançando. Analisando a sua interpretação, segundo Pavis (2008, p.75) “[a] gestualidade desse corpo é tipicamente ilustrativa e apenas reitera a palavra”, ou seja, observa-se que dá destaque àquilo que a letra da música coloca. Já a parte fundamental da sua presença no palco é a voz, pois é ela que traz a mensagem da música,

constrói o significado da canção e consegue emocionar o espectador. De acordo com Roubine (1982, p.137-138)

“[...] deve ser, aliás, considerada como outra coisa do que uma fonte de energia sonora. É a sua característica física que ele procura explorar, e a repercussão que podem ter sobre a sensibilidade e os nervos do espectador, sons arrancados das profundezas do corpo humano: no fundo, a voz animalidade do homem”.

Pode-se dizer que a performance do vocalista utiliza uma linguagem somatória: música, dança, poesia e teatro, para formalizar a história ou o ritual, que no caso é a letra da música apresentada. Ela é o texto do espetáculo de “O Teatro Mágico”, e segundo Urssi (2006, p.80) é quem apresenta a intenção do que vai ser encenado, dando significação à cena e dirigindo o olhar do espectador ao palco.

Percebe-se que toda a construção da cena faz-se em torno do deslocamento corporal, principalmente das três artistas e do vocalista. Esse fator apresenta uma junção de várias linguagens de forma harmônica que, de acordo com Cohen (2004, p.50-65), tem a música que se integra com a dança. Essas são apoiadas por um cenário e pela iluminação, que aliados à maquiagem e aos figurinos, formam a linguagem visual que compõe o espetáculo. Porém, diferentemente do teatro tradicional, não há hierarquização dos elementos, pois a cena não é necessariamente do ator. Este é um elemento a mais na composição geral.

Ainda na construção do corpo e do personagem, a maquiagem também ganha destaque. Ela faz parte da caracterização dos membros do grupo e traduz a identidade e a pluralidade do conjunto. Presente em todos os integrantes, é composta por um fundo branco na parte central do rosto e por uma borda esfumada em tons de pele, além de traços nos olhos, marcados com lápis preto. No rosto do vocalista destacam-se os olhos e as sobrancelhas bem marcados com preto, formando desenhos de expressão. A boca é pintada com um tom avermelhado e tem traços pretos mais finos nos cantos, exatamente na área de expressão. Segundo Wagner (1979, p.208), o esfumado é fundamental para que não se note onde termina a pintura e começa a cor base da pintura.

A maquiagem na face do vocalista revela a grande influência do *Clown*¹⁰. De acordo com Bolognesi (2003, p.92), observa-se que tem características do “*White Clown*, ou palhaço branco, aquele que sempre está com roupas elegantes e a cara pintada de branco, com uma leve maquiagem

¹⁰ “*Clown* é uma palavra inglesa derivada de *colonuse clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa *colono*”. É o camponês rústico e simples que incorpora um personagem cômico. Entre 1580 e 1590 ele se torna um personagem com características bem definidas: continua grosseiro mas ganha esperteza, expressa-se com palavras difíceis, trazendo grandes características dos *Dottores da Commediadell’art* (Castro, 2005, p.51).

nas sobrancelhas e na boca, age como a pessoa séria e inteligente do grupo, faz a função do locutor” e de fato ele é o porta-voz do grupo, o personagem de maior destaque. Outra influência também vem da *Commedia Dell’Arte*, mais precisamente do personagem Pedrolino, popularmente conhecido como Pierrot. Segundo Castro (2005, p.45) “[era um dos personagens designados servos chamado de Zanni], representado como sendo charmoso, simpático e boa pessoa”.

As três artistas performáticas contam com uma pintura facial composta pela mesma base branca e esfumada, anteriormente descrita, porém com maior destaque aos olhos, delimitados com traçado preto, e o desenho de grandes cílios na parte inferior, além da boca avermelhada. Assim como no caso do vocalista, essa maquiagem possui referência na *Commedia Dell’Arte*, desta vez, por meio da personagem Colombina¹¹.

A cobertura da área central e expressiva nas faces dos integrantes de “O Teatro Mágico” gera um fenômeno chamado virtualização que, segundo Magalhães (2010, p.177-180), “ocorre quando não se pode reconhecer o atuante, pois os seus traços fisionômicos estarão completamente cobertos pela ‘fina membrana’ de modo a fazer emergir a personagem”, assim ela pode ser percebida e produz um efeito de estranhamento no espectador a fim de quebrar a ilusão da realidade e deixar o personagem no imaginário, transmitindo as orientações para o sentido da obra.

Nota-se, portanto, que a maquiagem é essencial para o espetáculo, pois além de ser carregada de informações, é considerada o “figurino vivo do ator, faz o rosto passar do animado ao inanimado, flerta com a máscara, quando se torna uma mais ou menos opaca e flexível que às vezes utiliza a mobilidade do rosto” (PAVIS, 2008, p.231-232). Como parte da caracterização do personagem, Magalhães (2010, p.171-175) cita a maquiagem como liberdade de expressão, uma vez que trata-se de um elemento estético e colabora para surpreender os espectadores com identidades figurativas inesperadas, porém com efeitos verossimilhantes, criando rostos que levam o público a crer no que assistem. Dessa forma, pode-se notar que ela é a forma de “O Teatro Mágico” trazer o ambiente lúdico para o espetáculo.

O último elemento ligado ao corpo é o figurino. De acordo com Leite e Guerra (2002, p.62)

“[...] representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a

¹¹ Serva de uma filha do patrão Pantaleão, a bela e refinada Colombina era o pivô de um triângulo amoroso com o Pierrot, apaixonado por ela, e Arlequim. Era romântica e para conquistar o amor de Arlequim dançava e cantava. Foi embora com ele deixando Pierrot com o coração partindo. Mais tarde descobre uma carta de amor deixada por Pierrot e decide voltar e casa-se com ele. Assim sua personagem recebe a maquiagem parecida com a do seu marido. Fonte: <<http://turmadahistoria.blogspot.com.br/2011/05/arlequim-pierrot-e-colombina.html>>.

história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público”.

Ele pode ser definido como a “segunda pele do ator” (PAVIS,2008, p.168), ou seja, é um desenho especial feito para uso dos atores, que destaca linhas características da expressividade do corpo, facilita o trabalho do ator e ao mesmo tempo, aliado à maquiagem, define a sua personalidade na obra (WAGNER, 1979, p.203-204). É um traje repleto de signos, construído após estudos, e tem a função de comunicar e estabelecer uma ligação com o público, pois é o primeiro elemento de contato entre o artista e a plateia (VIANA, 2010, p.283).

Tanto Pavis (2008) quanto Leite e Guerra (2002) citam o figurino como um traje que deve ajustar-se à forma corporal. Por isso, ao ser concebido, o figurinista tem que pensá-lo como um objeto tridimensional e resistente, merece uma boa escolha do tecido a ser usado, assim como o peso, o caimento, a textura, a estampa e a cor, além de possuir uma plasticidade bem delimitada para que não desvie a atenção do público ao ato encenado. Como está exposto diante dos olhos do espectador em tempo real, o figurino transcende a questão estética e deve apresentar um “excelente acabamento, uma vez que no teatro, o espetáculo é encenado repetidas vezes, demandando durabilidade para roupas e acessórios” (PAVIS,2008, p.91).

As cores merecem destaque devido ao poderoso estímulo visual. Seu papel é de fundamental importância, pois “surge sob o efeito da iluminação exata da cena” (WAGNER, 1979, p.204). No geral utiliza-se cores mais vivas e expressivas e em contraste com as utilizadas na cenografia. Isso para que os personagens não percam a sua relevância. O autor ainda cita a importância de se manter um equilíbrio entre os tons: cores mais fortes para personagens de destaque e, para papéis secundários, cores menos enfáticas.

Essa construção é feita com base em uma realidade exterior que, de acordo com Pavis (2008, p.169), “pretende nos dizer respeito e permitir uma comparação com o contexto histórico”, que referencia a escolha do figurino dando-lhe uma lógica dentro da cena e oferecendo ao olho do espectador algo portador de signos que o mergulhe à ação, ao caráter e à atmosfera do espetáculo, funcionando como um “cenário ambulante ligado à vida e à palavra”(PAVIS, 2008, p.169).

O figurino de “O Teatro Mágico”, segundo declaração do próprio vocalista, foi inspirado no filme musical *Les Misérables*¹². Observa-se aí a influência tanto nas formas das roupas e materiais utilizados, quanto nas cores. De acordo com Silva (2011), na época retratada pela obra, a França do século XIX, era comum para os homens, principalmente para professores, pequenos negociantes, artesãos e artistas, quando estavam diante do rei, trajar casaca preta, colete branco, calções e sapatos pretos acompanhados de meias brancas, além dos usuais chapéus e boinas. Já as mulheres trajavam vestidos sem armações produzidos com tecidos leves, seguindo a forma das estátuas gregas, a diferença ficava por conta das cinturas que, nas francesas, subiam até os seios. Seus cabelos eram presos em coque.

Os figurinos presentes no filme trazem cores e texturas realçadas para criar, segundo a *Agence France-Presse* (AFP, 2013) “uma ponte entre o épico e a fantasia” de forma mais dramática, com o intuito de transformar a realidade. Como por exemplo, pode-se citar o vermelho, destacado em momentos mais tensos, e cores escuras ou em tons apagados em momentos de tristeza.

Utilizando-se dessa referência, nota-se que a forma, a textura e o estilo da vestimenta do grupo são semelhantes à obra principalmente nos integrantes do sexo masculino. Tanto o vocalista quanto os músicos utilizam, cada um com uma composição individual, camisas, coletes, casacas, calças e sapatos. Apenas o baixista e o violinista usam boinas. Na aplicação das cores, nota-se grande semelhança, contudo não na questão sentimental, mas na utilização dos tons para construir o contexto. Os figurinos dos músicos são apresentados sempre em cores mais sóbrias, como azul, preto, marrom e branco, deixando claro as suas posições de personagens secundários. Porém, sempre há um adorno ou peça em vermelho, contrastando com as demais. Esse fator aponta-os como responsáveis pela dramaticidade do espetáculo, ou seja, aqueles que por meio da música dão carga emocional ao espetáculo. De acordo com Farina, Perez e Bastos (2006, p.99), é uma cor que transmite emoção, que simboliza a aproximação e o encontro.

Enquanto isso, as vestes do vocalista não possuem os mesmos detalhes em vermelho. No lugar disso, ele sobe ao palco com uma calça mostarda adornada com correntes, uma cartola no

¹²*Les Misérables* é uma das principais obras do escritor francês Victor Hugo, publicada em 1862. A história passa-se na França do século XIX e traz algumas histórias dramáticas. Uma delas é a de Jean Valjean que é mantido preso por cerca de 20 anos depois de roubar um pedaço de pão. Após liberto resolve dar um jeito em sua vida mudando de identidade e transformando-se em um empresário, depois prefeito. Paralelo a essa tragédia acontece a história de Fantine, uma mulher mãe solteira que trabalha na fábrica de Valjean para mandar dinheiro ao casal explorador que cuida da filha dela. Sua maternidade é descoberta na fábrica e então ela é demitida, fica sem opção de sustento, vende os cabelos e alguns dentes e vira prostituta. Fica doente e antes de morrer, pede ao ex-patrão que cuide de sua filha. Informação disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/01/g1-ja-viu-cansativo-os-miseraveis-aposta-fichas-na-entrega-do-elenco.html>>.

lugar da boina, uma camisa preta e um colete de cor clara. Na música “Perdoando o Adeus”, ele não veste um casaco verde acinzentado de botões nas laterais e no bolso, produzido com um material rústico, que compõe o seu figurino em outros atos do espetáculo, devido ao calor. Quanto aos sapatos, botas de palhaço preta selam a produção, evidenciando a atenção que o seu personagem deve despertar no público, uma vez que é o porta-voz do grupo, que rege o *show*, e apresenta à plateia o resultado da obra da banda: a poesia em forma de música.

No figurino das três artistas performáticas a influência do filme está no corpete, que apresenta a cintura alta. Sua cor é marrom e conta com aplicação de lantejoulas brilhantes, dando um acabamento refinado à peça e trazendo a questão da fantasia, do lúdico e do realce da beleza feminina, além de garantir uma estética notável durante o deslocamento delas pelo palco. O cabelo, como discutido anteriormente, é preso em coque com uma presilha de flor vermelha na lateral e a saia é feita de um tecido leve. Cada integrante possui uma saia de cada cor, verde, vermelha e mostarda. O item, inclusive, não é longo como os que as mulheres utilizavam na época de *Les Misérables* em virtude da movimentação corporal e da flexibilidade necessária para execução da performance. Um ponto a destacar é o fato de as três vestirem-se iguais e atuarem da mesma forma, o que pode compará-las às “Três Graças”, da Mitologia Grega.

Em virtude da análise realizada, nota-se que a textura e o tecido utilizados por “O Teatro Mágico” também foram produzidos com base nas escolhas do figurinista de *Les Misérables*. Segundo a AFP (2013), para criar um hiper-realismo nas roupas, os produtores do filme não economizaram na sujeira, nas texturas rugosas, nos tecidos com fios grossos, como linhos e lãs brutas, principalmente para os figurinos das primeiras cenas, que são mais dramáticas. Quando a obra passa a mostrar os personagens em momentos mais tranquilos, de arrependimento, os tecidos passam a ter texturas mais leves, como a seda. Da mesma forma, observa-se que os músicos e o vocalista de “O Teatro Mágico” vestem calças de linho e camisas e gravatas de tecidos finos, porém os casacos exibem textura mais grossa, passando a impressão de serem envelhecidos. O colete do vocalista tem uma cor clara e é feito de tecido mais rústico, parecendo estar sujo. Pode-se concluir, então, que eles estão ligados à dramaticidade do espetáculo e refletem em seus figurinos esse peso, além de transmitirem certa humildade, pois são roupas que pelo seu caimento colocam-nos em posição mais simples. A exceção fica por conta da manga da camisa do vocalista, rendada e mais leve, o que dá a sensação de ser quem faz a ponte entre o drama e a alegria, e simultaneamente, lhe garante uma visão mais nobre. Já para as três artistas, o figurino apresenta-se fino, com a saia em tecido similar à seda, trazendo carga de beleza e delicadeza, ao mesmo tempo em que oferece leveza para as personagens, principalmente porque, por meio dos seus corpos e

atuação, representam a transformação do ser humano e seu encontro com a divindade cantada na letra.

O que contribui para que os figurinos, os corpos e as suas maquiagens sejam destacados é a iluminação, que segundo Viana (2010,p.284) “[...] valoriza a movimentação e o corpo do ator, além de mostrar que os trajes escolhidos/desenvolvidos por aqueles atores têm um movimento próprio, um deslocamento que ocupa o espaço”.

Além de destacar o figurino, a iluminação é fundamental ao espetáculo, pois é responsável pelo clima da encenação. Ela interage com a música em todo o momento. A letra transmite variações de intensidade na sonoridade e no andamento da base sonora e a luz modifica-se na medida em que esses trechos da canção são interpretados. A iluminação também constrói a atmosfera do ambiente, por meio das cores, selecionadas de acordo com a intenção da mensagem de cada música, trazendo, assim, estética ao cenário de fundo, que adquire características distintas, conforme cada ato do espetáculo. Como nessa canção o destaque está nos personagens e no drama encenado, a luz direciona-se a eles, conduzindo o olhar da plateia.

O início da letra “Perdoando o Adeus”, por exemplo, demonstra uma aflição de alguém que clama por um deus para que o ajude a encontrar respostas aos seus questionamentos e incertezas. Assim, a cor predominante é o púrpura, que de acordo com Farina, Perez e Bastos (2006, p.99-104) tem associação com religiosidade, calma e dignidade. No decorrer da interpretação, aparecem as cores rosa (representa o feminino, encanto, suavidade), laranja (força, euforia, energia, alegria), amarelo (luz solar, esperança, expectativa) e azul (céu, serenidade, confiança, sentimento profundo). Nota-se que são cores selecionadas por possuírem ligação aos sentimentos, ou seja, o drama interno que os personagens pretendem transmitir por meio da música. Trata-se de algo não palpável, mas que instiga sensações. E observando todas as cores utilizadas, inclusive nas roupas, nota-se que os tons escolhidos são harmônicos e não entram em conflito. Enquanto as cores selecionadas para os figurinos possuem tons pasteis e sóbrios, com exceção do vermelho dos detalhes e do mostarda da calça do vocalista, a iluminação recebe tons mais vivos, que não interferem drasticamente no cenário e nos personagens, mantendo o contraste e o clima da cena, que é mais clássico.

Assim, ainda segundo Farina, Perez e Bastos (2006, p.85-86) observa-se que as cores são uma realidade sensorial que atuam na emotividade humana e produzem a sensação de movimento envolvente à cena. Para isso, o grupo selecionou uma paleta de cores frias “que parecem distantes, leves, transparentes, úmidas, aéreas, e são calmantes”.

De um modo geral, quando se fala em iluminação, Roubine (1982,p.22,109) cita que ela é quem pode modelar, modular e esculpir o espaço cênico dando-lhe vida e mergulhando-o no clima desejado.

Ratto (2001,p.93-95) diz que ela tem duas grandes preocupações: mostrar e interpretar, ou seja, fazer com que o espectador veja aquilo que o espetáculo apresenta de uma forma estética, pois iluminar é mais do que técnica, é um ato artístico onde escolhe-se uma paleta de cor que será imposta à apresentação e trabalhada criativamente, valorizando aquilo que o texto impõe.

Assim, ela deve ser usada como meio dramático e de maneira ativa, pois é como a “música do espaço [que tem] entre outras funções, o poder da sugestão e o de fazer ver ao espectador não a realidade, mas como o sentimento da realidade envolve as personagens” (NERO,2009, p.220). O projeto de iluminação também deve ser pensado “conforme a necessidade de cada instante cênico, definindo a luz como foco, recorte, geral e/ou banho” (URSSI, 2006, p.90). E, de fato, está alinhada à apresentação do grupo, pois para cada momento ela atua de acordo com a interpretação das músicas e contribui para a vivacidade da encenação.

Como elemento compositivo de grande importância, a iluminação trabalha junto com a cenografia. Partindo dela é que nota-se a construção da estrutura cenográfica e dramática do espetáculo de “O Teatro Mágico”.

A cenografia nessa apresentação é um elemento acessório e de suporte, que complementa o espaço cênico. Dessa forma, ela não modifica a sua estrutura no decorrer da cena. O cenário mantém-se por toda a duração composto por um painel de placas em madeira pintadas na cor bege e cortadas em diversos formatos, suspensas por cordas. Possuem como arte uma pintura com formas abstratas nas cores branca e marrom. O painel fica no fundo do palco e, em algumas outras canções, recebe projeções de luzes que dão um efeito de movimento e cor ao cenário e à apresentação, ou exibe o logotipo da banda. Na música em que esta análise se desenvolve, ele é apenas a paisagem. Toda a estética da cena é construída pela iluminação, que é diretamente direcionada aos personagens.

O chão do palco é composto de três praticáveis¹³ para colocação de três músicos: tecladista, guitarrista e baterista. Dois desses praticáveis, alocados em cantos opostos, são redondos. O do meio é mais largo, alto e quadrado, justamente para que possa suportar a bateria. Toda a base

¹³ São plataformas de madeira colocadas sobre estruturas de ferro. Possuem um tamanho menor do que os palcos normais, pois sua utilização é feita para exibições ou colocação de alguns itens no espaço. Fonte: Disponível no site < <http://www.audioperformance.srv.br/palco/praticaveis>>.

também é decorada com a mesma arte abstrata. Cor e formas são discretas e neutras para que, ao receber a encenação e os efeitos de iluminação, os praticáveis não apresentem conflitos e possam ser bem explorados durante todo o espetáculo, sem desviar a atenção do objeto principal, os integrantes e suas performances.

Exemplo dessa escolha tem-se nos estudos de Pedrosa (2008, p.123), onde fica claro que erroneamente alguns professores de arte utilizavam a técnica de pintar com ocre e terra qualquer outra cor que destoasse do conjunto. Esses tons eram usados como dessaturação para equilibrar a pintura. Mas no caso do cenário de “O Teatro Mágico” nota-se que essa técnica pode ser apropriada.

Para uma apresentação, a cenografia é, conforme dito por Ratto (2001, p.22-40), o espaço eleito para que aconteça o espetáculo. Pode ser tanto o espaço físico, quanto os objetos contidos nele. Ela é necessária, mas não indispensável, uma vez que é um elemento acessório que transforma um espaço real em algo ilusório onde o público pode assistir o desenrolar do drama. O autor ainda cita que a cenografia é um espaço tridimensional determinado pela presença do ator, seu figurino e sua atuação, pois conforme ele se movimenta na área criada, o espaço pode ser alterado dentro do campo perceptível de quem assiste, causando sensações diversas. E conta com a luz que trabalha em profundidade.

Urssi (2008, p.88) diz que ela “apresenta-se como o espaço ideal para múltiplas e experimentais relações entre os elementos visuais proporcionando ao cenógrafo maior liberdade, diversidade e precisão de opções compositivas e criativas”. Em outras palavras,

“a cenografia é uma arte. É a arte que se dá pela posse de uma técnica segura que permite criar uma linguagem independente de teorias ou de fatores pessoais. Nesse sentido, o cenógrafo é um homem da arte, não necessariamente um artista” (RATTO, 2001, p.60).

Essa arte é um produto criado para um único espetáculo, por isso deve ser algo novo e com personalidade única, como descrito por Ratto (2001, p.47-63), que destaca as influências diversas da linguagem estética no processo criativo.

Observa-se um apelo artístico da pintura abstrata na cenografia utilizada por “O Teatro Mágico”. Essa prática revolucionou o espaço cênico no século XX. Segundo Roubine (1982,p.32), quando os pintores invadiram os palcos transformando os cenários em quadros sem a preocupação com a fidelidade de reproduzir o real, mas sim de organizar as formas e as cores com áreas cheias, vazias, sombras e luzes, transformaram também o espaço em um cenário simbolista e

não mais figurativo. Essa é uma característica observada no cenário construído para esse *show*, onde o grupo preocupou-se em dar forma ao fundo do palco com desenhos geométricos e abstratos, pintados harmonicamente, porém sem prender-se ao sentido figurado.

Outro ponto a destacar e que complementa esse espaço, são as projeções no painel cenográfico. Como dito anteriormente, elas não acontecem na música analisada neste artigo, “Perdoando o Adeus”, mas são instrumentos importantes para as cenas durante o decorrer do espetáculo. As projeções fazem do cenário um encontro entre o clássico, que no caso é a pintura dos painéis, com o contemporâneo, representado pelo jogo de luzes. Segundo Roubine (1982,p.120), dentro de uma apresentação “não se trata de projeções figurativas, mas de um meio de multiplicar as possibilidades expressivas da luz, jogando com manchas de intensidades e cores variáveis, mutantes, infinitamente maleáveis.”

Além do cenário, o ato analisado contém um objeto cenográfico essencial: o trapézio, principal instrumento utilizado durante a performance. Construído pelo grupo para ser utilizado especialmente nessa música, possui quatro lados, formando um quadrado na base. A sustentação em altitude fica por conta de cordas amarradas e enfeitadas com rendas e tecidos pendurados nas cores branca e vermelha. Eles dão a sensação de leveza e delicadeza ao aparelho durante a atuação, além de um interessante efeito visual enquanto gira ao ser utilizado. Esse objeto ganha destaque, pois é um instrumental cênico exclusivo do grupo e parte fundamental desse momento do espetáculo, porque é dele que as artistas fazem quase toda a performance. Conforme o pensamento de Urssi (2008, p.76), a criação e construção de um material cênico tem que partir da compreensão do conceito e das práticas específicas da encenação. Observa-se, portanto, que ele foi construído para ser um objeto contemporâneo, trazendo a modernidade à apresentação, porém com forte influência do trapézio clássico, ainda utilizado nos espetáculos circenses.

Outro destaque no contexto dessa cenografia é a chuva de papel picado, no trecho da música em que o vocalista canta que “a vida anuncia que renuncia a morte dentro de nós”. Ela aparece no momento exato dessa parte e é feita com papéis nas cores branca e dourada, remetendo a celebração. Essas cores têm um significado implícito. O branco, segundo Farina, Perez e Bastos (2006, p.97-107) faz associação com a divindade, a simplicidade, a pureza, a paz e a vida. Já o dourado está ligado, no simbolismo cristão, ao sagrado e à felicidade. Assim, nota-se que são cores selecionadas para dar significação ao momento e retratar uma festividade pelo encontro das três personagens com o tema proposto pela música, ou seja, essa prece que é feita durante toda a letra e a encenação, e que na hora que encontram a resposta são banhadas por uma chuva de coisas boas enviadas pelo deus que atende à oração.

Outra questão válida a destacar na construção do espetáculo é o espaço utilizado por “O Teatro Mágico” para os *shows*. Para uma visão geral do palco, entendimento, aproveitamento e exploração de todos os elementos, eles se apresentam em um lugar onde a visão é frontal. Dessa forma, nota-se uma semelhança com a estrutura de palco italiana com influência craiguiana¹⁴, que conforme Roubine (1982, p.80) faz um jogo com formas e volumes que são animados pela sombra e pela luz, e assim pede que o público assista de frente.

Por fim, a construção dessa identidade do espetáculo só é válida tendo o público. Ele é quem responde aos estímulos apresentados e a sua reação é a resposta positiva ou negativa ao que é apresentado. Segundo Urssi (2008, p.80), o resultado final da produção teatral só encontra reais dimensões em contato com o espectador e pode variar a cada representação, conforme muda a plateia e a sua consequente resposta à cena.

No caso de “O Teatro Mágico”, o público responde de maneira positiva nas apresentações. A presença cênica e construção do *show* por parte dos integrantes faz com que aqueles que assistem sintam-se parte do espetáculo, tanto que algumas pessoas vão caracterizadas com maquiagem ou o figurino semelhante ao do grupo. Enquanto o vocalista recita algumas poesias, o público repete simultaneamente e conhece todas as letras das músicas, além de acompanhar com os braços algumas coreografias.

De acordo com Roubine (1982, p.38-59), “é possível esse modo de relacionar o espectador com o espetáculo, engajando-o no grande jogo da imaginação” pois essa é uma forma de entrosá-lo e comprometê-lo à cena dramática, assim ele acaba se sentindo como parte ativa dentro da apresentação, se sentindo estimulado a participar como personagem.

Durante toda a cena apresentada, a plateia recebe tantos estímulos visuais e sonoros que é impactada de tal forma entrando em um estado de sinestesia. Segundo Jeudy (2002, p.62-63), a impressão que se tem é de duração dos movimentos e assim impede o espectador de decidir sobre o que ele vê, colocando-o em um estado onde não consegue construir sua percepção. Prova disso são os comentários que o público deixa na página do *Facebook* do grupo, com mensagens emocionadas e algumas com detalhes das emoções do que veem.

¹⁴ Gordon Craig (1872-1966) - Ator, diretor, cenógrafo e teórico inglês. Desenhava cenários volumétricos onde a luz era fundamental. Influenciou toda a vanguarda europeia com suas ideias e assim contribuiu para uma cenografia contemporânea (NERO, 2009)

Pode-se dizer que “O Teatro Mágico” consegue uma comunhão com o seu público, pois faz do *show* um espaço teatral lúdico onde várias intervenções, tanto físicas quanto materiais, estimulam o espectador a não ser apenas um observador. Roubine diz que de uma maneira geral,

“é esse aspecto lúdico, generalizado e organizado, que motiva a participação do espectador; torna-se impossível para ele resistir, ficar à margem, como um estranho numa festa onde cada um tem não propriamente uma função e um lugar mas, virtualmente, todas as funções e todos os lugares” (1982,p.96).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo visto, pode-se responder agora ao questionamentorealizado logo no início deste trabalho: como construir a identidade de um espetáculo?

Observa-se que não é uma tarefa simples. Requer estudo, pesquisas e uma visão bastante detalhada sobre tudo o que está ao nosso redor. Cada objeto colocado e apresentado no palco, assim como cada elemento utilizado para construir personagens e suas expressões corporais, têm uma história, um porquê e um significado implícito, responsáveis por transmitir sensações que causam efeitos no espectador.

Ao desenvolver um *show* ou um espetáculo, deve-se levar em consideração toda e qualquer referência observada em lugares visitados e adquirida com as experiências humanas. O grupo musical “O Teatro Mágico”, como descrito neste artigo, pensou desde a sua criação sobre o contexto histórico que apresentaria ao público. Mesmo com dez anos de carreira, cada detalhe utilizado é estudado para todos os elementosapresentados no *show*possuam um significado. Tudo se encaixa. A construção da identidade do grupo tem influência ligada ao contexto histórico da *CommediaDell’Arte*, principalmente na expressão corporale na maquiagem, esta última,baseada notoriamente nos personagens da época,Pierrot e Colombina.

Outros itens importantes para essa construção são o figurino, a iluminação, o som e a cenografia. Cada um é portador de vários significados para a apresentação e também foram desenvolvidos para se complementarem. O figurino possui cores mais sóbrias, com alguns detalhes em tons mais vivos, tecidos que se adequam a proposta de cada personagem, dentro do que a música propõe, e se encaixam perfeitamente na cenografia e na iluminação, também pensadas tanto em formas quanto em cores para uma não interferir na outra e tudo se harmonizar no espetáculo, transmitindo a mensagem de forma clara. Percebe-se que a paleta de cores, principalmente da iluminação, é a chave para a composição do clima do espetáculo. Tudo isso é utilizado em um palco

estrategicamente pensado, com visão frontal da plateia. A resposta com relação à mensagem que o grupo passa com toda essa construção é obtida pelo sucesso que faz com o público, deixando-o em estado de sinestesia.

Outro destaque é a performance e a atuação, que estão ligadas ao circo-teatro. Com o estudo desses fatores, pode-se notar que a identidade construída pelo grupo pode não ser inovadora e exclusiva, uma vez que já era apresentada anteriormente pelo *Cirque Du Soleil*, com uma identidade semelhante, tanto na expressão corporal quanto na utilização de figurinos, maquiagem, iluminação, cenário e música. O que difere ambos e traz singularidade ao grupo, com as suas próprias características é o fato de serem uma banda, que apresenta-se para divulgar suas músicas, utilizando-se do circo-teatro para complementar os seus *shows*.

Assim, conclui-se que este artigo traz uma pequena dimensão dessa identidade, pois apresenta um recorte do trabalho do grupo. Para os profissionais e estudantes dessa área, é primordial, independentemente de estar trabalhando com um *show* ou um espetáculo teatral, ser um pesquisador, observador e frequentador de vários eventos para que possam reter o máximo de informações e, em algum momento, utilizar o conhecimento adquirido em seus trabalhos, pois a construção de uma identidade não é receita de bolo. Ela é o exercício de observar e aprender para um dia trabalhar aquela referência na construção de um projeto, que pode não ser inovador por partir de outras referências, mas trabalhado com criatividade e informação, torna-se diferenciado.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 578p.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Artigo In: Revista Sala Preta. São Paulo, v.6, 2006, p-9-19. Disponível em <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/160/158>>. Acesso em 04.out.2013.

_____. **O Corpo como Princípio**. Artigo In: TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo, v.24, 2001, p-101-112. Disponível em <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/827>>. Acesso em 12.set.2013.

BRITO, Rubens de Souza. **O Grupo de Teatro Mambembe e o Circo-Teatro**. Artigo In: Sala Preta PPGAC. São Paulo, v.6, 2006, p.79-85. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57296>>. Acesso em 03.set.2013.

CARVALHO, Bernardo. **Só para Loucos**. Biblioteca Folha. São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/16/2000051301.html>>. Acesso em 02.out.2013.

- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DIAS, Kadu. **CIRQUE DU SOLEIL**. [S.I], 2006. Disponível em: <<http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2006/08/cirque-du-soleil-o-circo-mgico.html>>. Acesso em 01.set.2013.
- FARINA, M., PEREZ,C., BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5.ed. São Paulo: Edgard BlücherLtda, 2006.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. 2.ed.São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LEITE, A., GUERRA, L. **Figurino, uma experiência na televisão**. São Paulo:Paz e Terra, 2002.
- MAGALHÃES, MÔNICA FERREIRA. **Maquiagem e pintura corporal: uma análise Semiótica**. UFF, 2010. 236p. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2010.
- MALDJIAN, Mayra. **Fernando Anitelli: ‘Não vamos fazer é cover de nós mesmos’**. Veja São Paulo. 2013. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/teatro-magico-entrevista>>. Acesso em 02.out.2013.
- NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESCSP, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**.3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008
- PEDROSA, Israel. **O Universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.
- PRESSE, Agence France-. **Figurinista de “Os Miseráveis inspirou-se no estilo cromático de Almodóvar**. Uol Entretenimento. 2013. Disponível em:<<http://cinema.uol.com.br/noticias/afp/2013/01/30/figurinista-de-os-miseraveis-inspirou-se-no-estilo-cromatico-de-almodovar.htm>>. Acesso em 21.out.2013.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 2ª.ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.1982.
- ROVAI, Renato. **A nova MPB é Música é pra Baixar**. In: Revista Fórum. [S.I], 80.ed, fev.2012. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/blog/2012/02/a-nova-mpb-e-musica-e-pra-baixar/>>. Acesso em 02.out.2013.
- SILVA, Camila Borges da. **O domínio das roupas**. Artigo In:Revista da História. [S.I], 70.ed, jul.2011. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/o-dominio-das-roupas>>. Acesso em 21.out.2013.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECAUSP, 2006.

VIANA, F. P. **O figurino Teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANNA, Bernardo. **O Teatro Mágico e os novos rumos da produção de cultura**. In: Revista Bagre. Jundiaí, 3.ed, fev. 2010., p-4-6. Disponível em: <http://issuu.com/revistabagre/docs/bagre_3_fevereiro_web>. Acesso em 27.jun.2013.

WAGNER, Fernando. **A Teoria e técnica teatral**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

PERDOANDO o Adeus. **DVDRecombinando Atos**. Produção de PixelBanana. 2013. 1vídeoclipe (4min.17seg.). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TYtYloONem8>>. Acesso em 02.set.2013.