

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA**

JULIANE BRITO SCOTON

A TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO CENOGRÁFICO

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2015**

JULIANE BRITO SCOTON

A TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO CENOGRÁFICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Profa. Dra. Amábilis de Jesus da Silva

CURITIBA
2015

TERMO DE APROVAÇÃO

A TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO CENOGRÁFICO

por

Juliane Brito Scoton

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Cenografia pelo Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Profa. Dra. Amábilis de Jesus da Silva (UNESPAR/ FAP) – Orientadora

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Profa. MSc. Ivone Terezinha de Castro (UTFPR)

Curitiba, dezembro de 2014.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

SCOTON, Juliane Brito. *A tipografia como elemento cenográfico*. 2015. 20 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Este artigo tem como objetivo apresentar e discutir os possíveis usos da tipografia no âmbito da cenografia teatral. Seu desenvolvimento é traçado por uma pesquisa bibliográfica sobre a história da tipografia, seus usos e sua relação com as artes, para que seja possível compreender sua função; em seguida, é estudada a tipografia no contexto teatral, em que a palavra é mais comumente falada do que escrita; e, por fim, é proposto o estudo de caso da montagem *Amorfo*, no qual este uso é explorado, comprovando que a presença da tipografia na cenografia pode auxiliar na contextualização da narrativa, na interpretação da obra e que interfere diretamente na dramaturgia.

Palavras-chave: Tipografia. Cenografia. Teatro. Dramaturgia.

ABSTRACT

SCOTON, Juliane Brito. *Typography as a scenic element*. 2015. 20 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

This article aims to present and discuss the possible usage of typography within the theatrical set design. Its development is traced by research on the history of typography, its use and its relationship with the arts, so that its function can be understood. Then, typography is studied in the theatrical context, where the word is more commonly spoken than written; and, finally, we propose a case-study of the play *Amorfo*, in which the aforementioned use of typography is explored, showing that its presence on scenery can help contextualize the narrative, the interpretation of the work, and that it interacts directly with the play.

Keywords: Typography. Set design. Theater. Dramaturgy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 DESENVOLVIMENTO	07
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	19
REFERÊNCIAS	20

1 INTRODUÇÃO

Derivada do grego, a palavra tipografia (*Typos*: forma, e *graphein*: escrita) é um termo da área do design gráfico que tem como função dar ordem estrutural e forma à comunicação impressa. É um componente de informação e comunicação que também pode servir como elemento ornamental.

Se a história da tipografia revela dados importantes sobre os modos de pensar e os usos de tecnologias no decorrer da história da humanidade, mostrando diversos subterfúgios de comunicação, expressão, de propaganda política, entre outros, pretende-se, nessa pesquisa, observar alguns desdobramentos surgidos ao longo dos séculos. Para tanto, aponta-se as transformações no entendimento de suas funções. Depois, observa-se a apropriação da palavra escrita feita pelas artes do final do século XIX e início do século XX, na qual a tipografia ganha espaço. No teatro, a palavra escrita encontra outras funções ao ser posta no cenário, lado a lado com a palavra falada. Com a intenção de discorrer sobre essas funções da palavra escrita e do alargamento do campo da cenografia, a presente pesquisa analisa a montagem de *Amorfo*, sob direção de Adriano Esturilho.

2 DESENVOLVIMENTO

Typos e graphein

Das funções da tipografia, a afirmação de Ellen Lupton, sobre o seu surgimento estar relacionado com os gestos do corpo, parece constituir uma informação de grande relevância, por refletir “uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato” (LUPTON, 2006, p.13).

Mas a partir dessa primeira função, outras vão sendo sobrepostas, por vezes apagando-a, por vezes retomando-a. Bringhurst (2005) expõe que a tipografia surge da necessidade de impressão dos textos em grande quantidade. Antes da tecnologia de impressão, os livros eram feitos por escribas, em processo artesanal, e, por isso, trabalhoso e demorado. A impressão tipográfica apareceu na China no século VIII, onde páginas inteiras de texto eram talhadas por escribas em uma placa de madeira, técnica de xilogravura usada também para fazer as ilustrações.

No mesmo século XV, outra mudança revolucionou tanto a história da escrita quanto a história da comunicação, a criação dos tipos móveis, por Johannes Gutemberg, na Alemanha. Mesclando técnicas da sua profissão de ourives, criou uma peça para cada letra, inicialmente de madeira e depois de metal, e cada tipo era posto em uma matriz para dar forma à página do texto, formando uma espécie de carimbo que depois de pressionado ao papel resultava na impressão (FUNK; SANTOS, 2008, p. 125-129).

Em pouco tempo essa técnica se espalhou pela Europa. A impressão com tipos móveis passou a permitir a produção em massa e o livro impresso tornou-se “o primeiro bem de comércio uniformemente reproduzível” (MCLUHAN, 1977, p. 176), com o qual um único livro, publicado em vários exemplares, abrangia uma quantidade significativa de leitores. Para isso, o livro deveria ter um cuidado especial, além de uma grande produção, ele deveria ter seu conteúdo compreendido pelo máximo de leitores possível.

Aponta-se, então, outra função: a de padronização da escrita, levada a cabo com a impressão da Bíblia de Gutenberg, 1454. Além da possibilidade de produção em massa, a Bíblia de Gutenberg chama a atenção para a simulação do manuscrito da época com maior fidelidade possível, com grande quantidade de ligaturas e variações do mesmo caractere e com o objetivo de imitar a irregularidade da página escrita à mão. Juntamente com seu formato imponente, feito para ser lido sobre uma mesa ou púlpito, obriga o leitor a ir ao seu encontro (FERRAZ, 2010, p. 32). Aqui já se nota o impacto da tipografia sobre a comunicação, a imprensa, a religião e a política. E segundo o autor, a reforma protestante no

século XVI só pôde ter o alcance e repercussão na época por causa da distribuição de milhares de cópias das *95 teses* de Martinho Lutero. Então, vários fatores se somam surtindo efeitos de proporções, talvez, inesperadas.

Mesmo que no início desempenhando apenas um papel funcional – de escrever – a tipografia nunca deixou de ter preocupação com sua forma, e, cada vez mais, novos valores foram sendo agregados, como: valor estético, estilos e legibilidade. Ainda no século XV, com o Renascimento na Itália, os valores clássicos romanos foram retomados e as escritas góticas foram substituídas pelas humanistas, com formas mais leves e arredondadas, que favoreciam o conforto da leitura. Conforme Clair e Busic-Snyder, "à medida que a atividade da imprensa foi se espalhando até a Itália, os compradores de livros começaram a preferir os caracteres tipográficos produzidos lá" (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2005, p. 58).

Com o passar do tempo, as fontes¹ foram se adequando às diversas necessidades, então surgiram as fontes itálicas, inventadas por Francesco Griffo em 1501, criadas para economizar espaços nas páginas. As fontes em negrito ou *bold*, para criar destaques no texto, só seriam criadas no século XIX. Aldus Manutius, um impressor e editor italiano da época, ficou bastante conhecido por revolucionar os formatos dos livros, eliminando o que não fosse essencial, como: frontispícios, ornamentos, gravuras e encadernações luxuosas, criando o "livro de bolso", utilizando letras itálicas para economizar na quantidade de páginas, tornando-o mais barato e acessível, e que também poderia ser facilmente transportado e lido individualmente em qualquer lugar (FERRAZ, 2010).

No século XVI, após a Contrarreforma, estava em vigor o estilo barroco, que enfatizava os aspectos espirituais e emocionais da igreja Católica, fundamentada na expressão das emoções com cores vibrantes.

Novelas, diários e panfletos políticos tornaram-se amplamente disponíveis para a emergente classe média europeia e havia uma sede insaciável pela palavra impressa. As novelas causavam um impacto tremendo sobre as normas morais e culturais. Cartazes e panfletos, como também jornais (o primeiro foi impresso em Estrasburgo, em 1609), circulavam na maioria das cidades da Europa. Em Amsterdã, os livros eram impressos em tipo condensado para caberem nos bolsos dos coletes. (CLAIR, 2009, p. 70)

A convivência cada vez mais intensa com a palavra escrita certamente foi sinal de mudanças na estruturação da linguagem e da comunicação. As transformações nos estilos vieram no esteio não só das novas possibilidades tecnológicas, mas também das tendências artísticas e filosóficas. Não ao acaso, o século XVIII foi uma época de originalidade

¹ Fonte é o mesmo que tipo ou letra.

tipográfica (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 153), na qual a tipografia foi influenciada, principalmente, por novos estilos manuscritos. Nos anos 1720 surge em Paris o Rococó, um estilo de design altamente ornamental e detalhista. O Rococó representava a reação da aristocracia Francesa ao barroco, caracterizava-se por seu aspecto hedonista e fidalgo. A tipografia da época Rococó expressou-se com linhas finas, floreios curvilíneos e elementos orgânicos, letras manuscritas renasceram com os mestres da caligrafia, que criavam letras capitulares e cartões elaborados.

Já em 1730, o ourives William Caslon elaborou um tipo que mesclava o romano e o itálico, a Caslon Old Face, denominada neoclássica, com proporções equilibradas e traços espessos que favoreciam a legibilidade. Essa fonte foi amplamente usada, tornou-se a fonte padrão para impressão de livros na Inglaterra. Documentos importantes como a Declaração da Independência e a Constituição dos Estados Unidos utilizaram essa tipografia (CLAIR, 2009). Outro tipógrafo de destaque dessa época foi John Baskerville, que criou fontes bastante definidas e com alto contraste entre suas formas. Sua pretensão era superar Caslon, mas alguns contemporâneos o consideravam amador e extremista, ainda disseram que suas letras "machucavam os olhos" (LUPTON, 2006). Infelizmente, Baskerville morreu antes de saber que suas tipografias eram primorosas e amplamente aceitas pelos leitores.

Ainda, no mesmo século, houve a Revolução Francesa, que foi, antes de tudo, uma revolução de ideias. Neste século, como já referido, as ideias já circulavam pela palavra impressa, a imprensa atuava como "uma força ativa na história" (DARNTON, 1996) pela disputa do controle da opinião pública.

No século XIX, Giambattista Bodoni, na Itália, e Firmin Didot, na França, superaram Baskerville e criaram fontes com contrastes ainda mais extremos, com eixos totalmente verticais e serifas nítidas e retas, criando o estilo Romântico, associado ao Romantismo, movimento que pregava o lirismo em oposição ao racionalismo do Iluminismo. Desvinculando, assim, a tipografia da caligrafia, segundo Ellen Lupton, "uma abordagem abstrata e desumanizada do desenho de letras" (LUPTON, p. 21).

A ascensão da industrialização e do consumo de massas acarretou grandes mudanças na sociedade e na economia que refletiram na arte e na literatura da época. Para atender a demanda crescente de produtos, os anúncios se tornaram predominantes. Houve então a "explosão" da propaganda que trouxe consigo a exigência de novas formas tipográficas, para serem usadas em cartazes, catálogos, papéis de carta etc. Os fabricantes buscavam fontes chamativas para atrair maior atenção para seu produto e a partir daí surgiram fontes com as mais variadas formas. O processo de impressão tornou-se industrializado e, portanto, a busca

por uma tipografia com formas rígidas e proporcionais foi substituída por uma flexibilidade de formas.

A ênfase em vender mercadorias conduziu o design de tipos do período. Anteriormente, as mudanças na tipografia tinham sido orientadas pelos instrumentos, materiais e pela tecnologia disponível aos impressores e pelo seu senso de estética. O resultado era material de leitura na forma de livros e panfletos. Agora, no entanto, a mudança era determinada pela indústria manufatureira, e as necessidades dos anunciantes influenciavam os aspectos estéticos do design de tipos (CLAIR, 2009, p. 79).

Uma infinidade de famílias tipográficas² foi surgindo, com os mais variados pesos e contrastes de formas, o que prejudicava a legibilidade. Este período caracterizado pela variabilidade das letras e pela falta de preocupação com o texto coincidiu com a Era Vitoriana do império britânico, cuja tipografia característica é conhecida por Tipografia Vitoriana: "Sombras, silhuetas e adornos eram aplicados, retendo, ao mesmo tempo, a estrutura clássica das letras" (FERRAZ, 2010, p. 40).

Ainda na época Vitoriana, surgiram as fontes Realistas, relativas ao movimento artístico Realismo, de eixo vertical e com serifas ausentes ou abruptas. Bringhurst (2005, p. 146-147) classifica essas letras como destinadas à composição de texto, sem decoração, modulação no traço e proporções mais sutis.

A palavra nas artes

Como consequência à Revolução Industrial, os movimentos artísticos da virada do século XIX para o século XX incluíram em seus processos de criação temas que circundavam as problemáticas em torno da massificação da informação, da maquinização do corpo, a fragmentação, a repetição e outros, como a diminuição dos trabalhos artesanais, invenção da fotografia e a rápida expansão da publicidade. Os modos de articulação dessas problemáticas podem ser analisados, nas diferentes áreas artísticas, tanto por assimilação como por busca de um distanciamento desses preceitos.

Ainda no final do século XIX, por exemplo, o movimento estético *Arts and Crafts*, iniciado na Inglaterra e liderado por William Morris, caracterizava-se pela valorização dos trabalhos artesanais em oposição à industrialização. Na tipografia não foi diferente, houve o resgate das letras "para ler" opostas às letras deformadas utilizadas na propaganda. William

² Família tipográfica é um conjunto de letras com as mesmas características fundamentais, apresentadas com variações de espessura, largura, altura e/ou outros detalhes, como *Times New Roman* ou *Arial*.

Morris também projetou alguns tipos e criou alguns projetos gráficos que, embora não populares, defendiam a percepção e compreensão do leitor (CLAIR, 2009, p. 87).

As estéticas ornamentais da Era Vitoriana e do *Arts and Crafts* acabaram por influenciar o surgimento do movimento *Art Nouveau*, caracterizado pelas formas e estruturas orgânicas e em linhas curvas, frequentemente era manifestado em cartazes. A tipografia deste movimento era desenhada à mão e integrava o texto com a ilustração. Da *Art Nouveau* originará, posteriormente, o *Art-déco*, caracterizado pelas formas geométricas e monumentalidade, as tipografias do *Art-déco* seguiam as características do movimento, com formas geométricas e elementares, contrastes entre linhas finas e grossas, linhas retas e curvas.

Os questionamentos dos antigos valores, assim como a função das artes na sociedade, foram impulsionadores para que a tipografia viesse a ocupar lugar de destaque nos movimentos das vanguardas artísticas europeias (MEGGS; PURVIS, 2009).

Dentre esses movimentos, o Dadaísmo, surgido na Suíça em 1916, respondeu criticamente aos modos de organização na sociedade quando percebeu que até mesmo com a forma de posicionar as palavras numa página (vertical ou horizontalmente) já se dimensionavam os condicionamentos às estruturas pré-estabelecidas. Além dos processos de criação orientados pelo *non-sense* e pela linguagem sem sentido, os dadaístas também assumiram outras estratégias na composição dos tipos em suas escritas, cartazes e obras artísticas. Nesse movimento, a tipografia passa a ser uma linguagem artística, tendo por guia os posicionamentos do tipo intuitivamente, desrespeitando as regras horizontais e verticais, assim como a junção de elementos abstratos e em tamanhos e formas variadas. A colagem, técnica mais utilizada pelos dadaístas, facilitou que a “desorganização” fosse um dado constituinte de suas pesquisas (MEGGS; PURVIS, 2009).

O abandono da ilusão tridimensional, representado pela pintura no plano dimensional, defendida pelo Cubismo, sobretudo por Pablo Picasso e Goerges Braque, também proporcionou outros modos de abordagem da tipografia. Nas telas cubistas, ficaram frequentes as colagens de fragmentos impressos e rótulos, sugerindo novas formas de comunicação: "o uso de letras estampadas ou gravadas nas suas pinturas, abria novas possibilidades para a tipografia" (HULBURT, 2002, p. 18).

O Movimento *De Stijl*, surgido em 1917, na Holanda, e que teve por mentor Piet Mondrian, caracterizava-se pelo equilíbrio de formas geométricas abstratas e tentava evitar a representação das imagens. Nas composições do *De Stijl*, a tipografia era geralmente separada por barras negras do resto da composição (CLAIR, 2009). Theo van Doesburg, um dos

fundadores do movimento, criou uma tipografia geométrica chamada *An Alphabet*, que era baseada em um quadrado.

A Bauhaus, escola alemã de design, artes plásticas e arquitetura fundada pelo arquiteto Walter Gropius, 1919, em resposta às consequências da I Guerra Mundial e da Revolução Industrial cria o lema “a forma segue a função”, seguindo o princípio de que “menos é mais”. Consonantes com as influências técnicas e estéticas da época, a Bauhaus aposta numa tipografia que possa ser universal, com fontes geométricas sem nenhum resquício de caligrafia (FERRAZ, 2010). László Moholy-Nagy foi um dos nomes mais importantes dessa escola, apregoando a funcionalidade na utilização dos tipos. Segundo Clair:

Ensinou que ideias de tensão e de elementos visuais contrastantes podiam ser conseguidas por meio da disposição de tipos. Os sinais tipográficos foram mudados de seu uso primário entre margens e elementos decorativos para posições de ênfase e significado. Ele encorajou os estudantes a tentarem o design de uma fonte tipográfica funcional com as "proporções corretas" sem decorações individuais e estranhas (CLAIR, 2009, p. 99).

Na Rússia, a oposição, por parte dos artistas, à velha ordem e sua arte conservadora, gera a partir de 1917 a chamada Revolução Russa. Somando às suas criações campanhas de propaganda em defesa dos revolucionários, a tipografia encontra abrigo entre os recursos de disseminação dos ideais revolucionários. Mas, em 1920, a ascensão do bolchevismo provocou "uma profunda cisão ideológica quanto ao papel do artista no novo Estado comunista" (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 374). Resultante dessa cisão, o Construtivismo surge como um movimento de bastante ênfase no design tipológico³. Se a arte construtivista soviética expressava-se por meio de formas e cores básicas, as experimentações na tipografia e design caracterizavam-se pelos elementos simples, robustos, lineares, perspectiva e planos angulares, rompendo com os limites verticais e horizontais das composições. Vários designers construtivistas, como El Lissitzky e Kurt Schwitters, criaram *layouts* tipográficos, incorporando técnicas de fotomontagem, colagem e letras construídas com formas geométricas, que resultavam em composições assimétricas.

Teatro: palavra falada e palavra escrita

No estudo proposto por Klemens Gruber em *A encenação da escritura: intermedialidade e vanguarda*, o autor comenta sobre o interesse pela palavra escrita e a

³ Tipologia: ciência que estuda os tipos (letras).

relação entre as palavras e as imagens, despertado não só no campo da pintura, mas também no teatro, cinema e publicidade do início do século XX:

Por que houve de repente uma invasão de letras nas telas dos pintores, em forma de recorte de jornais, bilhetes de bonde, cardápios de restaurante, mas também letras isoladas, maravilhosamente moldadas e sem qualquer significado, em uma espécie de dilúvio letrista que tomou conta da paisagem artística depois da saída do naturalismo (GRUBER, 2011, p. 02).

Entre outros motivos, o autor aponta as inovações tecnológicas que amplificaram as explorações básicas e, sobretudo, as intersecções entre vida e arte buscadas pela arte nesse período. E se “a escrita tinha invadido a cidade moderna, e a palavra e a imagem colidiam em uma textura complexa” (GRUBER, 2011, p. 2), naturalmente foi entendida tanto como signo como o meio de comunicação de maior relevância para aquele momento. Tornadas ícones da vida cotidiana, às letras cabiam a ocupação de espaços da cidade, em integração com a paisagem metropolitana.

Da retrospectiva do Gruber destacam-se, para os objetivos dessa pesquisa, as considerações feitas a respeito da utilização da escrita no teatro. Creditando à diminuição da importância da linguagem, tendo sido o texto deixado de ser o centro das preocupações dessa arte, o autor assinala que a palavra ressurge na sua forma escrita, equiparada ao corpo do ator, à voz e ao espaço.

Na lista de encenações marcadas pelo uso da palavra escrita, Gruber relembra *Machina Typografica*, de Giacomo Balla, em 1914; *Within the quota*, encenada pelo Ballet Suédois de Paris, que trazia na rotunda uma gigantesca página de jornal, com letras gigantes e diversificadas, em ataque à política da imigração norte-americana e os tabloides; *O corno magnífico*, de Meyerhold, em 1927, com as máquinas abstratas postas pela cenógrafa Popova, nas quais as letras vinham pintadas em caracteres latinos.

E ao se referir ao encenador Elwin Piscator, Gruber fala que uma das funções do uso da palavra escrita em seus trabalhos era a de “intensificar o potencial expressivo de sua estética multimídia e para criar ligações pedagógicas e propagandísticas com a realidade” (GRUBER, 2011, p. 09). Interessante notar que, além das manchetes de jornais projetadas na rotunda, Piscator também colocava faixas no auditório, reafirmando a ideia de fragmentos da realidade levados à cena.

Bertold Brecht, contudo, tentará outros fins para o uso das palavras: “Assim como outros procedimentos para o estabelecimento de distância, a escrita interrompe a trama, comentando ou explicando conexões, situando-a fora de seu contexto familiar” (GRUBER, 2011, p. 09). O autor assinala também as preferências de Brecht por caracteres manuscritos e

fontes antigas, e comenta que Brecht tinha simpatia pelas tipografias da Bíblia de Lutero. A escolha por tais caracteres seria certo gosto em exibir técnicas culturais tradicionais.

Ainda sobre a palavra escrita na cenografia de Brecht, Gruber aponta três funções: a função dramática, a perceptual e a estética. E é a partir dessas três funções que se pretende observar a montagem *Amorfo*.

***Amorfo*: a palavra escrita**

Amorfo é uma montagem com texto, direção e sonoplastia de Adriano Esturilho, com Andrew Knoll, Luiz Bertazzo e Patricia Saravy no elenco; cenografia de Guenia Lemos; figurino de Felipe Custódio; iluminação de Judy Fiorese; vídeos e projeções de Giuliano Andresso, Fábio Allon e Bruno de Oliveira. É uma peça curitibana que teve sua primeira montagem em 2007, no teatro Falec, e segunda montagem em maio de 2014 no teatro Barracão Encena, no qual deteremos o presente estudo.

Tendo por referências a cultura pop e *kitsch* dos anos 80, a história relata a vida de Pedro, que recebe uma fita VHS pelo correio, na qual contém um filme de sua ex-namorada contando a notícia que está com AIDS, trazendo à tona memórias e sofrimentos do passado, confrontando-os com seus dilemas existenciais do presente.

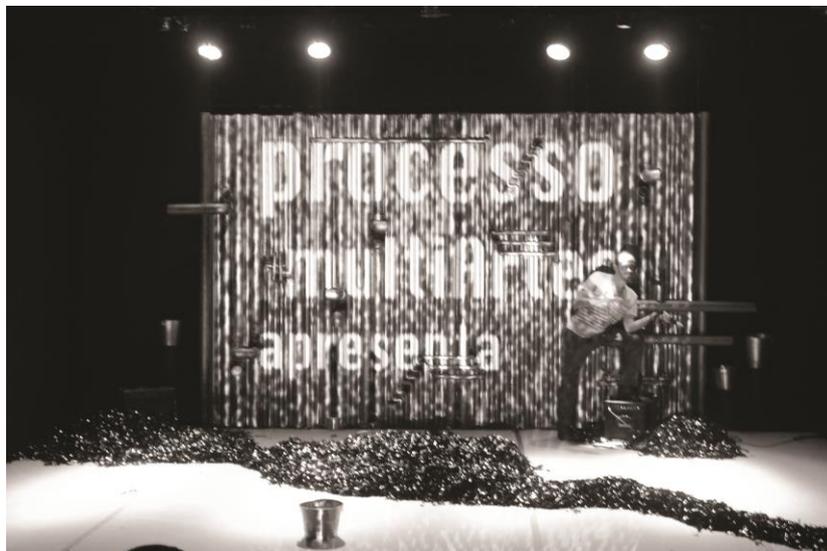


Figura 1 - Painel com projeção em *Amorfo*
Fonte: fotografia cedida pela cenógrafa Guenia Lemos.

A história não é apresentada no palco de forma linear. O uso de vídeos e de projeções de palavras/frases é procedimento que colabora na quebra da linearidade, causando rupturas, pausas, sobreposições e simultaneidades.

Tecnicamente, dois projetores de vídeo e um de slides ficam posicionados em cadeiras da plateia, aparentes, apenas envoltos por elementos cenográficos que delimitam a área de projeção para não prejudicá-la. Enquanto que o cenário é composto por um painel de canos de PVC⁴ ao fundo, que servem de suporte para as projeções, e um emaranhado de rolos de fitas VHS⁵ espalhados por todo o piso, que se estendem a algumas cadeiras da plateia, onde estão posicionados os projetores. Há também objetos espalhados pelo palco, como caixas de som, baldes, fitas VHS, lanterna, megafone e guitarra.



Figura 2 - Cenário e interação dos atores com as projeções em *Amorfo*
Fonte: fotografia cedida pela cenógrafa Guenia Lemos.

Diversos recursos são apresentados por meio dessas mídias, como, por exemplo, fotografias, imagens e vídeos relacionados ao passado da personagem, e duplicação de cenas ao vivo. E o tratamento dado às imagens auxilia na criação da atmosfera oitentista almejada pela direção. A projeção de palavras/frases ocupa um lugar de destaque, por não ser tão frequente em montagens teatrais.

Se Gruber aponta que no início do século XX as inovações tecnológicas amplificaram as explorações das palavras tanto no cotidiano como nas linguagens artísticas, cabe refletir sobre o papel desempenhado pela palavra escrita na atualidade, em tempos de comunicação digital.

⁴ Sigla para: policloreto de vinil.

⁵ Sigla para: video home system.

Em *Amorfo*, a maneira como a palavra falada/escrita é apresentada parece resgatar e ao mesmo tempo questionar seus usos linguísticos habituais, pois suas propriedades construtivas e comunicativas são exploradas. Conforme as reflexões de Gruber no âmbito das funções dramáticas, no teatro a palavra escrita encontra poder somente quando a cena deixa de ser textocêntrica. Esse entendimento, paradoxal, tanto culminaria numa cena mais imagética quanto numa cena em que a palavra retoma a sua força, ou mesmo numa cena na qual a palavra se torna imagem, representando uma ação.

Amorfo também pode ser analisado sob essa perspectiva. Em entrevista cedida para essa pesquisa, Adriano Esturilho⁶, autor e diretor da peça, esclareceu que durante a escrita do texto já previa a utilização das projeções e a presença efetiva da palavra escrita. Segundo ele, a peça tem uma proposta de fragmentação de um personagem, que é vivido por dois atores como um alter-ego, e a utilização da palavra escrita nas projeções possui função dramatúrgica de construção deste personagem.

As palavras escritas, projetadas no cenário e, portanto, pertencentes a ele, se tornam parte do universo formal do espetáculo. Conciliam-se com a produção de imagens, provocando níveis diferentes de percepções, observa-se aqui a função perceptual da palavra. Advindo da área de Letras, sua primeira formação, Esturilho explica que sempre acaba flertando com o princípio da Poesia Concreta, no qual a palavra é tida como “material”.

Sabrina Vilarinho esclarece que a poesia concreta surge num momento em que a literatura partilha do pensamento disseminado no Movimento Concretista, valorizando e incorporando aspectos geométricos à arte. E a poesia concreta, então, “tem como característica primordial o uso das disponibilidades gráficas que as palavras possuem sem preocupações com a estética tradicional de começo, meio e fim e, por este motivo, é chamado de poema-objeto” (VILARINHO, 2014).

Seguindo essa linha de raciocínio, em *Amorfo* seria possível constatar que a preocupação estética está inscrita no contexto geral da cena e, para tanto, a pesquisa de tipografia foi tão importante quanto a pesquisa da própria escrita da palavra, das suas divisões, de modo a torná-la potente. Esturilho argumenta que buscou um “jogo” semântico entre as sílabas, com maiúsculas e minúsculas, fragmentações, uso de parênteses e pontuações, que as inserem dentro da dramaturgia e levam o espectador a pensar, como, por exemplo, no momento em que o personagem vomita e é projetada a palavra "vo[MITO]".

⁶ Entrevista cedida no dia 25 de agosto de 2014.



Figura 3 - "Jogo" semântico de palavras em *Amorfo*
Fonte: fotografia cedida pela cenógrafa Guenia Lemos.

Segundo o diretor, dessa forma o texto ganha outra dimensão e outro significado semântico, criando uma construção de cena mais transversal, com elementos que acontecem em paralelo. Cabe ao espectador escolher ao que dará mais ênfase, já que há simultaneidade de informações. Mas as palavras podem ser um reforço às imagens e textos trazidos pelos atores, atuando em confluência e até mesmo em redundância. Esse procedimento de justaposição, para Esturilho, acrescenta outra interface: a *performance*, área em que também possui experiência. As informações se dão em multiplicidades, mas as escolhas são do espectador.

Sendo a palavra escrita uma forma que se insere na cenografia como parte da projeção, outro diferencial pode ser notado no processo de criação. Esturilho comenta que se reuniu com a cenógrafa e a equipe de vídeo para discutir as propostas. O desafio maior teria sido, segundo ele, escolher uma tipografia que não se distorcesse quando projetada no suporte de canos do cenário. Houve cinco propostas de tipos, com diferentes espessuras e alturas, até se chegar ao escolhido, o que só aconteceu com o cenário já montado e com os projetores posicionados, optando por uma tipografia em negrito, com serifa, que facilita a leitura e tem menor distorção.

Sobre o jogo entre palavra escrita e a palavra falada, o autor e encenador diz se interessar pelo trânsito entre a literatura, o teatro, o cinema e a música, pois a palavra se faz presente em cada uma dessas linguagens. No acúmulo dessas passagens, a palavra chega ao espectador já transformada. Para exemplificar, Esturilho fala dos trechos que foram musicados durante a encenação, e isso em função de uma maior tolerância que se tem com o texto cantado, com o qual o entendimento cartesiano e racional cede vez a outros entendimentos, como criar um sentimento por meio da música. Na escrita do texto comentou o que poderia ser um distanciamento, usando de quebras, para que o público pudesse refletir sobre o acontecimento. As projeções ainda ajudavam a criar os picos emocionais necessários na narrativa.

Sobre as infiltrações da palavra escrita na dramaturgia falada, Esturilho diz que com essa alternativa, o texto também passou a fazer parte da cenografia, fugindo aos formatos tradicionais do teatro que separam estes elementos. Em *Amorfo*, há uma compreensão da dramaturgia mais ligada à compreensão de um encenador, pois cada elemento do palco, assim como as projeções, possuía uma posição específica que fazia relação direta com os atores, o que necessitou a participação da cenógrafa, da iluminadora e dos editores do vídeo, todos acompanhando os ensaios com os atores, num esforço em conjunto. Para que isso fosse possível, os ensaios já aconteceram com todo o equipamento de projeção montado, pois, somente dessa forma haveria a consciência de como tudo estava acontecendo, que havia determinada ação, com determinada imagem, interligada com determinado texto. Em geral isso não acontece, cada coisa é feita em paralelo, nesse sentido o diretor diz que a projeção é um "outro ator".

A panorâmica trazida por Gruber sobre a utilização de palavras escritas na cenografia também pode estabelecer um diálogo com a proposição de *Amorfo*. Na entrevista, quando surgiu a pergunta se havia alguma influência ou inspiração nas montagens de outros encenadores, Esturilho rapidamente citou o teatro-conferência de Brecht, no qual a discussão política é marcada pelo recurso do distanciamento, gerando uma linha de identificação e também de quebra. E comenta que quando montou *A exceção e a regra* (1929/1930), texto de Brecht, utilizou textos de jornais, levando para a cena fatos cotidianos, aproximando a cena ao dia a dia do espectador.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A montagem de *Amorfo* oferece importantes reflexões sobre o uso da palavra escrita no teatro. Gruber ressalta que os encenadores do início do século XX estavam motivados pela ideia de aproximar a arte da vida. E se a palavra tinha tomado conta das pinturas; do cinema; da cidade, em cartazes, letreiros e anúncios; nada mais plausível do que trazê-la para a cena. No entanto, a escolha dos tipos era de fundamental importância, pois não só detinha informações (como, por exemplo, a escolha da cenógrafa Popova pelas letras pintadas em caracteres latinos, em *O corno magnífico*), mas também compunha com os demais elementos da cenografia.

As três funções da palavra escrita na cenografia apontadas por Gruber – dramática, perceptual e estética – são facilmente percebidas na montagem de *Amorfo*. Porém, em função das diferenças de contextos e de tecnologias, *Amorfo* consegue trazer à tona uma discussão que para além das funções observadas abre espaço para se pensar na funcionalidade dos tipos no contemporâneo. Lembrando que na atualidade, as relações, em sua maioria, são mediadas pela escrita rápida em mensagens telefônicas, e-mails, redes sociais, *whatsapp* e outros, percebe-se que as padronizações nas formas de escrita e das tipografias estão em constante mudança e, ao mesmo tempo, também se restringem aos aparatos disponíveis em cada um dos veículos. E vários fatores influem para que a palavra escrita se sobressaia, sobretudo o econômico.

Amorfo parece estabelecer uma ponte entre a história da tipografia, na qual se vê refletida toda a história da humanidade em relação à difusão do conhecimento, do poder e dos padrões estéticos; entre a história das artes visuais e do teatro. Mas, considerando o contexto atual, fica ainda mais evidente que a palavra escrita na cenografia redimensiona as noções de dramaturgia.

Também se destaca que em *Amorfo* as funções da cenografia são acrescidas de outras possibilidades. É comum pensar na função da cenografia de ambientação, de síntese e abstração do texto dramático ou de dispositivo cênico para auxiliar ou impulsionar a movimentação dos atores. Aqui, o procedimento faz materializar o que frequentemente se pensa apenas no plano do sonoro: a palavra e, então, como elemento cenográfico.

REFERÊNCIAS

- BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- CLAIR, Kate. *Manual de Tipografia*. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- CLAIR, Kate; BUSIC-SNYDER, Cynthia. *Manual de tipografia – a história, a técnica e a arte*. São Paulo: Bookman, 2005.
- COHEN, Miriam Aby. *Cenografia Brasileira Século XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. 2007. (Pós-Graduação em Artes Cênicas) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- DARNTON, Robert (org.). *Revolução impressa: a imprensa na França 1775-1800*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FERRAZ, Naieni. *Tipografia & história: um estudo sobre as revoluções estéticas no desenho da letra impressa*. (Trabalho de Conclusão de Curso em Desenho Industrial). Santa Maria - UESM, 2010.
- FUNK, Suzana; SANTOS, Ana Paula. *A importância da tipografia na história e na comunicação*. In: Actas de Diseño. Buenos Aires, año III, v.5, 2008.
- HULBURT, A. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 2002.
- LAS-CASAS, Luiz Fernando Luzzi. *Cinedesign: Typography in Motion Pictures*. 2006. (Tese de Doutorado em Design). Universidade de Nova York. Nova York, 2006.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- MCLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- GRUBER, Klemens. *A encenação da escritura: intermedialidade e vanguarda*. Trad. Alex Castro. In: Projeto Revoluções. Disponível em: <Revoluções.org.br/v1/sites/default/files/a_encenacao_da_escritura.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2014.
- VILARINHO, Sabrina. Mundo Educação. *Poesia Concreta*. Jul 2010. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com/literatura/poesia-concreta.htm>. Acesso em: 6 set. 2014.