



BASTIDORES DA TRAGÉDIA “OTELLO” (1949): APROXIMAÇÕES ENTRE AS PINTURAS DOS IRMÃOS BELLINI E O DESENHO DE FIGURINO DE OLIVEIRA

Paula Alvares Ampessan¹

BEHIND THE TRAGEDY “OTHELLO” (1949): APPROXIMATIONS BETWEEN THE BELLINI BROTHERS’ PAINTINGS AND OLIVEIRA’S COSTUME DESIGN

DIETRO LA TRAGEDIA “OTELLO” (1949): APPROSSIMAZIONI TRA I DIPINTI DEI FRATELLI BELLINI E I DISEGNI DEI COSTUMI DI OLIVEIRA

1 Paula Alvares Ampessan é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Possui mestrado na mesma instituição. Pesquisa o envolvimento de pintores do modernismo brasileiro na elaboração de figurinos nas artes do espetáculo e analisa os desenhos de figurinos que participam dessas práticas. CV Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1349339188475854>>; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0494-1484>>; Contato: paula.ampessan@unifesp.br

RESUMO

Este artigo visa investigar um desenho de figurino desenvolvido para a tragédia “Otelo” para o Teatro do Estudante do Brasil no ano de 1949. O objeto, como fonte primária, é descrito e analisado com objetivo de identificar características formais que revelam escolhas artísticas de Pernambuco de Oliveira, desenhista responsável. Conforme sugere o tempo e espaço desta peça shakespeariana, a escola de pintura veneziana é indicada, particularmente em Gentile e Giovanni Bellini, alcançando os símbolos emprestados ao desenho - em uma transferência da pintura para o desenho e como a diferença de suporte se manifesta. Nesse exame comparativo, busca-se compreender como o personagem representado ganha contorno, sugerindo um diálogo entre as artes plásticas e cênicas, capturando as semelhanças e as soluções visuais deste.

Palavras-chave: Otelo; Renascimento veneziano; artes plásticas; Pernambuco de Oliveira; desenhos de figurinos.

ABSTRACT

This article aims to investigate a costume design project developed for the tragedy “Othello” for the Student Theater of Brazil in 1949. The object, as a primary source, is described and analyzed with the aim of identifying formal characteristics that reveal artistic choices by Pernambuco de Oliveira, the designer responsible. As the time and space of this Shakespearean play suggests, the Venetian school of painting is indicated, particularly in Gentile and Giovanni Bellini, achieving the symbols borrowed to the drawing - in a transfer from painting to drawing and how the difference in support manifests itself. In this comparative examination, we seek to understand how the represented character takes shape, suggesting a dialogue between the visual and performing arts, capturing their similarities and visual solutions.

Keywords: Othello; Venetian Renaissance; visual arts; Pernambuco de Oliveira; costume design.

RIASSUNTO

Questo articolo si propone di indagare un progetto di costume sviluppato per la tragedia “Otello” per il Teatro Studentesco Brasiliano nel 1949. L’oggetto, come fonte primaria, viene descritto e analizzato con l’obiettivo di individuare caratteristiche formali che rivelano le scelte artistiche di Pernambuco de Oliveira, il designer responsabile. Seguendo la suggestione spazio-temporale dell’opera shakespeariana, la scuola pittorica veneziana viene indicata, in particolare da Gentile e Giovanni Bellini, enunciando i simboli presi in prestito per il disegno - in un trasferimento dalla pittura al disegno e come si manifesta la differenza di supporto. Questo esame comparativo si cerca di comprendere come si presenta la persona rappresentata nel contorno, suggerendo un dialogo tra arte plastica e performative, catturando le somiglianze e le soluzioni visive.

Parole-chiave: Otello; Rinascimento veneziano; arti visive; Pernambuco de Oliveira; disegni di costumi.

Introdução

“Otelo”, remontado inúmeras vezes desde sua criação em 1601-1604, ganhou a versão do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1949, cujos desenhos de figurinos foram elaborados por Pernambuco de Oliveira.

Nascido em Olinda (PE) em 1922, Pernambuco Gago Sacadura de Oliveira mudou-se na infância para o Rio de Janeiro (RJ), onde trabalhou por longos anos. Faleceu nessa cidade, em 1983. As primeiras experiências de Oliveira foram na cenografia. No começo da carreira, como auxiliar, trabalhou no Theatro Municipal e no Cassino Copacabana. Sua trajetória no TEB ocorreu por intermédio de Brício de Abreu (1903-1970). Abreu foi proprietário das revistas *Dom Casmurro* e *Comoedia*, nas quais Oliveira era desenhista. (Fontana, 2016, p. 221) Escreveu e dirigiu peças teatrais, além de algumas participações como ator. Portanto, cenógrafo, figurinista, diretor, dramaturgo e, neste artigo, tomamos licença para chamá-lo de desenhista.

Oliveira participou de outras criações dentro do TEB, elaborando o figurino de outras peças de Shakespeare. O desenho de figurino esteve presente como metodologia de criação. Neste caso exemplar, vemos como ocorre a interação entre o desenho de figurino e os figurinos confeccionados. O trecho, sobre a peça “Hamlet”, esclarece na prática:

Para a cena da loucura de Ofélia, Pernambuco elaborou três croquis diferentes, o que indica, inclusive, o caráter de estudo desses registros. [...] No entanto, ainda que Pernambuco de Oliveira tenha tido significativa autonomia para desenvolver o seu trabalho, a última palavra diante de um impasse era de Harnisch. Claude Vincent conta, por exemplo, que Pernambuco havia optado, inicialmente, pela cor azul para a criação dos mantos reais, ainda que o vermelho fosse a cor dessas vestiduras de acordo com uma suposta tradição. Pernambuco queria fugir do verme-

lho porque acreditava que a cor lembrava o carnaval aos brasileiros. [...] as contingências da produção de *Hamlet* fizeram com que as ideias do figurinista não se concretizassem tal como foram concebidas. [...] Foram costurados 65 trajes em menos de um mês, o que explica o fato de alguns críticos censurarem não tanto a concepção do figurino, mas a falta de acabamento nos detalhes das roupas. Ainda assim, nem tudo o que foi usado foi criado e costurado exclusivamente para o TEB. Como Harnisch havia previsto em seu roteiro de direção, alguns itens tiveram de ser emprestados, principalmente aqueles que serviam para caracterizar os soldados. [...] Quando o Pernambuco viu que o elenco ia entrar com aquelas roupas velhas, começou a chorar [...]. Aí começa o espetáculo, os clarins, as bandas, e aparece então a primeira cena do castelo. Os cortesãos, o rei, a rainha... uns com roupa de Marivaux, outros de Molière, outros de Gil Vicente. Um inferno! Uma loucura! (Fontana, 2016, p. 217-219)

É significativa a distância entre o desenho de figurino e o figurino propriamente dito. Acreditamos que isso ocorre não apenas considerando as adaptações e imprevistos mencionados dos bastidores, como também, como sinal do abismo que separa o desenho bidimensional do tecido tridimensional, o qual ganha movimento e efemeridade quando encarnado.

O desafio neste artigo inicia nesse ponto. No decorrer das páginas a seguir, falaremos de um dos desenhos de figurinos elaborados para a montagem da peça “Oteló” (1949), sem alcançar, intencionalmente, o que viria a ser o figurino confeccionado. Isso ocorre aqui, especialmente, pois a peça não foi encenada.

No Festival Shakespeare foram apresentadas as peças *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonho de uma noite de verão*, no Teatro Fênix, entre os meses de maio e agosto de 1949. O evento ocorreu em comemoração aos 20 anos da Casa do Estudante do Brasil, e foi caracterizado como a prova pública dos alunos do Seminário de Arte Dramática. Também estiveram programadas as peças *Oteló* e *Rei Lear*,

que não foram realizadas em decorrência, principalmente, da crise financeira que assolou o TEB naquele ano. *Otelo* chegou a ser descartada em fase de produção já avançada, e *Rei Lear* foi anunciada sem nunca mesmo ter saído do âmbito do entendimento entre Paschoal, João Villaret e Francisco Ribeiro (o Ribeirinho). (Fontana, 2016, p. 270)

Conforme anunciado, o espetáculo alcançou estágios avançados de produção, os quais integraram os desenhos de figurinos desenvolvidos:

Otelo chegou a assumir dimensões mais concretas, estando, inclusive, o espetáculo ensaiado quando abortado. Não é possível precisar quando Paschoal tomou a decisão de desistir de *Otelo*; aparentemente, foi só mais para o final do Festival Shakespeare que ele resolveu encerrar o evento com *Sonho de uma noite de verão*. *Otelo* foi noticiado ainda como o espetáculo que seria apresentado na inauguração do Teatro Copacabana, agendado para 29 de julho de 1949. Porém, o local foi inaugurado apenas em 9 de setembro, e com a peça *A mulher do próximo*, pela Companhia Abílio Pereira de Almeida. (Fontana, 2016, p. 272)

Nesse ponto, fica claro como seria dificultoso seguir nossa análise de desenho de figurino do ponto de vista das artes cênicas, pois o objeto não atingiu seu ponto final, jamais encontrando o corpo do ator.

[...] o desenho de uma peça de roupa ‘começa e termina no corpo. O corpo é seu ponto de partida (ou geografia prévia) e é seu ponto culminante, já que é precisamente no corpo do usuário onde o desenho existe como tal e cobra vida’ (Lima Junior apud Viana; Muniz, 2012, p. 186)

Como alternativa, experimentaremos dar continuidade à investigação sobre o desenho de figurino como um objeto autônomo, na perspectiva da história da arte, especulando sobre possíveis referências visuais

utilizadas pelo desenhista, ao passo que não há registros ao nosso alcance sobre essa etapa no desenvolvimento dos desenhos. Dito de outra forma, nossa observação recai sobre um objeto de desenho sobre papel e não pretende compreender o que foi feito do desenho a posteriori. A proposta sugerida coloca conscientemente, portanto, o desenho como fim, compreendendo a riqueza intrínseca em informação visual dos “croquis” de Oliveira. Tal abordagem - do desenho de figurino provisoriamente compreendido como um objeto gráfico para o olhar da historiografia da arte e não como um projeto a ser concluído sobre uma obra têxtil exposta ao teatro - desloca nossa metodologia das práticas teatrais e de uma história do figurino (sem desconsideração ao campo) em direção às metodologias e conceitos histórico-artísticos.

Assim, analisaremos o desenho de figurino² do personagem “Doge”, cuja imagem orientará possíveis referências visuais utilizadas pelo desenhista, alcançando as semelhanças, bem como as alternativas criativas particulares ao personagem retratado, considerando formas e cores que simulam o vestuário. As pinturas dos irmãos Bellini, Giovanni e Gentile, sobre o doge veneziano servirão como indicadores para apurarmos - por aproximação e comparação - os recursos visuais apreendidos nos diferentes suportes e funções. Enfim, procuramos compreender como as disciplinas - artes cênicas e história da arte - se relacionam, se complementam e se beneficiam na diversidade de perspectivas.

2 O objeto apresentado faz parte do acervo da FUNARTE/Centro de Pesquisa e Documentação e foi cedido para a pesquisa da tese de doutorado, em desenvolvimento, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

O desenho de figurino

O grupo de objetos da peça “Otelo” (1949) conservados no acervo da FUNARTE/Centro de Pesquisa e Documentação é composto por seis desenhos³ feitos em guache sobre papel, conforme descrito na catalogação⁴. Escolhemos para este exame um desenho do grupo masculino de personagens: “Doge” (Figura 1). Sabemos que se trata desse personagem pelas anotações na base do papel, o qual apresenta duas grafias distintas: a esquerda, “aprovado” e “Adacto” Filho, diretor do espetáculo (Fontana, 2016) e, a direita, os apontamentos de Oliveira cuja assinatura é acompanhada da revelação do personagem “O Doge”, o título da tragédia “Otelo” e o grupo teatral a qual se refere “Teatro do Estudante do Brasil”.

O doge, na nossa leitura, é uma figura relevante no início da tragédia para dar o contexto geográfico bem como situar a posição hierárquica de Otelo e a situação heterogênea do seu entorno.

A figura veste a longa capa verde que cobre parte da cabeça e se estende além do chão, como um manto. Os arabescos são desenhados, indicando um tecido nobre, pintados em um tom brilhante, mais escuro, talvez com adição de purpurina, e pinceladas de verde claro e amarelo. O efeito é aristocrático, obviamente tratando-se do comandante veneziano. O chapéu pontudo ou gorro rígido - chamado “corno duca” -, ligado ao

3 Possuem dimensões variadas em dois tamanhos: 36,5 x 27 cm e 28 x 21,5 cm. Consta: ano e peça que se refere; a assinatura de Pernambuco de Oliveira; a propriedade do “Teatro do Estudante do Brasil”; e a rubrica de aprovação do diretor. As figuras são carentes de feições, mas claramente identificáveis, cujos nomes dos personagens são mencionados: Doge; Cássio; Brabânco; Desdêmona; Bianca; Emília. Nota-se a falta de mais dois personagens essenciais que compõem a trama: Otelo e Iago. Os motivos podem ser desde o extravio das páginas quanto a ausência da produção de desenhos dos demais personagens. Ainda não alcançamos essa informação.

4 Acrescentamos o grafite como elemento de efeitos das figuras, giz pastel nos contornos mais evidentes e acréscimo de tingimento metálico (purpurina) em detalhes de acessórios e decorações.

manto, tem acabamento trabalhado com traço em zig-zag como uma tira decorada, destacado também pelo guache cintilante. O abotoamento do manto destaca-se levemente e parece remeter aos botões ornamentais conhecidos como “sinos de ouro”. O tom é um pouco mais avermelhado, fechando a veste da cintura ao pescoço, deixando apenas o rosto aparente - sem fisionomia, um traço demarca seu centro - pintado em tom de pele clara. As mãos, no mesmo tom do rosto, se posicionam em postura de adoração e poder. Embaixo, uma túnica volumosa em tecido, cor rosada, toca o chão. As mangas da túnica são amplamente abertas, pintadas de branco com acabamento no punho em roxo escuro. Não são visíveis sapatos ou demais acessórios - além do chapéu.

Análise comparativa entre o desenho de figurino e as pinturas de Gentile e Giovanni Bellini

A tragédia “Otelo”⁵ explora o contexto de guerra Otomana-Veneziana, ocorrida na segunda metade do século XVI. Esse ponto corrobora a aproximação à escola veneziana, a qual possui nomes de grande influência global entre os séculos XV e XVI e certifica a análise comparativa entre os desenhos de figurinos e as pinturas. Isto é, os pintores venezianos seriam a referência da construção de Oliveira. Como dito, a hipótese é validada pela ambientação da tragédia, cujo local (Veneza), contexto (guerra Otomana-Veneziana) e temporalidade (segunda metade do século XVI) condizem com tal referência. Dessa maneira, “se realmente sentirmos a necessidade de remontar a pintura veneziana moderna às suas origens, então é para a família Bellini que devemos olhar: primeiro

5 A tradução da tragédia “Otelo” ocorreu em 1938, na pasta do ministro Gustavo Capanema, junto a outras 23 peças estrangeiras. O protagonismo do TEB nesse momento se desenvolveu em concordância com as ações da entrada de Vargas no poder, rumo à modernização do teatro nacional. O decreto-lei que concebeu o Serviço Nacional de Teatro (SNT), exigia, como uma de outras inúmeras competências, a tradução de obras canônicas estrangeiras da literatura dramática ocidental para o português (Fontana, 2016, p. 36-37).



FIGURA 1.

OLIVEIRA, PERNAMBUCO, *O Doge*, 1949. Guache sobre papel, 36,5 x 27 cm, Coleção FUNARTE/Centro de Documentação e Pesquisa, Rio de Janeiro. Fonte: FUNARTE/Centro de Documentação e Pesquisa (2021)

Jacopo, e depois os seus filhos Gentile e Giovanni.” (Rugolo, 2003, p. 7-8)

Subordinado de seu pai, Giovanni Bellini (c. 1430-1516) trabalhou no estimulante ambiente movimentado pela mudança que se despedia do gótico e estabelecia uma “nova sensação de volume e espaço”, despertando o início do Renascimento. (Rugolo, 2003). A partir de 1479, Giovanni trabalha no Palácio Ducal, substituindo seu irmão, Gentile, até sua volta de Constantinopla. Diferente do irmão, Giovanni não saiu de Veneza para longas viagens e encomendas, traçando trocas visuais apenas em visitas curtas às cidades italianas da região e proximidades. Em quatro anos tornou-se o pintor oficial de Veneza. (Rugolo, 2003, p. 7-8)

Gentile Bellini (c. 1429-1507) foi um exímio pintor de retratos. Nesse gênero, há pouco conservado para compreendermos a dimensão de sua habilidade pictórica, mas se sabe do ineditismo de sua produção, que colocou os retratados como “indivíduos dignos da imortalidade por direito próprio” (Davis; Lindsmith, 2019, p. 87), isto é, desvinculados da presença desses em retábulos. Surpreendeu seus pares, como Giorgio Vasari (1511-1574), com suas representações das conquistas de Veneza desbravando o mar em pinturas de guerras navais; e foi além ao entrar em contato com Maomé II cuja missão levou-o a Constantinopla para pintar o retrato do sultão. Gentile correspondeu às expectativas, criando uma série com semelhanças que deixaram o sultão “se perguntando como um homem mortal poderia possuir tal talento divino a ponto de expressar as coisas naturais de forma tão vívida”. (Davis; Lindsmith, 2019, p. 88) Infelizmente, a produção de Gentile do período com “desenhos de vários funcionários otomanos, autorretratos, diversas obras eróticas que o sultão havia solicitado especificamente foi perdida”. (Davis; Lindsmith, 2019, p. 88)

Em Veneza, a obra de Gentile também não foi longeva na conservação. O ciclo completo pintado para a Câmara do Grande Conselho, junto ao irmão Giovanni, foi destruído em um incêndio ocorrido em 1577. Entretanto, das pinturas sobreviventes, identificamos a cidade de Veneza

como sua grande protagonista. Indivíduos e arquitetura foram meticulosamente detalhados em monumentais obras de arte que influenciaram gerações de pintores de paisagens urbanas durante séculos. (Davis; Lindsmith, 2019, p. 88)

A aproximação entre o “Doge” de Pernambuco de Oliveira e as pinturas do envolvimento dos irmãos Bellini com o ducado de Veneza é evidente. Em “Retrato do doge Leonardo Loredan” (Figura 2), de Giovanni Bellini, em especial, a descrição da obra revela:

Loredan é mostrado com as vestes brancas que ele teria usado nas ocasiões mais esplêndidas, e o contraste do branco e do dourado contra o fundo azul o faz parecer ainda mais marcante e deslumbrante. A curva suave do corno *ducale* com chifres (chapéu dogal) sobe graciosamente. Várias larguras de caro tecido adamascado de seda branca, tecido com fios de metal dourado e prateado, foram costuradas para formar o manto. O desenho da romã veio dos têxteis do Mediterrâneo oriental e era popular nos tecidos renascentistas. O próprio Loredan introduziu vestes dogais brancas para as procissões que celebravam as festas da Candelária e da Anunciação. Se você olhar com atenção, verá que o desenho está de cabeça para baixo; a parte de trás – a vista que a maioria das pessoas veria em procissões cerimoniais – mostrava o desenho na vertical. Esse tipo de detalhe indica que Bellini estava observando e registrando com precisão o que viu, em vez de imaginar: provavelmente pegou emprestado o manto para poder pintá-lo com calma. (The National Gallery, 2023)

Abastecidos de detalhes com a minuciosa pintura de Giovanni e o trecho extraído junto à obra na *National Gallery*, em Londres, onde o quadro se encontra, teríamos informações suficientes na análise comparativa com o desenho, na mesma medida em que encontramos semelhanças visuais, bem como as leis que regem o traje à rigor do doge. Porém, iremos adiante no modelo de Gentile, feito antes mesmo de Gio-



FIGURA 2.

BELLINI, Giovanni, *Retrato do doge Leonardo Loredan*, c. 1501-2. Óleo sobre madeira, 61,6 x 45,1 cm, Coleção National Gallery, Londres. Fonte: Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-doge-leonardo-loredan>> (19 dez. 2023)

vanni, de outro chefe de estado veneziano, cujo traje cerimonial é reiterado. Em “Doge Niccolò Marcello” (Figura 3):

O incomum gorro em forma de chifre e as suntuosas vestes de seda identificam este homem como um doge, o governante eleito de Veneza. Não podemos ter certeza de quem ele é, mas ele foi identificado no passado como Doge Niccolò Marcello, que esteve no poder por um breve período de 1473 a 1474 (esta foi claramente a opinião de quem inscreveu a parte de trás da imagem no século XVIII). [...] O tecido da borda, assim como suas vestes de seda, é tecido com o que ficou conhecido como desenho de romã. Extremamente popular em Veneza, este design foi originalmente derivado de têxteis do Mediterrâneo Oriental, mas posteriormente produzido e exportado por comerciantes venezianos. Um item de luxo caro, seu uso aqui é um sinal da riqueza do doge e indica que ele presidiu uma cidade-estado mercantil vibrante e rica. (The National Gallery, 2023)

A touca de linho de fio solto sob o chapéu dogal, o tecido de seda do traje, a austera gola, as cores adamascadas em contraste da alva *chemise* percebida delicadamente na gola são equivalentes. O desenho de romã, entretanto, é dado de diferentes maneiras. Nas pinceladas de Giovanni o vemos em branco e dourado no corpo do retratado, cujo trecho esclarece que ocorreu uma cópia fiel na presença do tecido nas mãos do pintor. No óleo de Gentile, vemos a romã desenhada em primeiro plano, na base do quadro, destacado em escarlata e dourado, informando a fortuna do regente.

Um indivíduo tão relevante e tradicional da história de Veneza e, conseqüentemente, como personagem inspirador da tragédia de “Otelo”, não poderia ser retratado distanciado dos símbolos de seu poder e das dinâmicas que estabelecem as peculiaridades de Veneza, como a forte troca mercantil com o Oriente, manifestada no tecido. Os dados das obras servem a Oliveira, e vemos que o mesmo empregou em seu desenho (Tabela 1).



FIGURA 3.

BELLINI, Gentile, *Doge Niccolò Marcello*, c. 1474. Óleo sobre madeira, 62,2 x 45,1 cm, Coleção The National Gallery, Londres. Fonte: Disponível em: <<https://www.nationalgalleryimages.co.uk/asset/2770/>> (19 dez. 2023)



TABELA 1.

Análise comparativa entre os detalhes da pintura “Retrato do doge Leonardo Loredan”, de Giovanni Bellini, da pintura “Doge Niccolò Marcello”, de Gentile Bellini, e o desenho de figurino do personagem “Doge”, de Pernambuco de Oliveira. Fonte: Elaborada pela autora (2024)

Acima capturamos como cada imagem revela suas intenções. A intenção da pintura do manto ducal de Giovanni é ser estritamente fiel à roupa. Giovanni Bellini imita a seda de forma que a identificação visual do tecido na pintura é incontestável. Gentile Bellini não é tão explícito em sua pintura do manto, mas assegura que a riqueza do doge seja reconhecida pelo símbolo centralizado na base da imagem, a romã. Por afinidade, tratando-se da mesma figura, afirmamos que seu tecido é nobre ainda que não seja seguro certificar com exatidão o elemento têxtil representado. O caso de Oliveira é distinto dos anteriores na medida em que julgamos a utilização da seda por aproximação na análise comparativa junto às pinturas e relatos historiográficos do traje da figura aristocrática veneziana e não pela identificação visual de que o mesmo a desenhou. Desse aspecto, esse desenho de figurino não se utiliza da fidelidade visual do tecido, pois esse pode ser definido posteriormente, bem como utilizar-se de materiais distintos, de modo que seu compromisso é a cena e não a representação (o retrato), como nas pinturas. Vemos que as aproximações visuais são plausíveis para a compreensão da criação do desenhista, todavia, não podem, no caso de Oliveira (e também de Gentile) em circunstância alguma, determinar que o manto é de seda. O desenho como suporte pode, se desejado, alcançar o aspecto da seda utilizando efeitos gráficos, ou seja, não há limitação do suporte, apenas das intenções. No caso apresentado sugerimos a seda por aproximação à pintura, enquanto o desenho não nos revela qual o verdadeiro tecido da roupa que o personagem usaria em cena. Se considerarmos as aproximações simbólicas, a romã é claramente revelada nas pinturas, enquanto Oliveira desenha, na verdade, largos arabescos orgânicos ao longo do manto, de forma que a luxuosidade seja mencionada sem a exatidão dos contornos. Somos influenciados a relacionar com as formas simbólicas do doge pelo esquema proposto.

Se não fosse informado o nome do personagem na base da folha do desenho, acreditaríamos que o elemento que ilustra o personagem

“Doge” seria atribuído ao acessório. Até esse momento, apenas o chapéu ducal é evidentemente um indumento que distingue a figura. Mesmo sem a análise comparativa junto às pinturas, conseguiríamos capturar a identidade do figurino desenhado.

Dando continuidade às aproximações, ainda temos um modelo insuficiente à Oliveira pois falta-lhe a parte inferior do vestuário do personagem.

No caso de Giovanni:

Anteriormente, os retratos dos doges de Veneza seguiam tradicionalmente as convenções normais para retratos de governantes, mostrando-os de perfil estrito. Bellini utilizou a visão mais contemporânea de três quartos, popularizada na cidade por artistas como Antonello da Messina a partir da década de 1470, para explorar o caráter de Loredan. [...] Os braços ocultos e a representação de meio corpo lembram bustos clássicos de imperadores em mármore; muitas vezes colocados em pedestais, aqui lembrados pelo parapeito, foram adotados durante a Renascença para retratos esculpidos de poderosos e ricos. (The National Gallery, 2023)

No caso de Gentile:

Como era tradicional nos retratos - e especialmente nos retratos de governantes - o modelo é mostrado de perfil, visto então como a forma mais característica e marcante de registrar os traços de uma pessoa. Também era formal: o assistente não precisava se envolver com o espectador, mantendo uma distância psicológica adequada aos altos funcionários. (The National Gallery, 2023)

Dessa perspectiva, poderíamos sugerir certa liberdade na criação da parte inferior da figura no desenho, entretanto, as vestes do ducado possuíam o rigor na forma e cores, as quais limitavam-se em quatro: dourado, branco, carmesim e escarlata; e os tecidos reduzidos em: veludo, pele

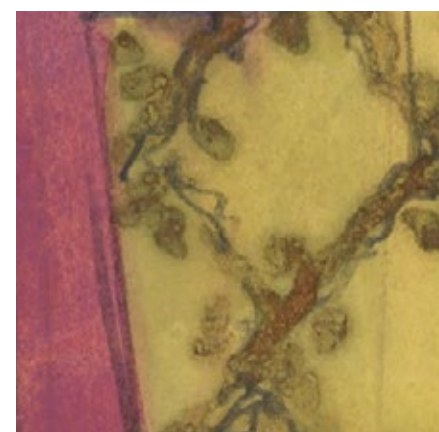
felpuda, adamascado e seda - as duas últimas reveladas anteriormente.

Aqui, percebemos algumas escolhas de Oliveira colocadas em cheque quanto às cores. A cromia do desenho pode ter sido alterada pelo tempo, cuja descrição atribuímos aos tons de verde, amarelo, vermelho e roxo. Entretanto, considerada a limitação do guache e, principalmente, a função de direcionamento do desenho, sem uma exatidão necessária nessa etapa, podemos aproximar as cores sugeridas que Oliveira dispõe na imagem. Os tons dourados são claramente sugeridos nos pontos cintilantes dos arabescos da capa, bem como no corpo do manto amarelo-esverdeado - que se aproximada da cor; as mangas acolhem o branco - que poderia aparecer na touca de linho, tradicionalmente usada embaixo do *cornio*; o escarlata aproxima-se da sugestão descrita nos botões ornamentais que fecham o manto; e o carmesim ocupa a toga da cintura ao chão. (Tabela 2) Oliveira acrescenta a cor púrpura à figura, fugindo da tradição da vestimenta dos doges venezianos. A liberdade efetivamente se confirmaria no acabamento das mangas, o qual o desenho propõe um grande contraste ao lado do branco.

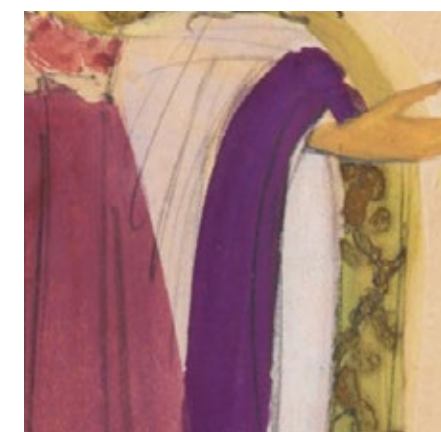
Um ex-voto assinado por Giovanni conserva informações aceitáveis sobre a indumentária completa. O óleo “Retábulo de Barbarigo” (Figura 4) oportuniza apurarmos como as vestes encontram o chão a partir de um volume que demonstra a vastidão de tecido utilizada pelo doge. Um ponto que não corrobora com os retratos dos bustos anteriores dá-se na ausência do símbolo de romã e do adamascado. Seu longo manto, parcialmente escondido pela sobrecapa, não deixa evidente o tecido (seria seda dourada ou veludo dourado?). Mais uma vez, a identificação da figura é elucidada pelo gorro em forma de chifre, além das cores: dourado, escarlata e branco

Ainda não vemos como a veste debaixo do manto se estabelece, mantendo o assunto em aberto.

Nesse ponto, outra obra de Gentile nos esclarece visualmente. A monumental “Procissão da Verdadeira Cruz” (Figura 5) é um quadro que



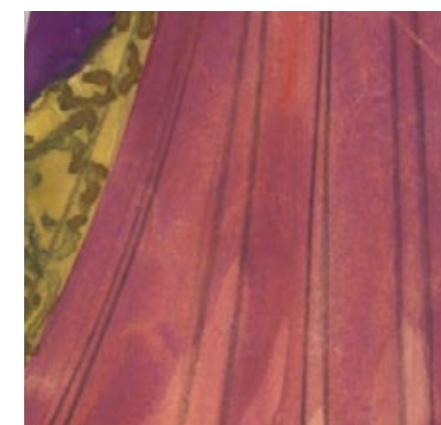
Dourado



Branco (e púrpura)



Carmesim



Escarlate

TABELA 2.

Análise detalhada das cores do traje em cena do desenho de figurino do personagem “Doge”, de Pernambuco de Oliveira, conforme rigor cromático do traje oficial do doge veneziano. Fonte: Elaborada pela autora (2024)



FIGURA 4.

BELLINI, Giovanni, *Retábulo de Barbarigo*, c. 1488. Óleo sobre painel, 200 x 320 cm, Coleção Igreja San Pietro Martire, Murano. Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barbarigo_Altarpiece.jpg> (19 dez. 2023)



FIGURA 5.

BELLINI, Gentile, *Procissão da Verdadeira Cruz*, c. 1496. Têmpera e óleo sobre tela, 373 x 745 cm, Coleção Gallerie dell'Accademia, Veneza. Fonte: Disponível em: <<https://www.gallerieaccademia.it/processione-piazza-san-marco>> (19 dez. 2023).



TABELA 3.

Detalhe da pintura "Procissão da Verdadeira Cruz", de Gentile Bellini, para a análise comparativa de figura do doge, e o desenho de figurino do personagem "Doge", de Pernambuco de Oliveira. Fonte: Elaborada pela autora (2024)

expressa como a dimensão de suas pinturas viabilizou a minúcia dos indivíduos retratados, promovendo a identificação desses. Na tela, a Praça São Marco é apresentada ao fundo, ambientando o cortejo. Este, por sua vez, é apresentado na base do primeiro plano, onde vemos o aglomerado de pessoas com vestes clericais. O mesmo padrão aparece no canto central esquerdo. No lado oposto, a multidão colorida e seus trajes denunciam que se tratam de membros do ducado veneziano. Observamos, inclusive, o doge, distinguido com seu chapéu dogal.

Pela primeira vez é apresentada uma referência para a túnica debaixo do manto. Acima (Tabela 3), a flecha vermelha aponta para o detalhe central no corpo da figura, cuja cor se aproxima da proposta do desenho de figurino de Oliveira. Os traços verticais desse elemento do traje orientam, nas duas imagens, que se trata de uma saia com largas pregas, portanto, imprimindo volume ao traje inferior do retratado na pintura, como também, no personagem do croqui.

Considerações finais

Cientes da função do figurino no corpo do ator e no todo da cena - considerando sua materialidade têxtil (ou de outra matéria que corrobora com a atuação e palco), interação com iluminação, espacialidade e composição, dentre outras dinâmicas cênicas - compreendemos que falar de um desenho de figurino sem tratar do traje em cena é tratar de um objeto inacabado. Na história da arte, essa problemática é habitual no exame dos estudos preparatórios que envolvem a modelagem para a escultura, maquete para a arquitetura e o esboço para a pintura. Entre as tarefas que a historiografia da arte assumiu está a longa tradição de definir a posição do desenho, não apenas como etapa provisória, para investigarmos questões sobre seu estado primário, como também sendo uma “obra” em si mesmo, onde o desenho constitui-se como um objeto autônomo, acabado e com valores plásticos autossuficientes em diferentes aspectos.

Barbieri (2017) nos esclarece sobre a problemática do “desaparecimento” do figurino, nas artes cênicas, e como a questão do desenho (dito na citação dentro do que identificamos como “representações e descrições” e “registros do processo material”) opera:

Na extensa atenção que tem sido dada à atuação, ao teatro, ao drama e à performance, as referências ao figurino podem ser obtidas apenas ocasionalmente, por assim dizer, nas margens. O trabalho dos figurinos pode ser detectado em representações e descrições do traje em cena do ator, embora muitas vezes incluído em seu trabalho. Esta indefinição pode ser o resultado do desaparecimento físico do traje material que, separado do performer, pode ter deixado vestígios da existência unida e transitória no palco apenas na memória física do usuário. Estes vestígios são por vezes registados nas memórias do intérprete e, ocasionalmente, nas recordações do público e da crítica. Embora os registros do processo material envolvido em seu desenvolvimento como objeto fabricado possam ter sobrevivido, o próprio traje fabricado simplesmente se desgasta ou desaparece em outras performances. Os poucos figurinos que constam do arquivo como objetos preservados e como fragmentos da performance podem ter sido coletados por sua associação com performances famosas. (Barbieri, 2017, local. 694)

A conjuntura em que a peça “Otelo” (1949), no TEB, é anulada em estágios avançados, deixando vestígios de uma “promessa” da peça, alcançamos a incompletude do figurino de um ponto de vista que não pretende recapitular, remontar, restaurar um objeto final, dá-nos a oportunidade de entendê-lo em sua plenitude como desenho. A análise comparativa junto às pinturas revelou intenções gráficas específicas ao desenho de figurino sobre as possíveis escolhas do desenhista. Assim, ao aproximarmos o desenho das pinturas do Renascimento veneziano assimilamos: a composição cromática a qual Oliveira desenvolve com originalidade, na medida em que busca a referência do “uniforme” ducal

sem prender-se aos tons exatos do referente; a modelagem se mantém semelhante ao referente com leve distinção nas mangas, amplas e contrastantes - não manifestada nas pinturas - e na ausência da sobrecapa curta - vista apenas nos retratos de grupos; as decorações adamsadas são simplificadas de maneira que cumprem seus signos de requinte, cujo luxo e relevância são alcançados sem “perder tempo” no detalhamento desenhado; já o acessório, desenhado com apuro no sentido de que este, como vimos, é o efetivo indício da identidade do personagem, na qual o *cornio* é representado tal qual o doge dos irmãos Bellini.

Vale mencionar, como última observação, uma especificidade apurada no desenho de Oliveira que julgamos corroborar com o arranjo da tragédia de “Otelo”. O teatro elisabetano coloca um compromisso soberano na palavra, e os figurinos acompanham esse enriquecimento. (Leão, 2014, p. 150-151) Nas tragédias shakespearianas esse recurso visual cúmplice da cena se intensifica, indicando classes sociais, comportamentos e atitudes, todos a serviço do ator/personagem, entre atores/personagens e, conseqüentemente, explicitando emoções/psique humanas. “Otelo” é uma tragédia, na nossa leitura, especial nesse sentido, pois seus personagens lidam com as oposições de maneira intensa, seja no oratória inicial do mouro frente ao doge e senadores para os convencer de suas intenções, quanto no ressentimento de Iago que não ocupa a posição que deseja e dissimula os eventos para atingir seus objetivos - apenas para citar alguns. Isso reverbera na interação dos personagens e na conduta passional de Otelo (Pereira apud Shakespeare, 2017, local. 131). Seguindo essa lógica e considerando como os desenhos participariam dessa operação, seria prudente identificar tais oposições no conjunto completo de desenhos dos personagens, os contrapondo. Entretanto, acreditamos que o desenho de figurino do “Doge”, considerando as intenções do suporte e limites já mencionados, de antemão carrega indicativos desses confrontos, apurados nos contrastes que Oliveira propõe

entre os “supostos” tecidos desenhados - liso da saia e fortemente decorado no manto - bem como no uso de cores complementares - vermelho junto ao verde - e meio-complementares - púrpura ao lado do verde. Isto é, Oliveira os aplica no personagem individualmente, e os conflitos (no sentido da incerteza, da dúvida, dos dilemas) que permeiam toda a tragédia são apresentados continuamente.

O assunto é vasto e nos coube nesse artigo instigar certos caminhos que os desenhos de figurinos podem abrir numa perspectiva que respeita, obviamente, o traje em cena, e que empresta conceitos e métodos da história da arte para inaugurar uma autonomia do desenho de figurino, possibilitando aproximações que esclarecem escolhas gráfica, além de propor novas formas para suas interpretações e análises.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Donatella. **Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body**. London: Bloomsbury, 2017. E-book Kindle.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: CosacNaify, 2012.

DAVIS, Robert C; LINDSMITH, Beth. **Renaissance People: Lives that shaped the Modern Age**. London: Thames & Hudson Ltda., 2019.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FUNARTE/Centro de Pesquisa e Documentação. **Desenhos Artísticos**. In: Biblioteca Sophia. Disponível em: <http://cedoc.funarte.gov.br/sophia_web>. Acesso em: 29 abr. 2021.

HOLLANDER, Anne. **Seeing Through Clothes**. New York: The Viking Press, 1978.

HOLLANDER, Anne. **Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting**. London: Bloomsbury Publishing, 2016.

LEÃO, Raimundo Matos de. **História do Teatro: oito aulas da Antiguidade Grega ao Romantismo**. Salvador: EDUFBA, 2014.

LEVENTON, Melissa (org.). **História Ilustrada do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth ao final**. Tradução Livia Almentadry. São Paulo: Publifolha, 2013.

RUGOLO, Ruggero. **Venice Where to Find Bellini Carpaccio Titian Tintoretto Veronese**. Firenze: Scala Group S.p.A., 2003.

SHAKESPEARE, William. **Otelo: O Mouro de Veneza**. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. E-book Kindle.

THE NATIONAL GALLERY. **Gentile Bellini**. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/gentile-bellini>>. Acesso em 19 dez. 2023.

THE NATIONAL GALLERY. **Giovanni Bellini**. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/giovanni-bellini>> . Acesso em 19 dez. 2023.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosana (org). **Diário de Pesquisadores: Traje em Cena**. Estação das Letras e Cores: São Paulo, 2012.

Data de submissão: 14/03/2024

Data de aceite: 07/07/2024

Data de publicação: 29/08/2024