

O Imaginário no Processo de Criação de Figurinos e Cenografias para Espetáculos Teatrais

Imaginary in the Process of Creating Costumes and Scenographies for Theater Shows

Mário Cezar Silva Leite¹
Ronaldo Henrique Santana²
Bruno Luis Soares Custódio³

Resumo: Este artigo trata sobre a relação do imaginário com o processo de criação de figurinos e cenografias para espetáculos teatrais. O imaginário, como conceito fundamental do trabalho, atua como propulsor para gerar ideias e material criativo na construção da parte visual de um espetáculo. Pelas potencialidades observadas, a partir da discussão dos estudos do imaginário, pesquisa bibliográfica que tem como base o texto “A produção imaginária e a formação do sentido estético: Reflexões úteis para uma educação humana” de Angel Pino (2006), decidimos conectar estes elementos com o processo criativo na produção de figurinos

¹Mário Cezar Silva Leite é professor titular da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT-campus Cuiabá), doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), atua em Literatura Brasileira e Crítica Literária, na Graduação em Letras (IL-UFMT) e no Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPg-ECCO-FCA/UFMT), ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6096-3787> Email: mcs1@terra.com.br.

²Ronaldo Henrique Santana é doutor e Pós-doutor em Estudos Interdisciplinares em Cultura Contemporânea, pelo PPg. em Estudos em de Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT), professor Adjunto da Faculdade de Etnodiversidade, da Universidade Federal do Pará (UFPA-Campus de Altamira), criador e líder do Grupo de Estudos sobre Natureza, Cultura e Etnosaberes da Amazônia (GENCEA-UFPA/CNPq) e vice-líder do Grupo de Estudos em Cultura e Literatura em Mato Grosso (RG: DICKE) - UFMT/CNPq, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0853-2012>, Email: ronaldobio@ufpa.br.

³Bruno Luis Soares Custódio é graduado em Design de Moda, pela Unicesumar, e em Teatro, pela Universidade do Estado de Mato Grosso, Mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO, da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3987-3720>, Email: brunoluissoares790@gmail.com.

e cenografia teatral, e suas interfaces com os estudos do Imaginário que, nesse sentido, subjaz, como parte essencial do processo criativo e suas nuances.

Palavras-chave: imaginário; teatro; figurino; processos criativos.

Abstract: This article deals with the relationship between imagery and the process of creating costumes and scenography for theatrical shows. Imaginary, as a fundamental concept of the work, acts as a driving force to generate ideas and creative material in the construction of the visual part of a show. Due to the potentialities observed, based on the discussion of imaginary studies, bibliographical research based on the text “Imaginary production and the formation of aesthetic sense: Useful reflections for a human education” by Angel Pino (2006), we decided to connect these elements with the creative process in the production of costumes and theatrical scenography, and its interfaces with the studies of the Imaginary that, in this sense, underlies, as an essential part of the creative process and its nuances.

Keywords: imaginary; theater; costume; creative processes.

Boitatá, Londrina, 2023
Recebido em: 16/01/2024
Aceito em: 22/01/2024



O Imaginário no Processo de Criação de Figurinos e Cenografias para Espetáculos Teatrais

Mário Cezar Silva Leite, Ronaldo Henrique Santana, Bruno Luis Soares Custodio

O espaço

“Cenografia” conhecida como o mundo audiovisual das artes cênicas é uma ilusão artística do design do palco, com metáforas e imagens altamente narrativas. É no momento da criação e concepção cenográfica que se pode expandir a criatividade e criar mundos que falam por si só de forma visualmente, compondo ao todo, a poética ao espetáculo. Cultuado pela humanidade há milênios, o teatro é uma forma de contar histórias através de representações artísticas, composta por elementos como cenografia, figurino, atores, iluminação, sonoplastia, dramaturgia e direção (Pavis, 2007). No teatro dramático do diretor russo Stanislavski (1863 – 1938), o teatro de personagem e conflito busca explorar a profundidade psicológica dos personagens, mergulhando nas motivações internas e nas emoções humanas. O ator por muitas vezes, busca uma identificação com o personagem tornando assim a interpretação mais realista (Brandão, 2020). O texto é um elemento fundamental no teatro, e conforme Sacaldassy (2010), mesmo que uma história seja bem escrita, é necessário um conflito para que seja uma história dramática. Sacaldassy continua expondo que, deve haver uma justificativa para que a história exista e seja contada, e é crucial que a personagem esteja em uma “[...] situação desconfortável que vai provocar o conflito que vai desencadear a busca pela mudança” (Sacaldassy, 2010). Nesta estrutura, diga-se, “tradicional”, de narrativa pode-se ampliá-la para além da teatral em vários aspectos, incluindo as narrativas mais “tradicionalistas” literárias.

Existem, claro, diversas outras formas do fazer teatral, como por exemplo o teatro épico de Brecht. Dramaturgo, poeta e encenador alemão que traz um conceito fundamental não dramático e sim narrativo. Nessa forma da épica do teatro, o espectador se torna um observador da ação e desperta sentimentos e angústias e faz com que o público exija decisões dos acontecimentos, há um despertar de consciência e razão, o ser social determina o



pensamento (Bossmann, 1975). A música é um elemento importante na narrativa, ela comunica, comenta e pressupõe o texto dramático, toma uma posição e indica um comportamento. Já o teatro performativo, ou teatro pós dramático como caracterizado no livro de 1999 do teórico, crítico e professor de teatro Hans-Thies Lehmann (2007), traz uma intenção artística e conexão com o público, vai além de expressões de palavras e incorpora elementos de expressão pessoal. Os atores buscam trazer em cena emoções e histórias vividas por eles e se alinham com as características do personagem, trazendo ao público uma identificação e uma emoção genuína. Há o uso de improvisação e contato direto com o espectador, e esse tipo de teatro pós-moderno faz transmissões de mensagens e temas contemporâneos e na sua maior parte políticos e sociais muitas vezes comunicado por meio de subtextos e símbolos. Na performance o ator assume um risco de forma pensada e ensaiada, mas a reação do público é um elemento impossível de se prever e é nesse momento que percebemos que a vida imita a arte, nessas trocas entre cotidiano e fantasia.

As plasticidades estão compostas em todo modo do fazer teatral, elas são as responsáveis por trazer a experiência de imersão do telespectador na obra apresentada, seja da forma mais sutil como uma simples cadeira em um enorme palco italiano ou em uma performance de rua com um figurino todo elaborado e aparatado de elementos. A cenografia e o figurino são elementos que compõem toda a narrativa do espetáculo, não só teatral, mas em eventos de exposição, festivais, shows musicais, de ópera, no cinema em direção de arte e até em telenovelas. A cenografia e o figurino teatral são elementos narrativos, textos não verbais, espaço que grita e projeta o imaginário, criando um ambiente imersivo e simbólico ao público.

Segundo o livro “Dicionário de Teatro” da Patrice Pavis, a etimologia da palavra “cenografia”, vem do grego "skenographia", e era reconhecida como a habilidade de ornamentar o teatro e criar decorações pictóricas a partir dessa técnica. A cenografia evoluiu no período renascentista e inclui a criação de fundos em perspectiva. Na modernidade ela se torna a ciência e a arte de organização do palco e do espaço teatral e expressa claramente sua intenção de ser uma escrita no espaço tridimensional, em contraste com a arte pictórica de pintura em tela que o teatro havia sido até o advento do naturalismo (Pavis. 2007, p.45). Em



seu livro publicado no ano de 2009, em Londres e traduzido para o português em 2015, a estudiosa do assunto Pâmela Howard (2015), traz cerca de 500 definições do que é cenografia por diferentes cenógrafos do mundo, inclusive um deles foi J.C Serroni que define a cenografia como “dramatização do espaço”, isso nos faz ter a ideia da complexidade da definição desse termo. Com essa definição, podemos compreender a cenografia como um espaço cênico que é dramatizado, ou seja, que busca criar uma atmosfera, emocionar por meio do espaço e transmitir elementos teatrais e transportar o público a esse mundo apresentado por meio do imaginário.

A definição apresentada por Patrice Pavis pode revelar uma concepção reduzida do que representa a cenografia para o teatro, e para complementar essa descrição trago Cohen (2018), que elucida a cenografia como potencial transformador de qualquer ambiente em palco, dando vida e ressignificando objetos, tornando-o protagonista na história. A composição é feita através de elementos efêmeros e transitórios, que trazem consistência à narrativa contada. Serroni aponta que os objetos não são decorativos, cada elemento possui significado, e mesmo que o ambiente esteja "vazio", ele compõe o cenário, tendo também seu propósito (Serroni, 2013). O autor ainda comenta que:

O valor da cenografia não está certamente na quantidade de efeitos ou elementos no palco. Num palco vazio, com apenas três cadeiras, podemos ter uma cenografia monumental. O espaço do palco pode ser cenografia, a luz pode ser cenografia, um efeito sonoro pode ser cenografia, a movimentação dos atores no palco pode ser cenografia. Interessa que essas formas tenham conteúdo, significados, que criem espaço dramático (Serroni, 2013, p. 9).

O processo de criação do figurino e da cenografia teatral é quase sempre colaborativo, o designer, criador, responsável tem que trabalhar juntamente do núcleo teatral que envolve a direção, dramaturgia, atuação, sonoplastia e iluminação. Tudo pode interferir na criação dos elementos visuais da obra e claro o designer responsável tem que ter visão artística, pesquisa histórica e visual, conhecimento de materiais, habilidades técnicas e entendimento do contexto dramático. O imaginário é ponto chave nesse processo, atuando como propulsor para gerar ideias e material criativo para construção da parte visual de um espetáculo.



No Brasil, o conceito de explorar a caixa cênica com volume e iluminação e trazer algo mais espacial surge em 1943 com estreia no teatro municipal do Rio de Janeiro, a cenografia de “vestido de noiva” de Nelson Rodrigues (1912-1980), dirigido pelo polonês Ziembinski (1908-1978), a cenografia foi realizada pelo pintor e multiartista Tomás Santa Rosa e acabou se tornando um marco da moderna cenografia brasileira. Ele trabalhava planos e trazia signos próprios em suas pinturas.

Figura 1 - Lina Grey, Stella Perry e Luiza Barreto Leite no histórico “Vestido de Noiva”



Fonte: Alves Junior (2013).

Conforme as décadas foram se passando a cenografia brasileira foi evoluindo e aos poucos e fora se distanciando da linguagem europeia e trazendo a identidade nacional nos espetáculos como nos anos 60 com os surgimentos de novos e importantes grupos como o Arena e o Oficina em São Paulo e o Tablado no Rio de Janeiro. Nos anos 80 foi firmado algumas parcerias entre diretores e cenógrafos. Foram os casos de Gerald Thomas e a cineasta e cenógrafa Daniela Thomas; Moacyr Góes e o grande cenógrafo José Dias e o conhecido diretor de teatro Antunes Filho.



A cenografia e o figurino sugerem emoções e simbolismo por meio do imaginário e de escolhas estilísticas, como a seleção de materiais, tecidos, cores, texturas e a forma como ela é trabalhada em cena. O uso de materiais alternativos e a forma como esses materiais são emoldurados e ressignificados em cena causam impacto visual e experiência sensorial elementar para a dramaturgia cênica.

Na Grécia Antiga, a criatividade era vista como algo sobrenatural, um sopro místico nos ouvidos do poeta, um escolhido divino para dar vida às ideias dos deuses. Acreditava-se na ideia da musa inspiradora para a criação (Lubart, 2007). Em outro momento a criatividade foi vista como manifestação da loucura no século XVI, onde quem apresentasse características fora do comum na época era isolado e considerado perigoso (Oliveira, *et al*, 2016). Ao longo de toda a existência, os conceitos de criatividade vêm mudando e trazendo novas definições e aspectos para discussão, e questionamentos como: o que é? De onde vem? como pode ser acessada, são perguntas que ainda rondam esse conceito.

Ostrower (1987) afirma que o processo de criar é dar forma e vida a algo novo em qualquer campo de atividade. É onde o criador se encontra em um estado de compreensão, possibilitando ordenar, relacionar, configurar e ressignificar algo. Ostrower (1987) ainda afirma que criar faz parte da natureza humana, o ser humano cria por necessidade de sobrevivência da própria espécie. Segundo a autora, “[...] o homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; e ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando” (Ostrower, 1987, p. 10).

Em cada cultura e época diferente vamos encontrar uma concepção sobre o que é criatividade, algumas delas a essência está na realização de obras que fogem do comum, e em outras a criatividade está centrada no próprio processo criativo (Lubart, 2007).

O imaginário

Pino (2006, p. 49) afirma que a atividade imaginária é considerada antecedente a todas as outras formas de atividade criativa humana, e que essa é uma atividade produtiva, então o imaginário possibilita novas ideias e a criação os materializa. O autor diz ainda que o



imaginário é o que define a condição humana do homem. Nesse contexto é possível perceber o papel do imaginário na capacidade criativa do ser humano, através dessa atividade é possível gerar ideias, conceitos e expressões e de criação de novas realidades e elementos que influenciam a forma como nós nos relacionamos com o mundo. Pino (2006) faz uma breve analogia entre o contexto do “campo imaginário” com o “campo de forças”, onde contextualiza que há uma dimensão subjetiva entre o mundo real e o simbólico, e é nesse espaço que as pessoas tem acesso a ideias e insights antes que se torne expressões concretas e esse seria o campo imaginário.

Pino (2006) usa o termo “campo” por similaridade conceitual onde o imaginário tem a capacidade de criar algo novo a partir do que já existe, significando e ressignificando formas e ideias, comparando o imaginário a uma fábrica de produção de ideias. Em seu ensaio, Pino (2006) traz exemplos de outros autores ao tratar do conceito de imaginário, ele dá o exemplo do Castoriadis (1975) que diz que o imaginário tem como função dar origem a algo que não é e nunca foi, ou seja, a partir da combinação de imagens e referências, temos a possibilidade de dar origem a algo novo e essas imagens são consideradas “matérias-primas” da atividade imaginária. Utilizamos o imaginário em qualquer campo profissional ou pessoal em nosso dia a dia, usar essa atividade na área de criação cultural é primordial para um bom desenvolvimento artístico e para a expressão criativa de ideias e conceitos.

O termo “imaginário”, como substantivo, compõe uma categoria plástica e bastante flexível de componentes. Na literatura, podemos visualizar a expressão sendo usada para um indivíduo ou para um coletivo de pessoas, na composição de histórias, crenças, mitos e devaneios de toda ordem. Para Wunenburger (2003, p. 8), o sucesso crescente da palavra no século XX pode ser atribuído ao desagrado com relação ao termo “imaginação”, entendida como faculdade psicológica. Para o autor, a definição do imaginário assume uma acepção diferente de acordo com a importância que se atribui a cada tipo de imaginação a ele subjacente, a primeira, restrita, tem-se a imaginação somente reprodutiva (a exemplo da memória, que dá lugar a imagética) e a imaginação fantasmática que fomenta fantasias (*fantasy*), e a segunda, uma atividade verdadeiramente simbólica, ampliada, que “integra a atividade da própria imaginação, designa os agrupamentos sistêmicos de imagens na medida



em que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, de autopoiética, que permite abrir sem cessar o imaginário à inovação, a transformações, e recriações.” (Wunenburger, 2003, p. 8).

O autor destaca ainda que no século XVII imperava-se a tradição que apreende a imaginação como uma atividade de produção de ficções, que encontra sua legitimidade principal no domínio da arte. Na última metade do século XX (1940-1990), o tema recebeu importantes contribuições filosóficas em diversos campos do conhecimento, a partir de J. Sartre, Gaston Bachelard, R. Caillois, Cl. Lévi-Strauss, P. Ricoeur, Gilbert Durand, H. Corbin, G. Deleuze, D. Derrida, M. Eliade, E. Cassirer, M. Heidegger, etc.

Metodologia

Este artigo trata sobre a relação do imaginário com o processo de criação de figurinos e cenografias para espetáculos teatrais. O imaginário, como conceito fundamental do trabalho, atua como propulsor para gerar ideias e material criativo na construção da parte visual de um espetáculo. Pelas potencialidades observadas, a partir da discussão dos estudos do imaginário, pesquisa bibliográfica que tem como base o texto “*A produção imaginária e a formação do sentido estético: Reflexões úteis para uma educação humana*” de Angel Pino (2006), decidimos conectar estes elementos com o processo criativo na produção de figurinos e cenografia teatral, e suas interfaces com os estudos do Imaginário que, nesse sentido, subjaz, como parte essencial do processo criativo e suas nuances.

Na escolha pela abordagem qualitativa, entendemos que significa esclarecer o conhecimento crítico dos caminhos no processo científico que devem ser indagados e questionados acerca de seus limites e possibilidades (Demo, 1989) e, portanto, assinalar as escolhas das técnicas e das maneiras de produzir ciência, numa perspectiva crítico-analítico e problematizadora.

Ao aprofundarmos nossos estudos sobre a pesquisa qualitativa, verificamos que esta surgiu em meados do final do século XIX e início do século XX, (Minayo, 2001), opondo-se ao modelo positivista no estudo da vida social. Esta abordagem direciona sua atenção aos



aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação das dinâmicas das relações sociais e suas variações. Sabemos que a pesquisa qualitativa é fundamentalmente pautada nas interações sociais, nas interpretações, nos significados, na visão de realidade do sujeito, mediados pelo seu entorno. Corroborando com esta ideia, Gerhardt e Silveira (2009), enfatizam que a pesquisa qualitativa se caracteriza por descrever, compreender e precisar as relações que expliquem fenômenos que envolvam e discutam as relações entre o global e local, o mundo social e mundo natural e ainda, se coloca como oposição ao pressuposto metodológico defensor de um modelo único de pesquisa para todas as ciências.

O papel da imaginação no design de figurino e cenografia teatral

No processo inicial da criação da cenografia e figurino teatral, o imaginário desempenha um papel fundamental aos criadores, é necessário expandir as referências e usar muito a criatividade na tradução dos elementos textuais para o conceito visual da obra de forma original e não convencional trazendo uma experiência de imersão ao público. Vales (2003) explora o conceito de criação de figurinos teatrais e destaca o papel da criatividade na seleção de materiais e aplicação de processos adequados que sofrem alterações ao longo da jornada de criação. Esse processo é contínuo, a cada ensaio vai surgindo necessidades para o ator no movimento, no caimento do tecido e no tempo de troca das peças e a equipe de figurino deve se adequar a toda essa demanda até as apresentações iniciarem. Além da interpretação do texto dramático e da decupagem do mesmo, o processo de criação do figurino e da cenografia tem início com referências visuais e influências culturais, estabelecendo a base sobre a qual o ganham forma. Nos dias atuais ainda podemos contar com a tecnologia para aprimorar e expandir as possibilidades criativas no design de figurinos e da cenografia teatral como o uso de programas de mapping e projeção como elemento visual.

Por meio da imaginação, os cenógrafos e figurinistas têm a liberdade de explorar novas possibilidades, criar mundos fictícios e materializar conceitos abstratos. Como afirma Pino (2006), o imaginário é a capacidade criadora do ser humano, e seu acesso ao campo do imaginário é fundamental para a geração de expressões objetivas da subjetividade. Dessa



forma, o imaginário permite a criação transcender a realidade e transformar ideias abstratas em formas tangíveis utilizando múltiplas técnicas e referências.

Um exemplo do uso do imaginário na criação do figurino e da cenografia de um espetáculo teatral é a aplicação do simbolismo e signos imagéticos na peça *Luiza não é um anjo*, (Figura 1) no qual um dos autores atuou como cenógrafo e figurinista.

Figura 2 - Espetáculo “Luiza não é um Anjo”, apresentado na “SP Escola de Teatro” na Roosevelt, 2019



a) Figurino do espetáculo

b) Espaço da Escola de Teatro Roosevelt

Fonte: arquivo pessoal do autor

A história da peça acontece em uma casa onde Luiza é uma criança de 11 anos que foi abusada sexualmente de seu pai recém falecido, sua mãe é emocionalmente instável e seus avós são manipuladores e opressivos. Em meio ao caos emocional, Luiza usa a imaginação como escapismo de dura realidade e cria dois amigos imaginários: Nani e Day, que ajudam a adentrar no complexo universo do amadurecer frente às relações abusivas que constroem seu cotidiano frágil e a leva a escolhas e obscuridades. A ambientação toda se passa em uma casa comum de classe média baixa, e os personagens interagem entre sala, quarto de Luiza e banheiro. Para tal representação, houve a necessidade de criar um espaço que simbolizasse uma casa e suas respectivas divisões. De fato, como sinaliza Peixoto (2006), o teatro, mesmo sendo de difícil definição, permite ao criador adentrar em um espaço totalmente subjetivo e



imagético, além de guardar potencialidades estéticas e inovações, como trazer *easter eggs*⁴ e/ou mensagens subliminares na construção visual da cena. Havia a possibilidade de criar elementos que simbolizassem uma casa convencional, sem mensagens facilmente visíveis e a dramaturgia ainda estaria lá, os atores ainda entregariam sua performance e o resultado seria alcançado, talvez, sem os detalhes captados pelos observadores mais perspicazes que enriquecem a imaginação. Trazer signos à cenografia e ao figurino enriquecem não só o trabalho do designer, mas do espetáculo em si, dando ao público possibilidade de criar diversas narrativas e interpretações que leva a infinitas possibilidades de se adentrar dentro da história e se emocionar com ela.

Nossa proposta veio de uma referência de um artista plástico búlgaro chamado Christo, ele é famoso por “embrulhar” grandes monumentos arquitetônicos ao redor do mundo com tecido e cordas, transformando essas grandes construções em gigantescos embrulhos bem amarrados.

Figura 3 - A obra *Wrapped Reichstag*, em Berlim, assinada por Christo e Jeanne-Claude (1995)



Fonte: Reuters (1995).

A partir desse *insight*, foi sugerido a construção da “casa” de Luiza com os elementos todos embrulhados e amarrados com manchas de hematomas, simbolizando o corpo de Luiza. A ideia era que um público entrasse dentro do corpo de Luiza e sentisse toda sua dor, as

⁴O *easter egg* (ou ovo de Páscoa, em português) remete a uma surpresa. Muito usada em obras cinematográficas para revelar algo não esperado.



amarras do laço familiar, os hematomas do abuso em carne viva ali, no sofá, na mesa de jantar, nos seus brinquedos. Luiza estava presa dentro de sua destrutível realidade e não havia lugar para fugir a não ser dentro da própria mente. A proposta se estendeu também ao figurino com as cores de hematomas e sangue se intensificando de acordo com o grau de abuso, onde começava com o pai com leve arroxeadado e se estendia até a própria Luiza com um vermelho intenso representando seu sangue. Os seus amigos imaginários também passavam por situações de abuso e exploração, tudo refletia a realidade de Luiza, então transformar a casa em parte de seu corpo para que não houvesse saída, fez com que o público se adentrasse mais na história e permitiu várias interpretações a partir do contexto visual da cena. Muita gente se emocionou e no final o público adentrou no espaço cênico para uma experiência de imersão e toque nos elementos da “casa corpo”.

Considerações finais

O figurino e a cenografia teatral são vigorosos veículos de comunicação. Eles transmitem mensagens, revelam características dos personagens, estabelecem atmosferas e criam conexões emocionais com o público. A criação artística está impregnada de investigações pessoais e referenciais, e a comunicação ocorre por meio da reinterpretação e participação ativa do público. O figurino e a cenografia permitem que o público se envolva na narrativa, interprete símbolos visuais e construa significados pessoais a partir dessas criações.

O uso de simbolismo e do imaginário, desempenha um papel importante no processo de criação, os símbolos são formas de expressão do inconsciente coletivo, que comunicam significados e mensagens abertas para diferentes interpretações de cada público da obra. Ao utilizar símbolos visuais em figurinos e cenografias, os criadores têm a capacidade de evocar emoções, transmitir conceitos abstratos e criar atmosferas que ampliam a compreensão da história pelos espectadores. A relação entre criatividade e o imaginário na criação e concepção das plasticidades do teatro, constitui elementos na expressão artística e na construção de narrativas.

A criatividade, como habilidade cognitiva, permeia por todas as etapas do processo de construção da cenografia e do figurino, desde a concepção inicial até a execução. Os



cenógrafos/estilistas/criadores/figurinistas utilizam a criatividade para explorar novas perspectivas, explorar o uso de materiais alternativos desafiando convenções estéticas, contribuindo para a originalidade e singularidade de cada produção. O imaginário emerge como uma ferramenta intrínseca à manifestação da criatividade na cenografia teatral. Ao incorporar elementos imaginativos, como cores e símbolos dando vida a um mundo fictício, o cenógrafo transcende as limitações do realismo estrito, criando ambientes que estimulam a imaginação do público e ampliam a experiência teatral onde neste lugar o público já entra entendendo que tudo é parte do imaginário. Destaca-se que o presente ensaio não esgota o assunto e, mesmo, a isso não se pretende, cabendo análises e pesquisas mais aprofundadas em trabalhos futuros.



Referências

- ALVES JUNIOR, D. “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, faz 70 anos e insiste na juventude. **VEJA**, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/na-plateia/8220-vestido-de-noiva-8221-de-nelson-rodrigues-faz-70-anos-e-insiste-na-juventude>.
- BOSSMANN, R. O teatro épico de Brecht. **Revista Letras**, Curitiba, v. 24, dez. 1975. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/328064869.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- BRANDÃO, L. **O método Stanislavski na representação**. [S. l.]: Comunidade Cultura e Arte, 2020. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/o-sistema-stanislavski-do-teatro-e-do-cinema/>. Acesso em: 14 jan. 2024.
- CASTORIADIS, Cornélius. **L’institution imaginaire de lá société**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- COHEN, A. A cenografia como performance: influências da Quadrienal de Praga. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 6, p. 138-156, jun. 2018.
- DEMO, P. **Metodologia científica em ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.
- GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- HOWARD, P. **O que é cenografia?**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LUBART, T. **Psicologia da criatividade**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- MINAYO, M. C. S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- OLIVEIRA, Karina da Silva; DE CÁSSIA NAKANO, Tatiana; WECHSLER, Solange Muglia. **Criatividade e Saúde Mental: Uma Revisão da Produção Científica na Última Década**. *Temas em Psicologia*, v. 24, n. 4, p. 1493-1506, 2016
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007
- PEIXOTO, F. **O que é teatro?**. São Paulo: Brasiliense, 2006.



PINO, A. A produção imaginária e a formação do sentido estético: reflexões úteis para uma educação humana. **Pro-Posições**, Campinas, v. 17, n. 50, p. 47-69, 2006.

RUTERS, Richard Krause. **We practised on a castle in Hannove**, 1995. Fotografia disponível em:
<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/07/how-we-made-the-wrapped-reichstags-berlin-christo-and-jeanne-claude-interview>> Acesso em: 12 mar. de 2024.

SACALDASSY, P. **Sem conflito não tem história**. [S. l.]: Oficina de Teatro, 2 maio 2010. Disponível em:
<https://oficinadeteatro.com/conteudotextos-pecas-etc/artigos-diversos/340-sem-conflito-nao-tem-historia>. Acesso em: 10 out. 2023.

SERRONI, J. C. **Cenografia brasileira**: notas de um cenógrafo. São Paulo: SESC, 2013.

VALESE, A. **Faces do design**. São Paulo: Editora Rosari, 2003.

WUNERBERGER, J. J. **O imaginário**. Paris: Edições Loyola, 2003.

