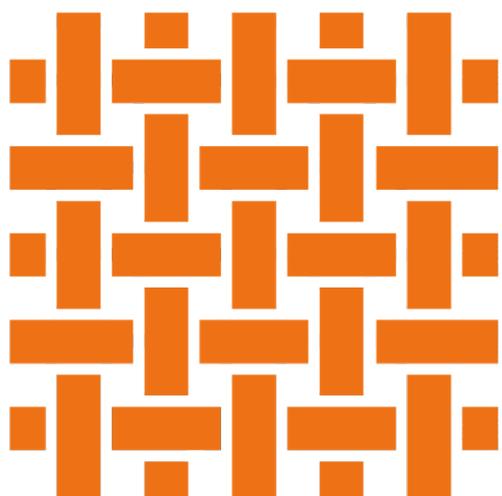


COLÓQUIO DE MODA



EDIÇÃO ESPECIAL

15 ANOS DO GT TRAJE DE CENA
NO COLÓQUIO DE MODA

Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais

vol. XII

Fausto Viana,
Carolina Bassi de Moura,
Maria Celina Gil,
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz e
Juliana Birchal(orgs.)

Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura, Maria Celina Gil,
Sergio Ricardo Lessa Ortiz e Juliana Birchal (orgs.)

**Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais**

Volume XII
Edição Especial 15 anos do
GT Traje de cena no
Colóquio de Moda

ISBN 978-85-7205-301-3
DOI 10.11606/9788572053013

São Paulo
ECA -USP
2025


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura, Maria Celina Gil, Sergio Ricardo Lessa Ortiz e Juliana Birchal
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Capa: Maria Eduarda Borges

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : volume XII : edição especial 15 anos do GT Traje de Cena no Colóquio de Moda / organização Fausto Viana ... [et al.]. – São Paulo : ECA-USP, 2025.
PDF (371 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-301-3
DOI 10.11606/9788572053013

1. Traje de cena. 2. Figurino. 3. Cenografia. 4. Colóquio de Moda. I. Viana, Fausto.

CDD 23. ed. – 792.026
Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Autorizamos a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais – Volume XII – Edição Especial 15 anos do GT Traje de cena no Colóquio de Moda. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Maria Clotilde Perez Rodrigues

Vice-diretor: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

APRESENTAÇÃO

Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura	6
--	---

ARTIGOS

TRAJE DE PERFORMANCE

1. FIGURINOS HÍBRIDOS: A INTERSECÇÃO DO DIGITAL E FÍSICO EM MULTIPLEX (2021)

Luiza Marcato Camargo de Souza	9
--------------------------------------	---

TRAJE DE CINEMA

2. OS TRAJES DOS NEGROS EM SINHÁ MOÇA, DE TOM PAYNE (1953)

Fausto Viana e Maria Eduarda Andreazzi Borges	24
---	----

3. DESAFIOS E ALTERNATIVAS PARA SE TRABALHAR COM O FIGURINO NO CINEMA DE BORDAS

Maria Cecília Amaral Pinto	51
----------------------------------	----

4. VESTINDO A TRANSFORMAÇÃO: A EVOLUÇÃO DO FIGURINO DE BELLA BAXTER

Caio Matheus De Almeida Verdelli e Adriana Yumi Sato Duarte .	83
---	----

TRAJES DA PERFORMANCE ANCESTRAL

5. VESTIR PARA ALÉM DO CORPO: O TRAJE COMO ELEMENTO VIVO NO CANDOMBLÉ

Luan Aragão Brasil Sampaio	107
----------------------------------	-----

6. OS TRAJES DO SAGRADO NO CICLO OS SERTÕES DO TEATRO OFICINA

sofia Bernardino Grunewald Candido	121
--	-----

7. O TRAJE DE CENA DA DANÇA AFRO-DIASPÓRICA: SUBJETIVIDADES E RELAÇÃO DOS AFETOS

Edna Maria do Nascimento	137
--------------------------------	-----

TRAJE DE TEATRO E FOLGUEDO

8. A ERA DE OURO: O MAGREBE NOS CORPOS-MÁSCARA DO THÉÂTRE DU SOLEIL

Juliana Birchal	150
-----------------------	-----

9. QUANDO A FANTASIA SE TORNA TRAJE: F.E.T.O. (2022) E GALA (2023) DE GERALD THOMAS	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	170
10. ENTRE O LUXO, TRADIÇÃO E INOVAÇÃO – OS TRAJES DE QUADRILHAS DA JUNINA BABAÇU EM ROGAI POR NÓS	
Ricardo André Bessa	187
EDUCAÇÃO EM TRAJE	
11. PARA TOCAR, CANTAR E DANÇAR: O DESENVOLVIMENTO DO FIGURINO PARA DANÇA RENASCENTISTA	
Rosimeiri Naomi Nagamatsu, Giulia Minosso De Almeida Pirozi e Samanta Bertipalha Amianti	207
12. BIBLIOTECA DE ALEXANDRIA COLONIAL: AS FONTES QUE NÃO CONHECEMOS	
Maria Celina Gil	229
13. TRAJES DE CENA NO BRASIL: MÉTODOS DE ANÁLISE DOCUMENTAL	
Luciana Crivellari Dulci	247
14. UMA PROPOSTA DE DESMONTAGEM PARA O TRAJE DE CENA	
Graziela Ribeiro Baena	291
TRAJE DE SHOWS E TELENÓVELAS	
15. A CABANA DO PAI TOMÁS (REDE GLOBO, 1969): UM RELATO SOBRE BLACKFACE	
Sofia Bernardino Grunewald Candido, Maria Eduarda Andreatzi Borges e Fausto Roberto Poço Viana	303
TRAJES ECOLÓGICOS	
16. GUIA DE PRODUÇÕES VERDES DA REDE GLOBO (2023) – FIGURINO	
Paula Adriano Martins	326
17. NAPOLEÃO – O OFÍCIO, A MATÉRIA E O TEMPO	
Paula Adriano Martins	348

Apresentação

Apresentação

Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura

Nosso GT nasceu em 2009, como GT Traje de cena. Depois de alguns anos, passamos a nos denominar GT Traje de cena e de folguedo. Mais um tempo e passamos a ser, já em 2024, Traje de cena das artes cênicas: teatro, cinema, performance, circo, dança e tudo aquilo mais que veste para rejeitar estes conceitos.

E assim se passaram 15 anos!

Muitas coisas aconteceram neste período, mas se há algo que sempre buscamos é manter viva nossa inquietação, nossa vontade de pesquisar, de saber, de falar aquilo que ainda não foi dito ou pesquisado, não importando se é material atual ou de 3 mil anos.

O que este GT quer é se manter *inconstante, mutante, mutável*, sem fórmulas pré-estabelecidas que deram certo. Nós queremos experimentar maneiras diferentes das que temos usado nos anos anteriores.

Por isso propusemos ao corpo diretivo do Colóquio um formato experimental no ano de 2024. Foram três dias de reunião do GT e, oficialmente, seriam no máximo 6 trabalhos por dia, totalizando 18 trabalhos. Nós pedimos para experimentar com 30 trabalhos, fazendo recortes temáticos entre as propostas e daí surgiu a divisão proposta neste volume de Dos bastidores eu vejo o mundo: edição especial Colóquio de Moda.

São elas: Traje de performance; Traje de cinema; Trajes da performance ancestral; Traje de teatro e folguedo; Educação em traje; Traje de shows e telenovelas e, inaugurando uma nova linha de pesquisa, Trajes ecológicos – voltados para as artes cênicas.

Recebemos muito mais do que os 30 trabalhos esperados, mas selecionamos os melhores dentre eles, que tiveram até 15 minutos de apresentação junto com seu grupo e participaram da discussão conjunta de todos os trabalhos, ao final de cada sessão.

Todos os apresentadores foram convidados a enviar seus textos para os Anais do Colóquio de Moda e um texto diferente para esta publicação. Dos 30 que apresentaram, 17 optaram por enviar seus trabalhos para esta edição de Dos Bastidores.

Para nós, é uma grande riqueza que se disponibiliza ao público interessado no estudo do traje e das visualidades da cena. A continuidade da nossa linha de pesquisa fica garantida.

Em 2025 esperamos ter a chance de explorar novas possibilidades, sobre as quais já estamos pensando – *matutando*, como diria o caipira, desde o ano passado.

Esta breve apresentação se encerra com agradecimentos e carinho infinito a todos que fizeram e fazem parte da nossa história: autores, revisores, colegas de GT, colegas de Colóquio – quanta gente bacana! – e um ***obrigado muito especial*** ao grupo diretivo do Colóquio, que apoia nossas aparentes sandices com entusiasmo!

Evoé! E boa leitura!

**Traje de
performance**

Capítulo 1

FIGURINOS HÍBRIDOS: A INTERSECÇÃO DO DIGITAL E FÍSICO EM MULTIPLEX (2021)

Hybrid costumes: the intersection of digital and physical in Multiplex (2021)

Sousa, Luiza Marcato Camargo de; Mestranda; Universidade de São Paulo, luiza.marcato@hotmail.com¹

Introdução

A obra Multiplex, de 2021, é um híbrido entre instalação, performance, dança e videoarte. Trata-se de um dos projetos colaborativos entre o coletivo interdisciplinar Rhizomatiks (liderado por Daito Manabe² e Motoi Ishibashi³) e a cia japonesa de dança Elevenplay (liderada por Mikiko Mizuno⁴). A montagem se destaca por apresentar camadas de criação digitais

1 Mestranda em Artes Cênicas, na Universidade de São Paulo (ECA/USP). Pesquisa a tecnologia digital dentro do desenho da cena.

2 Daito Manabe é um artista, designer e programador japonês conhecido por suas criações que integram arte, tecnologia e design de maneira inovadora. Ele combina elementos de música, dança, interatividade e tecnologias avançadas, como inteligência artificial, realidade aumentada e sensores, em suas obras. Uma de suas características enquanto produção é utilizar a tecnologia digital para evidenciar aspectos do humano. É um dos fundadores do Rhizomatiks.

3 Motoi Ishibashi é um artista, designer e engenheiro japonês, assim como Manabe, é conhecido por sua atuação na interseção entre arte, tecnologia e engenharia. Ishibashi cria instalações interativas e performances que combinam elementos de design, programação e tecnologias emergentes, como drones, robótica, projeções mapeadas e realidade aumentada. Ishibashi, assim como Manabe, vê a tecnologia como uma ponte para expandir os limites da criatividade humana. Ele acredita que o design técnico não é apenas uma ferramenta, mas também uma forma de expressão que pode transformar como as pessoas interagem com o mundo ao seu redor. É um dos fundadores do Rhizomatiks.

4 Mais conhecida somente por Mikiko, é coreógrafa e diretora criativa japonesa, principal figura do grupo feminino de dança Elevenplay. Trabalhando frequentemente com Daito Manabe e Motoi Ishibashi do Rhizomatiks, Mikiko cria performances que misturam arte e ciência, como coreografias interativas com drones e cenários que reagem em tempo real aos movimentos dos dançarinos. Ela acredita que a tecnologia não deve ser usada apenas como um recurso visual, mas como uma extensão do corpo humano na dança.

e físicas sobrepostas, trabalhando espaços diferentes e criando diversas perspectivas para o espectador. O objetivo deste estudo é analisar as características físicas e digitais do figurino das performers em Multiplex, discutindo o papel da camada digital na trajetória estética desses trajes no decorrer da montagem. Para isso, leva-se em consideração as características de cor, textura, volume e movimento, além da interação entre as pessoas agentes em cena e os cubos autônomos que dividem o espaço performático. Para essa análise serão considerados os registros em foto, vídeo e texto disponibilizados pelos coletivos e pela versão online, completa, da montagem.

Nesse processo de investigação buscamos responder perguntas como: De que forma a animação em RA⁵ gera a sensação de volume? Como o rastro do movimento é evidenciado pelo efeito em RA? De que forma o traje físico recebeu dinamicidade através do efeito em RA? Qual é o elo criado entre físico e virtual na roupa? Assim, buscamos demonstrar que a animação 3D e outros elementos digitais inseridos nas roupas dos performers são caracterizados como parte do traje, tornando impossível desassociar o físico do digital ao analisá-lo. Ademais, ao pesquisar espetáculos multidisciplinares, de múltiplas linguagens e camadas como esse, é possível refletir sobre os conceitos de arte visual, uma vez que, segundo Oliver Grau (2014), há mais de 50 anos, a arte de mídia tem integrado as tecnologias mais recentes com questões contemporâneas, abordando criticamente temas como ciências da vida, vida artificial, neurociência entre muitos outros.

Além dos registros do Rhizomatiks e da Elevenplay, as matérias e entrevistas registradas pelo Prix Ars Electronica (Prêmio de Artes Eletrônicas) na edição de 2023 e o livro publicado no Japão Rhizomatiks_multiplex (2021) foram muito importantes para a construção bibliográfica do trabalho, assim como a entrevista com o grupo Rhizomatiks, promovida e registrada pelo evento Inter Bee: International Broadcast Equipment Exhibition, na edição de 2014. Por fim, o artigo “Utilization of Volumetric Data in Stage performance” escrito

⁵ Realidade aumentada.

por Daito Manabe, Hani e Yuya, em 2021, também servirá de base para o entendimento técnico do processo de construção de espetáculos com linguagem semelhante.

Rhizomatiks e Elevenplay: uma breve apresentação

A caráter introdutório, é necessário entender a origem, as características e os métodos dos dois coletivos envolvidos em Multiplex. Começando pelo coletivo Rhizomatiks que reuniu artistas visuais, performers, designers, engenheiros e pesquisadores para explorar projetos experimentais voltados para a fusão entre alta tecnologia e expressões artísticas e, por consequência, para a relação entre humano e tecnologia. O coletivo foi criado em 2006, em Tóquio, por Daito Manabe que é artista, designer e programador e teve, mais tarde, o engenheiro e artista Motoi Ishibashi como sócio. Inicialmente estabelecido para realizar projetos comerciais de grande escala, o grupo se destacou como uma plataforma de experimentação. Sua jornada começou a tomar robustez em 2008, quando o vídeo *Electric Stimulus To Face*, de Daito Manabe, ganhou destaque, acumulando mais de um milhão de visualizações no YouTube em apenas um mês. Com o passar dos anos, Rhizomatiks se internacionalizou, solidificando sua presença em festivais transmídia ao redor do mundo. Isto refletiu na expansão do escopo de seus projetos que passou a abranger uma gama diversificada de disciplinas criativas, ajudando a difundir o que são as produções cênicas do Japão contemporâneo. No coletivo, há o interesse em vincular o processo artístico com a ferramenta, por vezes invertendo a ordem que envolve conceito e produção. Ayako Kurosawa⁶ (2021), em seu texto para a plataforma Japan Forward⁷, destaca um comentário da professora da Universidade de Artes de Tóquio, Yuko Hasegawa, a respeito do método de produção do Rhizomatiks:

⁶ Redatora do Departamento de Notícias Culturais de Sankei Shimbun.

⁷ Plataforma de notícias que visa transmitir informações sobre arte, cultura, política e outros do Japão para um público global.

Artistas geralmente criam conceitos primeiro, e depois pensam nos meios. Mas o processo é o oposto para Rhizomatiks. Ele pondera o que pode ser feito usando novas tecnologias e mídias. Claro, cria-se uma série de situações assustadoras de acerto e erro. (Hasegawa, *apud* kurosawa, 2021, tradução nossa)

Dentro do Rhizomatiks há uma divisão dedicada a explorar novos domínios de expressão técnica e artística, focando em arte de mídia, arte de dados e pesquisa. A equipe se empenha em oferecer soluções que ainda não foram exploradas amplamente, esse trabalho de investigação abrange todas as etapas de um projeto, desde o desenvolvimento de *hardware* e *software* até a operação, e busca compreender a relação entre pessoas e tecnologia. Costumam empregar uma variedade de técnicas, captura de movimento, sensores, projeção mapeada, lasers, realidade aumentada, realidade virtual, sonares, robôs e drones são alguns exemplos de tecnologias e maquinários utilizados como ferramenta para a construção do conceito do espetáculo. Essa característica ferramental objetiva um fim além da estética, busca influenciar áreas como as artes visuais, performatividades, arquitetura, design, publicidade e entretenimento, unindo o aspecto estético com a proposta poética artística envolvida. Em resumo, o Rhizomatiks continuamente constrói e investe em uma linguagem própria ao combinar tecnologia e arte em projetos de performances interativas, instalações, experiências e similares. Através da *e-flux*⁸ Yuko Hasegawa destaca a importância do desenvolvimento técnico e artístico do coletivo, afirmando que:

A prática do Rhizomatiks, como um todo, gerou uma complexidade de múltiplos processos criativos em que não é apenas o objetivo que dita os meios, mas também o contrário – uma característica que leva à desconstrução de valores e sistemas existentes. (Hasegawa, *In* E-Flux Announcements, 2021, tradução nossa)

⁸ Plataforma de divulgação de exposições, eventos, publicações e outros, parte do site *e-flux*, um recurso online para informações sobre arte contemporânea, funciona como um meio de comunicação entre instituições culturais, normalmente artistas, curadores e instituições utilizam *e-flux announcements* para anunciar e promover suas iniciativas.

Esses projetos são frutos de experimentos e de colaborações com diversos artistas e empresas, o que ajudou o Rhizomatiks a ganhar cada vez mais visibilidade, a longa parceria com o grupo musical Perfume é um exemplo. Na turnê Perfume 4th Tour in DOME LEVEL3 (2013) o Rhizomatiks utilizou técnicas de projeção mapeada e drones para criar efeitos visuais que interagem diretamente com as coreografias das três artistas no palco, sendo uma das primeiras obras a incorporar drones como parte da performance artística. Em Polygon Wave (2021), outra parceria com Perfume, criou-se um híbrido entre videoarte e performance utilizando gráficos computacionais e técnicas de realidade aumentada para criar um ambiente visualmente dinâmico no cenário e nos trajés. Também é possível conferir o registro dessa e de outras obras de Perfume na plataforma de streaming Prime Video e no Youtube.

Uma das parcerias recorrentes do Rhizomatiks é com a companhia de dança Elevenplay. Composta exclusivamente por dançarinas mulheres e fundada em 2009 pela coreógrafa e diretora de arte Mikiko, a companhia é conhecida por criações que combinam técnicas tradicionais, contemporâneas e experimentais. Elevenplay pratica a fusão entre expressão corporal e tecnologia avançada, tanto no palco quanto em vídeos e fotos. Possui caráter experimental, o que gerou um forte elo com Rhizomatiks. A parceria tem como resultado diversas obras multimídia que integram tecnologia digital. São projetos que quase nunca se encaixam em uma única linguagem, são fazeres artísticos que permeiam a performance, a dança, a instalação, entre outros. A Elevenplay apresentou obras em eventos internacionais como o Sónar Festival, o MUTEK México, o MUTEK Montréal e o Gray Area Festival. Na Figura 1, que exhibe um trecho da performance Cube do Rhizomatiks e Elevenplay, de 2017, vê-se que as bailarinas e os objetos em cena recebem uma camada digital que modifica o volume, a cor e a textura dos tecidos dos trajés e dos cubos.

Figura 1 – Cube, 2017



Fonte: <https://rhizomatiks.com/en/work/cube/>.

Assim como os projetos de Manabe, a diretora e coreógrafa Mikiko costuma mesclar o mundo real com o virtual em suas coreografias, utilizando novas tecnologias para ampliar o campo de atuação dos dançarinos e criar camadas efêmeras de luz, som, espaço e movimento. Mikiko também foi diretora artística e coreógrafa de artistas da cultura pop, em especial no Japão, como o grupo Perfume e Babymetal. Além dos projetos junto a companhia de dança, Mikiko desenvolve coreografias para videoclipes, comerciais e shows ao vivo e outras obras de entretenimento.

Multiplex, 2021

Em 2021, Rhizomatiks construiu sua primeira grande exposição individual, intitulada Rhizomatiks Multiplex, no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, administrado pela Fundação Metropolitana de História e Cultura de Tóquio. O projeto ofereceu uma visão abrangente do acervo interdisciplinar e também apresentou novos projetos do Rhizomatiks que dialogam criticamente com as complexidades entre humanidade e tecnologia, bem como as consequências dessas relações, por exemplo, o vazamento de dados pessoais sensíveis, dados esses que foram transformados em mercadoria. A exposição enfrentou mudanças nas datas de funcionamento devido à pandemia de coronavírus, que forçou o fechamento temporário do museu em

duas ocasiões durante o período da mostra.

Esses fechamentos imprevistos, embora desafiadores, catalisaram novas experimentações e adaptações por parte do Rhizomatiks, resultando em uma série de iniciativas que seguem o teor experimental do coletivo. Foi criada uma plataforma online que proporciona uma experiência de visualização remota da exposição⁹. Segundo o site oficial do Rhizomatiks, essa experiência remota alcançou mais de 24.000 usuários e gerou 270.000 visualizações durante o período da exposição. Além disso, ainda segundo o site oficial do grupo, houve uma transmissão ao vivo do RTK Laser Robotics Experiment.

A exposição abrigou, dentre outras obras, Multiplex¹⁰, objeto de estudo deste texto. Essa instalação envolve elementos de performance e videoarte, ocorrendo tanto presencialmente quanto online. Até a data de escrita desse texto, no site citado anteriormente, é possível ver uma parte do projeto na exposição.

Multiplex, é um agrupamento de mídias que interpela as relações entre corpo humano, arte e as tecnologias emergentes. A obra apresenta uma discussão que remete a como a humanidade oscila entre virtual e real, continuamente, e como o nosso conceito de realidade torna-se misto, uma vez que estamos vinculados a diversos lugares, momentos, pessoas e funções, ao mesmo tempo, por meio de dispositivos eletrônicos que vão desde os celulares até os óculos inteligentes. O virtual, por estar integrado ao cotidiano das pessoas, pode ser entendido como um espaço e um tempo particular, que se adapta conforme a perspectiva de cada espectador (MELO, 2015). E Multiplex convida o espectador a refletir sobre essas questões dentro de um universo particular, demonstrando a força semântica e alegórica da imersão dentro da obra de arte.

Em um espaço físico, medindo 27m de largura e 7m de profundidade, com um fundo branco coberto por animações

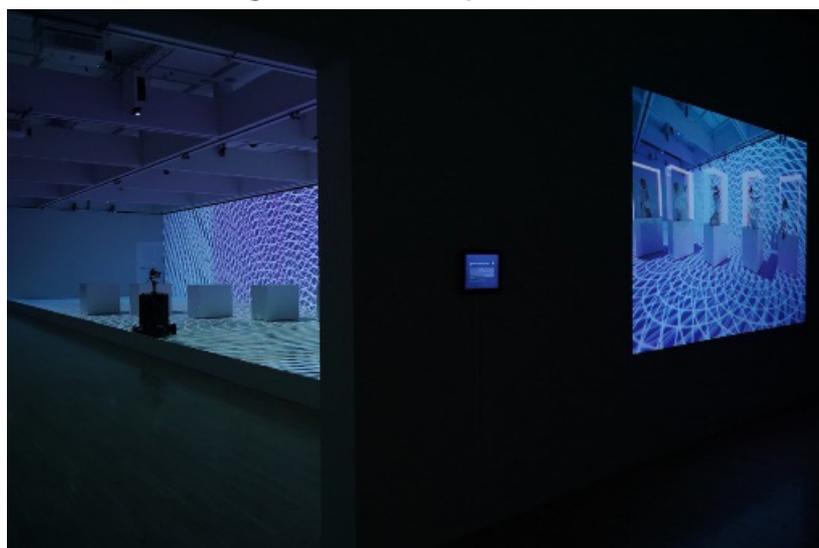
9 Visualização remota da exposição disponível no site: mot.rhizomatiks.com.

10 **Rhizomatiks X ELEVENPLAY Multiplex** também aparece como título longo para a obra.

abstratas projetadas no piso e na parede, 5 cubos robóticos de 90cm se movimentam coreograficamente a partir de uma programação prévia auxiliada por câmera infravermelha. Porém, quando o espectador tem acesso ao conteúdo digital na sala seguinte, o espaço físico é preenchido por cinco bailarinas reais que foram digitalmente adicionadas à dança, interagindo com os cubos que estão no mundo físico enquanto seus corpos e trajes recebem intervenções digitais também em realidade aumentada, tornando-se, nas palavras da curadora, “uma experiência virtual no sentido mais verdadeiro” (HASEGAWA, 2021, p. 188, tradução nossa).

Transitar entre as duas salas (como ilustrado na Figura 2) e presenciar ambas as situações sincronizadas cria a sensação de que as bailarinas se movem em conjunto com os cubos robóticos. Nesse momento, o espectador pode alternar entre as percepções do espaço físico e do digital, ou até mesmo acompanhar ambos simultaneamente. Essa pluralidade de perspectivas, que se modifica conforme a cena é observada, é singular e viabilizada pela mediação digital, evidenciando a característica efêmera da performance. Como aponta Melo (2015), a percepção do efêmero é moldada pela diversidade de experiências oferecidas a cada nova interação em um ambiente digital.

Figura 2 – Multiplex, 2021



Fonte: https://rhizomatiks.com/en/work/rhizomatiks_multiplex/.

Entretanto, “usar uma nova tecnologia não garante inovação, a inovação está na forma criativa de utilizá-la, na forma como aproveitamos todas as potencialidades” (Schlemmer; Backes, 2022, p.530), ou seja, ao construir uma cena é necessário «tirar o público da sua passividade para fazê-lo participar daquilo» (Mantovani, 1989, p. 86). Ao imergir em obras como Multiplex o espectador precisa lidar com a distorção criada em sua perspectiva de tempo e espaço. A espectadora Tomoko Yamaguchi, colaboradora do ARTalk¹¹, compartilhou sua experiência:

Você pode sentir a respiração dos dançarinos, mesmo que apenas as caixas estejam se movendo na própria sala de exposição. Embora fosse uma caixa branca inorgânica, parecia estar dançando enquanto se movia suavemente em sincronia com os dançarinos (Yamaguchi, 2021, tradução nossa).

Traje híbrido

Como mencionado anteriormente, Melo (2015) observa que a ocupação de espaços digitais permite reconfigurar os elementos da cena e o espaço de encenação como um todo. Multiplex explora essas possibilidades plurais, criando camadas visuais e sensoriais complexas. Desenhos e texturas se destacam em alguns momentos, enquanto em outros se integram ao fundo, mesclando-se com os elementos robóticos e os corpos das performers. Essa interação visual também se reflete nos trajes das intérpretes, ampliando a discussão estética e conceitual.

É possível identificar algumas camadas no traje, a colagem apresentada na Figura 3 ilustra momentos em que é possível ressaltá-las.

¹¹ ARTalk – uma revista digital japonesa que discute arte em amplo espectro.

Figura 3 – Colagem de momentos da obra *Multiplex* (2021)

Fonte: captura de tela do vídeo disponível em: https://rhizomatiks.com/en/work/rhizomatiks_multiplex/ / Colagem da autora.

A imagem à esquerda na colagem apresenta a camada física do traje. As performers vestem um conjunto branco: uma blusa de colarinho alto e mangas até os cotovelos, uma calça branca e uma saia com pregas e amarração na cintura. Design que, dentro do território da suposição, cria uma conversa com algumas das peças mais minimalistas da designer de moda Rei Kawakubo e de sua marca Comme des Garçons. Essa suposição é construída ao comparar alguns dos desenhos de vestidos brancos e ao refletir sobre a sobreposição de camadas de tecido, dobras e a forma como se construiu a silhueta valorizando o movimento do tecido e optando por não utilizar ferramentas de sexualização do corpo. É interessante comentar que é possível identificar um traje muito parecido com esse em outras obras do Rhizomatiks, em parceria com Elevenplay, como *Antiparallel* (2023), *Cube* (2017) e *Trace* (2017).

A segunda camada (imagem central na colagem apresentada na Figura 3) é digital e luminotécnica. Trata-se da projeção e da iluminação que vestem as bailarinas com imagens e vídeos, adicionando dinamicidade de cores e texturas ao modificar o tecido físico. Em um momento da performance, a imagem projetada nas artistas é um padrão quadriculado e colorido. Esse efeito estabelece, no campo das suposições, uma semelhança com a coleção de 2011/12 do designer Kunihiro Morinaga, que apresenta nas peças uma reflexão sobre os jogos, em especial os 8bits, com padrões de pixels. As peças com recortes e emendas ao estilo pixel de Kunihiro direcionaram o observador de 2012 a perceber a influência da digitalização

nos elementos reais, enquanto o espectador de Multiplex (tanto da performance quanto da exposição completa), em 2021, é instigado a perceber o humano por trás do digital. Esse padrão quadriculado já apareceu em outras obras como Cube (2017), Distortion (2017) e Trace (2017), mas dado o caráter experimental de Rhizomatiks e sua longa parceria com a Elevenplay, é compreensível a aparição de elementos semelhantes em trabalhos distintos, uma vez que ideias, sistemas e efeitos são testados e aprimorados diversas vezes, isso inclui ferramentas como os objetos robóticos em cena.

Na última camada, essencialmente virtual (imagem à direita na colagem), são os elementos em realidade aumentada que interferem na forma do corpo e do traje. Por vezes, o efeito constrói um volume completamente novo usando formas esféricas como bolhas de sabão, geométricas e pontiagudas com aspecto bastante racional e computadorizado e formas orgânicas abstratas e translúcidas que parecem tecido esvoaçante se desprendendo da roupa. Além das formas, há também a criação de registro dos movimentos, como um rastro luminoso, mais uma vez utilizando a realidade aumentada como ferramenta. Em um momento da performance, Figura 4, as luzes principais se apagam, deixando o movimento e os corpos das bailarinas destacados apenas por pontos luminosos que traçam linhas de rastro efêmero no espaço. Esses rastros fluidos ressignificam a relação entre o cheio e o vazio na cena. É um efeito capaz de criar uma relatividade curiosa: a bailarina direciona a luz ou a luz direciona a bailarina?

Figura 4 – Rastro e registros de movimento



Fonte: captura de tela do vídeo disponível em: <https://rhizomatiks.com/>

[en/work/rhizomatiks_multiplex/](https://rhizomatiks.com/en/work/rhizomatiks_multiplex/).

Figura 5 – Pinceladas luminosas



Fonte: captura de tela do vídeo disponível em: https://rhizomatiks.com/en/work/rhizomatiks_multiplex/.

Outro elemento dessa camada são as pinceladas luminosas (Figura 5), coloridas e monocromáticas, que emergem dos corpos das bailarinas, como se fossem partes do traje sendo removidas. Em certos momentos, essas pinceladas parecem ser arremessadas ao ar pelas artistas, adicionando um dinamismo visual que amplia a relação entre corpo, movimento e espaço. Mais à frente, bolhas digitais são lançadas com a mesma sensação. Essa interação entre corpo físico e luz virtual intensifica a sensação de presença e fluidez, como discutido por Melo (2015), ao transformar a relação entre o espaço físico e o digital em algo mais dinâmico e imprevisível, permitindo uma nova forma de diálogo entre performer e tecnologia.

Considerações Finais

Ao explorar obras multidisciplinares do Rhizomatiks, fica evidente a importância de entender a arte como uma interface entre o humano e o digital. As experimentações artísticas buscam não apenas reproduzir imagens estéticas

para a cena, mas também explorar a interação e a interface do desenho cênico com percepção e profundidade poética. Esta iniciativa reflete uma busca por novas perspectivas sobre a humanidade em uma sociedade digital, conectada em rede o tempo todo, oferecendo um olhar diferente e crítico sobre a fusão entre corpo, movimento, arte e tecnologia.

Multiplex (2021) surge como um híbrido entre instalação, performance, dança e videoarte, destacando-se pela integração entre elementos físicos e digitais que discutem a relação do humano com a tecnologia de metadados, imersão e simulação. O traje das performers é composto por camadas que se complementam. As projeções e inserções em realidade aumentada interagem com o tecido físico de maneira que cada novo movimento altera o comportamento da silhueta, gerando formas plásticas novas. O resultado conjunto adiciona uma dimensão temporal ao espetáculo, em que as luzes e formas luminosas seguem os movimentos das bailarinas, criando uma relação fluida entre o cheio e o vazio.

A interação entre o traje físico e os elementos digitais se torna uma parte integral da construção estética da performance, ressaltando a codependência de todos os elementos em cena, sugerindo superfícies de interação, que são fugazes e adaptáveis às movimentações das performers. A camada virtual não é apenas uma adição estética ao traje físico, mas sim uma extensão que amplifica sua capacidade expressiva. A realidade aumentada e as projeções nesse projeto enfatizam aspectos de forma, movimento e rastro que, de outra forma, seriam quase invisíveis. Esse entrelaçamento de camadas cria superfícies de interação fugazes e adaptáveis, enriquecendo a experiência do espectador e aprofundando a conexão entre o corpo e a tecnologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EXHIBITION Rhizomatiks_Multiplex. 22 jun. 2021. Disponível em: https://rhizomatiks.com/en/work/rhizomatiks_multiplex/. Acesso em: 30 maio 2024.

GRAU, Oliver. **Our Digital Culture Threatened by Loss**. The world Financial Review, p. 40-42, 21 mar. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/356438704_our_Digital_Culture_Threatened_by_Loss_Figure_1_Media. Acesso em: 15 jun. 2024.

HASEGAWA, Yuko. ライゾマティクス: システムを内破するマルチプレックス. In: ライゾマティクス_マルチプレックス. Japão: フィルムアート社, Junho 2021. p. 184-192. ISBN 978-4845920365.

HASEGAWA, Yuko. **Rhizomatiks**: Rhizomatiks_Multiplex In: E-Flux. 26 mar. 2021. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/378367/rhizomatiks-rhizomatiks-multiplex/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

KUROSAWA, Ayako. Exploring Rhizomatiks: It's Not Just A 'Perfume' Music Video. **Japan Forward**. 5 maio 2021. Disponível em: <https://japan-forward.com/exploring-rhizomatiks-its-not-just-a-perfume-music-video/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MELO, Paulo Cezar Barbosa. **Site Specificity na Arte Contemporânea**. 2015. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-29062015-151300/pt-br.php>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SCHLEMMER, Eliane; BACKES, Luciana **Metaversos**: novos espaços para construção do conhecimento Revista Diálogo Educacional, vol. 8, núm. 24, maio-agosto, 2008, pp. 519-532 Pontifícia Universidade Católica do Paraná Paraná, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1891/189116834014.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2024.

YAMAGUCHI, Tomoko. これを読むと10倍感動する『ライゾマティクス_マルチプレックス展』. ARTalk. 7 abri. 2021. Disponível em: <https://girlsartalk.com/feature/31894.html> Acesso em: 11 jun. 2024.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Luiza Marcato Camargo de Sousa: Mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisa a tecnologia digital e suas inovações dentro do desenho da cena. Atua em São Paulo como desenhista para projetos de design de interiores e eventos. Também é assistente de docente de língua japonesa na ONG Projeto Fênix – Nihongo No Alves.

e-mail: luiza.marcato@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Augmented reality (AR); Digital wearables; Digital interactivity.

**Traje de
cinema**

Capítulo 2

OS TRAJES DOS NEGROS EM SINHÁ MOÇA, DE TOM PAYNE (1953)

*The Costumes of the enslaved in Sinhá
Moça, by Tom Payne (1953)*

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo,
faustoviana@uol.com.br

Borges, Maria Eduarda Andreazzi; Doutoranda; Universidade
de São Paulo, mariaeduardapesquisa@gmail.com

1. Introdução

“Negro cloth”, ou “tecido de preto” (Figuras 1 e 2) é como o Museu Nacional de História e Cultura Africana Americana (MNHCAA), em Washington DC, identifica e expõe os rolos de algodão cru e peças de trajes confeccionadas para escravizados do século XIX nos Estados Unidos. É bem verdade que o tecido rústico – barato e de fácil produção no período citado – tem sido uma opção constante quando se trata de representar homens negros escravizados em filmes ou telenovelas, o que gera absoluta falta de conhecimento sobre as vastas e ricas combinações de têxteis empregadas pelos negros da diáspora, tanto em direção ao Brasil como aos Estados Unidos e Caribe. A Cia. Cedro Cachoeira, em seu museu na cidade de Caetanópolis, relata que na fazenda da família, por volta dos anos 1850, a matriarca do clã utilizava tecidos vermelhos, que eram feitos *in situ*, para os escravizados, que os recebiam uma vez por ano.

Este capítulo, em função do tempo e do espaço para o relato, optou por investigar os trajes usados pelo elenco de atores negros desempenhando o papel de escravizados no filme *Sinhá Moça*, uma produção da Cia. Cinematográfica Vera Cruz lançado em 1953, com direção de Tom Payne, tendo como

protagonista do elenco negro a atriz Ruth de Souza, e como figurinista Sophia Jobim.

Figura 1 – Os rolos de algodão no MHNCAA, em Washington, DC, Estados Unidos



Foto: Fausto Viana.

Figura 2 – Um exemplo de camisa feita com algodão para negros, no MHNCAA, em Washington, DC, Estados Unidos



Foto: Fausto Viana.

2. Sinhá Moça, de Maria Dezonne Pacheco Fernandes

Esta é a sinopse de *Sinhá Moça*, conforme apresentada por Antonio Leão da Silva Neto no seu Dicionário de filmes brasileiros:

Na pequena cidade de Araruna, no fim do século passado, as contínuas fugas de escravos estavam deixando os grandes senhores alarmados, em especial o coronel Ferreira, grande fazendeiro e latifundiário, possuidor de muitos escravos e líder resistente ao movimento abolicionista. É nessa ocasião que sua linda filha Sinhá Moça regressa de São Paulo dominada pelos ideais abolicionistas. Em sua viagem de volta conhece Rodolfo Fontes, recém-formado advogado, filho de um renomado médico de Araruna, abolicionista entusiasta.

No primeiro instante, os dois jovens sentem-se mutuamente atraídos, porém logo ela descobre as tendências escravocratas de Rodolfo e trava-se em seu espírito a luta entre seu amor pelo jovem e suas convicções humanitárias. Sinhá Moça se rebela contra o pai, causando a revolta da família, passando a ajudar secretamente os escravos. Dr. Rodolfo, na verdade um abolicionista convicto, sai à noite disfarçado com uma roupa preta (à la Zorro), para ajudar os escravos. Os escravos se rebelam e planejam uma grande fuga, mal-sucedida (sic), onde muitos são mortos e outros são recapturados.

O negro responsável pela fuga é levado ao tribunal e, para a surpresa de todos, inclusive de Sinhá Moça, o jovem Dr. Rodolfo serve-lhe de advogado de defesa. Os abolicionistas, entre eles Sinhá Moça, assistem ao julgamento com grande expectativa. É quando chega um mensageiro dando a notícia de que a escravidão acabara de ser abolida no Brasil com a promulgação da Lei Áurea. A cidade inteira festeja e ao fundo, Rodolfo e Sinhá Moça se abraçam, choram e se beijam. (Silva Neto, 2002, p. 760)

O livro de mesmo título, que deu origem ao filme, foi lançado em 1950 por Maria Dezonne Pacheco Fernandes (1910-1998). O tratamento cinematográfico foi feito por Fábio Carpi; o roteiro, por Maria Dezonne Pacheco Fernandes, Tom Payne e Osvaldo Sampaio, com diálogos adicionais por Guilherme de Almeida e Carlos Vergueiro. A cenografia e a direção de arte ficaram a cargo de João Maria dos Santos, sendo a chefe do guarda-roupa, Nieta Junqueira; e a encarregada do guarda-roupa, Ida Fogli. Na análise dos trajes, consta a etiqueta do alfaiate Antonio Soares de Oliveira.

As filmagens, em preto e branco, aconteceram na Cantareira, em Itaquaquetuba, Porto Feliz e no Morumbi. O elenco contava, entre outros, com Anselmo Duarte, Eliane Lage, Henricão, Ruth de Souza, Marina Freire, Eugênio Kusnet e Abílio Pereira de Almeida.

Os desenhos dos figurinos foram feitos por Sophia Jobim Magno de Carvalho, com a colaboração do Professor Antônio Gomide. Há ainda um outro colaborador não identificado, já que descobrimos os desenhos, mas não sua autoria.

3. Desenho de figurinos: Sophia Jobim Magno de Carvalho

A figurinista oficial foi a controversa Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904–1968) (Figura 3), ou simplesmente Sophia Jobim¹. Jobim foi professora de indumentária histórica na Escola Nacional de Belas Artes. Frequentou diversas escolas e estudou os temas relacionados ao vestir, à moda, aos processos criativos e possuía ampla cultura no que se refere à indumentária brasileira e mundial.

¹ Nos últimos anos, Fausto Viana tem trabalhado com bastante ênfase sobre a obra de Sophia Jobim. Destacam-se as seguintes publicações: COCHERIS, P. As vestimentas primitivas. VIANA, Fausto (org.). Tradução de: Sophia Jobim. São Paulo: ECA/USP, 2020. LAVER, James. Estilo no traje. 1a. ed. Traduções e anotações de: Sophia Jobim e Fausto Viana. São Paulo: ECA/USP, 2020. MÉSANGÈRE, Pierre de la. A moda pela imagem do século XII ao século XVIII. VIANA, Fausto (org.). Tradução de: Sophia Jobim. São Paulo: ECA/USP, 2020. VIANA, Fausto. Almanaque da indumentarista Sophia Jobim: um guia de indumentária, moda, reflexões, imagens e anotações pessoais. São Paulo: ECA/USP, 2020. VIANA, Fausto. Dos cadernos de Sophia Jobim: desenhos e estudos de história da moda e da indumentária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. VIANA, Fausto. Minidicionário Sophia Jobim: com ilustrações em preto e branco da própria Sophia. São Paulo: ECA/USP, 2020. VIANA, Fausto; ITALIANO, Isabel; Borges, Maria Eduarda; Hoffmann, Tandara. O sistema de corte e costura de Sophia Jobim: os anos de ouro de Mme Carvalho no Liceu Império: 1932–1954. São Paulo: ECA USP, 2024.

Figura 3 – Sophia Jobim



Fonte: Museu Histórico Nacional. Doação: Fausto Viana.

No seu currículo, publicado no Almanaque da indumentarista Sophia Jobim², consta o seguinte texto:

Desenhos para cinema e teatro – Desenhou os trajes para o filme “Sinhá Moça” para a Vera Cruz de São Paulo, que levantou o prêmio Leão de Bronze, no festival de Veneza. Para “Senhora”, de José de Alencar, levada a cena com enorme sucesso por Bibi Ferreira. Para “Édipo-Rei” e “Antígona”, levados pelos alunos do Embaixador Pascoal Carlos Magno, em sua esplêndida excursão pelo norte do País.

Foram, portanto, quatro produções cênicas ao longo de sua carreira, entre elas a destacada, Sinhá Moça. Sobre estes trajes, Celso Kelly, jornalista do periódico A noite, em texto publicado no Rio de Janeiro em 16 de junho de 1953, disse que a “mais nova e bela produção da Vera Cruz” trazia de um lado “trajes fiéis, inspirados na época do Império” e de outro, “o bom gosto, ajustando o documento do escrúpulo de uma linha bem desenhada”, acrescentando a isso que assim foram feitos os “trajes femininos

² Disponível em <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/523/461/1782>, página 86. Acesso em 12 jan. 2025.

e masculinos, com a casaca de luxo e com as vestes de escravo”, nosso objeto de investigação nesta proposta.

Ao longo de tantos anos pesquisando sobre a professora Jobim, ela se tornou afetivamente apenas “A Sophia”, que muitos nos ouvem falar com regularidade. Deste modo, este texto, baseado em nossa comunicação oral no 19º Colóquio de Moda (2024), pretende seguir de maneira informal para mostrar ao leitor o percurso criativo de Sophia Jobim, bem como as dúvidas e certezas que temos diante do material encontrado.

Em nossa apresentação, mostramos os dois únicos croquis assinados por Sophia Jobim que encontramos até o momento (figuras 4 e 5), pertencentes ao Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Figura 4 – Desenho do traje do Mestre Escola, executado por Sophia Jobim



Fonte: MIS – SP.

Figura 5 – Desenho do funcionário aposentado, executado por Sophia Jobim



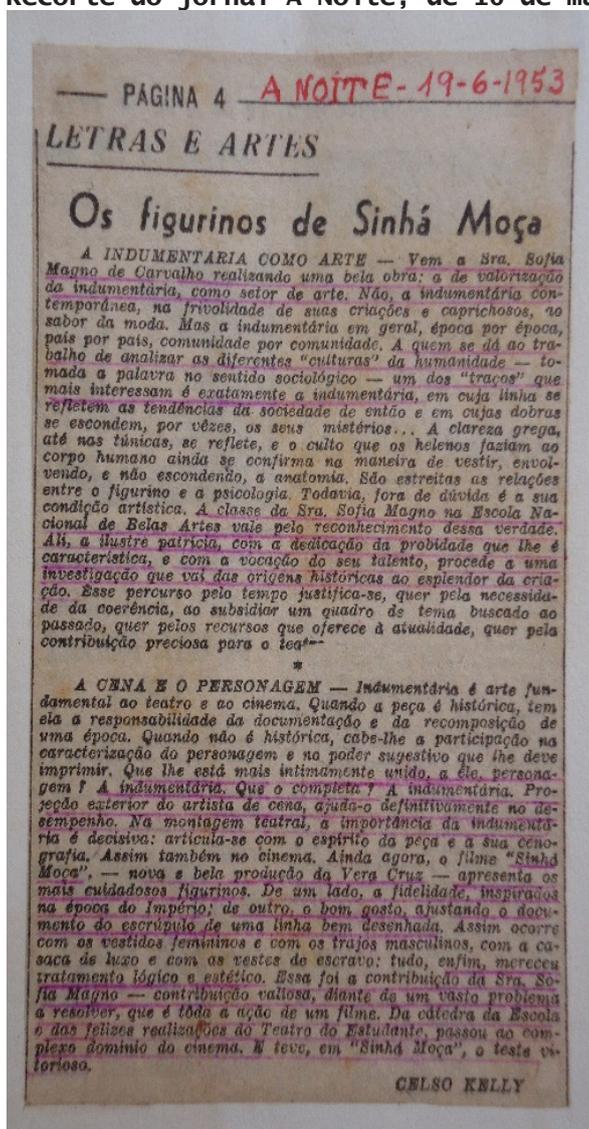
Fonte: MIS – SP.

O trabalho de pesquisa para este capítulo também trouxe uma descrição minuciosa dos trajes do elenco negro, analisando seus cortes, formatos, modelos e significados, a partir do filme remasterizado e das peças físicas: são trajes ainda existentes no Acervo da Cia. Cinematográfica Vera Cruz e que estão em tratamento no Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da ECA-USP, em convênio com a Prefeitura de São Bernardo do Campo. As peças publicitárias, cartazes e material de divulgação também foram considerados no momento

da análise para que se identificasse qual a proposta da figurinista – ou da equipe de figurinistas – para a finalização dos trajes do filme.

Em todos os levantamentos feitos até o momento no Rio de Janeiro, em São Bernardo do Campo e em São Paulo, não foi encontrado nenhum contrato ou recibo de pagamento para Sophia Jobim. Na coleção de recortes de Sophia, hoje pertencente ao Museu Histórico Nacional, há alguns recortes de jornal com matérias sobre o filme (Figura 6).

Figura 6 – Recorte do jornal A Noite, de 16 de março de 1953



Fonte: Museu Histórico Nacional. Foto: Fausto Viana.

No acervo da Cinemateca brasileira, foram encontrados outros desenhos que são de trajes do filme *Sinhá Moça*, mas que não foram feitos nem por Sofia Jobim e, aparentemente, nem pelo professor Antônio Gomide. A assinatura na imagem é bastante difícil de ser identificada, mas não impede que seja uma assinatura do período tardio de Gomide – não é possível, porém, afirmar com segurança (Figura 7). Também suspeitamos que possa ser de Odetto Guersoni (1924–2007).

Figura 7 – Desenho encontrado na Cinemateca Brasileira. Nele, é possível ler: Vestido de dia, antes da festa, número 6



Fonte: Cinemateca Brasileira. Foto: Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia da USP.

Não tivemos nenhuma informação da vinda dela do Rio de Janeiro, onde residia, para São Paulo ou São Bernardo, para acompanhar a montagem dos trajes ou sua execução. Como estamos com as peças remanescentes da Coleção de Trajes da Vera Cruz, foi possível perceber que muito do material confeccionado para o filme Tico-Tico no Fubá, produção anterior da Vera Cruz de 1952, foi reaproveitado em Sinhá Moça.

Todos os trajes foram confeccionados pelo alfaiate Antonio Soares, que tinha uma oficina próxima ao Teatro Brasileiro de Comédia, cujo fundador, Franco Zampari, também era de um dos proprietários da Vera Cruz. Em entrevista a um projeto coordenado por Renato Consorte no MIS em 1983, Soares contou estes detalhes e muitos outros, como o fato de a Vera Cruz vender os trajes para os atores, depois das filmagens, com 50% de desconto! Detalha também que trabalhou na produção com 12 costureiras e alfaiates, em ritmo intenso, já que muitas vezes produziam peças para serem usadas nas filmagens no mesmo dia.

4. Quando “temos medo” de Sophia Jobim?

Dividimos a apresentação oral entre “quando temos medo” de Sophia e quando não – naturalmente, uma forma divertida de lidar com as pessoas presentes.

Na seção “Temos medo”, expusemos basicamente trechos do trabalho apresentado por Sophia Jobim na Casa do Estudante do Brasil, criada e conduzida por Paschoal Carlos Magno (1906–1980), que ela conheceu antes da Segunda Guerra Mundial em 1936, em Manchester, na Inglaterra – ela estava “estudando seriamente o assunto de Teatro e Indumentária Histórica”³.

A palestra, que aconteceu em 9 de agosto de 1950, foi batizada de O valor e a filosofia da indumentária no teatro⁴. Dentre as afirmações que poderiam gerar horas de

³ Disponível no Almanaque da Indumentarista Sophia Jobim, em <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/523/461/1782>, página 136. Acesso em 13 jan. 2025

⁴ idem

discussão, destacamos do texto a primeira em que ela critica o amadorismo, tanto na criação de moda, como de trajés de cena:

Um desenhista de Modas na Europa e na América não se improvisa como no Brasil. Muito menos o indumentarista de teatro (*idem*).

Não sem razão, apesar do aparente exagero, ela afirma que:

O desenho de teatro além de arte é também ciência que se adquire com regras básicas de um desenho especializado. Além dos dotes de imaginação e de uma tendência expressiva, requer também certa sensibilidade educada que se adquire dosando as boas ideias originais com certos conhecimentos cênicos indispensáveis e um vastíssimo conhecimento de história e psicologia (*idem*).

No que se refere à formação do artista de teatro que vai se dedicar à criação de trajés, diz ela: “Não se suponha que o desenhista de teatro seja apenas um erudito. Tem de ser também um artista e antes de tudo um técnico”, cujo trabalho tem que ser integrado ao trabalho do cenógrafo: “Tem que trabalhar de acordo com o cenarista dentro de um tema escolhido, num mesmo estilo e num mesmo ‘colour-scheme’, a fim de criar um conjunto harmonioso” (*idem*).

Sophia também destaca a diferença entre o que ela chama de indumentarista – hoje chamado de figurinista de teatro – e o figurinista, que hoje seria uma figura como a do estilista de moda: “Falando a um auditório na maior parte de alunos de indumentária convém aqui frisar: o indumentarista é alguma coisa bem diversa do figurinista”, ela proclama, para depois acalmar os ânimos pedindo “Que não se veja nisto nenhuma intenção malévola. Cada artista tem sua finalidade importante e diferente” (*idem*), para em seguida afirmar que “Para ser um

‘bom figurinista’ precisa-se ter talento, somente. Nasce-se feito. Basta ter gosto e imaginação”, enquanto para ser um bom indumentarista – ou figurinista de teatro, nesta palestra:

O “bom indumentarista” precisa de alguma coisa mais que talento. Começa pelo alicerce de certa cultura básica, é mais um grande apetite para estudos sérios, pois precisa se intrometer no terreno do arqueologista, do etnógrafo, do historiador, do arquiteto e do escultor... Seu trabalho é complexo e por isso mesmo fascinante. Tem de desenterrar arquivos... Violar sarcófagos... Aventurar-se no desconhecido!... Penetrar nas origens das cousas... Buscar razões psicológicas de um pequeno trapo... Recompor a arquitetura de um edifício inteiro de um traje, com alguns fragmentos encontrados... Modelar em tecido a forma humana, corrigindo-a com recursos, que a imaginação lhe oferece, a proporção ideal das figuras que veste e decora... Enfim o indumentarista é além de um artista, um arqueologista, um etnógrafo, um psicólogo, um historiador, um arquiteto e um escultor em pano. Tem por isso uma tendência inata para pesquisador (idem).

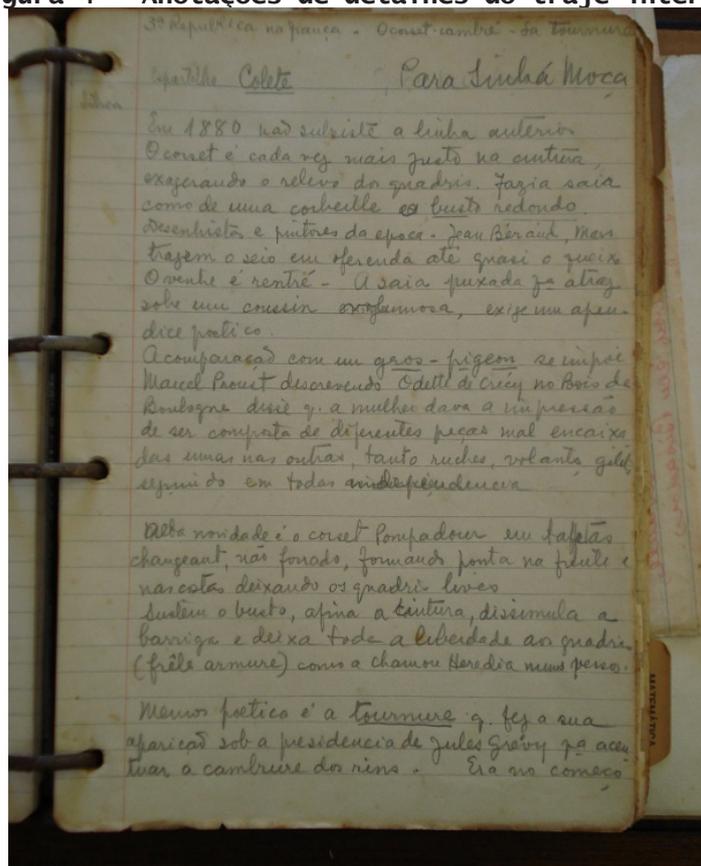
“Desenterrar arquivos” e “violiar sarcófagos” são exageros ditos talvez no calor da hora e acrescentados ao texto original que Sophia redigia previamente, mas servem bem para introduzir aquilo de que não temos medo em Sophia.

5. Quando “não temos medo” de Sophia Jobim?

Do aparente exagero que se destaca do texto citado há pouco, sobressai uma pesquisa criteriosa de Sophia para a composição dos trajes de Sinhá Moça, e conseqüentemente dos trajes dos negros da película.

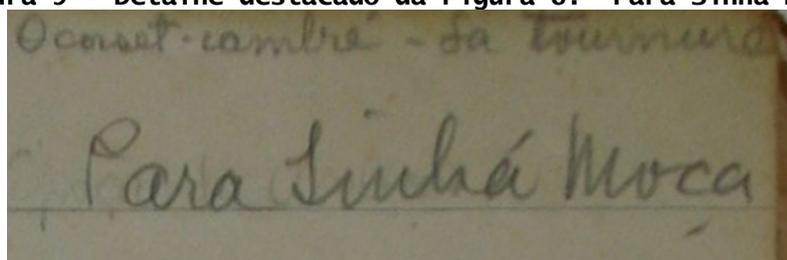
Nas suas anotações pessoais (Figura 8), por exemplo, encontramos detalhes de peças que compõem o traje interno do período do filme, que ela destaca com “Para Sinhá Moça” (Figura 9).

Figura 4 – Anotações de detalhes do traje interior



Fonte: MHN. Foto: Fausto Viana.

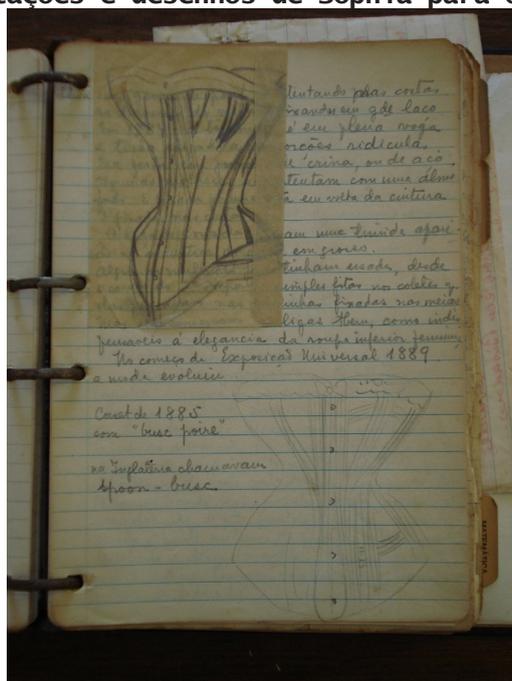
Figura 9 – Detalhe destacado da Figura 8: “Para Sinhá Moça”



Fonte: MHN. Foto: Fausto Viana.

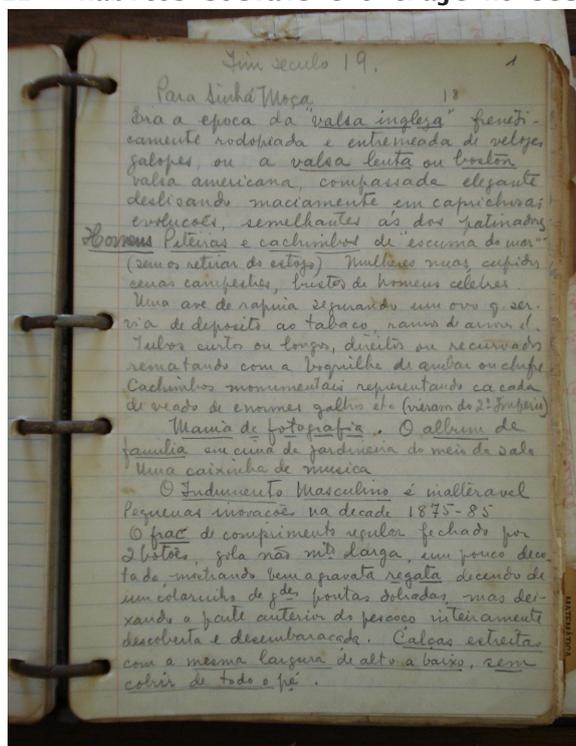
Na Figura 10, além dos detalhes descritos, desenhos ajudam a compor as referências para o desenho final e confecção do trabalho, explicitando a pesquisa histórica. Na Figura 11, estudos revelam como hábitos sociais do período estavam refletidos no trajar.

Figura 10 – Anotações e desenhos de Sophia para o filme Sinhá Moça



Fonte: MHN. Foto: Fausto Viana.

Figura 11 – Hábitos sociais e o traje no século XIX



Fonte: MHN. Foto: Fausto Viana.

Sophia possuía ainda sua coleção pessoal de trajes, que ela arrematava em leilões e que serviriam depois para abrir o Museu de indumentária na sua residência. Em *Sinhá Moça*, serviram como referência física para os trajes que ela desenhou.

Analisando os cartazes de divulgação do filme (figuras 12 a 17), é possível perceber que ela de fato tinha conhecimentos técnicos para trabalhar com a película que foi filmada em preto e branco. As figuras 12 (através do uso do brilho dos tecidos e contraste de cores) e 13 (em que os diferentes materiais que compõem o traje são contrastantes, como rendas, fitas, tecidos planos...), por exemplo, revelam a preocupação com os contrastes que a filmagem em preto e branco exige para melhor visualização pelo espectador.

A comparação entre as figuras 14 e 15 dá uma boa ideia sobre o trabalho de criação dos trajes. Na cena do filme, registrada no cartazete da Figura 14, a personagem central, o Dr. Rodolfo, usa um colete que hoje se encontra no Núcleo de Traje de Cena da USP. Para evitar saturação, o branco não é “branco” – cores leves e claras fazem seu papel. Amarelo, azul, cinza claro, off-white, bege claro são usados. A camisa da Figura 14 não deve ser branca, assim como o colete não o é, como é possível perceber na Figura 15 – o colete é levemente amarelo, mas encontra-se manchado por transferência de cor do bordado, criado justamente para oferecer outro tipo de contraste. O bordado, originalmente, foi feito em vermelho. Foi esta cor vermelha que tingiu levemente algumas áreas do colete, deixando-o rosado.

Figura 12 – Cartazete do filme *Sinhá Moça*, 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

Figura 13 – Cartazete do filme *Sinhá Moça*, 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

Figura 14 – Cartazete do filme *Sinhá Moça*, 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

Figura 15 – o colete do protagonista Rodolfo, como se encontra hoje



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP. Foto Maria Celina Gil.

A cena da Figura 16 emprega todos os recursos que citamos até aqui: contraste de cores e materiais, inclusive entre os trajes e cenários, com superfícies distintas; uso de tecidos coloridos para imitar o branco; e uso de tecidos com texturas diferentes, também para favorecer contrastes.

Figura 16 - Cartazete do filme *Sinhá Moça*, 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

Naturalmente, como era de se esperar, sendo ela própria uma mulher muito romântica, Sophia abusa do lirismo e de poesia no traje de baile da protagonista, quando ela e o Dr. Rodolfo dançam juntos pela primeira vez. O traje é trabalhado na ideia da cor branca, com muito brilho no tecido e nos pequenos detalhes, além das flores que se espalham pelos dois lados do traje.

Figura 17 – Cartazete do filme *Sinhá Moça*, 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

5. Os trajes dos escravizados, por Sophia Jobim

A fotografia do filme *Sinhá Moça* é muito bem elaborada. Aliada à bela e sensível interpretação de Ruth de Souza (Figura 18) para a personagem Balbina (Sá Bina), o filme guarda momentos memoráveis de sua atuação. Seu traje, aparentemente de algodão, vai sendo desconstruído, desgastado ao longo da trama (Figura 19).

Sophia se inspirou nas pinturas e aquarelas de Debret (Figura 20), Rugendas (Figura 21) e Augustus Earle (Figura 22). É interessante perceber como estas tramas vão voltar no traje da protagonista negra, em momento de profundo arrebatamento emocional, dentro da igreja, e ela mesma se converte, visualmente, na imagem de uma santa cristã (Figura 23). Esta imagem é muito distante da religiosidade africana que a personagem deveria ter ou sugerir.

Figura 18 – Cartazete do filme *Sinhá Moça*, com a atriz Ruth de Souza ao Tongo. 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

Figura 19 – O vestido desgastado de Ruth de Souza, 1953



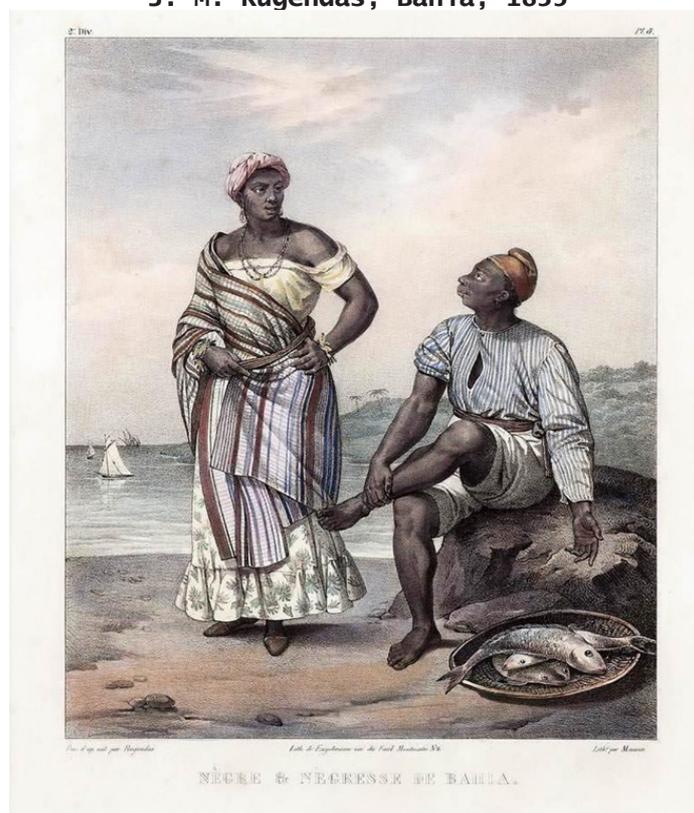
Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

Figura 20 – “Os barbeiros ambulantes”, aquarela sobre papel, 18,7 x 23 cm, J.B. Debret, Rio de Janeiro, 1826



Fonte: Bandeira& Lago, 2009.

Figura 21 – “Negro e negra da Bahia”, litografia aquarelada, 54 x 38 cm, J. M. Rugendas, Bahia, 1835



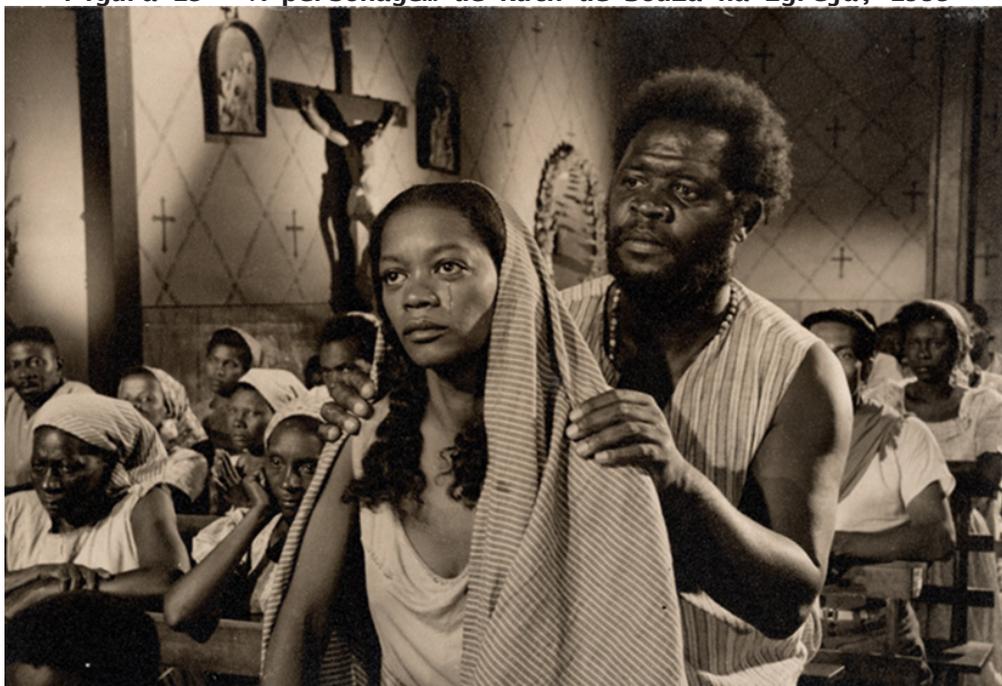
Fonte: Diener; Costa, 2023.

Figura 22 – “Negro e negra da Bahia”, litografia aquarelada, 54 x 38 cm, J. M. Rugendas, Bahia, 1835



Fonte: Biblioteca Nacional da Austrália.

Figura 23 – A personagem de Ruth de Souza na Igreja, 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

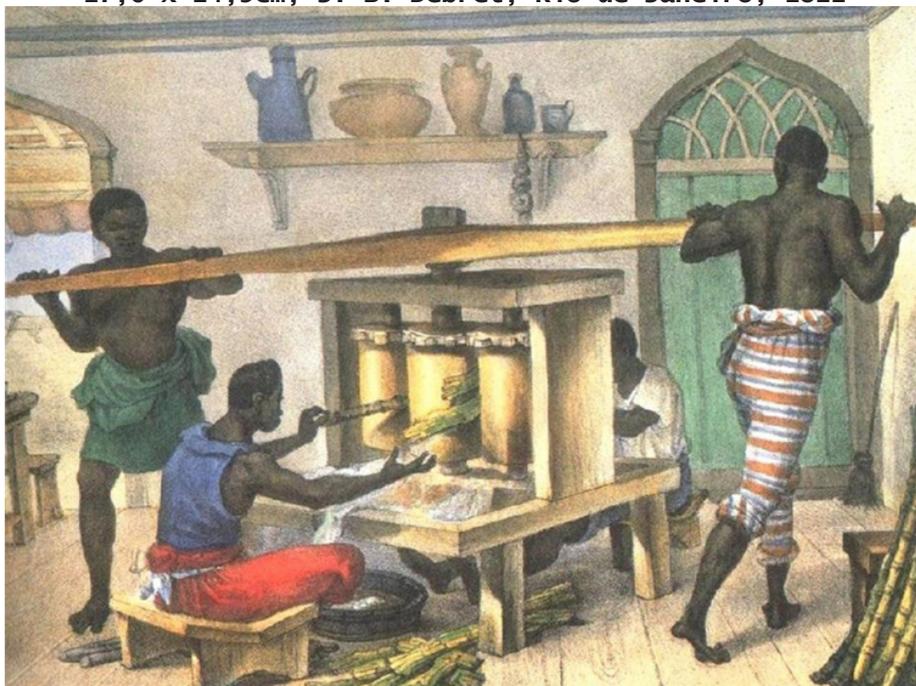
No acervo de trajes remanescentes da Cia. Cinematográfica Vera Cruz está um par de calças em negro cloth (Figura 24), como diriam os norte-americanos, ou algodão cru, como diríamos nós. É uma peça de ampla modelagem, provavelmente pensada para vestir um elenco grande e com corpos distintos, ao mesmo tempo em que remete às gravuras citadas, em que as calças são todas muito amplas, como as da Figura 25. No corpo, ela tem o resultado visual apresentado na figura 26.

Figura 24 – Par de calças do elenco masculino negro, 1953. Para registro da modelagem, a peça foi vestida no manequim apenas amarrada na frente, sem o transpasse que é visto no filme.



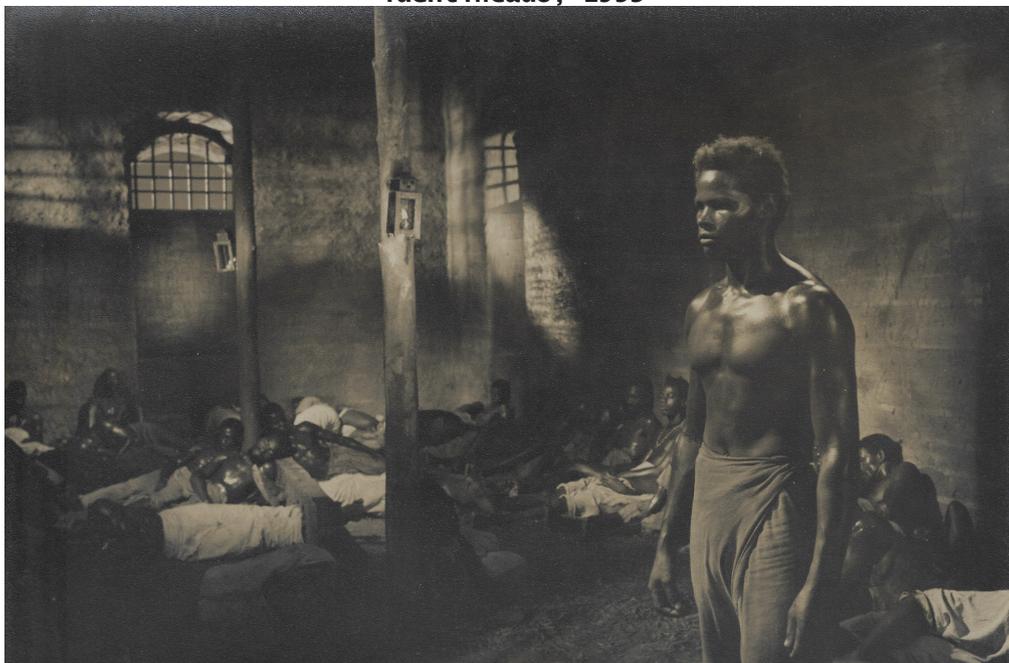
Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP

Figura 25 – Engenho manual que faz caldo de cana”, aquarela sobre papel, 17,6 x 24,5cm, J. B. Debret, Rio de Janeiro, 1822



Fonte: Bandeira& Lago, 2009.

Figura 26 – O par de calças de algodão cru no corpo do ator não identificado, 1953



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

No caso de cenas do elenco feminino, as saias, também de modelagem ampla para ser adaptada aos vários corpos, de amarrar na cintura, eram na cor índigo e as blusas de algodão cru, como se vê neste still frame do filme (Figura 27). Há, no acervo de trajes, saias com outras padronagens e saias lisas manchadas, em aparente processo de envelhecimento.

Figura 27 – Cena com o elenco feminino



Fonte: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

6. Considerações finais

Esta abordagem da criação dos trajes apresentada de forma oral, inicialmente no Colóquio de Moda de 2024, nos permitiu a utilização de amplos recursos visuais, como fizemos neste artigo: uma jornada visual.

Mesmo com dúvidas sobre os procedimentos de criação – se foram assinados por Sophia Jobim, ou por outros; e por quem passou a execução além do alfaiate Antonio Soares – que talvez nunca consigamos apurar.

Apesar da leve crítica que impusemos à Sophia por sua rigorosa versão do que é um figurinista de teatro, temos que admitir que seu formalismo talvez fosse um bom caminho para repensar as diretrizes do que é ser um figurinista atualmente, já que estamos constantemente revisando este conceito.

Sophia e equipe – compradores, costureiras, alfaiates, desenhistas, iluminadores, cenógrafos... – conseguiram trabalhar com elementos determinantes para o cinema em preto e branco: contrastes, cores, materiais, acabamentos, interação com os cenários.

Destacamos aqui a importância de se ter um acervo físico para pesquisa – ainda mais este, que é um dos poucos remanescentes de trajes de cinema que não queimou, foi reciclado, destruído ou roubado. Pudemos perceber, pela manipulação direta dos trajes, suas cores e sua forma de confecção, em que técnicas de alfaiataria do século 20 foram empregadas para recriar trajes do século 19, sem que houvesse perda na qualidade visual.

A análise da peça, junto com a documentação obtida e os filmes em si permitiu identificar as escolhas de cores outras para representar o branco, exatamente como fazia o cinema americano no período. O investimento financeiro da Vera Cruz foi gigantesco para atingir este nível de qualidade do filme, que foi premiado em diversos festivais do mundo.

Ainda há uma longa jornada a ser percorrida no estudo destes trajes.

Agradecemos a autorização da Prefeitura de São Bernardo do Campo, à Universidade de São Paulo e à FAPESP pelo apoio na pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Júlio e LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. – Obra completa.** Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil. – Obra completa.** Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2023.

SILVA NETO, Antonio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros : Tonga-metragem.** Apresentação Frederico Botelho; prefácio Rubens Ewald Filho. São Paulo : A. L. da Silva Neto, 2002.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Fausto Viana: É professor de cenografia e indumentária no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. É autor, entre outros, dos seguintes livros: Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion; O Traje de cena como documento; Dos cadernos de Sophia Jobim. Desenhos de história da moda e de indumentária e O figurino teatral e as renovações do século XX.

e-mail: faustoviana@usp.br



Maria Eduarda Andreazzi Borges: Doutoranda e Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP (Programa Artes Cênicas). Especialista em Moda Criação pela Faculdade Santa Marcelina – FASM (2012). Trabalhou nos setores de Desenvolvimento, Produto e PPCP em fábrica de Malharia Retilínea; Criação, Desenvolvimento e Produção de Figurinos, Fantasias e Trajes para Umbanda e Candomblé. Foi uma das organizadoras dos livros *Dos bastidores eu vejo o mundo* (volumes 8 e 9) e *Tenda de Umbanda Oca de Tupã do Caboclo Tuano – 43 anos de boas histórias.*

e-mail: mariaeduardapesquisa@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Sinhá Moça; traje de negros; Sophia Jobim; Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

Capítulo 3

DESAFIOS E ALTERNATIVAS NO TRABALHO DO FIGURINISTA NO CINEMA DE BORDAS

*Challenges and alternatives in the work of costume
designers in borderline cinema*

Amaral, Maria Cecília; Mestre em Artes Cênicas; Universidade de
São Paulo; mariaceciliamaral@gmail.com

1. Introdução

O trabalho de caracterização de uma obra audiovisual é complexo e traz demandas de uma ampla equipe de profissionais, técnicas e materialidades para dar forma à proposta visual idealizada. Seguindo os moldes de uma produção cinematográfica comercial, a equipe de arte costuma ser composta pelos departamentos de figurino, maquiagem e cenografia, estruturada a partir das necessidades de cada projeto e coordenada pela direção de arte. Contudo, à margem de padrões convencionais, o cinema de bordas se organiza a partir de coletivos e realizadores que se articulam e criam mecanismos de parcerias mútuas em prol da produção de suas obras, seja através de recursos próprios ou com o apoio de editais de leis de incentivo da cultura como ProAC¹, Lei Paulo Gustavo², Programa VAI³, entre outros. O termo bordas reflete tanto a

1 ProAC – Programa de Ação Cultural que contempla anualmente projetos de artistas e coletivos de diferentes linguagens com subsídios para sua realização.

2 A Lei Paulo Gustavo contempla anualmente projetos de artistas e coletivos, sobretudo do audiovisual, com subsídios para sua realização.

3 Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). Criado em 2003 para apoiar financeiramente coletivos culturais da cidade de São Paulo. Dividido em duas modalidades. O VAI 1 é direcionado para coletivos jovens de baixa renda do município de São Paulo e o VAI 2 para grupos e coletivos compostos por jovens ou adultos de baixa

desigualdade na distribuição de recursos e financiamento das produções cinematográficas, onde grandes produtoras geralmente conseguem garantir uma larga fatia de orçamento, quanto também pode trazer uma referência geográfica, de localização de seus realizadores.

Ainda refletindo sobre a prática do cinema de bordas, Lyra comenta sobre as características que o diferenciam de padrões utilizados para se produzir e exibir obras audiovisuais do circuito comercial, “sobretudo pelas especificidades da produção e circulação, quase sempre situadas às margens, quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos de arte.” (2009, p. 33)

A leitura estética dessas produções é construída a partir de realidades múltiplas, que também inspiram, transitam e interferem em sua composição visual. Com um recorte voltado para o guarda-roupa da cena, esta pesquisa traz uma análise do figurino em três estudos de casos diferentes: o longa-metragem *Um Salve Doutor* (2014), de Andrio Candido e Rodrigo Sousa e Sousa, produção de coletivos de São Paulo contemplados no edital de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), que traz a história de um jovem que passou pelo sistema de internação da Fundação Casa e tenta retomar sua vida; o média-metragem *Os Guerreiros da Rua* (2018), com direção de Erickson Marinho, filme que mistura fantasia e animação a partir da história de quatro meninos da periferia de Recife, obra que foi idealizada como trabalho de conclusão de curso do diretor; e por último o curta-metragem *A Cartomante* (2018), com direção de Jonas Pinto, que traz uma adaptação da obra homônima de Machado de Assis, produzida pelo coletivo de cinema Grupo Transformar.

O figurino é um importante elemento que confere além de características aos personagens, valor à produção como um todo. Entretanto, pensar o guarda-roupa de um filme, traz uma demanda de orçamento, muitas vezes de alto custo, característica acentuada em trabalhos que envolvem adaptações de época, com a necessidade de confecção/locação de muitos

renda, que tenham histórico de, no mínimo, dois anos de atuação também no município de SP.

trajes e adereços. Frequentemente as escolhas das narrativas produzidas por pequenos produtores e coletivos se deparam com a dificuldade em conciliar proposta e orçamento, o que influencia diretamente na eleição de projetos que compreendam um menor número de locações, cenários e caracterizações. O trabalho de um figurinista na produção audiovisual é permeado por muitas demandas e desafios, tendo que administrar questões como baixo orçamento, curto tempo de pré-produção e equipe reduzida. Os profissionais envolvidos também têm a responsabilidade de acompanhar as diárias de gravação, muitas vezes, com jornadas exaustivas, horários estendidos, seguidas da desprodução. Na produção do cinema de bordas, o profissional também tem que lidar com o acúmulo de funções e um orçamento precário. Esta pesquisa traz uma análise das propostas empregadas nos diferentes trabalhos, trazendo um estudo mais detalhado da caracterização adotada no filme *A Cartomante*, ambientado no final do século XIX, que aliou truques da confecção de figurinos no teatro à expertise do departamento de traje de cena em lidar com o reaproveitamento do descarte têxtil, e da transformação de peças de acervo da figurinista da obra para viabilizar a produção. Outra solução explorada também foi a realização de parcerias com brechós e acervos, com o empréstimo de peças e adereços, em troca da divulgação das marcas nos créditos do filme. Em *A Cartomante* a estética adotada no guarda-roupa dos personagens contribui para transmitir uma veracidade da época encenada. Em *Guerreiros da Rua*, a caracterização se inspira em um lugar mais lúdico, e ao mesmo tempo não deixa de ser realista, assim como no longa-metragem: *Um Salve Doutor*. A pesquisa se apoia nos principais referenciais teóricos: Lyra (2009), Betton (1987), Viana (2017).

2 – Uma leitura estética das bordas em *Um Salve Doutor*

O estudo do cinema de bordas é apresentado por alguns autores em caráter depreciativo, reduzindo muitas vezes o resultado da obra e submetendo a critérios comparativos

desleais com produções fomentadas com recursos estupendos. A própria Lyra traz uma ideia generalizada a respeito da produção de bordas como uma forma arcaica e sem planejamento, quando coloca:

Filmes produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais, lugares por onde as obras circulam com sucesso de público, verificando-se, a par disso, uma estrutura cinematográfica que foge aos padrões costumeiros de produção e de exibição, articulada sobre modos artesanais e independentes de realização, observando-se não apenas os poucos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de circulação caseira ou em salas quase sempre improvisadas. (Lyra, 2009, p.35)

Apresentando outro olhar para a produção de bordas, as obras analisadas aqui trazem exemplos distintos de como outras formas de se pensar e fazer cinema podem criar legados e estéticas, com seriedade e identidade.

O longa-metragem *Um Salve Doutor* (2014) foi produzido em São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo. O filme tem o roteiro assinado pelo ator Andrio Candido, que também vive o personagem principal do drama: KPG, um jovem morador do bairro que tem uma história de vida marcada pelos três anos de encarceramento na Fundação Casa e pela revolta que o consome: o descaso e abandono do pai, a morte da mãe. Conforme o ator relata em entrevista para *Cacau Ras* (2015), o fomento do edital VAI, edição 2013, juntamente com o apoio de coletivos culturais no período, renderam o orçamento de cerca de R\$ 80 mil que financiou as gravações do filme, feitas em um período de cerca de dois anos.

Figura 1 – Frame do filme Um Salve Doutor



Fonte: Agência Mural⁴.

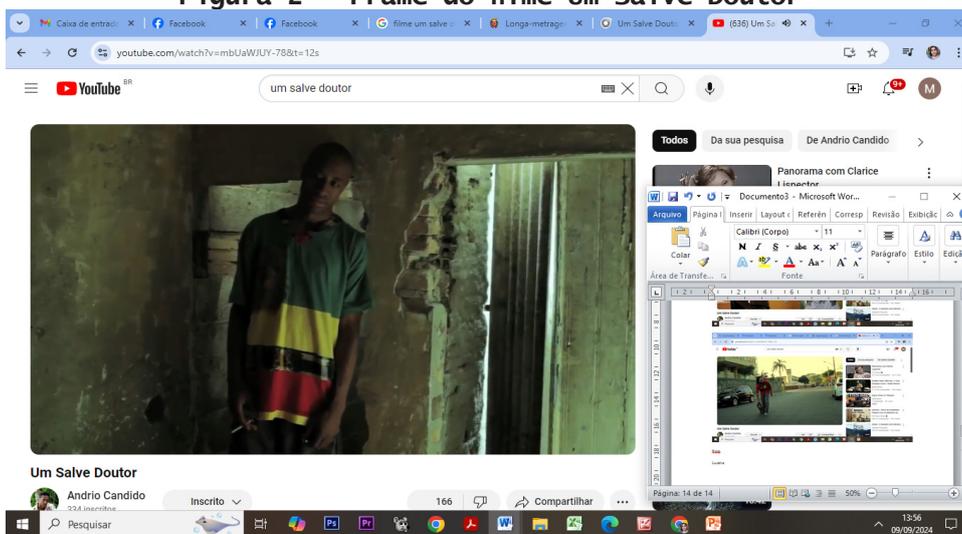
A cineasta Marcia Medeiros comenta sobre as possibilidades que projetos de apoio à produção audiovisual de pequenos realizadores têm oferecido para que “diretores se articulem em suas comunidades para a produção dos filmes: mobilizando familiares, vizinhos, comerciantes e gestores que vão se tornar personagens, atores, coprodutores, entre outras diversas funções” (2024, p.19) para a produção de cinema, em uma lógica de construção coletiva. Editais de produção e formação, voltados para coletivos culturais, têm possibilitado ao longo dos anos que realizadores de territórios distantes geograficamente e hegemonicamente da produção e difusão audiovisual, contassem as suas próprias histórias através do cinema. Um Salve Doutor é um exemplo, a produção contou também com o apoio da comunidade local, cerca de 150 moradores participaram voluntariamente do filme em diferentes frentes de trabalho: atuação, produção, figuração.

O figurino do filme foi produzido pelo coletivo Abayomi Ateliê, composto por: Pâmela Rosa, Marisa Souza e Laís da Lama. E teve como desafio organizar o guarda-roupa dos vinte e cinco personagens, entre principais e secundários e dos cerca de vinte e três figurantes, conforme consta nos créditos

⁴ Link para consulta: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2015/04/28/coletivos-debatem-filme-produzido-em-sao-miguel-paulista/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

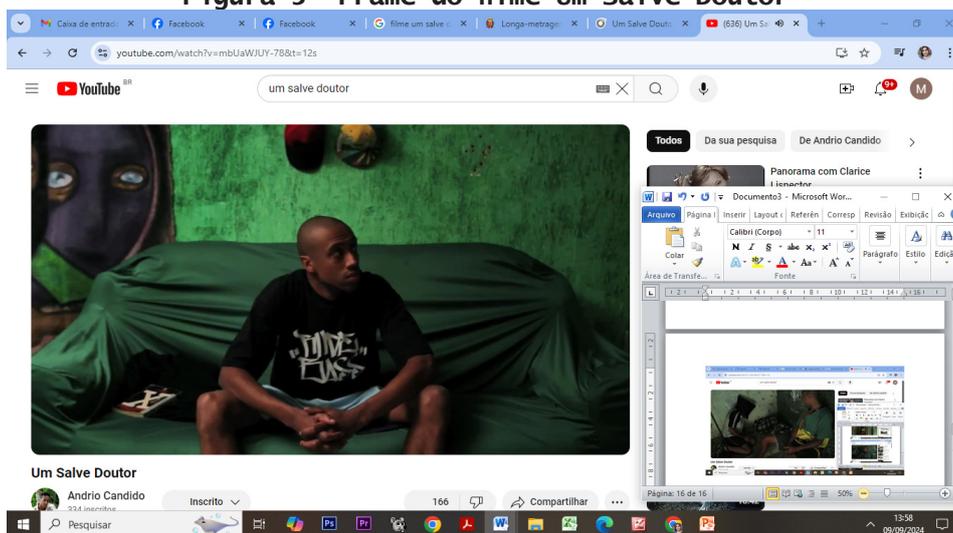
do filme. O personagem KPG se destaca como protagonista e também com o guarda-roupa, que tem mais de vinte trocas de figurinos. Assim como outros personagens da história que também tiveram trocas de trajes durante a trama. Neste caso, o trabalho meticuloso da equipe foi importante também para garantir a continuidade e veracidade a história.

Figura 2 – Frame do filme Um Salve Doutor



Fonte: Um Salve Doutor⁵.

Figura 3– Frame do filme Um Salve Doutor



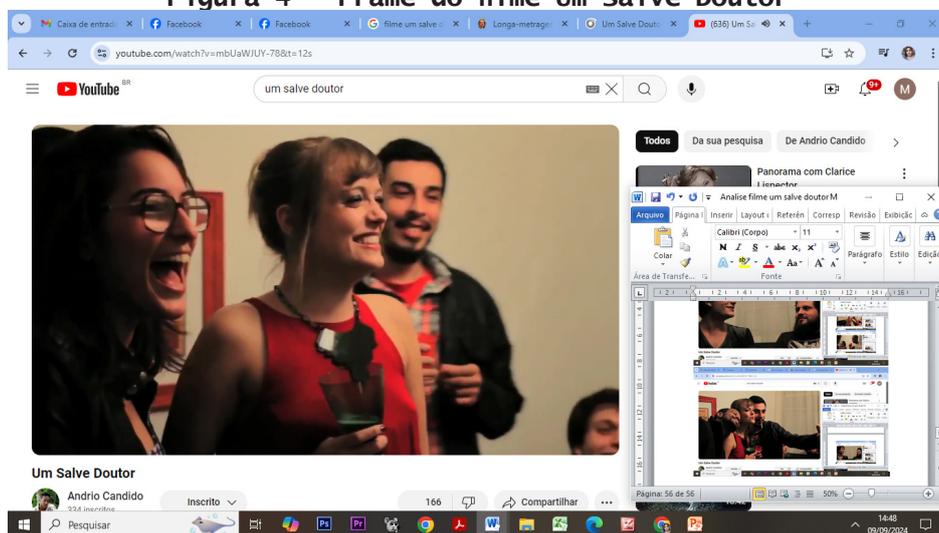
Fonte: Um Salve Doutor⁶.

5 Link para consulta: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2015/04/28/coletivos-debtem-filme-produzido-em-sao-miguel-paulista/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

6 Idem.

As escolhas estéticas para vestir sobretudo os personagens principais, precisaram entender o perfil de cada um deles. KPG e seus amigos de São Miguel, foram representados com trajes coloridos, camisetas com estampas de movimentos, rappers e cores que trazem referência a bandeira africana e ao movimento do saral, em contraponto à caracterização de Aline e seus amigos, que foram vestidos com cores em tons pastéis, em um estilo mais burguês.

Figura 4 – Frame do filme Um Salve Doutor

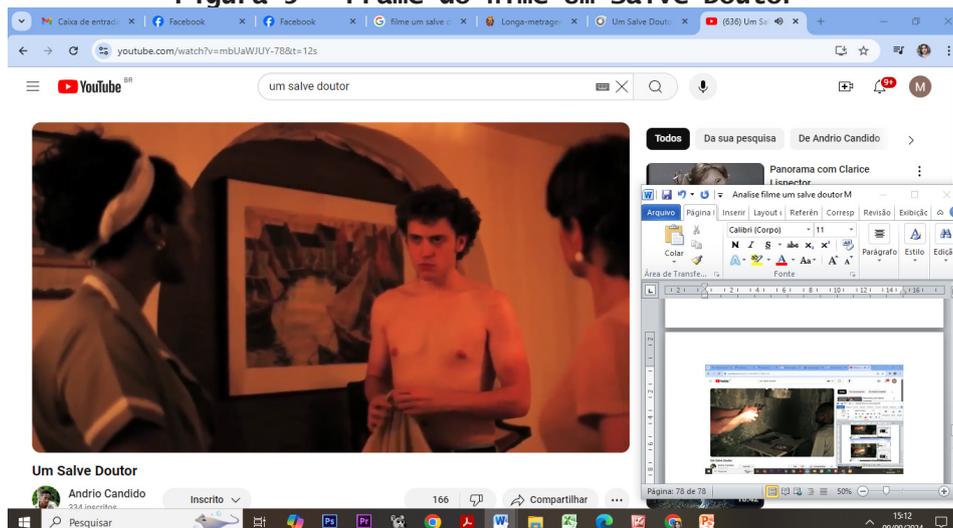


Fonte: Um Salve Doutor⁷.

As cenas se alternam também para contar a história de Maria Aparecida, mãe de KPG, há pouco mais de vinte anos, quando trabalhou em um casa como empregada e teve um relacionamento escondido com o filho da patroa, pai do personagem vivido por Andrio.

⁷ Link para consulta: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2015/04/28/coletivos-debates-filme-produzido-em-sao-miguel-paulista/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

Figura 5 – Frame do filme Um Salve Doutor



Fonte: Um Salve Doutor⁸.

Por se tratar de um trabalho que teve sua produção financiada a partir de um baixo orçamento, na ótica do audiovisual, o guarda-roupa do filme foi desenvolvido em uma dinâmica colaborativa, com peças de acervo de brechós e magazines.

3. O lúdico e realista no filme: *Os Guerreiros da Rua*

O filme *Os Guerreiros da Rua* (2018), escrito e dirigido por Erickson Marinho é resultado de um projeto de conclusão de curso do diretor, em uma especialização em Estudos Cinematográficos na Universidade Católica de Pernambuco. O média-metragem compõe um projeto transmídia, juntamente com um videoclipe e uma versão em história de quadrinhos. A narrativa começa na versão ilustrada, que já apresenta um pouco do viés estético alinhado pela direção, com camadas depois mais exploradas no live action. Para enfrentar o vilão Voarag, que capturou as criaturas mágicas, os guerreiros Will, Kivison e Glauber aparecem com trajes e acessórios inspirados em um perfil de herói medieval, com sobreposição

⁸ Idem.

de peças, uso de capuz, braceletes, camisas com detalhe de amarração na gola, calças ajustadas e botas. Também utilizam armas mágicas: um arco e flecha, uma cartola e uma espada. Após vencerem a disputa, os guerreiros voltam para casa com suas roupas cotidianas: camiseta e bermuda. Kivison encontra Vitor no caminho, um novo amigo que pretende se juntar a turma.

Figura 6 – História de Quadrinhos *Os Guerreiros da Rua*



Fonte: Os Guerreiros da Rua História em Quadrinhos⁹.

Cada personagem na história em quadrinhos tem o figurino de uma cor. Will aparece usando trajes em tons terrosos e vermelhos; as roupas de Kivison trazem uma gradação da cor bege; Glauber usa uma camisa e capuz em tonalidades azuis e uma calça cinza; enquanto Vitor veste uma camisa verde e bermuda em tom musgo. A personificação do vilão em monstro representa Voarag na figura de um pássaro griséu, gigante e assustador, o que ressalta a frieza do personagem.

No filme há algumas diferenças no processo de criação em comparação à versão em quadrinhos. O formato da mídia requer outros cuidados, como a questão da continuidade, já que a história filmada se passa em uma sequência de dias diferentes,

⁹ Link para consulta: https://tapas.io/episode/1091253?fbclid=IwAR3o40vNCKODFoTf6RTitrwkhUTdrdyZoSME53enUpXFzphT_wX_8t5VItsQ/. Acesso em: 20 jul. 2024.

o que leva a necessidade de se pensar o guarda-roupa de cada personagem, para cada um dos momentos em que se passa a história. Assim, a decupagem diferencia os figurinos que as crianças utilizam na escola, do traje utilizado por elas em casa ou na rua. De forma que cada personagem principal teve cerca de três trocas de figurino ao longo das gravações, e foi necessário levar em conta a caracterização dos personagens secundários e figurantes.

Na trama, os quatro meninos dão asas a sua imaginação, lutando contra o vilão Voarag para proteger a comunidade onde moram de suas maldades. Os heróis mirins vestem roupas do dia a dia, como camisetas e bermudas, em cores diferentes, que não são necessariamente as mesmas sugeridas na versão em quadrinhos. Outra diferença também está no uso de sapatos: enquanto na versão ilustrada estão com botas, no live action, nas cenas em que aparecem brincando, os meninos estão descalços.

Figura 7 – Frame do Filme *Os Guerreiros da Rua*



Fonte: Minha cultura¹⁰.

¹⁰ Link para consulta: <https://cultura.minha.com.br/2019/10/filme-os-guerreiros-da-rua-ganha-novas-exibicoes-no-recife/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Quando se reúnem para brincar, a caracterização dos personagens se completa com acessórios improvisados pelas crianças, como uma tampa de panela que vira um escudo, um cano de torneira que vira um arco, uma cartola, que passa a ser mágica e um taco de madeira que se transforma em uma espada. Os objetos ganham outras dimensões a partir do poder da imaginação das crianças, representado na montagem do filme com o uso de efeitos especiais. Além de portar objetos mágicos, os guerreiros também têm a companhia de pequenos seres com superpoderes. Esses seres são representados a partir da animação dos desenhos criados pelas próprias crianças em seu caderno de registros de suas histórias e aventuras. A ilustração ganha movimento, texturas, efeitos especiais que conferem uma estética lúdica para a obra. O videoclipe, além de apresentar a música tema do filme, revela também um novo integrante que se junta ao grupo de amigos, mostrando que a turma pode crescer. Cada uma das mídias apresenta uma parte da história que é complementada como um todo.

Figura 8 – Frame do videoclipe *Os Guerreiros da Vida*



Fonte: Os Guerreiros da Vida Vídeo Clipe¹¹.

¹¹ Link para consulta: <https://www.youtube.com/watch?v=gS52cc3CHbA&feature=youtu.be/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

A direção de arte do filme foi pensada por Erickson Marinho, juntamente com Priscila Liberal. Em entrevista para Felix (2019), o diretor conta que o filme traz uma inspiração nas vivências e memórias da própria infância. “Os atores – Glauber, Kivison, Vitor e Will – que dão vida aos personagens, são moradores da própria comunidade e usam seus próprios nomes e figurinos no filme.” Guerreiros da Rua traz uma estética lúdica que versa com o imaginário infantil e se constrói a partir da mistura de fantasia com realidade. O anime Os Cavaleiros do Zodíaco e o desenho Caverna do Dragão, foram algumas dessas inspirações que influenciaram a construção do texto e a plasticidade da obra. O filme é dividido em capítulos, com ritmo e montagem que se aproximam do formato em que as histórias eram apresentadas e consumidas na televisão nos anos 90. A figura de um narrador introduzindo cada episódio ressalta também essa identidade, assim como a apresentação da identidade visual do filme nos créditos iniciais e a música tema, que refletem esta inspiração no universo dos animes.

Figura 9 – Anime Os Cavaleiros do Zodíaco



Fonte: Cavzodiaco¹².

No live action, o personagem Voarag, tem a proposta apresentada nos quadrinhos, em uma versão animada. O

¹² Link para consulta: <https://www.cavzodiaco.com.br/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

personagem com ambição de poder e dominação, que busca a todo custo pegar as armas mágicas dos pequenos guerreiros, tem sua criação influenciada pela figura do Vingador, do desenho A Caverna do Dragão, anime que estreou no Brasil em 1986, e foi uma das principais influências no processo criativo do diretor. Em um seminário online para o canal Os Guerreiros da Rua, Marinho afirma:

Enquanto criança periférica e agora como adulto, vejo o quanto a gente estava rodeado de motivos para não ser criança, motivos para fazer com que a gente tomasse caminhos muitas vezes ruins, que acabam de uma maneira ruim, que eu até retrato isso no filme em uma cena. E aí os vilões são esses que estão sempre atentando contra a infância, sobre tudo da criança periférica que esta mais vulnerável. Então esses vilões eu personifiquei em um monstro, mas na verdade eles são todas as razões que podem levar uma criança periférica ou um jovem periférico a tomar caminhos ruins, que podem ser ruins. (informação verbal)¹³

Figura 10 – Voarag (Os Guerreiros da Rua) e Vingador (Caverna do Dragão)



Fonte: Canaltech¹⁴.

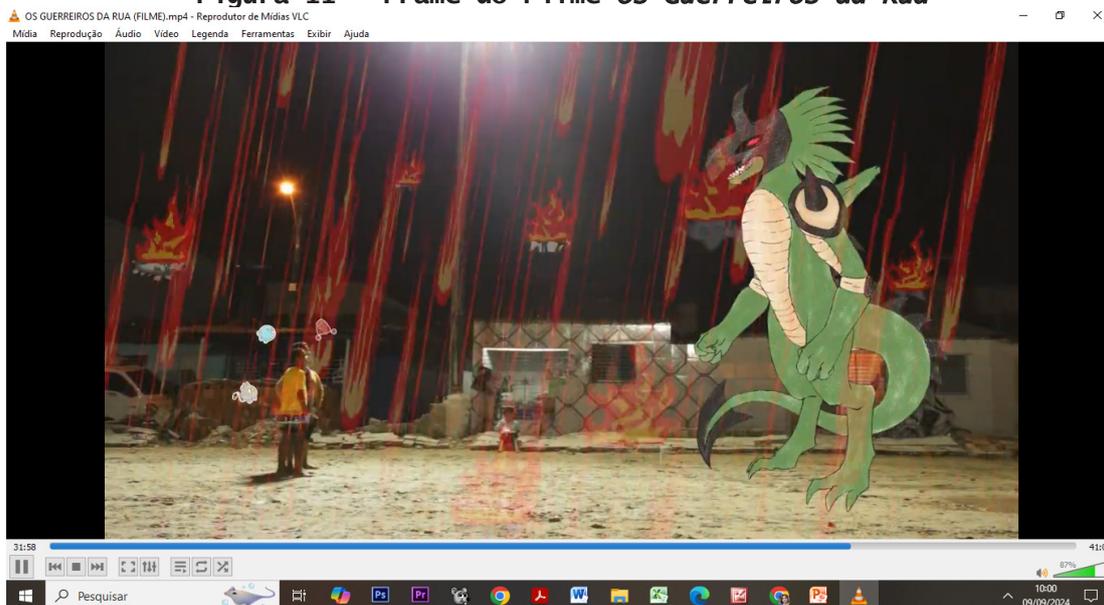
Desta forma, Voarag pode ser lido como o medo de perder a imaginação e representa simbolicamente todos os atentados à infância, sobretudo a periférica. A transformação do vilão acontece, quando o monstro usurpa o poder dos meninos, suas

13 Trecho do seminário: Direito à imaginação – os bastidores do projeto transmídia Os Guerreiros da Rua, fala de Erickson Marinho, 2021. pode ser acessado na íntegra através do endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=zXkaYK14-BE>. Acesso em: 15 abr 2024.

14 Link para consulta: <https://canaltech.com.br/cinema/cinema-ferramenta-social-130519/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

criaturas e objetos mágicos, que na vida real representa a infância roubada pela vulnerabilidade social que expõe muitas vezes as crianças das periferias às drogas, violência, fome, trabalho infantil, marginalização. Voarag ganha então outra roupagem e cor, o que lhe confere uma espécie de armadura que amplia seu volume e poder.

Figura 11 – Frame do Filme *Os Guerreiros da Rua*

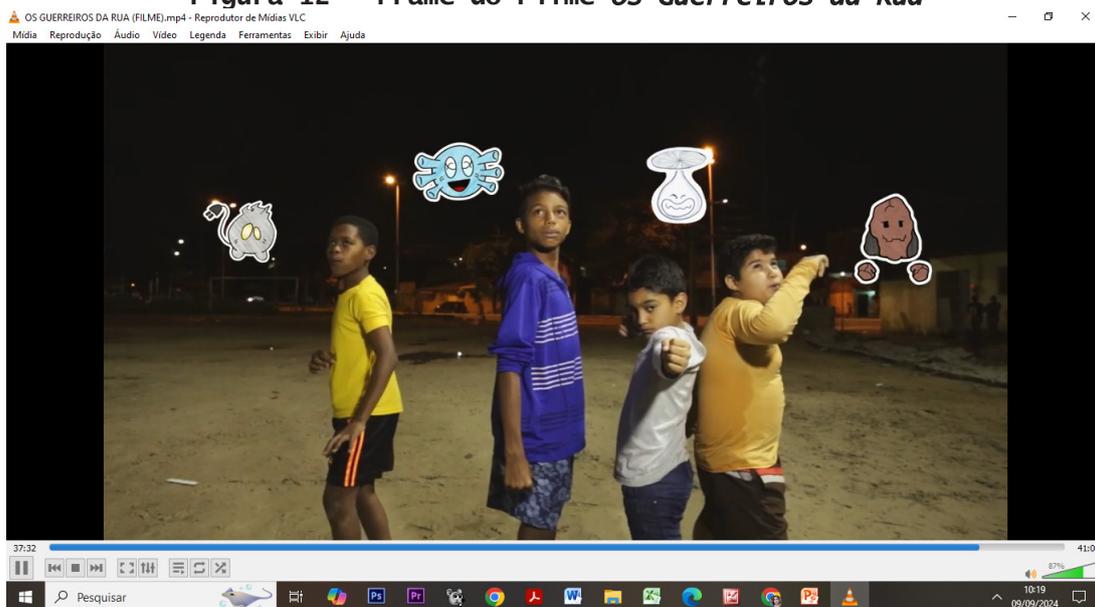


Fonte: Os Guerreiros da Rua¹⁵.

Os personagens que são animados trazem uma textura de papel, com a borda rasgada propositalmente, para remeter aos desenhos feitos pelo diretor em sua infância. O diretor comenta sobre sua ideia de representação do lúdico infantil na obra. “A parte da magia, da fantasia, eu quis retratar em animação essa estética de papel foi o que eu quis retratar nesse filme, foi como se fosse realmente uma colagem da fantasia desses meninos, da realidade, desse mundo como o mundo deles”. (informação verbal)¹⁶

¹⁵ Link para consulta: <https://www.youtube.com/watch?v=vAfvKRMSXJ8/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

¹⁶ Trecho do seminário: Direito à imaginação – os bastidores do projeto transmídia Os Guerreiros da Rua, fala de Erickson Marinho, 2021. pode ser acessado na íntegra através do endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=zXkaYKl4-BE>. Acesso em: 15 abr. de 2024.

Figura 12 – Frame do Filme *Os Guerreiros da Rua*

Fonte: *Os Guerreiros da Rua*¹⁷.

Além de o filme trazer reflexões quanto à infância na periferia, é importante a escolha do diretor em decidir retratar esta história em sua própria comunidade: Ilha de Santa Terezinha, no Recife, conforme comenta o redator Sihan Felix (2019) em matéria para o Canaltech, a produção feita na comunidade movimenta um set vivo, uma locação real com a participação de atores mirins e adultos do próprio local. Algo transformador, que traz outra perspectiva para todos os envolvidos na produção, sobretudo para as crianças que participaram. Estar em cena, se ver na cena, depois durante a exibição do filme que ocorreu também na própria comunidade. “Através da apropriação da linguagem e das ferramentas do audiovisual é possível desenvolver um olhar criativo e crítico que não apenas revela realidades, mas inventa mundos.” (Migliorin apud Medeiros, 2024, p.17). A transformação cresce com a representatividade da história, na medida em que alcança cada participante do projeto e cada um que se reconhece ali. O filme que fala sobre infância, imaginação e sonho promove isso em seu fazer e multiplica através de sua exibição. Como Marinho pontua pra ele, *Os Guerreiros da rua* “também pode ser lido como um grupo de

¹⁷ Link para consulta: <https://www.youtube.com/watch?v=vAfVkrMSXJ8/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

crianças periféricas lutando pelo direito de sonhar, pelo direito de ser criança”. (informação verbal)¹⁸

O filme *Os Guerreiros da Rua* foi produzido com uma equipe pequena, o que ocasionou o acúmulo de funções técnicas. O diretor que também atuou na escrita do texto, ficou responsável pelo departamento de arte e montagem também. A solução empregada aqui para a caracterização dos personagens foi produzir o figurino dos personagens a partir de peças do guarda-roupa dos próprios atores e utilizar o recurso da inventividade e a transformação de materiais em adereços.

4- Contornos, texturas e plasticidade na produção: *A Cartomante*

O filme *A Cartomante* (2018), traz uma adaptação de um dos contos mais conhecidos de Machado de Assis, a história de um triângulo amoroso entre Rita, Camilo e Vilela e a confidente de Rita, a Cartomante. A produção foi realizada pelo coletivo de cinema Grupo Transformar¹⁹, que atua com produção e formação audiovisual nos bairros de São Mateus e Sapopemba, na zona leste da cidade de São Paulo, desde 2009. A história original se passa em meados do século XIX e a produção do filme optou por fazer uma adaptação mais fiel ao período, o que trouxe desafios para o projeto que trabalhou

18 Trecho do seminário: Direito à imaginação – os bastidores do projeto transmídia *Os Guerreiros da Rua*, fala de Erickson Marinho, 2021. pode ser acessado na íntegra através do endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=zXkaYKl4-BE>. Acesso em: 15 abr. 2024.

19 O Grupo Transformar é um coletivo de produção audiovisual e cinema de bordas que foi criado por um grupo de amigos residentes no Jardim Tietê, em São Mateus, na cidade de São Paulo. O coletivo produziu nove filmes (entre curta e média metragem); duas séries; três videoclipes; participou da produção de três documentários. Teve quatro projetos de produção contemplados com apoio do edital VAI – Valorização de Iniciativas Culturais (nas edições de 2013, 2014, 2015 e 2019/2020), e um projeto de exibição contemplado com apoio da Casa de Cultura São Rafael (2019). Realizou diversos trabalhos com cobertura fotográfica e audiovisual. Coordenou a realização de três festivais de cinema na região de atuação. Realizou e realiza cursos e oficinas de formação em audiovisual em São Mateus e Sapopemba desde 2011. Atualmente é composto por: Jonas Pinto, Maria Cecília Amaral, Marcio Rodrigues, Adrielle Ferrari, Fernando Lopes, Aline Antochiw, Claudy Rocha, Leandro Ferraz, Francisco Vieira, Iago Soares, Shaiene Assis.

com um orçamento enxuto. Com a adaptação do roteiro feita em coletivo, a direção geral do trabalho foi conduzida por Jonas Pinto. A direção de fotografia ficou aos cuidados de Marcio Rodrigues, que também foi responsável pela montagem, enquanto o departamento de direção de arte e figurinos foi coordenado por Maria Cecília Amaral e a direção de elenco foi feita por Claudy Rocha, que também interpretou a personagem Soraya, a cartomante. O elenco principal do filme foi completado pelos atores Paulo Marino, Victor Cláudio e Larissa França, e contou com a participação de atores da Companhia Teatral Abapuru²⁰, e atores que integravam na época o projeto Vocacional²¹ no Teatro do CEU Sapopemba. O curta-metragem também contou com a participação de não-atores, moradores dos bairros de São Mateus e Sapopemba que interpretaram papéis secundários e figuração.

O departamento de arte se viu com um grande desafio pela frente ao ter que pensar soluções para produzir locação e caracterização de época, dentro da lógica de uma produção que foi realizada sem patrocínios. Pelo fato de o coletivo Grupo Transformar ter a experiência de ter produzido outros trabalhos audiovisuais, e ter sido contemplado com o apoio de editais como o Programa VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, em anos anteriores (2013, 2014, 2015) à realização do filme, a equipe construiu um acervo com materialidades e equipamentos que possibilitou realizar trabalhos comerciais com fotografia e produção de vídeo, com o intuito de arrecadar recursos para o autofinanciamento de trabalhos autorais. Assim, foi através desta organização, que se tornou possível a produção do filme *A Cartomante*. No entanto, embora a produção tivesse um recurso disponível, este estava muito distante do ideal para o tamanho do projeto, de forma que foi preciso

20 A Companhia Teatral Abapuru é uma companhia que foi criada em 1999, por um grupo de estudantes da Escola Estadual Sapopemba no bairro de Sapopemba em São Paulo, e depois estabeleceu sua sede no bairro de São Mateus, junto ao salão paroquial da Comunidade Eclesial de Base São Mateus, tendo um repertório de 33 espetáculos montados.

21 O Projeto Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo foi criado em 2001, inicialmente como: Projeto Teatro Vocacional. O Programa oferece orientação artística para o público acima de 14 anos em equipamentos da Secretaria Municipal da Cultura em diferentes linguagens artísticas: teatro, dança, música, artes visuais, audiovisual, literatura e circo.

realizar diversas parcerias para conseguir tirar o filme do papel.

No tocante a estética, o pesquisador Marcelo Santos define a direção de arte de um filme como fundamental para o resultado da obra, “pois se, por um lado, o roteiro desenvolve a informação dos caminhos da história a ser contada, por outro, é a direção de arte que dá relevo, dimensão, profundidade, contornos e identidade à informação” (Santos, 2017, p.11).

A caracterização de um filme está ligada a proposta artística que envolve a produção. Em *A Cartomante*, a escolha estética do coletivo foi produzir o filme o mais próximo e fiel possível da história narrada no conto do qual foi adaptado. Assim, a direção de arte nessa obra foi muito importante para configurar essa estética, já que é uma área que funciona como um maestro regendo os elementos visuais de um filme, que envolvem o figurino, a cenografia e a maquiagem.

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (Betton, 1987, p. 29)

Apesar do uso de vastos recursos criativos para realizar a produção com uma maior proximidade da realidade vivida na época, ainda existia o problema de colocar em perspectiva a cenografia de onde a história se passava. Conforme Betton ressalta: “o cenário é frequentemente mais um protagonista do que um simples ambiente sem outra implicação além de sua própria materialidade” (1987, p.57). Gravar as cenas tendo de fundo um cenário com uma arquitetura contemporânea destoaria de todo o contexto histórico que era desejado reproduzir.

A decupagem do filme continha dez espaços para ambientar

a narrativa: o local do baile; a casa da Cartomante; a casa de Rita e Vilela; o cemitério; a igreja; o mirante; o local onde os amantes se encontravam: a casa de Inês, amiga de Rita; a casa de Camilo; a taberna; bem como locais para cenas externas. A quantidade de diárias é uma das características que podem encarecer mais uma produção audiovisual, para além dos custos de produção de cenário e caracterização, pois impacta diretamente na quantidade de locações que serão precisas, custos com deslocamento, alimentação e contratação de equipe e conseqüentemente de equipamentos, que muitas vezes são locados. Assim, quanto menor o tempo de produção e gravação, menor será o impacto orçamentário. Se valendo desta experiência e do recurso limitado, a equipe realizou o plano de gravação para ser executado em cinco diárias que foram distribuídas em quatro locações diferentes.

A produção do filme (organização de funções, realização de decupagens, produção do elenco e arte, gravações) foi feita durante o segundo semestre de 2017 e a pós-produção (montagem e trilha sonora) foi realizada no 1º semestre de 2018. Após ampla pesquisa realizada pelo coletivo, foram selecionadas as quatro locações partindo dos critérios estéticos e também financeiros da produção. As duas primeiras diárias foram realizadas na fazenda Ponte Preta, situada na cidade de Monteiro Lobato, interior do estado de São Paulo, que possuía uma arquitetura com elementos condizentes com o período descrito por Machado de Assis. Na fazenda foram gravadas as cenas ambientadas na casa de Rita e Vilela, as cenas de Camilo e Vilela na Taberna, as cenas de Rita e sua amiga Inês e os encontros íntimos entre Rita e Camilo no mirante e na casa de Inês.

Figura 13- Bastidores da gravação do filme A Cartomante



Fonte: Foto da autora.

A terceira diária foi realizada no salão da CEB – Comunidade Eclesial de Base – São Marcos, um espaço parceiro do coletivo, localizado no Jardim Tietê em São Mateus, bairro da região leste de São Paulo, onde o coletivo atua. No local foi ambientado o cenário da casa da Cartomante. O espaço foi todo montado de modo a produzir um ambiente que trouxesse um ar místico e misterioso para a personagem.

Figura 14- Foto de Divulgação do filme A Cartomante

Filme: A Cartomante Produção: Grupo Transformar	
Layout de direção artística / estudo de construção de cenário para Consultório da Cartomante em locação	
Elementos cênicos / props: Cortina preta para laterais e frente Cortina colorida / estampa floral / mística de fundo Tapete tipo persa piso marrom/ bege Tecido estampado com mandala avermelhado 9 Almofadas azuis com estampa mística lua 2 Móveis de madeira / estante	3 tecidos com estampa mística em diferentes tonalidades Castiçal tipo indiano Lâmpada de louça Pote de vidro ou cerâmica com conchas Velas decorativas / tipo aromáticas em cores diferentes (cerca de 10) Lamparina / luminária Baú de madeira decorativo
<i>Direção de Arte: Maria Cecília Amaral</i>	

Fonte: Foto da autora.

Figura 15- Foto de Divulgação do filme *A Cartomante*



Fonte: sitio eletrônico *A Cartomante*²².

A quarta diária foi realizada no teatro do Centro de Educação Unificada Sapopemba, um espaço parceiro. Na locação do teatro foi ambientada a cena do baile, onde Rita conhece Camilo, que depois viria a se tornar o seu amante. Foi uma cena importante e ao mesmo tempo difícil, visto que demandou uma quantidade grande de figurantes e conseqüentemente de trajes de época, adereços, produção de penteado e maquiagem; bem como uma coreografia própria, e uma música específica para a cena, que condissesse com o estilo rebuscado do período.

Figura 16- Cena do baile em *A Cartomante*



Fonte: sitio eletrônico *A Cartomante*²³.

22 Link para consulta: <https://acartomanteofilme.wixsite.com/acartomanteofilme>. Acesso em: 10 mai. 2024.

23 Link para consulta: <https://acartomanteofilme.wixsite.com/acartomanteofilme>. Acesso em: 10 mai. 2024.

A quinta diária foi realizada na vila de Paranapiacaba que pertence ao município de Santo André. A vila apresentava o cenário ideal para criar o ambiente misterioso e ao mesmo tempo romântico das cenas que foram lá captadas.

Figura 17- Cena no cemitério em *A Cartomante*



Fonte: sitio eletrônico *A Cartomante*²⁴.

As cores do filme foram pensadas também para conduzir a história para um suspense, ao mesmo tempo em que acompanham a transformação da vida das personagens, como é o caso de Rita, a protagonista que vai ganhando cores mais vivas e ao mesmo tempo formas mais sinuosas conforme vai desenvolvendo-se na trama, se mostrando audaciosa em seu envolvimento com Camilo. Por outro lado, Vilela, sempre aparece com um aspecto sombrio, que vai do traje ao olhar. Os cenários trazem um misto de presença e ausência de cor e luz que vão se apresentando no decorrer das cenas. A casa de Rita e Vilela, ao mesmo tempo em que apresenta uma aparência nobre, traz um ar gélido, duro, revelando a frieza do relacionamento dos dois. Por outro lado, os locais em que os amantes Rita e Camilo se encontram, apresentam cores mais vivas, desde o mirante imerso num ar puro e verde, à igreja por onde adentra a luz do sol pelos vitrais e por fim ao quarto da casa de Inês, com as paredes brancas e janelas com molduras azuis. Já o cenário da personagem Cartomante, traz um tom

²⁴ Idem.

sombrio, a partir da iluminação de velas que revela cores e texturas de alguns objetos místicos dispostos no lugar, bem como das cartas do baralho, e da própria caracterização da personagem.

Sabendo da responsabilidade do departamento de caracterização em contribuir para ambientar a cena para a época almejada, a produção dos figurinos, bem como dos adereços se preocupou em construir uma estética harmoniosa em conjunto com os demais elementos fílmicos. Com um tempo de cerca de oito semanas para produzir o guarda-roupa de dezoito personagens, entre os quatro principais, os secundários e figurantes, que envolveu ao todo a produção de cerca de quarenta e três figurinos, destes: treze confeccionados especialmente para o filme, seis provindos de empréstimos de parceiros e os demais a partir da produção de acervo da figurinista. Um trabalho de caracterização de época é metucioso e envolve uma ampla pesquisa histórica, de modelagem e materiais, tendo sido um dos grandes desafios da produção.

Para propor a caracterização, a figurinista realizou diversas pesquisas iconográficas e bibliográficas. E o fato de ter participado neste período da disciplina: O figurino como documento: da concepção à conservação e traje de cena e cenografia, como aluna especial na EACH – Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, com os professores Fausto Viana e Isabel Italiano, contribuiu para o estudo e produção dos trajes. A publicação *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do Século XVIII*, foi um dos subsídios que colaboraram para este processo. Dos treze figurinos de Rita, seis deles tiveram suas construções inspiradas na modelagem do vestido à L'Anglaise, modelo comumente utilizado pelas mulheres no período do século XVIII e XIX no Brasil. Como protagonista, o guarda-roupa da personagem exigiu um maior cuidado e preparação, além da atenção para continuidade, já que as cenas são organizadas por locação, não obedecendo necessariamente uma ordem cronológica da história.

Com o elenco definido, o departamento de arte pode avançar para a produção do guarda-roupa dos personagens,

se utilizando da criatividade e das parcerias para tornar possível o projeto. A figurinista conseguiu viabilizar a doação de tecidos para produção de parte dos figurinos, e também propôs a criação de trajés com descartes têxteis; com a customização de peças de seu acervo, bem com o empréstimo de roupas e parcerias feitas com: Ale Marcílio, Valéria Lubei, Carmem Biazon, Beatriz Albarez, Thaís Araújo e Maria Isabel Biazon. A partir de sua experiência com figurino teatral, empregou também a utilização de alguns recursos comumente utilizados na caracterização cênica do palco, a fim de diminuir os custos e tempo de produção. Foi o caso da produção dos coletes falsos, que foram peças muito requisitadas no guarda-roupa masculino do filme. Ao adaptar a peça para ser confeccionada apenas com a parte da frente, com uma estrutura de amarração nas costas, lembrando um avental, a figurinista conseguiu realizar a produção das peças necessárias, mesmo com pouco recurso.

Figura 18- Rita e Camilo



Fonte: sitio eletrônico A Cartomante²⁵

Um dos modelos que Rita utiliza em uma das cenas gravadas na fazenda traz uma composição inspirada no vestido à L'Anglaise. Para ter um maior aproveitamento de peças, a criadora teve a ideia de construir o modelo com o corpete

²⁵ Link para consulta: <https://acartomanteofilme.wixsite.com/acartomanteofilme>. Acesso em: 10 mai. 2024.

separado da saia, e com o forro de outra cor propositalmente, a fim de criar uma peça independente que pudesse ser utilizada nos dois lados.

Figura 19- Croquis de Rita para filme A Cartomante



Fonte: Foto da autora

Figura 20- Figurino de Rita



Fonte: sitio eletrônico A Cartomante²⁶

²⁶ Link para consulta: <https://acartomanteofilme.wixsite.com/acartomanteofilme>. Acesso em: 10 mai. 2024.

Desta forma, o corpete foi construído em um dos lados em um tecido na cor verde, mesmo tom da saia, e para o que seria o forro, foi utilizado um tecido dourado. A personagem usou os dois lados do corpete, com a mesma saia, criando assim uma combinação de dois trajes diferentes. O recurso além de economizar custos, por reaproveitar um figurino para ser utilizado em duas cenas, também colaborou na logística de deslocamento das gravações. Como uma das locações foi realizada em uma fazenda, a equipe teve que se organizar em três carros para levar a produção, elenco, equipamentos e toda a parte de caracterização e adereços. Por se tratar de trajes de época, o volume das peças acaba sendo maior do que o de roupas contemporâneas. Assim, a redução na quantidade de trajes, com os truques empregados em alguns dos figurinos de Rita e na confecção dos coletes falsos, contribuiu para minimizar este volume.

O guarda-roupa masculino da produção foi constituído em parte por trajes emprestados do ateliê e brechó de Ale Marcílio e do acervo da figurinista. Além da produção dos cerca de dez coletes, duas casacas foram confeccionadas para Vilela e Camilo. Como parte da caracterização, os protagonistas e também os personagens secundários e figurantes utilizaram sapato social, cartolas, cajado, maletas de viagem (em algumas das cenas), lenços no pescoço, relógio de bolso.

O figurino das personagens femininas foi composto também pelo uso de adereços como chapéus, sombrinhas, colares, brincos, sapatos, leques e bolsas. A personagem Rita utiliza em cena quatro modelos de chapéus diferentes, três deles construídos para o filme, assim como as três sombrinhas que a personagem utiliza, nas cores: branca, preta e azul. As sombrinhas foram construídas a partir da customização de um modelo de guarda-chuva infantil com tecido de renda e passamanarias. Enquanto, os chapéus tiveram processos de produção com manta de feltro de cobertor e também com a customização de modelos comprados em brechó com tecidos de renda.

Figura 19– Foto de divulgação do filme A Cartomante



Fonte: sitio eletrônico A Cartomante²⁷

A caracterização da Cartomante Soraya é composta pela customização de peças do acervo da figurinista com a composição de adereços e da maquiagem. O desafio maior para a produção de arte foi ter que pensar soluções para o guarda-roupa tanto dos personagens principais, como secundários e figuração, em um tempo pequeno de oito semanas e com a questão do orçamento limitado.

Figura 20– Figurino da Anfitriã do baile



Fonte: sitio eletrônico A Cartomante²⁸

27 Link para consulta: <https://acartomanteofilme.wixsite.com/acartomanteofilme>. Acesso em: 10 mai. 2024.

28 Link para consulta: <https://acartomanteofilme.wixsite.com/>

Ao fim, mesmo com todas as dificuldades financeiras, a produção do filme, soube ter a expertise de apoiar-se no estudo das técnicas e meios mais adequados para viabilizar ao máximo o projeto, desde a elaboração da primeira decupagem, à pesquisa de espaços e locações, proposições de parcerias com artistas de outros coletivos, espaços culturais e comerciais, de modo que o contínuo empenho de formação e estudo de seus integrantes foi o que proporcionou o sucesso do projeto. É interessante comentar a preocupação do coletivo com a parte da ambientação sonora também. Muitas obras audiovisuais não se atentam para o direito autoral quanto à produção sonora, o que acaba depois por prejudicar a distribuição do trabalho. O filme *A Cartomante*, teve a produção de uma trilha sonora original, composta especialmente para a obra. A pesquisa musical iniciou com a produção do projeto, em 2017, e foi feita pelo sound designer Fernando Santos em colaboração com a também diretora de arte, figurinista e musicista Maria Cecília Amaral. A conclusão do trabalho ocorreu concomitante a montagem do projeto.

Uma das necessidades levantadas durante a produção foi a criação de uma trilha sonora original para o filme, o que também contribuiria para a divulgação da obra em festivais de audiovisual e também sua publicação no canal oficial do coletivo e possível monetização futura pelo trabalho, algo que está condicionado à uma produção com direitos autorais de imagem e som. (Santos, 2022, p.6)

Com todos os percalços inerentes de produções de cinema de bordas, o filme foi produzido pelo coletivo. O lançamento aconteceu na Casa Municipal de Cultura São Mateus no dia 30 de setembro de 2018, seguido de outras exhibições em espaços culturais e educacionais da região (Fábrica de Cultura Sapopemba, escolas municipais e estaduais da região, Cinescadão Transformar, CEB São Marcos, Casa de Cultura São Rafael) e também em outros locais parceiros, como no caso do Instituto Criar. Tendo como público principal, os moradores dos bairros de São Mateus, Sapopemba, Parque São Rafael, território onde o coletivo desenvolveu sua trajetória.

acartomanteofilme. Acesso em: 10 mai. 2024.

Com a intenção de potencializar os diálogos sobre a obra e produção, o coletivo optou por não lançar o filme nas redes sociais após o lançamento, apostando em exposições e rodas de conversas presenciais. Em 2019, o filme fez parte da Mostra de Cinema Cine Rafael durante os meses de março à junho na Casa de Cultura São Rafael, e posteriormente o coletivo foi convidado para exibir a obra no ENCINE – Encontro de Cineastas do Alto Tietê, que aconteceu no mês de setembro em Suzano. Estima-se que o filme tenha alcançado um público total de mil espectadores em doze exposições presenciais. Durante o ano de 2020, o filme foi lançado no canal do Youtube²⁹ do coletivo e na plataforma de streaming daQbrada³⁰, contando atualmente, com mais de cinquenta e sete mil visualizações. No hotsite do filme³¹ é possível conferir mais registros sobre os bastidores da produção.

Considerações finais

A caracterização dos personagens na produção audiovisual de bordas é pensada em diferentes formatos, tendo um único responsável ou uma responsabilidade dividida em equipe e até mesmo podendo ser delegada para o departamento de direção de arte, como vimos em *Os Guerreiros da Rua*.

A reutilização de materiais e/ou descarte de têxteis e customização de peças, é uma das soluções empregadas em meio a dificuldade orçamentária, em equipes reduzidas e sobrecarregadas, como é o caso do responsável pelo guarda-roupa, que muitas vezes acumula outras funções não remuneradas como direção de arte, cenografia, adereços, maquiagem.

²⁹Link para consulta: https://www.youtube.com/watch?v=B_fIPnQ5Lr4&t=312s. Acesso em: 10 mai. 2024.

³⁰ A plataforma de streaming daQbrada foi idealizada por Marcio Rodrigues da Silva, integrante do coletivo Grupo Transformar, e lançada no ano de 2020 como um canal aberto para receber e divulgar obras de produtores e produtoras do cinema de bordas. A plataforma está inscrita no endereço online: www.daqbrada.com.br

³¹ Link para consulta: <https://acartomanteofilme.wixsite.com/acartomanteofilme>. Acesso em: 10 mai. 2024.

O figurino segue como um elemento importante que confere valor a obra como um todo, sendo necessária a ampliação de formações sobre a área para coletivos e realizadores independentes, em territorialidades periféricas. A longo prazo, o trabalho de formação nas comunidades é capaz de promover ações que transformam toda uma rede que tem potencial de crescimento, assim como é importante também a publicação regular de diferentes editais de apoio que ofertem oportunidades de fomentar produções audiovisuais e artísticas nas regiões.

As diferentes possibilidades de parcerias e redes de apoio aparecem como uma característica em comum nos três estudos de caso. Os próprios coletivos, ateliês, rede de criadores, comunidades, brechós podem e tem potencial para constituírem juntos, formas sustentáveis e acessíveis de produção de figurino, seja para o audiovisual ou para o palco. Através destas trocas se tem possibilitado que muitos desses projetos saiam do papel e ganhem formas, texturas, cores e possam contar suas histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAYOMI Ateliê. Disponível em: <https://abayomiatelie.blogspot.com/p/historico-de-atuacao-do-grupo-de.html>. Acesso em: 20 jul. 2024.

BARBALHO, Alexandre; GADELHA, Ernesto (orgs.). Formação artística e políticas públicas temas e abordagens contemporâneas. Temas e abordagens contemporâneas, UECE, 2022.

BETTON, Gérard. Estética do Cinema, Martins Fontes, 1987.

CANDIDO, Andrio. Coletivos debatem filme produzido em São Miguel Paulista. [Entrevista concedida a] Cacau Ras. Agência Mural, abr. 2015. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2015/04/28/coletivos-debatem-filme-produzido-em-sao-miguel-paulista/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

COLETIVOS debatem filme produzido em São Miguel Paulista, Agência Mural, 2017. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2015/04/28/coletivos-debatem-filme-produzido-em-sao-miguel-paulista/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

COUTINHO, Amanda. **Trabalhadores da cultura**, Brasil Publishing, 2020.

FELIX, Sihan. **Os Guerreiros da Rua e o Cinema como ferramenta social**, Canaltech, 2019. Disponível em: <https://canaltech.com.br/cinema/cinema-ferramenta-social-130519/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

LYRA, Bernadette. **Cinema Periférico de Bordas**. Comunicação, Mídia e Consumo (São Paulo. Impresso), v. 6, 2009.

MEDEIROS, MARCIA. **Revelando e inventado Brasis, o cinema como dispositivo de invenção de mundos**. Rio de Janeiro: Cinema e educações, 2024.

MACHADO, Priscila; SOUZA, Amanda Freire. **Memórias de um São**. Mapeamento e memória cultural da região de São Mateus, Meralibri, 2014.

MARINHO, Erickson. **Os Guerreiros da Rua**. [MÉDIA-METRAGEM], 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vAfvKRMSXJ8/>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

MARINHO, Erickson. **Direito à imaginação – os bastidores do projeto transmídia Os Guerreiros da Rua**, Canal de Youtube Os Guerreiros da Rua, 2021: <<https://www.youtube.com/watch?v=zXkaYK14-BE>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

PINTO, Jonas. **A Cartomante**. [CURTA-METRAGEM], 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B_fIpNQ5Lr4&t=312s. Acesso em: 10 mai. 2024.

SANTOS, Fernando Lopes Rodrigues. **O cinema de guerrilha e a trilha sonora na produção *Jogo da vida***, 2022. Disponível em: <https://independent.academia.edu/FernandoLopes200>. Acesso em 15 jul. 2020.

SANTOS, Marcelo Moreira. **A Direção de Arte no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação**, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/23914> Acesso em 15 jul. 2020.

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

VIANA. **Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion**, ECA USP, 2017.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Cecília Amaral: Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Figurinista, diretora de arte e professora. Ministra cursos de figurino e direção de arte para o Programa Pontos MIS em São Paulo e em espaços culturais para a Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. Pesquisadora, membro do Núcleo de Pesquisa de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.

e-mail: mariaceciliamaral@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Caracterização; Cinema de bordas; Figurino.

Capítulo 4

A EVOLUÇÃO DE BELLA BAXTER: VESTINDO A TRANSFORMAÇÃO

The evolution of Bella Baxter: Dressing the transformation

Verdelli, Caio Matheus de Almeida; Mestrando; FAAC-Unesp;
c.verdelli@unesp.br

Duarte, Adriana Yumi Sato; Doutora; FAAC-Unesp;
ays.duarte@unesp.br

1. Introdução

Temos que passar por tudo, e não apenas as coisas boas. Degradação, horror, tristeza. Isso nos torna completos. Isso nos torna pessoas de substância. E não crianças frívolas e inexperientes. Dessa forma, podemos entender o mundo. E uma vez entendido, o mundo é nosso. (Pobres Criaturas, 2023, vídeo 1h 36min 45s)

Yorgos Lanthimos, cineasta, produtor e roteirista, é conhecido por suas obras peculiares na indústria cinematográfica e *Poor Things* (do inglês, *Pobres Criaturas*), de 2023, segue essa mesma linha. Baseada no romance homônimo de 1992, *Poor Things* conta a história de Bella Baxter, uma mulher trazida de volta à vida por meio de um transplante de cérebro, que embarca em uma jornada de autodescoberta.

A obra obteve respostas polarizadas do público, alguns elogiaram a representação da sexualidade feminina no filme, enquanto outros o consideraram explorador e prejudicial (Rotten Tomatoes, 2024). Entretanto, os figurinos foram mundialmente aclamados pela sua beleza, qualidade e poder narrativo na produção. Esse reconhecimento garantiu à figurinista Holly

Waddington diversos prêmios pelo seu trabalho no filme, incluindo o Oscar – Academy Awards¹ de 2024, no BAFTA Film Award² de 2024, no Costume Designers Guild Awards³ de 2024, entre outros. No total, Waddington recebeu 13 premiações e 17 indicações pelo seu feito em *Pobres Criaturas* (IMDb, 2024). Os trajes são tão inusitados e belos quanto o próprio filme e contribuem para desenvolver os personagens e dar vida ao mundo surreal da obra de Lanthimos.

Embora *Pobres Criaturas* seja ambientado no final da era vitoriana, o vestuário é bastante experimental, mesclando elementos característicos de diferentes períodos para formar uma estética singular que lembra o steampunk⁴. Neste artigo, serão analisadas algumas das vestes da protagonista do filme, Bella Baxter, explorando as referências à moda contemporânea, a inspiração em trajes históricos e a sutileza dos simbolismos que carregam.

2. Londres

A história do filme se inicia com uma jovem inglesa grávida, conhecida na época como Victoria Blessington, que se joga de uma ponte em direção à morte. Seu corpo é encontrado e examinado pelo Dr. Godwin Baxter, que decide realizar um experimento sinistro: ele remove o cérebro do bebê não nascido de Victoria, transplanta-o para a cabeça dela e a ressuscita. Dessa forma, Victoria retorna à vida como Bella Baxter (rebatizada pelo Dr. Godwin, que a adota). Embora os motivos reais que levaram Victoria a essa drástica

1 É uma cerimônia de premiação anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles em 1927, que presenteia anualmente os profissionais da indústria cinematográfica.

2 Os Prêmios da Academia Britânica de Cinema são prêmios atribuídos anualmente pela Academia Britânica de Cinema e Televisão para homenagear as melhores contribuições britânicas e internacionais para as artes cinematográficas.

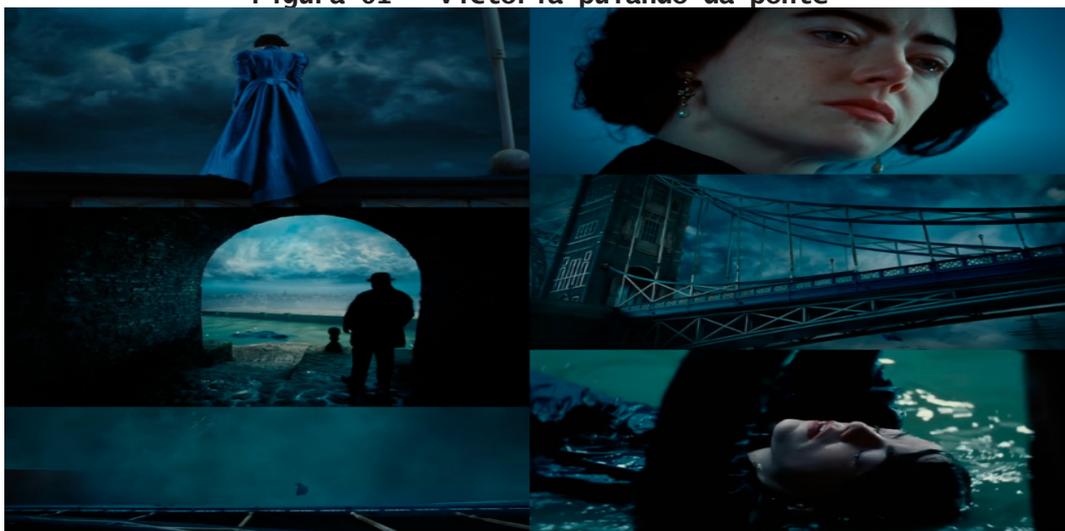
3 É uma associação de figurinistas fundada em 1953 por um grupo de personalidades desse ramo. A comunidade de amplitude internacional inclui atualmente mais de 750 figurinistas, ilustradores e assistentes de cinema e televisão.

4 É um gênero que se baseia em uma visão alternativa do século XIX, onde a tecnologia a vapor é o motor do mundo.

decisão permaneçam envoltos em mistério durante grande parte da narrativa, aos poucos, revela-se que ela se sentia aprisionada por sua condição de mulher e entendia a morte como sua única alternativa de fuga.

Esse evento inicial serve para ressaltar as diferenças entre Victoria e Bella desde o princípio. As cores utilizadas no filme enfatizam a tristeza de Victoria, criando um contraste marcante entre os seus tons perolados e os suaves tons pastéis que Bella adotará ao longo da história. A coloração espelha os elementos ao redor de Victoria, como o céu e o oceano, formando uma estética monocromática que revela de maneira literal sua absorção pelo ambiente, resultando em um estado de ausência de paixão e esperança; ela está, tanto de forma literal quanto metafórica, se afundando.

Figura 01 – Victoria pulando da ponte



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Apesar de o filme se passar em Londres na década de 1880, os figurinos estão mais alinhados com as tendências da moda dos anos 1890. O traje vestido por Victoria na primeira cena (figura 1) se destaca como o mais próximo às vestimentas daquele período. Assim como a sua indumentária, Victoria é retratada como uma mulher mais ligada às expectativas sociais de seu tempo, mesmo que isso prejudicasse o seu próprio bem-estar.

Segundo a figurinista Holly Waddington (2024), que fez uma referência a esse mesmo vestido na cerimônia do Oscar, o diretor não tinha a intenção de realizar um drama de época tradicional. Ele a encorajou a reinterpretar as tendências da época para se adequarem melhor à narrativa fantástica do filme (Tardiff, 2024). Isso demandou um empenho significativo em pesquisa, que incluiu o estudo de gravuras de moda antigas, a leitura de relatos históricos e a coleta de referências visuais de diversas partes do mundo.

As vestimentas do final do século XIX eram altamente ornamentadas, repletas de rendas, bordados e penas (Boucher, 2010). No entanto, Waddington decidiu romper com essa tradição e abraçar uma abordagem mais avant-garde⁵. Ela dirigiu sua atenção para a textura, não apenas para explorar uma vasta gama de tecidos contemporâneos, mas também manipulando-os para acrescentar maior profundidade às suas criações. O vestido azul exibe pregas intrincadas que descem pelas mangas, evocando as placas de ombro de uma armadura, aludindo assim à posição do marido violento de Victoria como general. O colarinho rígido quase parece sufocá-la, simbolizando como ela está restrita pelas convenções da época.

Durante a era vitoriana, o espartilho se tornou um item de destaque. Embora seu uso fosse comum em diversas classes sociais, o espartilho gerava muitas polêmicas. Alguns reformadores defendiam que o uso de espartilhos estava ligado a problemas de saúde nas mulheres, um ponto de vista que muitos médicos da época endossavam, afirmando que o uso durante a gravidez era especialmente nocivo.

Victoria é mostrada usando um espartilho de maternidade, possivelmente criado em resposta à polêmica sobre espartilhos e promovido como essencial para gestantes, com algumas marcas até alegando que eram recomendados por médicos. Mesmo após a moda feminina ter se tornado mais solta nos anos 1920, os espartilhos de maternidade mantiveram sua presença, pelo menos até os anos 1940 (Pereira, 2022). Esta é a única vez

⁵ Termo francês que significa “vanguarda” em português. É usado de forma metafórica para se referir a setores pioneiros de movimentos artísticos, sociais e políticos.

que vemos a personagem em tal vestimenta, ressaltando como sua nova vida será muito mais livre.

Figura 02 – Victoria vestindo espartilho durante a gestação



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Após a morte de Victoria e o nascimento de Bella, o filme adota uma estética em preto e branco durante os primeiros estágios de desenvolvimento de Bella, que simbolizava suas emoções negativas e inocência.

Embora essa sequência sem cor represente uma parte significativa do filme, a figurinista só tomou conhecimento dessa escolha após a criação de todo o guarda-roupa (Williams, 2024). Isso ajuda a entender a razão pela qual os trajes de Bella não apresentam detalhes de alto contraste, o que normalmente é esperado em um projeto preto e branco. Contudo, a ênfase nas texturas acabou por ser uma vantagem, resultando em uma estética dinâmica, mesmo com as cores apagadas. Os trajes da infância variam entre tons rosados, pois o diretor Yorgos Lanthimos queria que os mesmos fossem semelhantes a uma maçã podre. Em entrevista (Williams, 2024), Waddington afirma que ficou intrigada com a indicação de Lanthimos e acabou por utilizar cores e nuances de maçãs em diferentes estágios de deterioração, assim como elementos de carne humana e órgãos. Esta cartela de cores orientaria o design do restante do guarda-roupa de Bella ao longo do filme.

Figura 03 – Comparação entre cenas sem cor que realçam as texturas dos trajes e cenas com os tons rosados “maçã podre”



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Assim, Waddington seguiu a seguinte organização: azul para representar veias e hematomas, verde e amarelo para bile, rosa e bege para carne, marrom e vermelho para sangue (Williams, 2024). Isso gerou uma variedade de tons amarelos, marrons, verdes, rosas e vermelhos, simbolizando as próprias condições de Bella. Afinal, ela é uma criação do Dr. Godwin, que se não fosse originada pelo mesmo, estaria se decompondo. Deste modo, todos na casa infantilizam Bella: o Dr. Godwin assumiu o papel de pai e a Sra. Prim de sua cuidadora. É a Sra. Prim quem seleciona as roupas de Bella diariamente. Assim, Bella se assemelha a uma boneca viva, uma belíssima fascinação ao invés de uma pessoa real, o que destaca a percepção de que ela não possui autonomia nesse contexto.

O guarda-roupa de Bella é repleto de elementos associados à infância, incluindo tecidos acolchoados, babados, peças de anarrugas e camisolas. Às vezes, ela combina essas peças com anquinhos ou blusas de mangas amplas, que remetem à moda vitoriana, mas lhe falta a complementação necessária para que o visual esteja conforme a época. O conceito por trás disso é que a Sra. Prim inicialmente a veste de maneira completa, mas conforme o dia avança, Bella vai removendo partes do traje, como saias ou sapatos altos, que possam interferir em sua diversão. Waddington se inspirou nos próprios filhos. Segundo ela: “Percebo que eles tendem a tirar a roupa conforme o dia

passa, sem qualquer autoconsciência. Eles acabam com calças na cabeça e pedaços de roupa faltando.” (Williams, 2024, áudio 12min 18s).

Figura 04 – Exemplo de trajes com elementos associados à infância



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

A anquinha que Bella ocasionalmente utiliza tem sua origem em uma tendência real da era vitoriana, que acentuava o volume das saias femininas na parte de trás (Boucher, 2010). Apesar de já estar em decadência na década de 1890, “a tournure⁶ reaparece em c.1885, mais acentuada do que nunca, e conhece um novo período de sucesso, antes de desaparecer em c.1892.” (Boucher, 2010, p. 376). Essa silhueta ainda reaparece em algumas produções cinematográficas, mas, a estrutura é raramente vista nas telas. A falta de familiaridade com o item pode fazer com que os espectadores contemporâneos a considerem estranha, associando-a não apenas à situação excêntrica, mas também ao comportamento singular de Bella. Em *Pobres Criaturas*, a anquinha apresenta uma construção mais moderna, inspirada diretamente nos casacos acolchoados da Moncler⁷ (Seth, 2023), o que acentua sua estranheza em relação às anquinhas das décadas de 1870 e 1880.

⁶ Sinônimo de “anquinha”, peça de roupa íntima acolchoada usada para dar plenitude ou apoiar a saia.

⁷ Marca de moda esportiva de luxo italiana, conhecida por suas peças premium, design exclusivo e alta qualidade.

Figura 05 – Comparação anquinha com casaco da Moncler



Fonte: Vogue (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

As saias da década de 1890 apresentavam um design bastante simples, levando à evolução das mangas, que se tornaram mais elaboradas e resultaram na popularidade do estilo das mangas bufantes. Embora essas mangas inicialmente fossem pequenas, elas foram se expandindo ao longo da década até que, no começo do século XX, caíram em desuso (Boucher, 2010). Além do formato das saias de Bella, são essas mangas volumosas que evidenciam as inspirações dos anos 1890 no filme. A produção não se afastou significativamente do tamanho tradicional das mangas, com Waddington adotando padrões antigos de costura na sua confecção (Williams, 2024). As mangas bufantes aparecem diversas vezes ao longo do filme, o que pode simbolizar a resistência da protagonista ao patriarcado, permitindo que ela ocupe fisicamente um espaço maior.

Para a produção da obra, Lanthimos utilizou o trabalho do pintor Egon Schiele como inspiração para definir a paleta de cores e o “tom cru” dos momentos de sexualização de Bella (Ryzik, 2024). Além disso, uma das pinturas de Schiele inspirou diretamente a composição de Bella (figura 6).

Figura 06 – Bella e a obra de Egon Schiele



Fonte: Pinterest (2024). Acesso em: 28 ago. 2024.

Durante a era vitoriana, era esperado que mulheres respeitáveis mantivessem o cabelo preso em público (Boucher, 2010); isso porque exibir muitos fios era considerado indecoroso e até mesmo pecaminoso.

Ver uma mulher com os cabelos soltos era algo tão excepcional a ponto de ser visto como um ato bastante íntimo, romântico e até sexual. Diante disso, podemos entender a escolha de Bella de manter os cabelos soltos não só como uma alusão à sua sexualidade em desenvolvimento, mas também como um exemplo de sua transgressão das convenções sociais. Para os espectadores modernos, o seu cabelo longo também pode remeter aos penteados dos anos 1970, espelhando o espírito livre de Bella e sua mentalidade mais moderna.

3. Lisboa

Quando Bella revela ao Dr. Godwin sua intenção de deixar a casa, ela está vestindo uma blusa e uma saia, exibindo uma aparência muito mais cuidada do que o habitual. Essa roupa simboliza as experiências de crescimento de Bella e sua busca por independência, forçando Godwin a percebê-la como uma jovem mulher e não como uma criança. Ao chegar a Lisboa, o primeiro capítulo da aventura de Bella, o filme se ilumina

com cores vibrantes, proporcionando a ela e ao público a oportunidade de apreciar o mundo em todo o seu esplendor. Influenciada pela Sra. Prim, Bella inicia sua jornada com um vestuário mais formal, usando um conjunto de viagem azul e um corpete branco com babados.

Figura 07 – Traje azul, corpete branco com babados



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Mesmo nesse traje mais formal, ela não usa um espartilho, de acordo com Waddington em entrevista para *The Art of Costume* (2024), isso foi uma escolha deliberada da produção, pois eles sentiram que Bella nunca usaria uma peça de roupa tão restritiva. Segundo Waddington:

Embora os espartilhos sejam bonitos e eu os aprecie, eles forçam o corpo a uma forma particular. Eles estão completamente imbuídos de ideias de controle, ditando uma maneira de parecer, caminhar e manter uma postura determinada por outra pessoa. Bella é indomável e incontrolável, ela é livre, não pode ser moldada e não foi conformada pelas normas sociais. Tê-la em um espartilho teria sido errado (Williams, 2024, áudio 13min 24s).

O filme, ao centrar-se na libertação de Bella, precisava apresentá-la como uma mulher contemporânea, alguém que rejeitaria as roupas íntimas da época por considerá-las dispensáveis. Um dos personagens, Duncan Wedderburn (advogado influente e conquistador que se apaixona por Bella e se torna responsável por mostrar o mundo para ela), ilustra isso bem; ele usa espartilho, o que não apenas revela seu caráter egocêntrico, mas também reflete a prática de alguns homens da

era vitoriana que optaram por esse tipo de vestimenta para aparentar uma silhueta mais esguia, refinada e aristocrata (Mcbrayer, 2021).

Em um dado momento, Bella acaba sozinha e o tédio a impulsiona a explorar a cidade sem companhia. Sem conhecimento sobre as normas sociais adequadas e sem a orientação da Sra. Prim, Bella decide vestir o que lhe parece mais confortável: suas roupas íntimas, que são, na verdade, um par de calções/roupa de baixo da década de 1930 geralmente utilizados por dançarinas de sapateado, observável em edições de uma revista de moda renomada da época, a *The Simplicity Underwear Revue*⁸, em repositórios virtuais (Vintage Patterns, Simplicity S614, 1937). A escolha de Bella não é uma declaração de estilo; ela apenas não recebeu ensinamentos que a fizessem sentir vergonha de suas opções de vestuário, evidenciando que essa decisão é mais um ato impulsivo do que um gesto de rebeldia. Esse estado de estar meio vestida é lúdico e, embora seja remanescente do que ela usava na casa do Dr. Godwin, os calções de cetim não parecem tão juvenis quanto a renda que ela usava anteriormente.

Esses calções curtos não são as únicas referências do século XX em seu conjunto, as botas de Bella datam dos anos 1900, embora remetam ao design do século XIX (Boucher, 2010). Os óculos de sol que ela usa passam um ar futurista, porém, são relíquias do final do século XIX. Naquela época, os óculos escuros não eram considerados um item de moda, mas sim uma necessidade para aqueles que eram sensíveis à luz. Esse estilo específico de óculos de sol era denominado *Railway Spectacles*⁹ e era comumente utilizado por passageiros de trens abertos, que enfrentavam fumaça, vento e luz solar direta (Withey, 2016). Arrisco dizer que estes óculos simbolizam a inexperiência de Bella nas convenções do mundo,

⁸ A *The Simplicity Underwear Revue* foi um evento realizado na década de 1930 que fazia parte da campanha promocional da marca americana Simplicity Patterns, conhecida por seus moldes de costura para roupas. A *Underwear Revue* apresentava desfiles de moda focados em lingerie e roupas íntimas, destacando a simplicidade e elegância dessas peças. O evento era uma forma de promover os moldes da Simplicity e mostrar como era possível criar roupas íntimas estilosas e acessíveis em casa, utilizando os produtos da marca.

⁹ Tradução direta do inglês – Espetáculos ferroviários.

tornando-a assim mais vulnerável. A combinação de diferentes períodos evoca a figura do monstro de Frankenstein¹⁰ que, assim como Bella, é criado por meio da reunião de partes humanas diversas.

Figura 08 – Bella usando um *Railway Spectacles*



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Novamente, Bella sai sozinha, desta vez trajando um casaco rosa, uma saia, uma blusa branca e calças curtas, além de um chapéu preto. A escolha de suas roupas reflete a tentativa de Bella de se vestir de forma adequada, ainda que sua saia transparente revele que ela não alcançou totalmente esse objetivo. Essa combinação de peças pode evocar a maneira como as crianças costumam brincar de se vestir com as roupas dos adultos, servindo como um indicativo do desenvolvimento emocional de Bella. Ela ainda não está pronta para se apresentar como uma dama refinada, o que fica claro quando ela desmaia bêbada durante o dia e se envolve em uma briga na pista de dança, um comportamento que se alinha com a informalidade crescente de seu traje: primeiro, ela perde o chapéu, depois o casaco e, por último, a saia. Esse desarranjo cria um visual mais sensual, e pode-se notar mais homens agindo lascivamente em relação a ela como resultado.

Interpreta-se que os tons de rosa desse traje são simbólicos da sexualidade de Bella em florescimento, bem como da feminilidade e imaturidade. Embora a saia imite a

¹⁰ Personagem fictício que apareceu pela primeira vez em 1818 no romance *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley. Na cultura popular, a criatura é muitas vezes referida como “Frankenstein” devido ao seu criador Victor Frankenstein, porém na novela a criatura não tem nome.

forma de uma flor com uma série de camadas de babados, sua qualidade transparente a torna muito mais moderna, o que destaca os movimentos de dança imprevisíveis de Bella.

Figura 09 – Traje casaco rosa, sequência de acontecimentos



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

4. Alexandria

O estado emocional de Bella é bastante complicado ao embarcar no barco; ela se sente progressivamente irritada pelas queixas de Duncan, embora também esteja empolgada com a perspectiva de uma nova aventura. Até agora, a trajetória de autodescoberta de Bella se havia focado em aspectos físicos, mas neste momento ela inicia a expansão de seus horizontes intelectuais. Ela começa a ler e a cultivar amizades com pessoas que não desejam explorá-la. Tendo encontrado um grupo de amigos com quem sente que pode ser ela mesma, ela retorna ao seu estilo habitual de Bella, com calções curtos, enquanto sua mente amadurece exponencialmente, algo que perturba profundamente Duncan. O traje azul utilizado pela personagem durante esses momentos da narrativa parece que foi algo “mais pensado” do que alguns de seus outros *looks* utilizados e elaborados pela própria protagonista.

Na esperança de aprender mais sobre a condição humana, Bella visita Alexandria com Harry (um de seus novos amigos),

um evento que altera drasticamente sua percepção da humanidade e de si mesma. Embora o traje todo branco seja inicialmente simbólico da inocência de Bella, ele passa a representar seu privilégio, alinhando-a visualmente com todos os outros no navio que escolheram ignorar os pobres que literalmente residem abaixo deles. A extravagância e formalidade do vestido refletem a classe social à qual Bella pertence e como ela não é tanto uma rebelde quanto os espectadores foram levados a acreditar. Da cabeça aos pés, ela parece perfeitamente refinada e bem arrumada, em contraste com o turbilhão interno que sente ao descobrir os horrores dos quais ela era ignorante. Apesar das atrocidades que aconteceram com ela, ela não está morrendo de fome nas ruas e reconhece que isso é injusto. À medida que o filme continua, as roupas de Bella se tornam mais “apropriadas”, espelhando esse novo senso de consciência, e pode-se notar que a mesma continua a vestir-se com *looks* “completos” por sua própria vontade. Ela não está mais focada apenas em se divertir.

Figura 10 – Traje todo branco



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

5. Paris

Quando Bella e Duncan são jogados do navio e deixados sozinhos em Paris, Bella veste um casaco amarelo, blusa pêssego e saia cinza. A tonalidade amarela é consistente com sua paleta de cores pré-existente, e contra todos os cinzas e azuis ao fundo, pode-se interpretar como seu senso de otimismo continua a prevalecer apesar das dificuldades, sem mencionar o quanto as pessoas a acham cativante. O casaco é a parte mais chamativa do conjunto e, embora possa

inicialmente lembrar os casacos de chuva brilhantes usados por crianças, como visto em *It – a Coisa*¹¹ ou *Coraline*¹², ao olhar mais de perto, há mais do que parece. Feito de látex, o casaco foi destinado a se assemelhar a um preservativo da era vitoriana, de acordo com a figurinista em entrevista para a *Vogue* (Seth, 2023); uma escolha apropriada considerando que Bella planeja procurar emprego em um bordel. Também remete aos jalecos de látex usados por Dr. Godwin e Mrs. Prim durante seus experimentos, sugerindo que, embora a ciência e a medicina seja campos associados a eles, estes também farão parte de Bella em um futuro próximo.

Figura 11 – Traje com o casaco de látex



Fonte: *Pobres Criaturas* (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Bella começa a usar maquiagem pesada, consistindo em sombras escuras, lábios vermelhos e *blush* bem marcado, o que na época não eram usados por membros da alta sociedade (*A Modista Do Desterro*, 2024), apenas por atrizes, cantoras e prostitutas, insinuando sua nova profissão. As roupas usadas durante essas cenas não traduzem precisamente o que era usado em um bordel da era vitoriana, que normalmente consistia em espartilhos, meias e botas, itens que ainda têm uma conotação sexual hoje. Waddington queria trabalhar contra esses estereótipos sexuais, seguindo para visuais mais orgânicos e humanos (Williams, 2024). Durante o tempo

¹¹ É um filme de terror sobrenatural norte-americano de 2017, dirigido por Andy Muschietti, baseado no livro homônimo de 1986, escrito por Stephen King. Conta a história de sete crianças na cidade fictícia de Derry, que são aterrorizadas por uma criatura chamada Pennywise.

¹² *Coraline* é um filme de animação stop-motion estadunidense de 2009, do gênero fantasia, escrito por Henry Selick e baseado no livro de mesmo nome do Neil Gaiman.

de Bella no bordel, ela utiliza tons de pele acentuados por toques de verde ou amarelo, com esses tons de pele sendo usados para insinuar nudez mesmo nos momentos em que está vestida. Seus amarelos, que eram mais amanteigados no início do filme, tornam-se ácidos, mostrando como ela se tornou ligeiramente amarga diante de toda essa devassidão. Devido à natureza de seu trabalho, ela veste muito pouco, além de uma camisola transparente, um roupão e calcinhas de cintura alta.

Figura 12 – Trajes bordel



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

O estilo desses *looks* e dos de outras mulheres que trabalham no bordel foram inspirados nas obras de arte de Otto Dix¹³ e George Grosz¹⁴, que frequentemente retratavam aqueles considerados marginalizados (Freestone, 2024).

Ao começar a se envolver com o socialismo e a demonstrar interesse em se tornar médica, as roupas de Bella assumem um tom mais masculino e acadêmico, refletindo onde ela está em

¹³ Pintor expressionista alemão. Veterano da Primeira Guerra Mundial, sua obra é dominada pela temática antibélica. Pintou um famoso tríptico onde retrata a miséria do pós-guerra nos anos 1930 e o aparecimento do jazz: Os Noctívagos (1927-1928).

¹⁴ Desenhista, caricaturista e pintor dadaísta alemão da primeira metade do século XX. É considerado, por muitos historiadores da arte, como sendo um dos principais representantes do Dadaísmo na Alemanha.

seu desenvolvimento, seja para se misturar com os meninos ou para ser levada mais a sério. Enquanto assiste a uma palestra de anatomia humana, Bella veste um casaco preto ajustado, camisa engomada e gravata, mas ainda podemos ver sua inclinação pela não conformidade, já que ela não está usando uma saia para tornar sua roupa adequada aos moldes da sociedade da época. Com meias até os joelhos e bainha curta, há algo um pouco sensual na roupa, mas ela ainda parece mais séria do que suas calcinhas pastel e blusas transparentes, destacando o quanto Bella amadureceu intelectual, emocional e sexualmente. A paleta de cores mais escura também é simbólica de como Bella não é mais tão ingênua como antes, agora entendendo em muitos níveis o quão depravadas as pessoas podem ser.

Figura 13 – Traje escuro acadêmico de Bella, com saia curta



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

6. De volta a Londres

Quando ela retorna a Londres para visitar o moribundo Dr. Godwin, ela veste o mesmo casaco preto da cena da palestra de anatomia humana, mas desta vez com uma saia longa fazendo uma sobreposição do look acadêmico. Enquanto as pessoas passaram a usar cores mais escuras como sinal de luto por

séculos, durante a era vitoriana isso se transformou em outro conjunto restritivo de regras para as pessoas seguirem (Schmitt, 2009). Assim, pode-se interpretar o conjunto todo preto de Bella como uma forma de traje de luto vitoriano, uma expressão da tristeza que ela sente pela morte inevitável de Godwin, bem como seu luto pelas circunstâncias em torno de sua criação.

Na cena em que Bella vai até a ponte da qual ela (Victoria) já havia saltado, pode-se ver algumas semelhanças entre os dois trajes em relação às suas cores e silhueta, permitindo ao público inferir que Bella deseja descobrir mais sobre seu passado para entender melhor a si mesma. Bella está novamente com seu casaco de “látex” transparente, com uma saia xadrez e suéter creme de gola alta. Além do casaco, a roupa é bastante discreta em cor, destacando a nova personalidade de Bella que é mais reservada, embora ela ainda tenha sua cota de peculiaridades.

Quando a personagem decide se mudar para a mansão do antigo marido de Victoria, Alfie Blessington, Bella veste as roupas de seu antigo eu (Victoria) e experimenta emoções igualmente deprimentes. A cor laranja queimada difere de qualquer cor vista pelo espectador até o momento, o que pode ser interpretado de como esse aprisionamento a deixou desorientada. Os detalhes militares dourados no vestido podem aludir ao comportamento tirânico de Alfie Blessington, enquanto o plastron púrpura representa como o mesmo pretende forçá-la a se tornar uma mulher vitoriana por excelência. Pode-se considerar esse momento da narrativa como um círculo completo, com Victoria podendo se vingar de seu marido por meio de Bella, que está vestindo roupas sufocantes que representavam a existência infeliz de Victoria.

Figura 14 – Vestido laranja e jaleco de látex



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Mais tarde, ao trocar o cérebro de Alfie Blessington pelo de um bode, Bella veste um jaleco com mangas bufantes que neste ponto já se tornaram características da personagem. Esse mesmo detalhe de escolha de peça de vestuário é uma ótima forma de mostrar como ela tomou o controle de sua vida, não sendo mais a criação, mas a criadora. No final do filme, quando Bella assume o lar de Godwin e está estudando para o exame de medicina, ela atinge sua forma final: ela veste o mesmo suéter de gola alta creme de antes, com uma saia marrom dividida. A roupa é minimalista e relaxada, sem os babados, tons pastéis e aleatoriedades de suas roupas anteriores, mostrando como ela se tornou mais madura e centrada com o passar do tempo. Ela não é mais uma criança sendo enganada pelos outros, mas uma adulta que se encontrou completamente.

Figura 15 – Traje final de Bella



Fonte: Pobres Criaturas (2023). Acesso em: 28 ago. 2024.

Embora esse *look* pareça algo que poderia ser encontrado hoje, ambos os itens são retirados diretamente do período histórico / vitoriano. O suéter é uma recriação de um que está exposto no MET (Metropolitan Museum of Art)¹⁵, o mesmo data de 1895 e entrou para o acervo do museu em 2009, a posse é creditada ao Brooklyn Museum Costume Collection¹⁶ desde 1938 (MET, 2009). Já a saia marrom remete aos *knickerbockers*¹⁷, também chamados de *bloomers*¹⁸ ou calças curtas adotadas na década de 1890. Embora fossem chamadas de saias divididas, na realidade, eram calças; as mesmas apenas possuíam um ajuste solto o suficiente para dar a ilusão de uma saia. Tanto seu suéter quanto a saia dividida usadas por Bella representam como as coisas estavam se tornando menos restritivas para as mulheres no final do século XIX, não apenas podendo usar roupas mais casuais e confortáveis, mas também participando de atividades que antes eram exclusivamente masculinas (Melo, 2009). Com Bella estudando para ser médica, uma ocupação da qual as mulheres eram anteriormente excluídas, a roupa incorpora seus objetivos para o futuro, bem como sua recém-descoberta autonomia.

15 Museu de arte localizado na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos.

16 A coleção de vestuário do Brooklyn Museum é uma coleção de roupas e acessórios históricos que foi transferida para o Metropolitan Museum of Art em janeiro de 2009. No novo local, a coleção é conhecida como Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art.

17 Em português: calças curtas. Foram um tipo de calça frequentemente utilizada no início do século XX. O nome é de origem nova-iorquina.

18 Bloomers são um tipo de roupa íntima feminina que surgiu no século XIX. Originalmente, os bloomers eram uma espécie de calça folgada e longa que cobria as pernas até os tornozelos, usadas sob saias e vestidos. Eles foram criados como uma alternativa mais prática e confortável aos espartilhos e às saias volumosas, que eram comuns na moda da época.

7. Reflexões finais

As mudanças sutis no vestuário da personagem Bella Baxter ao longo da obra simbolizam sua transformação, física, emocional e evidenciam sua trajetória de autoconhecimento e a autonomia crescente que ela conquista. Cada etapa de sua vida é retratada por um progresso em seu figurino, que vai desde as paletas de cores, tecidos utilizados até o corte e a silhueta das peças que refletem o seu estado psicológico e emocional. Ao decorrer da narrativa, evidencia-se que, no início, Bella é vestida de forma mais infantil, com trajes que tentam levá-la para a dependência dos costumes tradicionais da época. Entretanto, à medida que a mesma começa a explorar o mundo e a ganhar consciência de si mesma, suas roupas se tornam menos convencionais e mais ousadas, incorporando elementos que desafiam as normas sociais do período.

Ao final de seu arco narrativo, seus trajes refletem uma mulher que, embora ainda carregue elementos de sua inocência inicial, adquiriu um entendimento mais profundo do mundo ao seu redor e de sua própria identidade. As cores mais sóbrias e as silhuetas mais maduras indicam uma Bella que finalmente encontrou um equilíbrio entre a liberdade que tanto desejava e a responsabilidade que a acompanha. Portanto, a evolução no figurino de Bella não representa apenas a sua evolução pessoal, mas, mais do que uma crítica à sociedade vitoriana. Acredito que o filme se utiliza do período histórico para fazer uma crítica à nossa sociedade contemporânea que perpetua visões conservadoras sobre papéis de gênero. Em suma, a obra evidencia como a roupa pode se tornar uma potente forma de expressão individual e um meio de desafiar as imposições sociais.

REFERÊNCIAS

A MODISTA DO DESTERRO. **Testei um tutorial de maquiagem de 1901 | JÁ EXISTIA CONTORNO! #MakesHistóricas** [S.l., s.n.], 2024. 1 vídeo (14 min 27 s). Canal A Modista do Desterro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kpzbi_897js. Acesso em: 31 ago. 2024.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FREESTONE, Camille. Costume Designer Holly Waddington on Costuming Yorgos Lanthimos' *Poor Things*. **Coveteur**. Disponível em: <https://coveteur.com/poor-things-costume-design>. Acesso em: 31 ago. 2024.

IMDB. **Holly Waddington | Costume and wardrobe Department, Costume Designer, Art Director**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm3052795/>. Acesso em: 31 ago. 2024.

MCBRAYER, Mary Kay. Men Wore Corsets, History Says. **Messy Nussy**. Disponível em: <https://www.messynussy.com/2021/03/09/men-wore-corsets-history-says/>. Acesso em: 31 ago. 2024.

MELO, Victor Andrade De; SCHETINO, André. A bicicleta, o ciclismo e as mulheres na transição dos séculos XIX e XX. **Revista Estudos Feministas**, v. 17, p. 111-134, 1 abr. 2009.

PEREIRA, Roseana Sathler Portes. A recusa da maternidade nos embates entre o corset e a função reprodutiva. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 6, n. 3, p. 1-14, 2022. DOI: 10.5965/25944630632022e2281. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/22281>. Acesso em: 31 ago. 2024.

PINTEREST. **Pintura de Egon Schiele**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/360076932728189361/>. Acesso em: 31 ago. 2024.

ROTTEN TOMATOES. **Poor Things**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/poor_things. Acesso em: 31 ago. 2024.

RYZIK, Melena. Unfurling the Unusual Costumes of “Poor Things”. **The New York Times**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/01/02/movies/emma-stone-bella-baxter-costumes-poor-things.html>. Acesso em: 31 ago. 2024.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. A dor manifesta: vestuário de luto no século XIX. **dobras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [s. l.], v. 3, n. 5, p. 76-80, 2009. DOI: 10.26563/dobras.v3i5.312. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/312>. Acesso em: 31 ago. 2024.

SETH, Radhika. “Poor Things” Costume Designer Holly Waddington on Creating a Sexually Liberated Fashion Fantasia. **Vogue**. Disponível em: <https://www.vogue.com/slideshow/poor-things-costume-designer-holly-waddington-interview>. Acesso em: 31 ago. 2024.

TARDIFF, Sara. How “Poor Things” Designer Holly Waddington Turned Victorian Fashion on Its Head (Exclusive). **A Frame Oscars**. Disponível em: <https://aframe.oscars.org/news/post/holly-waddington-poor-things-interview>. Acesso em: 31 ago. 2024.

THE MET. **Sweater probably American ca. 1895**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155791>. Acesso em: 08 set. 2024.

VINTAGE PATTERNS. **The Simplicity Underwear Revue 1937**. Disponível em: https://vintagepatterns.fandom.com/wiki/The_Simplicity_Underwear_Revue_1937. Acesso em: 1 set. 2024.

WILLIAMS, Spencer. Poor Things with Costume Designer, Holly Waddington. **The Art of Costume Podcast**. 30 jan. 2024, 54 min. *Podcast*. Disponível em: <https://theartofcostume.com/2024/01/30/poor-things-with-costume-designer-holly-waddington-the-art-of-costume-podcast/>. Acesso em: 31 ago. 2024.

WITHEY, Alun. **New ways of Seeing: Sight, Spectacles and Self-Fashioning**. Palgrave Macmillan UK eBooks, p. 91-112, 1 jan. 2016.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Caio Matheus de Almeida Verdelli: Mestrando em Design na linha de pesquisa de Planejamento de Produto na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP, campus Bauru. Atualmente é bolsista PROEX – CAPES, e professor auxiliar PAADES na disciplina de tipografia do curso de Design da UNESP, campus Bauru. Graduado em Design de Moda pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pesquisador nas áreas de desenvolvimento de produto/vestuário, consumo e sustentabilidade.

e-mail: c.verdelli@unesp.br



Adriana Yumi Sato Duarte: Professora Doutora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus Bauru, São Paulo, Brasil. Possui graduação em Bacharelado em Têxtil e Moda pela USP, Mestrado e Doutorado em Engenharia Mecânica pela Unicamp, com período de Estágio de Doutorado Sanduíche no Exterior (SWE) na Universidade Técnica de Darmstadt, Alemanha.

e-mail: ays.duarte@unesp.br

PALAVRAS-CHAVE

Bella Baxter; Pobres Criaturas; Figurino; Holly Waddington; Era Vitoriana.

**Trajes da
performance
ancestral**

Capítulo 5

VESTIR PARA ALÉM DO CORPO: O TRAJE COMO ELEMENTO VIVO NO CANDOMBLÉ

*Dressing Beyond the Body: The Costume as a Living
Element in Candomblé*

BRASIL, Luan; Mestrando; Universidade de São Paulo;
luanbrasil@usp.br, luanbrasil@institutojuina.org.br

Introdução

“O vestir é uma das maneiras mais fortes de expressão pessoal e grupal [...] e não raro, é a primeira ligação que se estabelece visualmente, antes de qualquer outra, inclusive com o espaço em que alguém se apresenta e com as pessoas com as quais se relaciona.” (Viana, 2024, p. 23)

Zeca Ligiério, em sua obra “Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras” (2011), define o candomblé como religiosidade e performance cultural afro-brasileira, configurando-se simultaneamente como uma prática religiosa e cultural estruturada por uma confluência de motrizes¹ que resultam em uma rica e complexa tapeçaria de ritos,

¹ Conceito que Ligiério (2011) emprega para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. Motriz, do latim *motrice*, de *motore*, é algo que faz mover, ou força ou coisa que produz movimento. O termo é um contraponto à ideia de “matriz africana”, muitas vezes empregada para se referir a um sentido figurado de origem ou, como adjetivo, para se referir a uma fonte primordial de tradições. Neste sentido, Ligiério afirma que o termo passou a ter “um peso de identidade étnica” (2011; 112) que remete a uma gama de dinâmicas culturais reprocessadas por comportamentos lúdicos-corporais, tornando-se assim módic, em vista que não há possibilidade de se referir a uma única matriz africana. Destarte, o termo “motrizes” faz referência às performances – no sentido schekneriano – desenvolvidas por africanos e seus descendentes, no Brasil e em outros países acometidos por fluxos escravagistas.

rituais, processos litúrgicos, filosofias e historicidade. Cada trama é tecida por uma série de performances, em que os comportamentos são restaurados, repetidos e perpetuados (Schechner, 1985) por meio da oralidade e corporeidade dos indivíduos praticantes dos diversos candomblés (Martins, 2021). Neste contexto, retomando Schechner, Martins afirma:

Performances, para Schechner, são “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver”. Como tal, o determinado *twice behavior behaved* pode ser “restaurado em ações marcadas por convenções estéticas [...] em hábitos e convenções sociais, em práticas culturais as mais diversas, seja no âmbito do sagrado ou do profano em ritos, cerimônias e outras práticas, sejam elas consideradas estéticas ou não”. Ainda, segundo Schechner, “o comportamento restaurado pode ser aprimorado, [...] transmitido e transformado” sempre por meio de uma moldura simbólica e reflexiva, cujos “significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto.” (Schechner *in* Martins, 2021, p.38)

Esta extensa tapeçaria encontra parte de sua expressão na materialidade, a qual não se resume a objetos, mas a uma série de forças que os atravessam. Desta forma, parte das visualidades presentes em um terreiro de candomblé assumem o papel de agências e agentes responsáveis por compor e mediar as relações entre os indivíduos do terreiro, deuses, energias e objetos.

Neste sentido, com este capítulo em formato de ensaio pretendo investigar a noção de vestir para além do corpo, considerando o traje como uma visualidade constitutiva essencial na composição da performance ritual no Candomblé. Em certa medida, essa compreensão está profundamente conectada à uma visão animista² que permeia os rituais e

² O uso da expressão “em certa medida” refere-se à tentativa de contextualizar a visão animista no âmbito das religiões de matriz africana sem reduzi-la a uma explicação universal ou fixa. Essa perspectiva, frequentemente mal compreendida por estudiosos como Nina Rodrigues, no início do século XX, evidencia uma concepção em que o sagrado não se separa rigidamente do profano, mas se manifesta na materialidade do mundo, conectando o humano ao divino por meio de mediações rituais e simbólicas. Embora objetos consagrados sejam compreendidos como manifestações diretas do sagrado, como apontado por Nina em “O animismo fetichista dos negros baianos” (1900), essa interpretação não esgota as múltiplas dimensões simbólicas e práticas presentes nesses contextos.

práticas de religiões de matriz africana. Na cosmologia dessas tradições, grande parte dos objetos presentes em um terreiro são consagrados a *òrișàs*, *vodúns*, *nkissis*³ e outras energias ou divindades, carregando em si uma vida, uma parcela de vida ou um significado sagrado. Essa perspectiva amplia o ato de vestir para além do corpo físico, abrangendo também a materialidade dos espaços e objetos sagrados.

Assim, o traje não se limita a uma função estética, de cobertura corporal ou de identificação dos indivíduos do terreiro. Ele assume um papel simbólico profundo, tornando-se um elo entre os mundos físico e espiritual, onde é compreendido como uma substância constitutiva da força dos deuses e dos indivíduos, sendo um elemento central que sempre dialoga com o universo espiritual e fortalece as conexões entre o humano e o divino.

Para me debruçar sobre este tema, fundamento minha análise na minha vivência como *Bàbá ẹgbé*⁴ do *Ilé Așẹ Ojúìnà Soróké Ẹfòn*⁵. Trata-se de um terreiro da nação Ẹfòn, fundado em 16 de agosto de 2002, pelo *Babalorisá* Veber de *Soróké*, localizado em Brasília, Distrito Federal. Minha relação com o Candomblé começou ainda na infância, quando fui iniciado na tradição. Desde então, vivi grande parte da minha vida no terreiro, convivendo diariamente com seus ritos e aprendendo sobre a epistemologia e a cosmologia da religião com os mais velhos.

3 As divindades no candomblé são várias e plurais. *òrișàs* (pronuncia-se “ô-ri-xás”), *vodúns* (“vô-duns”) e *nkissis* (“in-qui-ces”) são termos usados para se referir a essas divindades. De troncos linguísticos distintos, esses termos indicam a procedência de cada uma delas, sendo *òrișàs* relacionados às divindades do panteão nagô-iorubá, *vodúns* ao panteão jeje-fon e *nkissis* ao panteão banto. No decorrer do capítulo, usarei a termo usual no Brasil, orixá.

4 *Bàbá ẹgbé* (pronuncia-se “Bá-bá É-bé”), termo oriundo do idioma iorubá que, em português, significa pai da comunidade. Esse cargo desempenha um papel fundamental ao lado do *Babalorisá* (pronuncia-se “Bá-bá-lô-ri-xá”), a figura central em um terreiro de candomblé. Sua função envolve não apenas a elaboração de rituais e preservação da ordem, tradição e hierarquia dentro da casa religiosa, mas também se estende para além das fronteiras da comunidade. Desempenha um papel crucial ao representar a instituição religiosa, estabelecendo conexões e colaborando com outras casas de candomblé e instituições afins.

5 *Ilé Așẹ Ojúìnà Soróké Ẹfòn* (pronuncia-se “I-lê Á-xé Ô-ju-i-nã Xo-rô-kê Ê-fon”).

Desde muito jovem, a materialidade – em especial os trajes – despertou minha atenção como um elemento central nas práticas do terreiro. Posteriormente, ao ingressar no mestrado no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Fausto Viana, tive a oportunidade de investigar esses aspectos sob o prisma da etnocenologia⁶.

Através da minha pesquisa, busco observar e compreender o patrimônio cultural do terreiro onde fui iniciado, utilizando uma lente acadêmica que não ofusca, mas enriquece e complementa a perspectiva vivencial – essencial para a compreensão dos ritos e da cosmologia das religiões de matriz africana. Assim, a abordagem acadêmica se torna uma ferramenta emancipadora, que amplia e organiza os saberes acumulados ao longo de minha vivência no terreiro, sem dissociá-los de sua profundidade espiritual e cultural.

Dito isto, o objetivo deste texto é considerar o traje como um objeto material dotado de agências e agentes, abordando sua função para além de simplesmente vestir corpos humanos. Propõe-se a reflexão sobre o equívoco de entender os trajes apenas como objetos para cobrir, adornar ou identificar indivíduos. Ressalto como, no contexto ritual do candomblé, eles são objetos atravessados por diversas forças responsáveis por equilibrar e mediar relações entre deuses e indivíduos.

A força na materialidade e um breve sobrevoo antropológico

Quando um filho de santo chega no terreiro, independentemente de sua posição na hierarquia, a primeira ação é louvar os orixás que estão assentados na porta – em muitos terreiros

⁶ A etnocenologia é uma metodologia interdisciplinar dedicada ao estudo das manifestações performativas humanas, compreendidas dentro de seus contextos culturais específicos. Busca investigar práticas como rituais, celebrações, danças, músicas, narrativas orais e outras expressões cênicas, a partir de uma perspectiva que considera as dinâmicas sociais, simbólicas e culturais intrínsecas a essas manifestações. Indico “Etnocenologia: as encarnações do imaginário. Unidade da espécie. Diversidade dos olhares”, de Jean-Marie Pradier (2013).

de candomblé de origem nagô-iorubá, esses orixás são Èṣù⁷ ou Ógún⁸. Após esse momento, o iniciado realiza o banho de ervas e veste seus aṣọs⁹, as vestes sagradas, cujas especificidades podem variar conforme a nação ou o terreiro. Em seguida, é costume, na maioria dos terreiros, que o indivíduo se dirija à casa onde se encontra o assentamento¹⁰ do orixá do sacerdote ou sacerdotisa responsável pelo terreiro para pedir a bênção desse orixá. Após essa etapa, ele vai até o salão principal do terreiro, onde está localizado o *asé* plantado, o ponto físico central da energia e força do terreiro, e pede bênção à casa. Somente depois desses rituais o indivíduo se dirige às pessoas presentes para pedir bênção a todos, normalmente seguindo a ordem hierárquica dos presentes no terreiro.

É notável que ao adentrar um terreiro de candomblé o indivíduo se depara com uma pluralidade de objetos materiais, cada um imbuído de forças que vão além de sua mera existência física. Esses objetos são manipulados e transformados durante os rituais com o intuito de recompor, renovar e até mesmo reavivar as energias que neles residem. A força vital – a energia – que permeia esses objetos é denominada axé, uma energia primordial que se manifesta de maneiras distintas

7 Èṣù (pronuncia-se “Ê-xû”), também conhecido como Èlègbarà (pronuncia-se “Ê-lê-bá-ra”) e diversos outros nomes, é um orixá amplamente reverenciado nos variados candomblés. Ele é uma divindade associada à fertilidade, à comunicação, à transformação e ao sopro da vida. Reconhecido como o mensageiro entre os mundos espiritual e humano, Èṣù desempenha um papel central na cosmologia afro-brasileira, sendo frequentemente cultuado, muitas vezes diariamente, nos terreiros de candomblé. Considerado o mais humano de todos os orixás, ele simboliza a consciência e as atitudes humanas. Ele também é conhecido como o **orixá da honra** (Òrìṣà Òlá), guardião da ética e do bom caráter (Ìwà Pèlê) de seus filhos. No terreiro ao qual pertencemos, Èṣù é um dos orixás mais reverenciados, ocupando o papel de patrono da nossa casa.

8 Ógún (pronuncia-se “ô-gum”) é um orixá cultuado no candomblé. Associado aos caminhos, à tecnologia, à força e à proteção de uma casa de candomblé.

9 Aṣọs (pronuncia-se “a-xós:): termo usado para se referir a roupas. Na cultura iorubá, aṣọ vai além do sentido literal de vestimenta, carregando também significados simbólicos e espirituais.

10 A representação física de um orixá, sendo uma espécie de altar feito de diferentes materiais, a depender do orixá que ali é cultuado. Este assentamento é um dos elementos responsáveis por mediar a relação entre indivíduos, deuses e/ou divindades. Em terreiros de candomblé nagô-iorubá, são chamados de Ìgbà *Orìṣà* (pronuncia-se “I-bá O-ri-xá”). Podem ser individuais ou coletivos. Neste último caso são os assentamentos chamados de *Ojubós* (“O-ju-bós”), responsáveis por mediar o axé, ou força vital do terreiro.

nos diversos elementos presentes no terreiro.

A visão animista, que atribui alma, vida ou poder a objetos, elementos naturais e seres não humanos (Tyler, 1871) é, em certa medida, central para a compreensão dessa perspectiva. Entretanto, Nina Rodrigues, ao analisar essas práticas, interpretou a crença de que os objetos possuem poder espiritual como um fetiche, associando-a a uma forma primitiva de religiosidade – o animismo fetichista (Rodrigues, 1900). Sua visão reducionista e eurocêntrica desconsidera a complexidade simbólica e cosmológica que esses objetos possuem no contexto das religiões afro-brasileiras.

A interpretação de Nina reflete um contrassenso histórico e cultural na mesma medida em que assume um caráter unilateral. Na segunda metade do século XV, Portugal estabeleceu feitorias ao longo da costa africana, especialmente na Costa do Ouro, atual Gana (Verger, 1987). Ao chegarem à África, os portugueses, imersos em sua fé católica e carregando amuletos e objetos religiosos, encontraram povos africanos cujas práticas “religiosas”¹¹ diferiam de uma fé católica. Para esses povos, os objetos que criavam não apenas representavam suas divindades, mas eram, na verdade, as próprias. Essa cosmologia, em que os objetos simultaneamente representam e são deuses, foi vista pelos navegantes portugueses como uma aberração, associada ao pecado da idolatria. Para descrever essas práticas os europeus cunharam o termo “feitiço”. Latour cita De Brosses sobre a origem deste conceito:

Os negros da Costa Ocidental da África, e mesmo os do interior da continente até a Núbia, região limítrofe do Egito, têm por objeto de adoração algumas divindades que os europeus chamam de fetiches, termo inventado por nossos comerciantes do Senegal, a partir da palavra

¹¹ O termo foi colocado entre aspas pois o conceito de religião, e consequentemente de religiosidade, está associado à separação entre o sagrado e o profano. No século XV, com o Renascimento, a Europa caminhava para uma gradativa distinção entre a religião e outras esferas da vida social. Nesse período, os povos africanos mantinham suas relações com os deuses por meio de práticas rituais e cultuais, sem estabelecer essa separação entre o cotidiano e o sagrado. Essa percepção de integração entre o divino e a vida cotidiana permanece em muitas comunidades tradicionais de matriz africana no Brasil. Contudo, devido à contemporaneidade e às trocas culturais entre africanos, europeus e povos originários – que contribuíram para a formação do candomblé –, é possível também compreender o candomblé sob a ótica do conceito de religião.

portuguesa *Fetisso* [sic], isto é, coisa enfeitiçada, encantada, divina, ou que pronuncia oráculos; da raiz latina *Fatum*, *Fanun*, *Fari*. (De Brosses *In Latour*, 2021, P.23).

Essa associação entre os cultos africanos – e afro-brasileiros – e a ideia de fetiche permaneceu até o início do século XX. Foi reforçada por Nina Rodrigues em sua análise do que chamou de “animismo fetichista dos negros baianos” (Rodrigues, 1909). Com base no conceito de animismo desenvolvido por Tylor, Rodrigues reinterpreto o termo fetiche no contexto do determinismo biológico e das teorias racialistas da época, que viam as religiosidades de matrizes africanas como estágios primitivos de evolução.

Embora o animismo de Tylor compartilhe certos paralelos com práticas do candomblé, ele reflete as ideias etnocêntricas e evolucionistas do século XIX, que posicionavam as religiões europeias como ápices do desenvolvimento religioso. Essas perspectivas ignoravam as cosmologias africanas, que reconhecem a agência e vitalidade de objetos como parte de uma rede complexa de relações espirituais e sociais.

Com a virada ontológica na antropologia, que se iniciou a partir de meados do século XX e se cristalizou ganhando força no início do século XXI, surgiram abordagens mais sensíveis e respeitosas à materialidade no candomblé. Pesquisadores passaram a rejeitar simplificações como a associação ao “fetiche” e a percepção animista – responsável por estabelecer um vitalismo generalizado – ao analisar os objetos religiosos em seus próprios contextos culturais.

Neste sentido, o antropólogo Lucas Marquês alerta para os riscos de generalizações ao tratar a vitalidade no candomblé:

Se no candomblé tudo é vivo e está permeado de axé, as coisas, no entanto, possuem diferentes graus de existência: elas existem “mais” ou “menos”, de acordo com as distintas intensidades de força que as percorrem. (MARQUES, 2018. p.235)

Retomando a perspectiva do terreiro, se partirmos da premissa de que tudo é vivo, mas nem tudo o é da mesma

forma, os trajes no candomblé se situam como elementos que transcendem a materialidade. Para além de sua função estética, simbólica ou de identificação hierárquica, esses materiais se configuram como objetos impregnados de forças e energias capazes de manipular outras forças e energias, tornando-os agentes e agências em diferentes rituais. Nesse contexto, os trajes não apenas adornam o corpo do iniciado, mas se tornam canais essenciais de axé, não sendo apenas uma vestimenta, mas uma extensão da composição do ritual: uma materialidade imbuída de energias facilitadoras e potencializadoras da interação com o divino, mediando a relação entre os orixás, os praticantes e o ambiente sagrado do terreiro.

Entre laços, panos, paramentas, deuses e pessoas

A materialidade dos trajes presentes no Candomblé é rica e multifacetada, composta por uma ampla variedade de elementos. Estes incluem laços, saias, batas, camisas, panos de cabeça, panos da costa, calções e atacãs¹², confeccionados com tecidos, fitas, entremeios e bordados, além de colares e contas de miçangas. Somam-se a isso as ferramentas dos orixás, como *abèbès*¹³, adagas e *irù eșins*¹⁴, feitos dos mais diversos materiais, cada qual carregando significados e energias próprias.

Esses elementos desempenham um papel essencial, manipulando e canalizando as forças presentes no candomblé, em uma relação que pode ser descrita como “faz e faz fazer”. Em

¹² Um pedaço de tecido de aproximadamente 2,20m de comprimento usado no peito do orixá, em assentamentos e outros contextos litúrgicos.

¹³ *Abèbès* (pronuncia-se “a-bê-bês” ou “a-bé-bés”) são leques sagrados usados em rituais do candomblé. Geralmente associados às divindades femininas, como Oșun (o-xum), os *abèbès* são símbolos de poder, elegância e autoridade. Esses objetos rituais podem ser confeccionados em materiais como latão, cobre ou outros metais, frequentemente adornados com espelhos ou detalhes ornamentais.

¹⁴ *Irù Eșin* (pronuncia-se “i-ru ê-xin”) é um termo em iorubá que significa “rabo de cavalo”. É um instrumento cerimonial feito de crinas de cavalo, geralmente presas a um cabo ornamentado de diferentes materiais. Usado por orixás como Oya (“ô-íá”, também conhecida como Iansã) e Osòsì (pronuncia-se “ô-xô-si”).

outras palavras, os trajes – como outros elementos materiais – viabilizam diversas interações litúrgicas, sociais e culturais no terreiro, tornando-se centrais para a dinâmica ritual e a vivência religiosa.

A importância desses elementos é tão significativa que em alguns terreiros existe uma sacerdotisa responsável exclusivamente por eles: a *Ìyálàṣò*¹⁵. O termo deriva do iorubá, onde *Ìyá* significa “mãe” e *Àṣò* refere-se a “roupa” ou “traje”. Assim, o título pode ser traduzido literalmente como “mãe das roupas”.

A *Ìyálàṣò* é uma figura de grande relevância, dedicando seu sacerdócio ao cuidado e manutenção de todos os trajes. Suas responsabilidades incluem a preservação das vestimentas do *Bàbálòrìṣà* ou da *Ìyálòrìṣà*, das roupas sagradas dos próprios orixás e dos trajes utilizados nos mais variados rituais. Sua atuação abrange todas as esferas, garantindo que essas materialidades estejam sempre prontas para cumprir seu papel espiritual, cultural e simbólico, exercendo um cuidado não é apenas prático, mas também ritualístico, refletindo o respeito e a reverência que as roupas e adereços merecem, enquanto objetos dotados de axé.

A função ritual dos trajes manifesta-se em uma ampla gama de ritos, abrangendo desde cerimônias internas, exclusivas para os membros iniciados da comunidade de candomblé, até celebrações abertas a todos, incluindo os não iniciados. Antes de abordar alguns exemplos específicos, é importante destacar que meu objetivo não é detalhar exhaustivamente os processos litúrgicos de cada rito, mas sim explorar o papel de agência e/ou de agente que o traje desempenha nessas práticas. Ressalto ainda que as descrições apresentadas a seguir refletem as experiências vivenciadas no terreiro em que fui iniciado, sendo passíveis de variações entre diferentes tradições religiosas e até mesmo de terreiro para terreiro.

O *òrò*¹⁶ é um ritual que caracteriza o momento em que energias são cuidadosamente manipuladas nos *Ìgbàs Orìsàs*.

15 *Ìyálàṣò* (pronuncia-se “i-á Lá-xó”).

16 *òrò* (pronuncia-se “ô-rô”).

Utilizamos folhas, pós, minerais, sangue animal, entre outros elementos. Antes do início, há uma preparação que exige atenção: separamos todos os materiais necessários para o rito, entre eles, toalhas, panos, laços e ferramentas dos orixás com extremo cuidado. Cada material carrega um significado energético que reflete a energia do orixá celebrado e o tipo de ritual que será realizado.

Uma das cerimônias que ocorre anualmente no terreiro é dedicada a *Ìrókò*¹⁷, orixá que, em nosso *asé*, é representado e cultuado em um *Ìgbà Orisà* e em uma gameleira branca (*Ficus doliaria*), considerada uma árvore sagrada. Na preparação do ritual, amarramos laços brancos em seus troncos, um gesto que vai muito além do decorativo. Esses laços simbolizam o cuidado ao vestir aquele orixá, onde a árvore não é somente a representação da divindade, mas sim a própria. As raízes de *Ìrókò* nos conectam aos nossos ancestrais, um vínculo que fortalece o próprio fundamento da nossa prática. Enquanto ajustávamos os laços, sentíamos que estávamos preparando *Ìrókò* para o movimento de energias que se daria durante o *òrò*.

Ainda nos rituais de *òrò*, quando ocorre o sacrifício de animais de quatro patas, comumente cabras e cabritos, há um momento específico em que os animais abatidos são posicionados diante dos *Ìgbàs Orisàs* e cobertos com um pano branco, geralmente um pano da costa. Esse pano não é um mero acessório; ele desempenha uma função ritual de profunda relevância. Ao encobrir os animais, o pano atua como uma agência que vela a morte perante os orixás, protegendo a sacralidade do momento.

Nesse contexto, são entoadas oito cantigas dedicadas ao orixá *Òsányìn*¹⁸, seguidas por uma cantiga final que invoca a partida de *Ikú*¹⁹, a morte, pedindo que ela se afaste, deixando

17 *Ìrókò* (pronuncia-se “I-rô-kô”).

18 *Òsányìn* (pronuncia-se “ôs-sa-in”) é um orixá associado à cura e à magia das folhas. Ele é o guardião dos segredos das plantas e ervas, sendo venerado como o grande conhecedor das propriedades medicinais e espirituais da natureza.

19 *Ikú* (pronuncia-se como se lê, “I-cu”). é o termo iorubá que significa “morte”. Também é personificado como o orixá que governa a passagem entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais.

apenas o axé e a força vital oriundos dos animais. Durante a execução dessa última cantiga, duas pessoas designadas para o rito sacodem o pano branco, conduzindo-o até a porteira do terreiro enquanto verbalizam o pedido para que *Ikú* se retire. Esse gesto ritualístico demonstra que o pano branco não é apenas um objeto material, mas sim um agente ritual que simboliza e opera na separação entre a morte e o espaço sagrado do terreiro.

Outro exemplo significativo da agência dos trajes no Candomblé se manifesta na prática de “atracar o orixá”. Quando um indivíduo entra em transe, é costumeiro que se amarre panos, atacãs, laços e rodilhas em seu corpo. Esse ato tem o intuito de estabilizar e manter a energia presente durante o transe. A força simbólica e prática dos trajes ultrapassa os limites do corpo humano, pois, em algumas circunstâncias – especialmente considerando a antiguidade do santo do iniciado –, os próprios *Ìgbàs Orisàs* são igualmente “atracados”. Nesse caso, os assentamentos são vestidos não apenas como forma de adorno ou expressão hierárquica, mas também com o intuito de canalizar e fixar a força espiritual no espaço ritual.

Essas práticas, e outras muitas que envolvem os trajes, evidenciam como esses e outros elementos materiais no candomblé estão profundamente imbuídos de axé, a força vital que permeia e anima o mundo. Não apenas fluem através desses objetos, mas também se manifestam de forma potencializada por meio de suas formas e usos. Os panos e laços, por exemplo, não são meros acessórios; eles moldam e direcionam energias, atuando como extensões materiais das forças espirituais que habitam o terreiro.

Enquanto participante desses rituais, compreendo que a relação entre nós e esses elementos é de profunda reciprocidade. Não estamos apenas manipulando objetos, mas interagindo com agentes do sagrado, que também nos transformam. Essa percepção não apenas reforça a importância da materialidade no candomblé, mas também evidencia a complexidade do mundo litúrgico e espiritual que construímos e vivemos em nosso terreiro.

Conclusão

A análise da materialidade e dos trajes no contexto do candomblé revela a profunda conexão entre o humano e o sagrado, evidenciando como elementos aparentemente cotidianos assumem significados e funções complexas dentro de uma cosmologia com uma característica parcialmente animista. Mais do que adornos ou símbolos de status, os trajes transcendem a materialidade, funcionando como agentes ativos de mediação entre os praticantes e o divino. Essa perspectiva amplia nossa compreensão sobre a relação entre corporeidade e espiritualidade, oferecendo uma lente para entender como objetos são impregnados de axé e se tornam canais essenciais para o equilíbrio e a interação no terreiro.

Compreender o vestir para além do corpo implica enxergar o traje como um mediador performativo e espiritual que conecta diferentes dimensões do ritual. No candomblé, os trajes são perpassados por diversas forças, sendo então impregnados de axé, tornando-se extensões das forças e energias dos orixás e dos próprios iniciados. Não se trata apenas de cobrir ou adornar corpos, mas de vestir energias, narrativas, cosmologias e também objetos materiais. Cada peça e ornamento, carrega significados e intensidades que participam da complexa tapeçaria ritual, fortalecendo e organizando o espaço litúrgico como um todo.

Assim, o traje no candomblé não é simplesmente um adereço estático, mas uma entidade dinâmica que age e é agida, um elemento vital na reconstituição das performances que sustentam as tradições afro-brasileiras. Nesse sentido, estudar essas visualidades sob uma perspectiva antropológica fundida a etnocenologia nos permite ampliar o entendimento sobre como as materialidades religiosas participam da produção de sentidos e da continuidade litúrgica cultural dessas tradições. Mais do que objetos, os trajes se afirmam como agentes de transcendência, mediadores entre mundos e portadores de uma memória coletiva que resiste, floresce e se transforma nos variados contextos em que se estabelece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LATOIR, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses fatiches**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- LIGÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2011.
- MARQUES, Lucas. “Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé”. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 2, p. 221-243, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PRADIER, Jean-Marie. **Ethnographie (L’), n° 5. pratiques corporelles artistiques et regard de l’autre**. Paris: Éditions l’Entretemps, 2012.
- PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia: as encarnações do imaginário. Unidade da espécie. Diversidade dos olhares**. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 56, n. 2, p. 99-136, 2013. Disponível em: DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2013.82462. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/82462>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- RODRIGUES, Raimundo. Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Editora UFRJ, 2006.
- SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985.
- TYLOR, Edward Burnett. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom**. 2. ed. London: John Murray, 1871. Disponível em: <https://archive.org/details/primitiveculture01tylouoft/page/n13/mode/2up>. Acesso em: 18 jan. 2025.
- VIANA, Fausto. **África “pré-colonial” e “colonial”: choques religiosos e suas influências nos trajes desses períodos**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788572052979>. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1432. Acesso em: 10 jan. 2025.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Luan Brasil: Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana. Ocupa o cargo religioso de *Babaegbé* no *Ilé Aṣẹ Ojúìnà Soróké Èfòn*, terreiro de candomblé *Efon*, no qual foi iniciado ainda criança. Vice-presidente do Instituto Ojuinã, organização sem fins lucrativos destinada a preservar a cultura negra de candomblé, conectando saberes tradicionais ao conhecimento científico na promoção do desenvolvimento humano.

e-mail: luanbrasil@usp.br /
luanbrasil@institutojuina.org.br

PALAVRAS-CHAVE

Candomblé; Antropologia Material; Trajes rituais.

Capítulo 6

OS TRAJES DO SAGRADO NO CICLO OS SERTÕES DO TEAT(R)O OFICINA

The Sacred Costumes in the Cycle 'Os Sertões' by Teat(r)o Oficina

Candido, Sofia Bernardino Grunewald; Mestranda;
universidade de São Paulo; sofia.grunewald@usp.br

1. Introdução

A presença de trajes que representam o sagrado na história do teatro é recorrente, assim como na história do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, grupo teatral fundado por José Celso Martinez Corrêa (1937–2023) em 1958, sendo o grupo teatral que está há mais tempo em atividade no Brasil. Na trajetória do Oficina foram diversas as vezes em que o livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha se cruzou com o grupo (Dossiê *Os Sertões*, 2002), mas foi no ano de 2000 que o Oficina se debruçou sobre o livro, a fim de montar as encenações estreadas no centenário do mesmo (*Os Sertões*) em 2002. A encenação se divide em cinco espetáculos: *A Terra*; *O Homem I – do pré-homem à revolta*; *O Homem II – da revolta ao trans-homem*; *A Luta I – 1ª, 2ª e 3ª expedições*; e *A Luta II – o desmassacre*; que se desdobram em diversas ramificações cênicas do Teat(r)o Oficina até hoje.

O objetivo deste artigo é fazer a investigação e análise dos trajes de cena que representam o sagrado no ciclo de encenações *Os Sertões*, focando na representação de trajes que se associam com alguma matriz religiosa como o candomblé e o cristianismo, porém sem deixar de lado as diversas facetas do sagrado. Pestana (2017) pontua sobre a “espiritualização dos corpos” ao relacionar o traje ritual usado em *Os Sertões*,

já José Celso comenta sobre a presença do sagrado em todo o texto de Euclides da Cunha: “Ele passa a ver o sagrado em tudo. Ele passa a ver o sagrado nas pedras, nas plantas e na chuva.” (Corrêa, 2002, p.144); portanto podemos entender a forte presença deste elemento desde a escrita do livro, por Euclides da Cunha, até as encenações, dirigidas por José Celso, e a importância de mirar o olhar da análise dos trajes a partir desta ótica.

No coro presente nas encenações, nota-se o cruzamento dos trajes de cena com o sagrado, principalmente em elementos ligados à natureza; já em personagens deslocados do coro nota-se maiores simbologias nos trajes, que estabelecem relações com religiões difundidas no Brasil – como figuras do candomblé, jurema¹ e cristianismo. Para realizar a análise dos trajes de cena deste artigo foi necessário realizar um recorte a partir das gravações das encenações de *Os Sertões* disponíveis online no site do Hemispheric Institute². O recorte buscou trazer apenas dois trajes relacionados ao sagrado, que se mostram representativos do diálogo com estas duas matrizes religiosas, um associado ao candomblé e outro ao cristianismo, portanto a presença de diversas religiosidades e relações com o sagrado não foram abordadas aqui.

De todas as visualidades presentes na cena, o traje de cena é parte fundamental da dramaturgia por levar o entendimento ao público, que através dele é capaz de identificar e diferenciar as personagens, além de ser um elemento capaz de influenciar na construção do espetáculo. A investigação e

1 O termo Jurema é utilizado para designar algumas plantas, porém também pode ser utilizado para se referir a bebida psicoativa feita a partir destas plantas, a religião ou rituais. Na Enciclopédia de Antropologia, disponível no site da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, é possível consultar um texto sobre a Jurema e seu conceito. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/jurema>. Acesso em: 21 jan. 2025.

2 No site do Hemispheric Institute é possível ter acesso à gravação das cinco montagens pertencentes ao ciclo *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/190-oficina-works.html>. Acesso em: 04 ago. 2024.

análise aqui propostas se debruçam nas criações e elementos criados pelos figurinistas Olintho Malaquias e Sonia Ushiyama que no decorrer dos anos de preparação e encenação criaram trajes de cena para o ciclo de *Os Sertões*, acompanhados de artistas, assistentes e costureiras. Este estudo pretende contribuir para a disseminação dos trabalhos realizados pelos profissionais do figurino e pretende reafirmar a importância de analisar essas produções sob diferentes óticas, inclusive a do sagrado que permeia o teatro desde seus primórdios.

2. Iemanjá em A Terra

A terra sobranceia o oceano, dominante, do fastígio das escarpas; e quem a alcança como quem vinga a rampa de um majestoso palco, justifica todos os exageros descritivos [...] que fazem deste país região privilegiada, onde a natureza armou a sua mais portentosa oficina (Cunha, 1984, p. 4).

Para dar início às investigações e análises do traje de cena da figura de Iemanjá, interpretada por Anna Guilhermina, é necessário pontuar a importância dos elementos cênicos presentes e sua contribuição para a visualidade da personagem e da cena. Na figura 1, é possível visualizar a composição entre traje de cena e elementos cênicos, que juntos carregam a visualidade composta para Iemanjá.

A figura de Iemanjá se apresenta vindo de um lado da pista nua e com uma coroa de flores brancas na cabeça, dançando e girando. Enquanto isso, um grande tecido azul é desenrolado para que a atriz possa continuar seus movimentos de dança por cima do tecido. Junto do tecido, são ofertadas pétalas de flores brancas e vermelhas, que caem sobre a atriz, e o grande mar de tecido azul estendido é movimentado por toda a pista do Teatro Oficina.

Figura 1 – Sequência de prints de Iemanjá em A Terra, do ciclo Os Sertões



Fonte: Hemispheric Institute Digital Video Library (2002)³.

³ Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/6hdr7vcj>. Acesso em: 04 ago. 2024.

Campbell (2011) traz uma descrição rica sobre a cena de entrada de Iemanjá ao mesclar textos transcritos do roteiro original, rubricas originais, descrições cênicas e comentários⁴:

Os membros do coro colocam o tecido no chão e fazem uma estrelinha por cima enquanto o texto e a música terminam com "... viro mar". O elenco começa a abrir o tecido enrolado (que é composto, na verdade, de três panos diferentes). Estes panos azuis encapelando-se conjuram imagens de água, que são acentuadas mais ainda pela cadeia metonímica estabelecida pelos seguintes grafemas teatrais:

A música muda para uma melodia melíflua tocada no piano. Zé Celso inicia uma canção dedicada a Iemanjá. A atriz Ana Guilhermina entra desde o lado extremo da pista nua, girando com uma coroa de flores na sua cabeça como a deusa grega Afrodite. Dança no pano azul colocado no chão, com **Impulso Mágico (livre, leve e indireto)**, com movimentos circulares dos braços que exploram as **Transversais**. Pétalas vermelhas e brancas caem na pista, do teto.

Iemanjá chega ao final do tecido. Os atores levantam este tecido juntamente com membros do público, e começam a encapelá-lo para cima enquanto Iemanjá dança por baixo com membros do coro. Os três tecidos azuis agora incham e afundam-se ritmicamente, provocando uma brisa que acaricia o público sentado nas galerias e espalhando as pétalas, que flutuam no vento. Uma imagem do mar é projetada no tecido do teto. O coro canta: [...] (Campbell, 2011, p. 75-76).

O uso dos objetos cênicos faz com que a figura de Iemanjá seja reconhecida pelo espectador, além é claro do canto emitido pelo coro e direcionado a ela. O traje de cena da atriz é composto pelo seu corpo nú e uma coroa de ramos e flores brancas (figura 2), afinal vestir a nudez também é vestir um traje de cena. Nesta cena, a escolha pela nudez pode se ligar à origem da terra, a este corpo ritualístico e ancestral, para o diretor José Celso lidar com a nudez em cena também é lidar com o catecismo e a busca pela descolonização do corpo (Corrêa, 2008).

Sousa (2011) traz o uso da nudez enquanto traje de cena (ou figurino) no Oficina como uma "perspectiva mais simbólica

⁴ O texto completo com todas as indicações mencionadas destacadas é "Subjetividade processual pós-colonial em Os Sertões do Oficina" de Patrick Campbell. Disponível em: <http://nectar.northampton.ac.uk/4483/1/Campbell120114483.pdf>. Acesso em: 04 set. 2024.

do que literal” (Sousa, 2011, p. 17), sendo usada, muitas vezes, quando a cena busca por algo mais, como uma outra energia, impacto, ou um repensar. Com isso, a autora levanta a hipótese de que:

[...] esta nudez não apenas despe, mas também veste o ator através de novos valores e concepções: a construção de um corpo performático e extra-cotidiano, no sentido da criação de uma corporalidade ritual, entregue a experiência cênica, recobre os pudores habituais de um diferente referencial simbólico, que não joga apenas com as potências entre realidade e ficção, mas também com os valores erigidos nos processos centrais de construção simbólica (Sousa, 2011, p. 17).

Figura 2 – Print mostrando a coroa de flores de Iemanjá em A Terra, do ciclo Os Sertões



Fonte: Hemispheric Institute Digital Video Library (2002)⁵.

A partir da hipótese levantada por Sousa (2011), entendendo a escolha pelo traje de cena da figura de Iemanjá sob este aspecto, a busca por uma corporalidade ritual – já que se trata de uma orixá cultuada em religiões afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda – que se conecta com a origem retratada na peça e toda sua relação com elementos do sagrado.

Já o uso da coroa de flores (figura 2), da oferenda de pétalas de flores e do tecido azul nos remete diretamente

⁵ Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/6hdr7vcj>. Acesso em: 04 ago. 2024

a elementos ligados à orixá Iemanjá⁶, que popularmente é associada ao azul e às oferendas de flores. Um grande e difundido exemplo desta associação são as Festas de Iemanjá realizadas em diversas localidades do Brasil, principalmente em regiões litorâneas, onde as principais oferendas “são coisas que expressam a característica do feminino destas divindades: são perfumes, flores, espelhos, pentes, bijuterias, tudo arrumado em cestos, barcos ou mesmo levados em sacolas que são colocados no mar” (Aguiar, 2014, p. 1166).

Figura 3 – Celebração de dia de Iemanjá no Rio de Janeiro



Fonte: Agência Brasil Fotografias (2017)⁷.

Apesar do traje de cena usado em A Terra, do Teat(r) o Oficina, não se assemelhar visualmente às indumentárias de orixás, já que estas indumentárias são compostas por diversas peças e fazem parte do rito religioso⁸ utilizadas em religiões afro-brasileiras, percebe-se a associação com elementos relacionados a elas, como o mar (tecido azul) e as

⁶ Divindade cultuada no Candomblé e na Umbanda, ligada ao Rio Ogum na África e principalmente ao mar no Brasil (Campbell, 2011). Também conhecida como orixá das águas “este orixá assume o domínio das águas como um todo, mas com destaque às águas salgadas” (Aguiar, 2014, p. 1163).

⁷ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=55846634> e <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=55846621>. Acesso em: 04 ago. 2024

⁸ Patrícia Ricardo de Souza no artigo “A estética do candomblé Fazendo axós, tecendo axé” escreve sobre a importância do vestuário no candomblé e quem está por trás dessa importante tarefa. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/ENSINO RELIGIOSO/artigos/9estetica_candomble.pdf Acesso em: 21 jan. 2025.

flores, além da dança e musicalidade presente na cena.

3. Bispo Sardinha em O Homem I: do pré-homem à revolta

Diferentemente da análise anterior, nesta o traje de cena utilizado por Zé Celso ao interpretar Bispo Sardinha⁹ se aproxima visualmente do traje eclesiástico da Igreja Católica, não sendo necessários mais elementos cênicos para a associação da personagem, “a religiosidade católica vem de Portugal, colonizador do Brasil, e junto com ela todos os dogmas, tradições e superstições ligadas ao rito, o que inclui os trajes” (Italiano; Viana; Bastos e Araújo, 2021, p. 81).

A figura de Bispo Sardinha se apresenta entrando por um lado da pista, caminhando e dirigindo-se ao centro. Seu traje de cena é composto por: alva, capa pluvial, mitra e um crucifixo, além de um tutu de tule por baixo e em contato com a pele. Campbell (2011), traz novamente uma descrição da entrada da figura em cena:

A cena a seguir ocorre no meio do primeiro ato de O Homem I. A luz diminui. O coro corre até o lado extremo da pista em **Estado Alerta (acelerado e indireto)**, ajoelhando-se em duas filas paralelas. Zé Celso entra do lado da entrada/saída principal vestido como o Bispo Sardinha, usando uma longa túnica dourada, andando cautelosamente, geralmente em **Estado Alerta (desacelerado e direto)**, colocando seu dedo indicador nos lábios de forma irritada, pedindo que o público fique quieto. [...] (Campbell, 2011, p. 229).

O traje de cena utilizado por Zé Celso traz elementos fortes ligados à indumentária católica. Na figura 4, é possível ver desde sua entrada pela pista até os componentes de seu traje. Segundo Viana (2024), a alva, túnica preta utilizada por baixo, é uma das peças dos trajes católicos para uso ritualístico e geralmente é confeccionada na cor branca, seu uso remete aos primórdios da igreja. No figurino, utilizado na encenação, ela aparece com a cor preta e botões na parte frontal, porém a sua modelagem continua próxima a da alva (figura 5).

⁹ Bispo Dom Pedro Fernandes Sardinha foi o primeiro bispo do Brasil, chegando à Bahia em 1552. Na encenação, é retratada também sua morte, “vítima” da antropofagia dos indígenas caetés

Figura 4 – Sequência de prints de Bispo Sardinha em *O Homem I*, do ciclo *Os Sertões*



Fonte: Hemispheric Institute Digital Video Library, 2003¹⁰.

¹⁰ Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/2rbnzttt>. Acesso em: 21 jan. 2025.

Figura 5 – Protótipo da alva utilizada no século XIX (frente e costas)



Fonte: Ronaldo Gutierrez (2021)¹¹.

Outro componente do traje de cena é a capa pluvial, também parte dos trajes católicos. Em cena, a capa é volumosa e dourada, com pregas em todo seu entorno. Na indumentária católica, a capa pluvial já foi, segundo Viana (2024), um agasalho para proteção contra intempéries e chuva, além de também receber o nome de “capa de asperges”. Visualmente é na capa pluvial (ou de asperges) que se encontram os adornos mais visíveis dos trajes católicos, como bordados e símbolos, além de diferentes cores.

Chama-se capa de asperges também, pois pode ser usada quando o sacerdote vai abençoar – aspergir água. [...] A capa pode ser branca, cor de ouro ou com as cores litúrgicas. A ornamentação segue a da alva, da casula e da sobrepeliz. (Viana, 2024, p. 21).

¹¹ Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/639/570/2152>. Acesso em: 09 set. 2024.

Ainda segundo Viana (2024):

A memória dos trajes católicos está muito presente no cotidiano do povo brasileiro, independentemente de sua religião. Como colônia de Portugal, o Brasil recebeu profunda influência da religião católica trazida pelos portugueses, que incluía o rito completo das missas e outros acontecimentos da religião, como procissões e festas do calendário litúrgico (Viana, 2024, p. 17).

Outros elementos presentes no traje de cena e muito associados a esta memória dos trajes católicos são a mitra e o crucifixo. Na figura 6, é possível observá-las com maior detalhe. A mitra é um paramento de cabeça em formato triangular, que pode ser adornada e com pedrarias, ou branca e lisa.

A mitra é um símbolo antiquíssimo, um triângulo que representa a ligação entre o mundo espiritual e a matéria. Pode simbolizar também a tríade Pai-Filho-Espírito Santo. Há quem interprete o triângulo como a trajetória do homem na evolução espiritual: sai do mundo etéreo, chega, vive e volta ao lugar de origem puro e evoluído (Viana, 2008, p. 72).

Figura 6 – Print mostrando a mitra e o crucifixo de Bispo Sardinha em O Homem I, do ciclo Os Sertões



Fonte: Hemispheric Institute Digital Video Library (2003)¹².

¹² Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/2rbnzttt>. Acesso em: 09 set. 2024.

A mitra utilizada por Zé Celso no traje de cena de Bispo Sardinha, tem tonalidades marrom e alguns adornos desenhados, assim como o crucifixo pendurado em seu pescoço. Estes elementos juntamente com o traje em si são incorporados e mexidos pelos demais atores¹³ presentes, quando despem Bispo Sardinha (figura 7) durante a cena descrita por Campbell (2011):

O Bispo ajoelha-se no chão. Ele rola, berrando até o centro da pista. O coro indígena corre atrás dele, formando um círculo fechado ao seu redor, ajoelhando-se e estendendo as mãos de forma ameaçadora com Tensão Central. Começam a arrancar a roupa do Bispo. O pajé (Aury Porto) veste seu chapéu. Sardinha choraminga. Sua roupa de baixo é um tutu de balé cor-de-rosa cheio de tufos, que ele agarra e tenta usar para cobrir o corpo e proteger sua intimidade.

Os indígenas sanguinários arrancam o tutu, deixando o nu e indefeso (Campbell, 2011, p. 231).

Figura 7 – Sequência de prints de Bispo Sardinha sendo despido em *O Homem I*, do ciclo *Os Sertões*



Fonte: Hemispheric Institute Digital Video Library (2003)¹⁴.

¹³ segundo o dicionário virtual Michaelis (2025) ator é “que ou aquele que atua”, a escolha pelo termo segue a nomenclatura utilizada pela Cia. Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona na ficha técnica presente no programa do espetáculo *O Homem I*, do ciclo *Os Sertões*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/vl29/ator/>. Acesso em: 21 jan. 2025.

¹⁴ Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/2rbnzttt>. Acesso em: 09 set. 2024.

Portanto, no final da cena assim como na primeira análise feita aqui o figurino é a nudez (figura 7), neste caso realizada em cena e sobrepondo questões como o pudor da igreja e o rito de passagem do “homem” ao “trans-homem”. A cena é finalizada após sua morte com o ritual de antropofagia realizado pelo coro indígena.

4. Considerações finais

O objetivo deste texto foi trazer a análise de dois trajes de cena utilizados no ciclo *Os Sertões* apresentado pelo Teat(r)o Oficina, relacionando-os às religiosidades e ao sagrado. A análise buscou trazer referências das figuras presentes em cena e dos trajes utilizados em ritos religiosos referentes aquelas figuras focando em Iemanjá, cultuada em religiões afro-brasileiras, e no Bispo Sardinha, primeiro bispo da Igreja Católica no Brasil.

Embora este artigo tenha explorado apenas estas duas personagens, é importante ressaltar que todas as encenações presentes no ciclo *Os Sertões* são repletas de menções e emaranhamentos com o sagrado, seja na aparição e menção de figuras, seja na corporeidade dos atores em cena. Assim, não é possível em um espaço reduzido contemplar todas as religiosidades presentes nas encenações, muito menos as aparições do sagrado.

Logo, é nítida a forte presença do sagrado nas encenações do ciclo de *Os Sertões*, assim como nas demais encenações produzidas posteriormente pela companhia e fruto das pesquisas envolvendo *Os Sertões*, como no espetáculo recente *Mutação de Apoteose* (2023). Sendo assim, mostra-se necessário para a compreensão dos elementos das encenações, sobretudo dos trajes de cena, analisá-los também sob a ótica do sagrado e suas diversas facetas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, J. C. T. M. “No caminho das águas tem presentes no rio, tem festa no Diálogos – **Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, Maringá, v. 18, nº 3, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305533071009.pdf>. Acesso em: 08 set. 2024.

BARRETO, Marcus Vinícius. Jurema. *In: Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/jurema>. Acesso em: 21 jan. 2025.

CAMPBELL, P. **Narciso Ctônico: Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona – uma escritura desconstrucionista**. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9660/1/Patrick%2520Campbell.pdf>. Acesso em: 09 set. 2024.

CAMPBELL, P. Subjetividade processual pós-colonial em Os Sertões do Oficina. *In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, Salvador, Ano 14, v. 16 (2011.1), 2011. Disponível em: <http://nectar.northampton.ac.uk/4483/1/Campbell20114483.pdf>. Acesso em: 04 set. 2024.

CORREA, J. C. M.. Encenando Os Sertões – Entrevista com José Celso Martinez Correa. *In: Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 2, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57089>. Acesso em: 02 set. 2024.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante).

FERNANDES, S. (org.); RAMOS, L. F. (org.). DOSSIÊ Os Sertões. *In: Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 2, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4684>. Acesso em: 02 set. 2024.

HEMISPHERIC INSTITUTE. **Teatro Oficina: trabalhos**. New York, [200-]. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidv1-collections/itemlist/category/190-oficina-works.html>. Acesso em: 09 set. 2024.

ITALIANO, I; VIANA, F.; BASTOS, D; ARAÚJO, L. **Para vestir a cena contemporânea** [recurso eletrônico]: moldes e moda no Brasil do século XIX. 2ª ed. São Paulo: ECA/USP, 2021.

OS SERTÕES: **A Terra**. São Paulo: Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2002.

OS SERTÕES: **A Terra**. Direção: Tommy Pietra; Direção geral: José Celso Martinez Corrêa. [São Paulo: 2002], 2002. 1 vídeo (180 min

14 s). Hemispheric Institute. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/6hdr7vcj>.

OS SERTÕES: **O Homem I**: do pré-homem à revolta. São Paulo: Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2003.

OS SERTÕES: O Homem I: do pré-homem à revolta. Direção: Tommy Pietra; Direção geral: José Celso Martinez Corrêa. [São Paulo: 2003], 2003. 1 vídeo (286 min 31 s). Hemispheric Institute. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/2rbnzttt>.

PESTANA, Sandra. Corporeidade Contemporânea e os Figurinos de Os Sertões. *In: Anais do 7º Colóquio de Moda*, Maringá, 2011. Disponível em: https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202011/GT16/Comunicacao-Oral/CO_89525Corporeidade_Contemporanea_e_os_Figurinos_de_Os_Sertoes_.pdf. Acesso em: 03 ago. 2024.

PESTANA, S. Olintho Malaquias, figurinista. *In: Dos bastidores eu vejo o mundo* [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais. [Org.] Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura. São Paulo: EACH/USP, 2017.

SOUSA, M. A. R. A nudez em cena: Teatro Oficina, o espelho mágico e o nú artístico. *In: Revista Habitus*, Rio de Janeiro, v. 9, nº 1, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/habitus/article/view/11341/8291>. Acesso em: 04 set. 2024.

SOUZA, P. R. A estética do candomblé: Fazendo axós, tecendo axé. *In: Dia a Dia Educação*, 2012. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/ENSINORELIGIOSO/artigos/9estetica_candomble.pdf. Acesso em: 08 set. 2024.

TEAT(R)O Oficina Uzyna Uzona. **Procurar**: Os Sertões. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://teatroficina.com/>. Acesso em: 21 jan. 2025.

VIANA, F.; BASSI, C. **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, F.; PEREIRA, D. R. **Figurino e cenografia para iniciantes**. 2. ed. São Paulo: ECA/USP, 2021.

VIANA, F. Entre o humano e o divino: as vestes da Igreja Católica. *In: dobra[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 2, nº 3, 2008. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/359>. Acesso em: 09 set. 2024.

VIANA, F. **Os trajes da Igreja Católica** [recurso eletrônico]: um breve manual de conservação têxtil. 2ª ed. São Paulo: ECA/USP, 2024.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Sofia Bernardino Grunewald Candido: Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), bacharela em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo (EACH/USP), integrante do Núcleo de Traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo, pesquisadora voluntária no projeto “Teatro Brasileiro de Comédia e Cia Cinematográfica Vera Cruz (1949–1954): trajes de grandes aventuras e ousadias” e figurinista.

e-mail: sofia.grunewald@usp.br
sofia.grunewald@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona; Os Sertões; trajes do sagrado; religiosidades.

Capítulo 7

O TRAJE DE CENA DA DANÇA AFRO-DIASPÓRICA: SUBJETIVIDADES E RELAÇÃO DOS AFETOS

*The Costumes of Afro-Diasporic Dance: Subjectivities
and the Relationship of Affections*

*Nascimento, Edna Maria do; PhD; Universidade Federal de
Sergipe, edamn@hotmail.com¹*

Introdução

Assuntar sobre figurinos é reconhecer a sua importância, visto que ao tornar-se assunto, significa dizer que tem protagonismos, que ganhou destaque: esta é uma premissa para que haja uma reflexão sobre algo. Assim, assuntar sobre trajes de danças afro diaspóricas nos indica que alguém foi afetado pela temática, tomou-a para si, e isso a faz ficar em evidência. Esse tomar para si evidencia que pesquisar sobre figurinos é trabalhar com afetos, de diversas formas, e compreender a construção do traje de cena das danças afro- diaspóricas enquanto construção de subjetividades e afetos, não exclui a presença destes nos demais figurinos, mas nos traz uma reflexão sobre de qual afeto e de quais subjetividades estamos falando.

Os figurinos trazem imbuídos em si a memória das sociedades nas quais ele foi buscar as referências para a sua criação. Assim, é natural que os espetáculos de danças afro-diaspóricas tragam à superfície a história dos povos originários, os escravizados, que buscavam meios para a perpetuação da sua cultura. Isto se dava através das suas histórias, das relações sociais e das crenças religiosas como parte da vida. Dessa forma, o espetáculo de dança,

¹ Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, é docente adjunta da Licenciatura em dança, da Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência na área de Artes e Figurino. Atua, principalmente, na área de Produção de Figurino para Dança, História da Arte, Moda e Filosofia, História da Dança e Estética.

ao abordar a cultura da diáspora, expõe, sobretudo, as relações afetivas de outrora, e, conseqüentemente, cria novas subjetividades ao evidenciar a existência de redes de apoio e luta, em prol da valorização da cultura ancestral.

Os afetos são elos que fomentam a construção das subjetividades, que se materializam na elaboração das vestimentas e na composição artística da cena da dança afro-diaspórica. Assim, ao realizarmos a pesquisa bibliográfica, observamos em Salvador/BA, sobretudo nos anos iniciais do século XX, o surgimento de importantes grupos de dança afro. Isto porque na Bahia havia a predominância de uma população negra, e a identificação com a África teve maior destaque nas políticas públicas para a construção de uma identidade nacional.

Assim, utilizamos como referência dois grupos que se destacaram na cena baiana: o primeiro, surgido no final da década de sessenta, o VIVABAHIA, idealizado e comandado por Emília Biancardi, cujo figurinista era J. Cunha. O segundo grupo, criado no final da década de oitenta, foi fundado por dois ex-alunos de Emília – Vavá Botelho e Ninho Reis, denominado de O Balé Folclórico da Bahia (BFB), que se constituiu no interesse maior deste trabalho, em virtude do acesso às informações sobre os trajes. Seus primeiros figurinistas foram os próprios fundadores do grupo, o BFB atua até o presente momento, e possui no seu repertório o trabalho de diversos figurinistas. Atualmente os trajes são assinados por Mauricio Martins e Luís Cláudio Vasconcelos – este último é responsável por adereços.

A intersecção desses grupos de dança se dá na abordagem da cultura dos povos originários e dos ritos religiosos – em cada um deles, o código do vestir está intrinsecamente associado de forma muito singular a cada pessoa que dele faz parte. Portanto, neste caminho, pensar o traje de cena para a dança é também pensar na história do povo e das suas relações – dentro destas, a identidade ao espetáculo de onde se destaca as subjetividades dos figurinistas e as dos corpos

dos dançarinos, com as suas histórias. Porque o corpo traz a memória das suas vivências, em um processo de contaminação que Greiner e Kartz (2011), denominaram de teoria corpo-mídia.

Há uma rede de afetos alicerçada que extrapola a individualidade, as pessoas foram afetadas e afetaram umas às outras, com suas pesquisas e estudos construídos por décadas, que resultaram na concretização de diversos espetáculos. Ao procurarmos compreender a construção da sociedade enquanto circuito dos afetos, Safatle (2015), percebe as redes de relações envolvidas que reverberaram na construção do traje de cena.

Assim, as danças afro-diaspóricas trazem elementos que nos levam à percepção das subjetividades e da luta de um povo. Essas representações expõem a rede de afetos construída ao longo do processo diaspórico, que reverbera em símbolos, gestos e na própria composição da vestimenta.

A diáspora nas vestes

Elaborar uma narrativa sobre a construção dos trajes para o espetáculo de dança afro-diaspórico, é buscar também compreender como essas pessoas que vieram sem absolutamente nada, apenas com seus corpos, conseguiram – apesar de toda a repressão – deixar uma marca significativa que constitui a base da nossa cultura. Nisto percebemos que o corpo será sempre um estado provisório da coleção de informações: mesmo que esteja nu, esse estado é o resultado de acordos que foram estabelecidos com o ambiente em que se vivia. (Katz, 2008).

Sabemos que a cultura afro é predominantemente oral. Dessa forma, os ensinamentos perpassam por diálogos construídos na dinâmica da vida ordinária. Portanto, analisar as produções que tratem sobre temáticas afro é compreender que muitas das informações que temos hoje não estavam em livros. O diálogo, ferramenta que manteve tradições e manifestações culturais, foi o meio de repassar informações importantes do povo.

A utilização da cultura afro como referência para a construção da identidade de um espetáculo advém também pelo caminho da observação e do diálogo, porém um aprofundamento deste traz a dialética, no seu sentido etimológico, no qual não somente ouvimos as histórias, mas construímos outras pontes para representá-las.

Neste sentido, os ensinamentos oriundos das culturas afro trazem em si os afetos, inseridos na dinâmica do ordinário e do acolhimento da palavra. Toda cultura baseada no diálogo traz um pouco ou muito do afeto, este que se constitui em sua essência, em uma disposição da alma, aquilo que marca ou afeta. Toda história passada pelo diálogo afeta, marca, instrui sobre a vida e sobre a importância das ações cotidianas. A cultura africana é uma cultura do diálogo e, portanto, imbricada de afetos. Assim, falar sobre espetáculos de dança que trazem como a temática as danças afro diaspóricas, é evidenciar a existência destes na sua realização.

Quando a população africana chegou ao nosso país, não trazia aparentemente nada consigo, mas foi a partir da lembrança do seu povo e da sua cultura que buscou meios de fazê-la viva de diversas formas, apesar de todas as tentativas de extermínio sofrida. No batuque das palmas das mãos, no som retirado do próprio corpo, trazia a sonoridade do seu lar, e no trançar dos cabelos marcava sua resistência, pois o corpo está em todos os lugares do mundo, e é em torno dele que as relações são construídas (Foucault, 2013). E assim, também a partir do corpo, foram semeadas as características que conhecemos como cultura da diáspora.

O traje de cena dos espetáculos das danças afro-diaspóricas traz, para além de um registro sobre as produções realizadas, uma afirmação de identidade, construída a partir das relações perpassadas pelo corpo escravizado, pela oralidade, que possuem símbolos e signos que possibilitaram o conhecimento da cultura originária através dos seus mitos, dos seus deuses e pelas relações edificadas a partir da noção de pertencimento a um grupo.

Os afetos nos trajés de cena do Vivabahia e do Balé Folclórico da Bahia

A dança afro no Brasil ganhou destaque mundial a partir da década de sessenta com as apresentações do grupo VIVABAHIA. Primeiro grupo parafolclórico, que trazia como norte de atuação a valorização da cultura que tinha como base os povos originários, idealizado e conduzido pela etnomusicóloga Emília Biancardi, uma apaixonada pela cultura popular, que trazia as manifestações do povo nas suas criações. Nas suas composições destacava-se o corpo, enquanto sonoridade e manifestação artística.

Impulsionada pelos incentivos governamentais, que trabalhavam no intuito de tornar o Brasil apresentável dentre outras coisas para o investimento do capital estrangeiro, Emília pôde realizar pesquisas que incentivaram as apresentações populares, não apenas como distração para o turista, mas como uma forma de valorização do que era produzido pelo povo, sua sonoridade e expressividade – isso em um momento em que as religiões de matrizes africanas e a capoeira eram marginalizadas.

Apesar da marginalização, o interesse pela pesquisa sobre os povos originários se deu também pelo surgimento de movimentos da contracultura, sobretudo o Tropicalismo, que semeavam o desejo de uma arte que valorizasse a cultura popular. Será natural verificarmos que neste período houve muitas apresentações com temáticas afro: era a África exaltada, que se configurava em um ideal de lugar, quase como um local sagrado, local dos afetos. Mantinha-se uma memória sobre a terra de origem e alimentava-se o imaginário que se constrói em torno da terra-mãe. (PINHO, 2004).

Emília criou um grupo que expressava o desejo de representação de um povo. Dessa forma, o Vivabahia com a sua música e dança populares, composto por capoeiristas e pessoas do povo, atendia à necessidade latente na sociedade. As vestimentas do grupo contavam com muita imaginação e cuidado do figurinista J. Cunha, artista plástico que pertencia ao grupo.

O encontro de Emília e J. Cunha se deu justamente a partir da comunhão de um ideal, a valorização da cultura popular. Cunha, pesquisador negro, interessava-se sobretudo pelas produções afros. Assim, as criações para as vestes atendiam às temáticas abordadas e aos estudos do artista plástico, que viu no Vivabahia uma oportunidade de aprofundá-los também fora do país. Assim a ancestralidade era abordada de diversas formas na construção das vestes. Isso porque o traje:

(...) é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. Ela, ao mesmo tempo, é enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais. (Oliveira, p.258).

Figura 1 – Capa do LP do Vivabahia



Fonte: <https://www.sonzerarecords.com.br> Acesso em: 19 jan.2025

Percebemos na imagem do *Long Plar* (LP) detalhes de uma cena da apresentação do grupo. Notamos no figurino do espetáculo as referências afro-diaspóricas e da cultura

popular: as calças dobradas como os pescadores e os capoeiristas utilizam. Na figura 2, há elementos do Maculêlê e predominância de uso das palhas, configurando a beleza do movimento, muito utilizada na cultura dos povos originários. Há também espécies de capacetes que fazem referência aos orixás.

Figura 2 - Vivabahia



Fonte: <https://www.geledes.org.br>

O figurino do grupo trazia a temática afro-diáspórica, e as características dos vestuários utilizados nas apresentações populares: as calças da capoeira e as saias abundantes das bailarinas faziam evidente referência à temática. Biancardi tirou elementos do ordinário das apresentações populares e os inseriu no palco, tornando-os verdadeiros espetáculos artísticos. Dessa forma, da sua relação com Cunha – pesquisador da cultura popular e sobretudo da afro-diaspórica – os figurinos puderam ter um maior embasamento sobre as indumentárias africanas e seus usos, em uma comunhão de ideias e afetos.

Do Vivabahia surgiu o Balé Folclórico da Bahia que atua até o presente momento, o grupo foi formado por dois ex-alunos de Biancardi, como já dito anteriormente: Vavá Botelho e Ninho Reis, que continuaram seguindo o viés da pesquisa, em prol da valorização da cultura popular. O grupo destaca-se

sobretudo com temáticas afro, e seus figurinos inicialmente foram feitos pelos próprios Ninho Reis e Walson Botelho, diretores da companhia. Uma das características do BFB é a intensa pesquisa cultural que envolve cada espetáculo. Podemos observar também nas vestes a continuidade das ideias trabalhadas por Emília e na concepção do figurino por Cunha. No decorrer dos anos, as vestes vão perdendo a simplicidade e tornam-se mais glamourosas.

Os afetos estarão presentes nos estabelecimentos das conexões. De aprendizes a produtores de espetáculos, os criadores do BFB, quase duas décadas depois, continuam trabalhando ideias de Biancardi, que ganharam novas percepções e atuações sociais sobre o ensinamento presenciado no Vivabahia, que não foi escrito, mas passado oralmente e reverberou no trabalho dos corpos e de suas vestes.

O predomínio do corpo negro nos espetáculos configura-se como uma representação política: contra a existência negada, é exibida a corporeidade com toda a sua intensidade, nas cores que remetem à África, nos movimentos que ondulam as vestes e sobretudo nos símbolos que encerram a cultura e a história de um povo. A utilização do corpo na dança, como em qualquer sistema de comunicação, abrange diversos aspectos, sejam sociais, filosóficos ou políticos, pois a utilização do corpo no sistema de signos como linguagem implica em um posicionamento ideológico (Gardin, 2011).

O balé folclórico evidencia a cultura popular, ganha projeção e luta cotidianamente para se manter enquanto um projeto que leva as referências culturais dos povos originários, para além de um entretenimento. As narrativas são criadas a partir de um referencial, que no primeiro momento foi a África. Atualmente, já temos manifestações culturais que somente existem pela dinâmica que foi a diáspora, e isto não pode ser negado. A oralidade se constitui em um fator importante para os ensinamentos e propagação dessas

manifestações, porém o registro dos trajes de cena ao longo desses anos nos mostram que desde o Vivabahia, até a atuação do BFB, tivemos narrativas que também podem ser relatadas a partir das vestimentas utilizadas em cada período da história. Os trajes do BFB são feitos por diversos figurinistas, que, a partir da vivência social do período, manifestaram que arte e sociedade não podem ser dissociadas. As análises desses trajes possibilitam traçar uma longa narrativa histórica, desde a sua criação. O que vemos hoje com relação aos trajes do BFB é glamour e esplendor, que os figurinos do Vivabahia e do próprio BFB não possuíam.

É importante ressaltar que a pesquisa que se utiliza do figurino enquanto fonte documental não desqualifica ou exclui outras fontes. O traje de cena é mais uma fonte que se constitui em uma forma de vislumbrar aquilo que apenas está escrito em jornais, perceber nas vestimentas as questões históricas, sociais e políticas, que apenas estão discutidas. As imagens se configuram como elementos importantes para fixar e ilustrar aquilo que foi dito, é memória que assume formas de tecidos, cores e modelagens.

Falar dos afetos das danças diaspóricas é uma maneira de trazer a importância da superfície, daquilo que está no primeiro olhar. No espetáculo, as vestes são as peles que os bailarinos se apresentam. As peles que simbolizam a cultura afro diaspórica serão sempre simbólicas, porque foi assim que o povo negro conseguiu manter viva a sua história, a sua cultura e a sua arte. “O símbolo é, portanto, muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo.”, como atestam Chevalier e Gherrbrant (2015, p.7)

Figura 3 – Afixirê 1/ Foto:Andrew Eccles



Fonte: <http://balefolcloricodabahia.com.br/>

A questão do sagrado sempre terá uma forte presença nos espetáculos que representam a cultura afro, pois a religião faz parte da vida cotidiana. O BFB traz essa referência. Vemos isso no *Herança Sagrada – a corte de Oxalá*, que é na atualidade o espetáculo mais premiado. Possui a coreografia *Afixirê* que em iorubá significa “festa da felicidade”, realizada pela coreógrafa, Rosângela Silvestre, e, é inspirada na influência dos escravizados africanos na cultura brasileira. Os figurinos são assinados por Antônio das Graças, Ninho Reis e Vavá Botelho.

Figura 4 – Herança Sagrada



/ Foto Wendell wagner/ Fonte: <https://g1.globo.com/bahia/noticia>

Elementos tirados do cotidiano suscitam um novo olhar sobre os mesmos, pois os tiramos da instrumentalidade ordinária. Um chapéu de palha, por si só, provavelmente nunca despertaria uma reflexão ao ser utilizado no contexto utilitário, mas, através do extraordinário que é o espetáculo, pode-se trazer uma ou várias reflexões sobre os adereços presentes no traje, e será justamente nessa dinâmica que serão abordadas questões políticas, sociais e a ancestralidade afetiva presentes na cultura diaspórica.

Conclusão

A construção do traje de cena é uma ação que envolve muitos elementos, e que, portanto, exige muito diálogo e investigação. Porém, nas danças diaspóricas há uma história de luta e sofrimento de um povo. Essas histórias se materializam através das vestes, dos corpos e na exposição dos elementos que representam essas referências, como a religião. Assuntar sobre a herança cultural deixada pelos povos originários é dar visibilidade e reforçar a existência que por séculos lhe fora negada.

O figurino para o espetáculo afro diaspórico está permeado de ligações que se fazem anteriormente à cena. As ligações existentes entre as pessoas responsáveis pela criação, são oriundas de um direcionamento da vida, de uma afirmação de um povo e, sobretudo, em uma representação da luta pela existência.

A importância dos estudos dos povos originários e da cultura do povo é mais uma arma que se pode utilizar para trazer as reflexões necessárias sobre nossas raízes, evidenciar a beleza existente nessas culturas e paulatinamente ir em busca de uma sociedade mais justa e afetiva.

REFERÊNCIAS

GARDIN, Carlos. **O corpo mídia: modas e modos**. In: CASTILHO, Kathia; OLIVEIRA, Ana Claudia de (orgs.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2011. pp. 75-83.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013a.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Coimbra: Annablume, 2012.

KATZ, Helena. **Por uma teoria crítica do corpo**. In: CASTILHO, Kathia; OLIVEIRA, Ana Claudia de (orgs.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2011. pp. 69-74.

OLIVEIRA, Eduardo D., **FILOSOFIA DA ANCESTRALIDADE: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira 2005**. Tese (Doutorado em Educação) – Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, 2005.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo**. 2. ed. Minas Gerais: Autêntica, 2015.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Nascida em Aracaju/SE, formou-se em Artes Plásticas pela UFBA e obteve doutorado em Artes na USP. Tem habilitação em: História da Arte Africana e em Moda, Gênero e Filosofia. Dedicou-se à pesquisa sobre figurinos, além de moda e filosofia. É professora no curso de Licenciatura em Dança da UFS.

e-mail: edamn@hotmail.com

**Traje de teatro
e folgado**

Capítulo 8

CORPOS, MÁSCARAS E TRAJES: O RACISMO E O MAGREBE EM “A ERA DE OURO”

*Bodies, masks and costumes: the racism and the
Mghreb in “The Golden Age”*

Birchal, Juliana de Lima; Mestre; Universidade de São Paulo;
jlbirchal@gmail.com

1. Introdução

Nós desejamos um teatro em contato direto com a realidade social, que não seja uma simples constatação, mas um incentivo a mudar as condições em que vivemos. Nós queremos contar a nossa História para fazê-la avançar – se esse pode ser o papel do teatro. (Théâtre du soleil, 2017, posição 78-80, tradução nossa)¹

Logo após explorar os eventos acerca da Revolução Francesa nos espetáculos 1789 e 1793, o Théâtre du soleil mergulharia nas questões relacionadas à sociedade francesa contemporânea, dando origem à montagem A Era de Ouro, Primeiro Esboço² em 1975. Fortemente influenciada pelo pensamento brechtiano sobre a função política e social do fazer teatral, o espetáculo teria por objetivo denunciar as

1 No original: *Nous désirons un théâtre en prise directe sur la réalité sociale, qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons. Nous voulons raconter notre Histoire pour la faire avancer – si tel peut être le rôle du théâtre.*

2 No original: *L'Âge d'Or, première ébauche.* O espetáculo estreou em 4 de março de 1975 na Cartoucherie, sede da trupe. Entre 1975 e 1976, cumpriu temporada na França (Havre, Estraburgo, Lons-Le-Saunier, Besançon, Orléans, Annecy, Villeurbanne, Tourcoing e Tours), Polônia (Varsóvia), Itália (Veneza e Milão), Bélgica (Louvain-la-Neuve) e Alemanha (Bonn). No total, o espetáculo teve 136 080 espectadores.

desigualdades e injustiças geradas pelas lutas de classe na sociedade capitalista. No contexto francês da década de 1970, os embates entre burguesia e proletariado estariam intimamente relacionados à herança colonial, sendo a massa trabalhadora composta em parte por imigrantes do norte da África³. Assim, o espetáculo *A Era de Ouro* acabaria por desvelar uma organização social profundamente racista, marcada por uma política discriminatória de imigração e por uma onda de crimes de motivação racial que permaneceram, em sua maioria, impunes.

Em *A Era de Ouro*, o público testemunha as aventuras de Abdallah, um trabalhador magrebino, desde a sua chegada no porto de Marselha até sua morte num canteiro de obras. Ao longo do caminho, Abdallah se depara com uma série de situações de racismo, opressão e violência. Numa encenação totalmente embasada no jogo físico e gestual, traje de cena e máscara desempenham papéis essenciais auxiliando na composição de silhuetas, identificando classes sociais e caracteres, além de influenciar diretamente os *lazzi* (pequenos intermédios improvisados). Ademais, os corpos-máscara também contribuem para a construção de tempos e espaços e refletem as opressões vivenciadas por Abdallah ao longo do espetáculo.

Neste capítulo, abordaremos a relação entre o racismo contra imigrantes magrebinos na sociedade francesa da década de 1970 e a sua transposição para máscaras, trajes e jogo cênico, contribuindo diretamente na dramaturgia de *A Era de Ouro*, Primeiro Esboço. Ademais, estes mesmos elementos da visualidades são essenciais para construir um discurso político antirracista defendido pelo Théâtre du Soleil.

³ Embora a maior parte da imigração africana da época adviesse desta porção do continente, o termo “norte-africano” é bastante problemático uma vez que generaliza a complexidade étnica, religiosa e cultural das populações que ocupam este território, como ressalta Aissaoui (2006). No entanto, o termo é frequentemente encontrado na documentação da época, em jornais e até mesmo pela militância antirracista em prol das classes trabalhadoras.

2. Relações entre França e Magrebe nos anos 1970: imigração e racismo

O Magrebe é uma região da África do Norte (ou África Setentrional) composto por Marrocos, Argélia e Tunísia⁴. Outrora colonizada pela França, a região passa por diversas lutas de independência, sendo a Guerra da Argélia (1954-1962) a mais determinante delas. Com a libertação do Magrebe, uma série de novos tratados são firmados entre estes países e a França, de modo a reger as novas relações políticas e econômicas.

É dentro deste contexto que se estabelece a livre circulação de pessoas entre os territórios. De acordo com a socióloga Brahim (2017), a nação europeia tinha por intuito assegurar o seu domínio sobre as antigas colônias em África. Porém, contrariamente ao que havia previsto, o princípio de reciprocidade acabaria por intensificar o fluxo migratório de magrebinos buscando moradia e trabalho na França.

Até os anos 1960, este movimento migratório era conveniente para o país. Com o forte crescimento econômico ocorrido no pós-Segunda Guerra Mundial e as transformações no mercado de trabalho, magrebinos (especialmente argelinos) e imigrantes europeus passaram a ocupar postos poucos qualificados não mais ocupados pela população francesa. Porém, a situação econômica da França se modificaria com uma recessão econômica desencadeada na década de 1960 causada, em parte pela independência do Magrebe. Aliado às reminiscências deixadas pela Guerra da Argélia, o aumento das taxas de desemprego em todo o país aguçaria um sentimento de rejeição aos magrebinos instalados na França.

Do ponto de vista institucional, o país retrocederia nos acordos firmados anteriormente, adotando medidas cada vez mais restritivas à entrada de africanos. A postura discriminatória era manifestada por meio de

4 O Grande Magrebe inclui ainda Mauritânia e Líbia.

[...] controles sanitários impostos na fronteira, a atitude de forças policiais francesas durante estes controles, a limitação do contingente de trabalhadores argelinos tolerados e a preferência concedida à mão-de-obra espanhola e portuguesa [...] (Brahim, 2017, p. 44, tradução nossa)⁵

A opressão de magrebinos se agravaria ao longo da década seguinte com a explosão de crimes racistas em todo o território. Imigrantes tunisianos, marroquinos, argelinos e seus descendentes⁶ – genericamente qualificados como “árabes” – seriam vítimas de violência física, assassinatos, além de serem submetidos a condições precarizantes de vida e trabalho. Dentre os crimes registrados, destaca-se o caso de Mohammed Diab⁷ e a onda de assassinatos ocorrida na região de Marselha⁸.

Apesar dos crimes serem constantemente denunciados por autoridades magrebinas e movimentos sociais⁹, predominou a inércia, a impunidade e, por conseguinte, o racismo institucional. Ao longo da década de 1970, o posicionamento do Estado francês consistiria em negar as acusações, buscando desracializar os imigrantes, despolitizar os crimes e, por fim, atribuir os conflitos a diferenças culturais.

Por fim, o governo francês mudaria de vez a política de imigração alegando “problemas de habitação e as consequências

5 No original: [...] *contrôles sanitaires imposés à la frontière, l'attitude des forces de police françaises lors de ces contrôles, la faiblesse du contingent de travailleurs algériens tolérés et la préférence accordée à la main-d'œuvre espagnole et portugaise [...]*.

6 Vale ressaltar que, naquela época, os filhos de magrebinos nascidos em solo francês não eram oficialmente reconhecidos como cidadãos franceses.

7 Em 29 de novembro de 1972, o argelino foi executado em uma delegacia de Versalhes. A vítima era portadora de deficiência intelectual e fora levada por atentado ao puer no hospital onde estava internado. Alegando legítima defesa, o sub-brigadeiro teria atirado com um fuzil-metralhadora.

8 Brahim (2017) conta que os crimes foram motivados pela morte de um maquinista em 25 de agosto de 1973 por um passageiro argelino em surto de demência.

9 Salienta-se aqui a ação dos Comitês Palestina que se tornaram posteriormente o Movimento dos trabalhadores árabes (MTA). Na década de 1970, o MTA foi responsável por convocar diversas greves em favor da causa imigrante e antirracista, recebendo apoio de importantes intelectuais como Jean-Paul Sartre e Michel Foucault.

nefastas provocadas pela desaceleração econômica” (Brahim, 2017, p. 60, tradução nossa)¹⁰. O fluxo migratório originário do Magrebe se reduziria, mas os casos racistas continuariam ocorrendo em abundância a nível nacional.

3. A Era de Ouro: o diálogo com o presente

A realidade social de 1975 nos aparece como um mosaico de universos desiguais e impermeáveis entre si, cujo funcionamento nos é escondido. Para contá-la, tentar fazer entender os seus mecanismos, escolhemos recriá-la através dos meios do teatro. Queremos mostrar a farsa do nosso mundo, criar uma festa serena e violenta reinventando os princípios dos teatros populares tradicionais. (Théâtre du Soleil, 2017, posição 67-70, tradução própria)¹¹

Como exposto na citação acima, a intenção do Théâtre du Soleil era desvelar a realidade social pela via da teatralidade. O material criativo seria alimentado por documentos jornalísticos e eventos da atualidade, como o caso Thévenin¹² ou a epidemia de cólera em Nápoles¹³, dentre outros eventos citados ao final do texto-programa do espetáculo (Théâtre du Soleil, 2017). Para além do material documental,

¹⁰ No original: *les problèmes de logement et les conséquences néfastes qu'entraînait le ralentissement économique.*

¹¹ No original: *La réalité sociale de 1975 nous apparaît comme une mosaïque d'univers inégaux et imperméables les uns aux autres, dont on nous cache le fonctionnement. Pour la raconter, tenter d'en faire comprendre les ressorts, nous choisissons de la recréer par les moyens du théâtre. Nous voulons montrer la farce de notre monde, créer une fête sereine et violente en réinventant les principes de théâtres populaires traditionnels.*

¹² No original: *L'affaire Thévenin.* Trata-se do caso do operário soldador Jean-Pierre Thévenin de vinte e quatro anos que foi encontrado morto num comissariado de polícia de Chambéry (localizado na Savoie) em 15 de dezembro de 1968. De acordo com a versão oficial, o operário teria se suicidado, mas o processo terminou por improcedência. O episódio teve ampla repercussão no território nacional e se tornou símbolo da violência policial no país.

¹³ De acordo com o texto-programa, em 5 de setembro de 1973, são reportados os primeiros casos de cólera na cidade de Nápoles, na Itália. A epidemia se estabelece de fato em 28 de setembro de 1973, quando contava com 2 344 pessoas hospitalizadas.

a encenadora Ariane Mnouchkine (1939–) provoca os atores a enriquecer o conteúdo com a própria imaginação e experiências pessoais, de modo a tornar ainda mais verdadeira a realidade nua e crua (Mnouchkine in Picon-Vallin, 2009).

Em contraposição ao realismo psicológico, o Théâtre du Soleil buscava a teatralidade (os “meios do teatro”) como mecanismo de distanciamento poético e crítico. Para tanto, a trupe se serve da *commedia dell’arte* como forma matriz para reinventar uma nova comédia que refletisse o seu próprio tempo¹⁴. Numa abordagem inovadora para a época¹⁵, a jovem trupe transpõe personagens-tipo tradicionais e cria outros modernos de modo a retratar as diferentes classes sociais da França contemporânea. Durante os ensaios, a trupe também recorre à palhaçaria para as improvisações de caráter individual (mas esta forma não permanece no espetáculo finalizado) e ao “teatro chinês”¹⁶, uma forma expressionista de atuação que dispensa o uso de acessórios ou objetos de cena.

A pesquisa formal estaria intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento da dramaturgia de modo a revelar a realidade social sob um ponto de vista mais íntimo e particular, como explica o ator Philippe Caubère (1950–):

A vontade de contar as lutas revolucionárias exige atores “novos”, tanto em suas ideias quanto em sua arte. Não basta apenas detestar os capitalistas, os policiais ou os fascistas para denunciá-los no teatro. Se eu coloco um quepe de policial sobre a minha cabeça e me contento em parodiá-lo ou fazê-lo como um doente mental, eu não terei denunciado nada e isso não terá nenhum efeito, nem teatral nem político. Em vez disso, se eu usar uma forma que me permite mostrar *quem* é esse policial, quais interesses o movem, que poder ele detém, como ele o utiliza e, finalmente, ao *quê* e a *quem* ele serve, e se eu fizer rir com essa descoberta, então

14 A trupe descobre já em meio ao processo criativo que a sua busca repercutia as ideias de Jacques Copeau do começo do século XX em torno de uma nova comédia, mascarada, improvisada e sem dependência de um texto escrito *a priori*.

15 Atualmente, este tipo de trabalho é bastante comum no cenário nacional e internacional. No Brasil, devemos destacar o caso do Barracão Teatro liderado por Tiche Vianna, de grande relevância neste tipo de investigação.

16 Trata-se de uma forma criada pela própria trupe a partir de uma ideia fantasiosa sobre a cena chinesa como fora descrita na obra de ficção *Un barbare en Asie* [Um bárbaro na Ásia] de Henri Michaux (1889–1984).

eu realizarei uma obra teatral e política. (Théâtre du soleil, 2017, posição 393-398, tradução própria)¹⁷

As improvisações transitavam entre o tempo passado (situações da *commedia dell'arte*) e presente (eventos da atualidade). Algumas transposições do “antigo” para o “moderno” são rapidamente encontradas, como é o caso de Arlequim que se torna o trabalhador argelino Abdallah e Pantaleão que se transforma em Marcel Dassault, um grande capitalista e traficante de armas (Dusigne, 2013). Outras transposições não seriam tão simples, sobretudo no que se refere a personagens de classes sociais não situadas nas extremidades da pirâmide social (Mnouchkine, 1975).

O processo criativo é longo e árduo, com dificuldades de natureza financeira e artística. A criação passa por várias fases, sendo a última delas a confrontação do material criativo com o público. Em praças públicas, paróquias ou estabelecimentos de ensino espalhadas pelo país¹⁸, a trupe “improvisa com e para o público” (Mnouchkine in Picon-Vallin, 2017, p. 109) que participa ativamente dos encontros, propondo situações, comentando e emitindo opiniões. Desse modo, o material é amadurecido junto ao público composto por trabalhadores, estudantes, professores, conscritos¹⁹, aposentados e imigrantes.

À maneira da antiga comédia italiana, a dramaturgia é,

17 No original: *La volonté de raconter les luttes révolutionnaires demande des acteurs « nouveaux », autant dans leurs idées que dans leur art. Il ne suffit pas de détester les capitalistes, les flics ou les fascistes pour les dénoncer sur le théâtre. Si je mets un képi de flic sur ma tête et que je me contente de le parodier ou d'en faire un malade mental, je n'en aurai rien dénoncé et cela n'aura aucun effet, ni théâtral ni politique. En revanche, si j'utilise une forme qui me permet de montrer qui est ce flic, quels intérêts le font fonctionner, quel pouvoir il détient, comment il s'en sert et finalement à quoi et à qui il sert, et que je fais rire de cette découverte, alors je fais œuvre théâtrale et politique.*

18Num primeiro momento, o Théâtre du Soleil passa por pequenas comunas da zona rural, como Lussan, Salindres, Saint-Jean-de-Maruéjols e Tavel. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2014) também destaca a cidade de Alès. A trupe retorna, em seguida, para Paris onde realiza mais alguns encontros de mesma natureza.

19 Refere-se àqueles que se alistaram no serviço militar.

por fim, organizada em *canovaccios* e *lazzis*²⁰, deixando espaço para a improvisação. Durante três horas, os espectadores eram guiados por narradores mascarados que interligam cenas e conduzem o público pelo espaço da Cartoucherie, sede do Théâtre du Soleil localizado na periferia de Paris. O espaço é totalmente modificado pelo arquiteto-cenógrafo Guy-Claude François (1941-2014) que cria um *terreno baldio sublime*²¹ de dunas douradas onde se desenvolve as cenas. Sem recorrer a objetos cênicos ou aparatos cenográficos, o público era convocado a fazer uso de uma imaginação ativa a fim de complementar os signos no espaço criados por corpos, máscaras e trajes.

Tanto máscaras, quanto figurinos são criados em estreita colaboração com os atores ao longo de todo o período de ensaios. No caso das máscaras criadas por Erhard Stiefel (1940-), os rostos partiriam de Arlequim, Pantaleão, Briguela, Matamouro e Doutor, sendo que estas duas últimas não chegam a fazer parte do espetáculo finalizado (Birchal, 2024). Sua confecção também sofreria influência do trabalho Amleto Sartori (1915-1962)²² e das máscaras de *topeng*²³ com

20 “O canevas é o resumo (o roteiro*) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na Commedia dell’arte*. Os comediantes usam os roteiros (ou canovaccios) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os lazzi*. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores.” (Pavis, 2007, p. 38)

21 No filme *Au soleil même la nuit*, Ariane Mnouchkine compara o espaço da criação a um terreno baldio que é completamente transformado a partir da imaginação, ingenuidade e força criadora de crianças que brincam.

22 Trata-se do espetáculo *Arlecchino Servitori di Due Padroni* [Arlequim servidor de dois amos], realizado em 1947 pelo Piccolo Teatro de Milão, a partir do texto de Carlo Goldoni, com direção de Giorgio Strehler. O espetáculo fez inúmeras apresentações ao longo dos anos e se tornou uma importante referência para o trabalho com máscaras de *commedia dell’arte*. Num primeiro momento, os atores usavam máscaras de papelão e gaze sobrepostos em camadas, confeccionadas por eles mesmos. Devido aos problemas e incômodos destas primeiras máscaras, Marcello Moretti (intérprete de Arlequim) se recusava a usá-las e pintava o seu rosto todo de preto. Em meados de 1950, Amleto Sartori é convidado então para confeccionar as máscaras de couro, redescobrimo uma técnica perdida dos mestres mascareiros dos séculos XVI, XVII e XVIII (Strehler in Piizzi; Alberti, 2013).

23 O *topeng* é uma das diversas tradições mascaradas da Indonésia, mais especificamente da ilha de Bali, e designa um tipo de teatro dançado e musicado. A tradição está ligada a cultos onde os atores-dançarinos representam deuses e divindades. No caso de A Era de Ouro,

suas curvas e grande abertura dos olhos. Os figurinos são assinados por Françoise Tournafond (1940–2011) em parceria com Jean-Claude Barriera e Nathalie Ferreira. Além de estudar formas e contornos, Tournafond dedica atenção especial às cores que deveriam contrastar com o tapete e se harmonizar com as máscaras. Ademais, as cores também ajudariam a determinar as classes sociais às quais pertenciam cada personagem: “os cinzas escuros, os brancos, os pretos [eram] para os poderosos; em contraste, as cores vivas eram reservadas aos trabalhadores de obras (macacões muito azuis, eventualmente oleados fluorescentes, capacetes coloridos)” (Théâtre du soleil, 2017, posição 620–622, tradução nossa)²⁴.

4. Corpos, máscaras e trajes: o racismo e o Magrebe em cena

A Era de Ouro, Primeiro Esboço se inicia com um prólogo em que o Arlequim da *commedia dell'arte* conta comicamente e grotescamente ao Príncipe de Nápoles, totalmente alheio aos acontecimentos de sua cidade, que a população é assolada pela peste bubônica. A cena é invadida por dois Pantaleões – os verdadeiros culpados pela proliferação da peste – que incumbem Arlequim da tarefa de encontrar o culpado sob o risco de pena de morte (Bablet; Bablet, 1979). Toda esta cena se desenvolve de modo a introduzir a chegada de Abdallah, imigrante argelino e centro do espetáculo. Numa sagaz transição temporal, Arlequim vê o seu par moderno chegar de Alger a bordo no navio *Mea Culpa* e se aproveita da situação para lhe atribuir toda a culpa pela peste.

Embora ambos os personagens se originem do mesmo arquétipo, há diferenças relevantes entre os dois. O primeiro Arlequim, assim como todos os outros tipos que são apresentados no prólogo, seria retirado da *commedia dell'arte*

a inspiração está relacionada com o encontro do Théâtre du soleil com a trupe balinesa de Sadorno waluyo Kusumo.

24 No original: [...] *les gris foncés, les blancs, les noirs pour les puissants, les couleurs éclatantes, par contraste, étant réservées aux travailleurs sur le chantier (bleus de travail très bleus, éventuellement cirés fluorescents, casques de couleur).*

com todas as características que lhe acompanham: ingênuo, astuto, esperto... Sua versão contemporânea, no entanto, seria extremamente ingênua, desconheceria a realidade que o circunda e seria por ela constantemente oprimida. O ator que faz Abdallah, Philippe Caubère (1950-), conclui no texto-programa que “as aventuras de Abdallah serão tão divertidas quanto aquelas de Arlequim, mas sem dúvida mais rudes, mais cruéis e talvez mais dramáticas” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 341-343, tradução nossa)²⁵.

Tais diferenças estariam refletidas nas caracterizações de ambos. Erhard Stiefel recria a meia-máscara de Arlequim a partir de algumas poucas iconografias disponíveis naquela época e do espetáculo do Piccolo Teatro de Milão, única referência teatral de *commedia dell'arte* daquele tempo. A sua transposição para a versão moderna se traduz num rosto marrom claro, em contraposição ao preto do Arlequim, e repleto de curvas à maneira das máscaras de *topeng* de modo a dar leveza e reforçar a ingenuidade de Abdallah.

Figura 1 – O encontro de Abdallah (Philippe Caubère) e Arlequim (Jonathan Sutton)



Foto: Théâtre du Soleil (2017, posição 284).

²⁵ No original: [...] *les aventures d'Abdallah seront aussi amusantes que celles d'Arlequin, mais sans doute plus rudes, plus cruelles et parfois plus dramatiques.*

Se as diferenças entre os rostos de Arlequim e Abdallah são sutis, o mesmo não pode ser dito do figurino que reflete a transição temporal – do passado para o presente – e espacial – da Europa para o Magrebe. Ao observar a Figura 1, nota-se que Arlequim (à direita) porta um traje próximo da roupa tradicional da *commedia dell'arte*: traje completo feito de retalhos de figuras geométricas (no caso, retangulares) de cores e tecidos diferentes, além do típico chapéu. Ao observar o traje de Abdallah (à esquerda), por sua vez, somos levados imediatamente à Argélia: o turbante branco e a túnica também branca de mangas longas como as mangas-de-água. A silhueta seria completada por uma calça, larga e de tecido leve, e uma camisa de seda de cor avermelhada. O traje de Abdallah reforçava as curvas da máscara e valorizava movimentos expansivos e leves, remetendo mais uma vez à ingenuidade do imigrante recém-chegado, repleto de ilusões e esperanças.

Figura 2 – Abdallah no início do espetáculo



Foto: Martine Franck / Magnum Photos [1975?b].

O seu primeiro encontro com um francês se dá com o Senhor La Ficelle²⁶, uma espécie de Briguela sem máscara que exerce a função de estivador no porto de Marselha. La Ficelle recebe Abdallah com bastante agressividade, pois nutre um verdadeiro ódio pelos imigrantes: “eu não posso vê-los” (Nauschäfer, 2002, p. 76, tradução nossa)²⁷. Após um *lazzi* de perseguição, Abdallah escapa de La Ficelle. Orgulhoso de sua artimanha, Abdallah se descola da cena para se vangloriar junto à Salouha, imigrante tunisiana que atuará ao mesmo tempo como sua cúmplice e narradora do espetáculo.

Ainda no porto de Marselha, Abdallah se encontra com Max, um funcionário aduaneiro portando máscara de *zanni*. De acordo com Anne Nauschäfer, “ele desconsidera Abdallah imediatamente, o toma por um palestino e o revista para ter certeza que ele não está importando armas” (2002, p. 72, tradução nossa)²⁸. Abdallah tenta corromper Max com uma fruta exótica que este aceita de imediato. Como a fruta é muito picante, Max corre para beber água ou pular num canal, como aconteceu em apresentação em Veneza²⁹. Tanto com La Ficelle, quanto com Max, Abdallah é oprimido por sua condição de imigrante e por sua origem, em situações que expõem o racismo e a corrupção institucionalizados.

26 No original: *Monsieur La Ficelle*. O nome pode ser traduzido para o português como O Fio ou O Barbante. De acordo com Kirkland (in Williams, 1999), o personagem foi diretamente emprestado do teatro chinês.

27 No original: *je ne peux pas les voir*.

28 No original: *Il déconsidère Abdallah tout de suite, le prend pour un palestinien et le fouille afin d'être sûr qu'il n'importe pas d'armes*.

29 Ibidem.

Figura 3 – Abdallah com macacão e uma velha camisa de botão

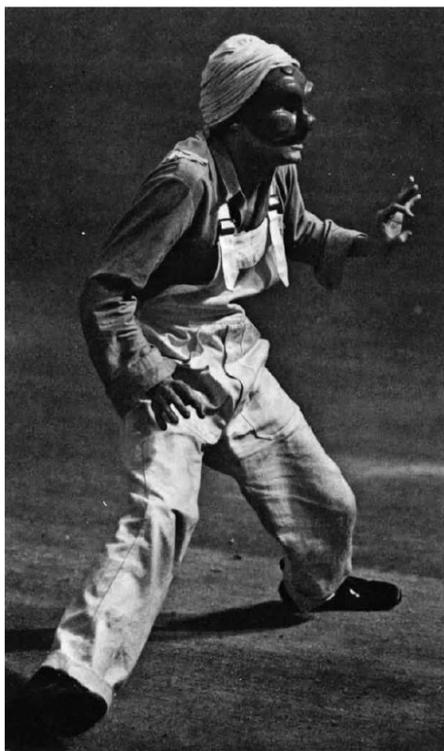


Foto: Théâtre du Soleil (2017, posição 1202).

Após se livrar de Max, o argelino cai nas mãos de Mahmoud Ali, dono de um pequeno hotel, que o conduz ao lojista Aimé Lheureux. Aproveitando-se de sua ingenuidade, Ali e Lheureux manipulam Abdallah a gastar três quartos de todo o seu dinheiro num macacão pequeno demais para o seu tamanho (Fig. 3) (Théâtre du Soleil, 2017). O apertado macacão rende um dos *lazzi* de maior sucesso do espetáculo em que Abdallah tenta decidir para que lado deve direcionar o seu órgão sexual (Nauschäfer, 2002). A situação cômica, no entanto, revela mais uma violência exercida contra o estrangeiro: a imposição de um novo status social na sociedade francesa (o macacão) que o obriga a apagar a sua identidade e origem (a túnica). Ao contrário da sensação de liberdade e leveza do traje inicial, o macacão aprisiona, limita e oprime Abdallah (e o seu falô).

Infelizmente, ele não seria o único a sofrer tal sorte. Ele se encontra desta vez com um semelhante: M'Boro, um imigrante senegalês. Como ele, M'Boro seria um Arlequim contemporâneo que veste um macacão europeu (Fig. 4), símbolo da abdicação de sua identidade cultural.

Figura 4 – Abdallah com macacão acrescido de uma jaqueta (ao fundo) e M'Boro com cachecol no pescoço



Foto: Martine Franck / Magnum Photos [1975?a].

Para evitar que Abdallah durma ao relento, M'Boro o leva para o hotel de Mahmoud Ali. Obviamente, o hotel é caro e os quartos são compartilhados e superlotados por imigrantes. Desenvolve-se um novo *lazzi*: Abdallah entra num pequeniníssimo quarto e cumprimenta um número infinito de mãos imaginárias. M'Boro lhe deseja boa noite e Abdallah procura se encaixar num canto qualquer para dormir. Enquanto procura, esbarra nos colegas e pede sucessivas desculpas. Finalmente, encontra um lugar e se fixa numa posição bastante grotesca para dormir (Fig. 5) (Nauschäfer, 2002). Assim como nas situações anteriores, todo este *lazzi* se desenvolve a partir do jogo físico, e é o corpo do ator que dá as dimensões espaciais para o público. Neste quadro, evidencia-se as condições precárias de permanência a que eram submetidos os imigrantes na França.

Figura 5 – Abdallah dormindo no quarto de hotel



Foto: Martine Franck / Magnum Photos [1975?c].

Na porção final do espetáculo, Abdallah se reencontra com La Ficelle, Max e Ramon Granada, uma espécie de Polichinelo. Desta vez, todos vestem macacão e, portanto, são trabalhadores como Abdallah. Porém, sem motivo aparente, os três se juntam contra ele e, antes que apelem abertamente para a violência física, Max (que exerce agora a função de encarregado de obras) aciona o apito e dá início ao dia de trabalho (Nauschäfer, 2002). Mais uma vez, Abdallah é vítima de racismo, desta vez, por pessoas sob a mesma condição social que ele: proletários. Fica bastante evidente que a opressão que ele vive é por sua condição de magrebino, uma vez que Ramon Granada possivelmente era um trabalhador espanhol.

Para finalizar A Era de Ouro, uma das cenas mais impactantes do espetáculo: a morte de Abdallah. Atraído pela promessa de um abono salarial que ajudaria na sua própria subsistência e na de sua família na Argélia, Abdallah aceita realizar um

trabalho de alta periculosidade. Sem usar nenhum equipamento de segurança, ele escala até o alto de uma grua no canteiro de obras. Mas, os ventos são tão fortes que o imigrante acaba caindo. Então, o público presencia a sua queda em câmera lenta, com virtuosos movimentos de braços e pernas, acompanhados de *Dias irae* de Verdi (1813–1901). Os tecidos da sua roupa vibram, manipulados por outros atores, recurso teatral que se tornaria bastante comum nos espetáculos subsequentes do Théâtre du Soleil (Picon-Vallin, 2014). A cena devolve à morte de trabalhadores magrebins o seu aspecto trágico, de modo que “a morte de Abdallah é retratada como de um grande rei de Shakespeare” (Mnouchkine in Bablet; Bablet, 1979, sexagésimo segundo parágrafo, tradução nossa)³⁰.

5. Conclusão

A Era de Ouro, Primeiro Esboço foi um dos espetáculos mais marcantes da trajetória do Théâtre du Soleil, tanto pelo sucesso de público e crítica, quanto pelo ineditismo da pesquisa teatral em diálogo com o presente. Para aqueles que ainda se lembram, A Era de Ouro continua sendo uma das produções mais bonitas da trupe (Birchal, 2024). Mesmo com todas as crises e dificuldades desencadeadas pelo longo e árduo processo de montagem, a criação seria responsável por trazer muitas aprendizagens ao grupo, como a transposição e recriação de uma forma teatral; a criação sem texto inicial por base, nem fixação de falas em um momento posterior; a radicalização da criação a partir do ator e de seu corpo; o desenvolvimento de máscaras e trajes em diálogo constante com atores em criação coletiva.

Como demonstrado no artigo, a pesquisa formal foi crucial para a construção do discurso dramático em prol de um debate mais amplo: o racismo institucional e os crimes racistas na França. Infelizmente, a produção do Théâtre du Soleil ainda é muito atual. Sabemos que, após os anos 1970,

³⁰ No original: [...] *la mort d'Abdallah est racontée comme celle d'un grand roi de Shakespeare.*

o racismo ganhou formatos mais sofisticados de opressão e violência. Embora sustente o lema humanista e democrático “liberdade, igualdade e fraternidade”, ainda presenciamos a discriminação de descendentes de famílias magrebina que estão há muitas gerações na França por não serem “verdadeiros cidadãos franceses”. Também neste sentido, o Théâtre du Soleil relembra um papel fundamental do teatro para além do sentido estético: estar atento à realidade à sua volta, despertar a reflexão crítica e, quiçá, ser agente de mudança.

No recorte apresentado, foi possível analisar as relações entre os corpos-máscara com a realidade social que o Théâtre du Soleil buscava denunciar. Os trajes e máscaras propostos traziam elementos de interpretação e leitura para os espectadores – qual era o caráter, a classe social e a origem de cada personagem – ao mesmo tempo que forneciam elementos de jogo para a comicidade física. Ao modo dos trajes orientais que são “cenografia em movimento” (Barba; Savarese, 2012, p. 43), trajes e máscaras em A Era de Ouro eram elementos cruciais que sinalavam tempos, espaços e desenhavam um discurso sobre as violências vivenciadas por Abdallah.

Inegavelmente, A Era de Ouro é um espetáculo que fala de seu tempo e espaço – a França dos anos 1970 – e, portanto, devemos estar atentos a generalizações que acabam por reforçar violências e apagar histórias. De outra maneira, creio ser mais interessante aprender a olhar criticamente para a construção das nossas histórias: as de ontem e as de hoje. Como artistas e pesquisadores de um país com pesado passado colonial, ser decolonial é identificar as práticas e procedimentos artísticos de outrora, modos de reapropriar, recriar, transpor e transformar para dar espaço para criações cênicas em prol de uma sociedade menos racistas e colonialista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSAOUI, Rabah. Le discours du Mouvement des travailleurs arabes (MTA) dans les années 1970 en France. Mobilisation et mémoire du combat anticolonial. **Hommes et Migrations** [online], n. 1263, p. 105-119, set/out. 2006. DOI: <https://doi.org/10.3406/homig.2006.4514>. Disponível em: https://persee.fr/doc/homig_1142-852x_2006_num_1263_1_4514. Acesso em: 23 ago. 2024.

BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. **Le Théâtre du Soleil : raconter notre aujourd'hui**. In : THÉÂTRE du Soleil. Paris, 1979. Disponível em: <https://theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-age-d-or-raconter-notre-aujourd-hui-3998>. Acesso em: 15 ago. 2024.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BERTOLDO, Edna. Marxismo, luta de classes e opressões: a educação em questão. **Germinál : Marxismo e Educação em Debate** [online], v. 8, n. 1, p. 73-90, 2016. DOI: <https://doi.org/10.9771/gmed.v8i1.17030>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/17030>. Acesso em: 14 ago. 2024.

BIRCHAL, Juliana de Lima. **Da máscara à masquiagem: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo A Era de Ouro (1975)**. Orientador: Fausto Roberto Poço Viana. 2024. 247 p. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-03072024-144105/pt-br.php>. Acesso em: 23 ago. 2024.

BRAHIM, Rachida. « Nous exécrons le rascisme » : contrôle migratoire et approche culturaliste des crimes racistes dans la France des années 1970. **Cultures & Conflits** [online], n. 107, p. 43-60, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/conflits.19537>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/conflits/19537>. Acesso em: 12 jul. 2024.

DUSIGNE, Jean-François. **Les Passeurs d'expérience**. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2013.

FRANCK, Martine. **Au premier plan : Joséphine Derenne (M'Boro) ; derrière : Philippe Caubère (Abdallah)**. [1975?a]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galeriemultimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 9 set. 2024.

FRANCK, Martine. **Nicolas Serrau (Mahmoud Ali), Philippe Caubère (Abdallah)**. [1975?b]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la->

galeriemultimedia/en-images/spectacles/15. Acesso em: 9 set. 2024.

FRANCK, Martine. **Philippe Caubère (Abdallah)**. [1975?c]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galeriemultimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 2 nov. 2023.

HRBEK, Ivan. Capítulo 6: A África setentrional e o chifre da África. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe. **História Geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190256?posInSet=1&queryId=8280d313-f525-45b4-96a5-2f8a3cc4f0fd>. Acesso em: 23 ago. 2024.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE (França). **Travail : crises et mutations depuis les années 1960**. Disponível em : <https://enseignants.lumni.fr/parcours/1006/travail-crisis-et-mutations-depuis-les-annees-1960.html>. Acesso em: 6 set. 2024.

MNOUCHKINE, Ariane. **L'Âge d'or** : Ariane Mnouchkine, Alfred Simon et Bernard Dort | France Culture | 06/04/1975. Entrevistador: Guy Dumur. Canal do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://soundcloud.com/theatredusoleil/mises-enscene-lage-dor-1ere-diffusion-06041975>. Acesso em: 1 ago. 2023.

NEUSCHÄFER, Anne. La Comédie de notre temps. **De l'improvisation au rite** : L'épopée de notre temps : le Théâtre du Soleil au carrefour des genres. Frankfurt am Main; Berlim; Bern; Bruxelas; Nova York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2002. p. 29-141.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine** : introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil** : les cinquante premières années. [Paris]: Actes Sud / Théâtre du Soleil, 2014.

PICON-VALLIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil**: os primeiros cinquenta anos. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edições Sesc São Paulo, 2017.

PIIZI, Paola; ALBERTI, Carmelo (orgs). **A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. Trad. Maria Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

THÉÂTRE DU SOLEIL. **L'Âge d'or, première ébauche**. [Paris]: Éditions Théâtrales, 2017. *E-book*.

VIANA, Fausto; ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa; BIRCHAL, Juliana de Lima. **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais: volume XI: edição especial** Peter Brook e Ariane Mnouchkine. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788572052832> Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1328. Acesso em: 23 ago. 2024.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Juliana de Lima Birchal: Licenciada em Teatro pela UFMG (2013) e Mestre em Artes Cênicas pela USP (2023). É formada como atriz pelo curso Profissionalizante em Teatro do CEFART/Palácio das Artes (2010) e palhaça pela Formação Básica de Palhaços dos Doutores da Alegria (2017). Entre 2014 e 2016, realizou residência artística com o Théâtre du Soleil por meio da Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Em 2023, estreou o solo autoral “Subterrânea: uma fábula grotesca” que já se apresentou em Belo Horizonte, São Paulo, Brasília (Festival Solos Férteis) e Alta Floresta (Festival de Teatro da Amazonia Mato-grossense). Em 2024, o espetáculo foi contemplado com a Bolsa Funarte de Teatro Myriam Muniz para realizar turnê em cidades do Paraná.

e-mail: jlbirchal@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

A Era de Ouro; Théâtre du Soleil; corpo-máscara; máscara; traje de cena; Magrebe; França; racismo; decolonial.

Capítulo 9

ENTRE A CENOGRAFIA SIMBÓLICA E FANTÁSTICA: OS ESTUDOS DE F.E.T.O. (2022) E G.A.L.A. (2021/2023) DE GERALD THOMAS

*Between Symbolic and Fantastic Scenography:
The Studies of F.E.T.O. (2022) and G.A.L.A.
(2021/2023) by Gerald Thomas*

Ortiz, Sergio Ricardo Lessa; Doutor; Centro Universitário Belas
Artes de São Paulo; srlessa@gmail.com

Introdução

Este artigo investiga a concepção dos cenários e figurinos dos espetáculos F.E.T.O. (Estudos de Doroteia Nua Descendo a Escada) (2022) e G.A.L.A. (2021/2023) do diretor teatral Gerald Thomas, com foco em como a linguagem do fantástico é incorporada nesses trajes e cenografia para criar uma experiência diferenciada e imaginativa nos seus espectadores. A pesquisa utiliza uma abordagem qualitativa, baseada em análise de conteúdo dos trajes de cena, da cenografia, entrevistas com a equipe de criação, e revisão bibliográfica sobre figurino teatral e suas relações com a cenografia. A análise é fundamentada nas obras de Fausto Viana com O Figurino teatral e as renovações do século XX (2010), Fausto Viana e Antonio Campello Neto com o texto Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos (2010) e Donatella Barbieri com o livro Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body (2017). A abordagem considera os elementos estéticos e simbólicos dos figurinos e da cenografia, explorando como diferentes materiais, texturas e estilos são utilizados para criar uma atmosfera baseada no universo fantástico. Os resultados sugerem que a incorporação de elementos fantasiosos nos cenários e figurinos pode enriquecer a experiência teatral, oferecendo uma nova dimensão de exploração estética e filosófica dos textos.

A abordagem considera os elementos estéticos e simbólicos dos figurinos, explorando como diferentes materiais, texturas e estilos são utilizados para criar uma atmosfera de fantasia. Também são analisadas as influências culturais na concepção dos trajes. Os trajes de cena de F.E.T.O. combinam elementos de referência em alta cultura, utilizando tecidos variados e o preto como elemento de composição para criar uma estética surreal. Em G.A.L.A., o traje da atriz e os adereços coloridos apresentam uma mistura de fábula e alta moda, com materiais translúcidos e detalhes luminosos, resultando em uma experiência visual onírica. Em ambos os espetáculos, os trajes não apenas complementam a narrativa, mas também atuam como veículos de estímulo de sensações para o público. A pesquisa se limita a uma análise qualitativa dos figurinos e se baseia também em entrevistas tanto com Gerald Thomas, como com João Pimenta, responsável pelo figurino do espetáculo para trazer a profundidade da análise da composição de seus elementos.

Os resultados sugerem que a incorporação de elementos de fantasia nos figurinos pode enriquecer a experiência teatral, oferecendo aos criadores uma nova dimensão de exploração estética. Isso pode influenciar futuras produções teatrais a adotar abordagens mais imaginativas e sensoriais em seus trajes. A pesquisa oferece uma análise inédita sobre a utilização da linguagem da fantasia nos figurinos de Gerald Thomas, destacando como esses elementos contribuem para a criação de experiências teatrais únicas e imersivas. Ao explorar as abordagens não convencionais de Thomas, este estudo enriquece a compreensão das possibilidades estéticas no teatro contemporâneo.

Ao flertar com a linguagem da fantasia, Gerald Thomas transforma os figurinos de seus espetáculos em elementos centrais da narrativa visual. Seus trajes não apenas vestem os atores, mas também evocam emoções e estímulos que enriquecem a experiência teatral. Através da fantasia, Thomas explora novas dimensões da teatralidade, desafiando o público a mergulhar em um mundo onde a imaginação não tem limites.

O cenário e figurino em F.E.T.O

Em F.E.T.O (Estudos de Doroteia Nua Descendo a Escada), o renomado diretor teatral, voltou a surpreender o público com o espetáculo, uma adaptação livre da peça **Dorotéia** de Nelson Rodrigues. O espetáculo estreou no Sesc Consolação, em São Paulo, em julho de 2022, e trouxe uma combinação única de elementos visuais e narrativos que refletiam o estado caótico e perturbador do mundo contemporâneo.

O espetáculo surgiu em um período marcado por intensos conflitos emocionais e psicológicos, exacerbados por crises globais como guerras, fome e ignorância. Thomas, como um observador atento das questões que assombram a sociedade moderna, utilizou sua percepção do desespero coletivo para desenvolver uma peça que mergulha profundamente nas angústias e contradições humanas.

A inspiração para o espetáculo, segundo Gerald Thomas em entrevista para o autor deste artigo, veio principalmente do texto de Nelson Rodrigues, uma peça que Thomas considera datada, mas rica em dualidades morais e estéticas. A história original de Dorotéia, uma ex-prostituta buscando purificação, é reinventada pelo diretor em um contexto surreal e fragmentado, onde figuras femininas estão em constante luta contra opressões simbólicas, psicológicas e físicas.

Fernando Passetti, responsável pelos cenários, colaborou estreitamente com Thomas para criar um espaço que refletisse as turbulências internas e externas da narrativa. O cenário é um verdadeiro banquete visual, uma tela onde cada cena se desenvolve como uma pintura emocionalmente carregada e inspirada nas telas de Hieronymus Bosch, conforme revelou Gerald Thomas em entrevista para elaboração do artigo. Cada elemento cenográfico é cuidadosamente posicionado para evocar uma sensação de desorientação e beleza perturbadora, remetendo algumas vezes ao verdadeiro Inferno dantesco.

Nessa mesma entrevista, o diretor do espetáculo relatou que uma das peças centrais do cenário é a referência à obra “No Vento e na Terra 1” de Iberê Camargo, que retrata um corpo pequeno e assexuado morto no chão. Este quadro inspirou a presença constante de um feto azulado em cena, simbolizando a ideia de algo que nunca chega a nascer plenamente: uma promessa de existência interrompida.

Figura 1: Tela No Vento e na Terra 1 de Iberê Camargo



Fonte: Google Arts & Culture (2019), Acesso: 25 jun. 2024.

O conceito estético também abraça a obra de Marcel Duchamp, especialmente “Roda de Bicicleta” e “Nu Descendo a Escada” (Thomas, 2024). Essas referências dão ao cenário uma qualidade caleidoscópica, onde o sentido é continuamente desafiado e reconstruído. A peça se apresenta como um sofisticado labirinto de visualidades, onde cada fragmento de cena contribui para a construção de uma narrativa visual rica e multifacetada.

Figura 2: Cenário utilizando elementos do *ready made* de Marcel Duchamp



Fonte: Folha de S. Paulo (2022), Acesso em: 20 jul. 2024

Já os trajes de cena, concebidos por João Pimenta, desempenham um papel crucial na narrativa do espetáculo. Cada traje é desenhado para não apenas vestir, mas transformar os atores, ajudando a expressar a profundidade emocional e o simbolismo das personagens. A estética dos figurinos é inspirada por uma série de influências visuais e culturais, incluindo o surrealismo e o dadaísmo.

Figura 3: Figurinos do espetáculo desenvolvidos por João Pimenta



Fonte: Folha de S. Paulo (2022), Acesso em: 22 jun. 2024

Um dos figurinos mais notórios é o de Dorotéia, interpretada por Rodrigo Pandolfo. Vestindo trajes que combinam elementos grotescos e elegantes – mantendo uma conexão visual com uma grande quantidade de tipos de rendas utilizadas nos trajes –, Doroteia aparece como uma figura transgressora, desafiando tanto sua história pessoal quanto os parâmetros sociais.

Além de visualmente impressionantes, os figurinos também são simbolicamente carregados. Eles refletem a jornada interna das personagens, misturando a beleza e a feiura, a pureza e a corrupção. A sobreposição de elementos tradicionais e contemporâneos nos trajes reforça a ideia de que cada personagem está em um constante estado de transformação e conflito, reforçando que estas questões também transcendem a ideia de temporalidade, uma vez que acontecem tanto no passado como estão significativamente referenciadas no futuro que está por ser construído.

Figura 4: Figurino de F.E.T.O. para a atriz Fabiana Gugli combinando elementos do passado e materiais futuristas



Fonte: Vimeo, Canal Gerald Thomas (2022) Acesso: 23 jun. 2024.

F.E.T.O. adota uma abordagem metateatral, em que a construção do espetáculo em si se torna parte da narrativa. O público é convidado a testemunhar recortes de uma sala de ensaio, onde atores parecem perdidos, tentando encontrar sentido no material que possuem. A presença da própria voz de Thomas em off e em cenas ao vivo reforça a percepção de um diretor vulnerável e instável, espelhando o estado

fragmentado do mundo artístico e real.

Esta abordagem metateatral não só desafia os limites da narrativa convencional, mas também destaca a insuficiência das palavras e a importância das imagens e dos símbolos. O espetáculo se torna uma reflexão sobre a própria criação artística em tempos de desordem e incerteza, onde os temas emergem e desaparecem, refletindo a volatilidade da vida contemporânea.

Ao abordar uma ampla gama de temas, incluindo o domínio dos homens sobre o corpo das mulheres, a descriminalização do aborto, e o abuso constante do feminino, Gerald provoca a reflexão dos espectadores. A cada momento, F.E.T.O. conecta o absurdo da narrativa com as realidades brutais do presente, tornando-se um comentário poderoso sobre o estado atual do mundo. A narrativa também inclui referências diretas a figuras e eventos contemporâneos, como a menção ao assassinato da vereadora Marielle Franco, acrescentando camadas de significados e contextualizações ao espetáculo.

João Pimenta, responsável pelos figurinos de F.E.T.O., em entrevista para o autor do artigo em julho de 2024, destaca a importância da experimentação e da colaboração com Gerald Thomas. Em entrevista, ele descreve como a ausência de um texto definido para a peça o levou a criar uma linguagem estética inicial, baseado em elementos como nylon, paraquedas e tecidos sintéticos. A partir dessa proposta, ele desenvolveu peças que, segundo ele, “tinham o objetivo de criar uma imagem, não necessariamente aprofundar os personagens.” (Pimenta, 2024)

A reação de Thomas a essa proposta, embora inicialmente neutra, acabou se mostrando essencial para o desenvolvimento do trabalho: “Ele não me deu feedback naquele dia, mas depois, em um texto enorme, me encorajou a continuar. Ele estava me dando um espaço para ver até onde eu ia.” (Pimenta, 2024). A liberdade criativa proporcionada por Thomas permitiu que João Pimenta explorasse a linguagem dos figurinos de forma inovadora, utilizando materiais e proporções que contribuíram para a construção de uma atmosfera surreal e perturbadora. “A estética, para mim, era mais importante

do que a profundidade de cada um dos personagens”, explica João Pimenta (2024), evidenciando como a linguagem visual dos figurinos foi fundamental para a criação da estética do espetáculo.

A experiência de G.A.L.A.

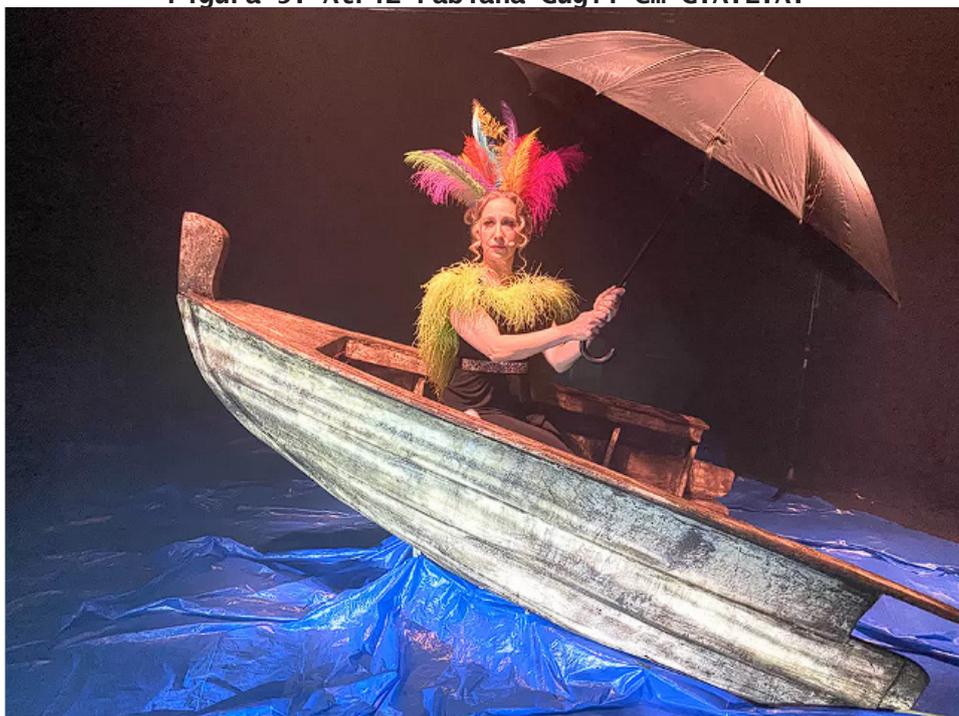
A concepção do espetáculo G.A.L.A., de Gerald Thomas, é um processo complexo que reflete tanto a maestria de seu criador quanto a íntima colaboração com sua equipe. G.A.L.A. surge em um contexto pandêmico, onde o isolamento e a introspecção são temas centrais. O espetáculo, um monólogo conduzido pela atriz Fabiana Gugli, estreou em formato online em 2021 e teve sua primeira apresentação presencial em 2022 no Festival de Curitiba. Finalmente, em 2023, ingressou no palco do Sesc Belenzinho, em São Paulo, onde provocou encantamentos e reflexões profundas no público.

Gerald Thomas, um veterano do teatro experimental, traz sua vasta experiência e influências marcantes de artistas como Samuel Beckett e Hélio Oiticica para criar algo único com G.A.L.A., texto e direção artística de sua autoria, mostra que a decisão de romper com as obras de Beckett e criar algo inteiramente seu surgem durante o desenvolvimento do projeto, conforme descrito em entrevista dada pela própria atriz Fabiana Gugli para a revista Bravo!. Ela relata que, em meio à reclusão pandêmica, Thomas questionou sua própria necessidade de continuar reinterpretando Beckett e, impulsionado por essa inquietação, decidiu criar G.A.L.A.

A peça é, em grande parte, autobiográfica que explora as aflições e dilemas existenciais de uma mulher num estado de isolamento, refletindo o próprio contexto mundial dos últimos anos. A narrativa não linear e os diálogos fragmentados, semelhantes a improvisos, desafiam o público a encontrar sentido em meio ao caos estabelecido em cena. A personagem central interage com elementos simbólicos como um telefone antigo de disco, pratos quebrados e um espelho, que representam tanto ferramentas de conexão com um mundo passado quanto instrumentos de autodescoberta e ruptura.

O cenário de G.A.L.A. é uma obra de arte em si, projetado para desafiar as expectativas e subverter a lógica tradicional. Ao entrar no teatro-sala do Sesc, o público encontra um oceano falso criado por uma imensa lona azul, dentro do qual flutua uma canoa partida ao meio. Este ambiente surreal não apenas define o espaço de atuação, mas também serve como uma metáfora visual para o estado emocional fragmentado da protagonista, observado na figura 5 a seguir.

Figura 5: Atriz Fabiana Gugli em G.A.L.A.



Fonte: O Globo, 2021. Acesso: 10 jul. 2024.

A inspiração para a cenografia de G.A.L.A. vem de várias fontes, sendo uma delas o trabalho do artista Hélio Oiticica, de acordo com a entrevista de Thomas para Humberto Maruchel da Revista Bravo! (2023). Oiticica, conhecido por suas instalações interativas e pelas parangolés, influenciou a escolha dos materiais e a estética visual do espetáculo. A canoa partida ao meio e a dinâmica dos objetos aparentemente sem sentido, como o crânio humano que remete a Hamlet, criam um cenário que é ao mesmo tempo familiar e profundamente desconcertante. Vale ressaltar que o próprio Gerald Thomas explica em entrevista para o autor deste artigo, que esse elemento já esteve presente no espetáculo Mattogrosso em

colaboração com Philip Glass para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro realizado em 1989, conforme se observa na figura 6 abaixo.

Figura 6: Cena de Mattogrosso de Gerald Thomas e Philip Glass 1989.



Fonte: Site de Gerald Thomas (1989). Acesso em 12 jun. 2024

Os elementos cenográficos são cuidadosamente escolhidos para evocar uma sensação de desconexão com o mundo real. A ausência de lógica aparente nas interações da personagem com o cenário força o público a confrontar suas próprias percepções e preconceitos sobre o que constitui uma narrativa coerente. Este cenário estático, mas repleto de significado simbólico, é uma característica distintiva do trabalho de Thomas, que utiliza o espaço cênico para amplificar as emoções e os conflitos internos da personagem.

Já em relação aos figurinos em G.A.L.A., o traje desempenha um papel crucial na construção da identidade da personagem e na expressão temática do espetáculo. O traje principal da atriz, um vestido de plumas com rendas que lembram teias de aranha, é uma criação do estilista João Pimenta que também remete ao trabalho de Hélio Oiticica, de acordo com Thomas (2024) em entrevista para o desenvolvimento do artigo, conferindo uma qualidade etérea e quase mágica à personagem. A echarpe de penas e os penachos coloridos na cabeça acrescentam um elemento de fantástico e ao mesmo tempo remete à fantasia de carnaval que contrasta com a crua realidade da trama.

A escolha de materiais e a composição dos figurinos não são apenas esteticamente agradáveis, mas também simbolicamente carregados. O uso de plumas e rendas sugere fragilidade e transformação, refletindo o estado emocional da personagem que busca se redescobrir e romper com seu passado. A referência a Oiticica vai além da mera homenagem; é uma incorporação de suas ideias sobre arte e vida, onde o figurino não só veste, mas transforma e define o corpo em movimento.

Figura 7: Atriz Fabiana Gugli em G.A.L.A. com figurino com vestido de paetê verde



Fonte: Vimeo, Canal Gerald Thomas (2021) Acesso: 23 jun. 2024.

Na cena final, a retirada da parte superior do vestido revela os bicos dos seus seios escondidos por fitas isolantes, uma imagem poderosa que lembra a emblemática performance de Gal Costa no show “O Sorriso do Gato de Alice”, dirigido por Thomas em 1994. Esta imagem não apenas homenageia a cantora, mas também ressalta temas de liberdade e censura, ao mesmo tempo em que conclui o espetáculo com uma nota de desafio e vulnerabilidade.

Figura 8: Cenas finais de G.A.L.A. referência a Gal Costa



Fonte: Vimeo, Canal Gerald Thomas (2021) Acesso: 23 jun. 2024.

G.A.L.A. não é apenas uma exploração estética: é também uma reflexão crítica sobre a condição humana no mundo contemporâneo. Durante o espetáculo, a personagem desafia figuras icônicas, como Beckett e Picasso, simbolizando uma ruptura com o passado e uma busca por novos significados. As referências a Sancho Pança, de Dom Quixote, e a conversas improvisadas ao telefone representam a luta interna e o diálogo contínuo com espectros de antigas verdades e paradigmas.

A obra dialoga profundamente com o contexto político e cultural do presente. As falas da personagem, carregadas de introspecção e crítica, questionam a relevância e a autenticidade de antigas narrativas em um mundo em constante mudança. No Brasil pós-pandêmico, onde a sociedade tenta reconstruir-se após traumas coletivos, a peça ressoa como um grito de resistência e uma chamada à ação para enfrentar novas realidades com coragem e criatividade.

Segundo João Pimenta (2024), figurinista do espetáculo, em entrevista para o autor do artigo, a brasilidade em G.A.L.A., presente no desejo de Gerald Thomas, tornou-se um ponto de partida para o figurino. Revela que “a cara de feliz” (Pimenta, 2024) que Fabiana Gugli demonstrou ao experimentar o vestido de paetê furta cor inspirado em Carmen Miranda foi crucial para a aprovação da peça. Apesar de um pedido da direção de última hora para que o vestido fosse “rasgado e destruído” (Pimenta, 2024), a peça se encaixou na estética da peça, revelando a colaboração entre o figurinista e o diretor.

A linguagem simbólica e fantástica nos espetáculos de Gerald Thomas

Gerald Thomas é um mestre no uso do simbolismo e da linguagem fantástica em seu teatro, criando obras que desafiam os limites convencionais e evocam uma profunda introspecção no público. Seus espetáculos, como G.A.L.A. e F.E.T.O., são exemplos impressionantes de como ele combina elementos simbólicos e fantásticos para construir uma narrativa visualmente rica e emocionalmente complexa.

O simbolismo nas obras do diretor é evidentemente presente nas escolhas cenográficas e na construção dos objetos de cena. De acordo com Sergio Lessa em **O espiritual e a cena** (2020), o simbolismo desmaterializa o espaço, estilizando-o como um universo subjetivo ou onírico. Em F.E.T.O. – Estudos de Doroteia Nua Descendo a Escada, por exemplo, o cenário se transforma em uma tela viva. Os elementos usados, como o feto azulado inspirado na obra “No Vento e na Terra 1” de Iberê Camargo, simbolizam a ideia de algo que está em formação mas nunca chega a completar-se, refletindo a condição existencial do Brasil contemporâneo.

A utilização de referências visuais de artistas como Marcel Duchamp e Iberê Camargo infunde as peças com múltiplas camadas de significado. Duchamp é conhecido por seu uso dos *ready mades*, objetos comuns elevados ao status de arte por meio de sua descontextualização e reinterpretação. Em F.E.T.O., a cenografia adota uma abordagem semelhante ao incluir elementos como uma roda de bicicleta ou uma figura despida, instigando o público a reconsiderar os objetos do cotidiano e as suas próprias percepções.

O cenário em F.E.T.O., desenhado por Fernando Passeti, sublinha essa abordagem, criando um espaço que é ao mesmo tempo familiar e perturbador. Cada cena é construída como uma peça de arte plástica em movimento, onde os atores se tornam partes vivas dessas pinturas, gerando um sentimento de desorientação e envolvimento emocional. Os elementos simbólicos são usados para estilizar um mundo caótico, e muitas vezes fantástico e fantasioso, onde cada detalhe contribui para uma atmosfera de mistério e introspecção.

Em consonância com os elementos simbólicos, o fantástico nos espetáculos de Thomas está focado em estimular a imaginação e os sentidos dos espectadores. Segundo Lessa (2020), o fantástico envolve a criação de um mundo que contém elementos inexplicáveis ou incompatíveis com as leis da natureza, manipulando materiais e texturas de maneira sensorial. No espetáculo G.A.L.A., essa abordagem é evidente na construção do cenário e no design dos figurinos.

O cenário de G.A.L.A. transforma o palco em um oceano falso de lona azul, onde uma canoa partida ao meio flutua sem rumo. Este ambiente surreal é preenchido com objetos aparentemente desconexos, como um crânio humano que remete a Hamlet e um telefone antigo de disco. Essas escolhas não apenas servem para desorientar o público, mas também para forçar uma imersão total no mundo imaginário criado por Thomas. O fantástico aqui não é apenas visual, mas sensorial, estimulando o público a sentir a fragilidade e a incerteza do mundo em que as personagens habitam.

Os figurinos, criados por João Pimenta, são igualmente fantásticos. No espetáculo G.A.L.A., o traje principal da personagem interpretada por Fabiana Gugli é feito de plumas e rendas que lembram teias de aranha, com uma echarpe de penas e penachos coloridos na cabeça. Essa escolha estilística subverte as expectativas visuais e adiciona uma dimensão etérea e mágica à personagem, complementando a narrativa surrealista da peça.

A originalidade de Thomas reside na maneira como ele entrelaça simbolismo e fantástico para criar uma experiência teatral única. Em seus espetáculos, a mistura de linguagens não é traduzida como elementos distintos, mas complementares, trabalhando juntos para engajar o público em um nível mais profundo. Em F.E.T.O., por exemplo, as imagens fantásticas de corpos suspensos e atuando em cenários fragmentados reforçam o simbolismo da desorientação e da luta interna das personagens.

Da mesma forma, em G.A.L.A., a utilização de luz vermelha para pintar todo o cenário durante uma crise da personagem

não apenas aumenta a sensação de surrealismo, mas também simboliza uma transformação interna profunda. Este uso de luz e cor como ferramentas simbólicas é uma marca registrada de Thomas, que compreende que a estética visual pode ser tão poderosa quanto o texto na comunicação de emoções e ideias.

Considerações finais

Gerald Thomas é um dos grandes provocadores do teatro contemporâneo, utilizando simbolismo e o fantasioso para desafiar o público a reconsiderar suas próprias percepções e a embarcar em jornadas de autodescoberta. Em espetáculos como G.A.L.A. e F.E.T.O., ele nos mostra que o teatro pode ser uma poderosa ferramenta para explorar os limites da expressão humana e as possibilidades de um novo começo. Sua habilidade de combinar elementos simbólicos e fantásticos cria uma experiência teatral que é ao mesmo tempo perturbadora e envolvente, oferecendo um reflexo visceral de nossa época.

Os cenários e figurinos em suas peças são cuidadosamente elaborados para engajar os sentidos e a mente, proporcionando uma experiência sensorial completa. Thomas utiliza a arte para explorar temas relevantes e urgentes, fazendo com que o público questione sua própria realidade e as complexidades do mundo ao seu redor. Em última análise, seu trabalho nos lembra que o teatro é uma forma de arte viva, capaz de se reinventar continuamente e de fornecer insights profundos sobre a condição humana.

REFERÊNCIAS

ALVES JR., Dirceu. “G.A.L.A., de Gerald Thomas, chega a 2023 sem medo, nem esperança”. **InfoTeatro**. 19 set 2023. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/g-a-l-a-de-gerald-thomas-chega-a-2023-sem-medo-nem-esperanca/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

ALVES JR., Dirceu. Gerald Thomas enfrenta Nelson Rodrigues para moldar o contraste. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. p. C8, 27 jul. 2022.

BARBIERI, Donatella. **Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body**. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.

GOBBI, Nelson. Gerald Thomas: 'Vamos parar de reclamar! Todo mundo no teatro adora uma manha'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/noticia/2021/09/gerald-thomas-vamos-parar-de-reclamar-todo-mundo-no-teatro-adora-uma-manha-25207297.ghtml>. Acesso em: 10 jul. 2024.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **No vento e na terra I da série Ciclistas**. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/no-vento-e-na-terra-i-da-s%C3%A9rie-ciclistas/7gESraiuI6HGVQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 25 jun. 2024.

LOURENÇO, Marina. Bolsonaro é vingativo, diz Gerald Thomas, que estreia peça 'F.E.T.O.' em São Paulo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. p. A1, 27 jul. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/bolsonaro-e-vingativo-diz-gerald-thomas-com-peca-que-ecoa-marielle-franco.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2024.

MARUCHEL, Humberto. "Gerald Thomas, de plumas, perdido no oceano: Em G.A.L.A., texto de 2021, autor cria metáfora sobre rompimento artístico e conceitual com o dramaturgo Samuel Beckett". **Bravo!**. 30 set. 2023. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/teatro/gerald-thomas-critica-peca-gala-sesc-belenzinho>. Acesso em: 10 jul. 2024.

ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa. **O espiritual e a cena: a transformação do espaço cênico dos espetáculos de Peter Brook**. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PIMENTA, João. Comunicação pessoal. 10 jul. 2024.

RICCI, Douglas. **F.E.T.O – Estudo de Doroteia Nua Descendo a Escada**. Disponível em: . Acesso em: 10 jul. 2024.

THOMAS, Gerald. **Plays & Productions**. Disponível em: http://geraldthomas.net/plays_&_productions.html. Acesso em: 10 jul. 2024.

THOMAS, Gerald. Comunicação pessoal. 23 jun. 2024.

TOLEDO, Paulo Bio. Gerald Thomas faz de 'F.E.T.O.' um labirinto pronto para fascinar. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. p. C2, 10 ago. 2022.

VIANA, Fausto. **O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANA, Fausto; CAMPELLO NETO, Antonio. **Introdução Histórica sobre Cenografia: os Primeiros Rascunhos**. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

VIMEO. Canal Gerald Thomas – Vídeo 882956515. Disponível em: <https://vimeo.com/882956515>. Acesso em: 23 jun. 2024.

VIMEO. Canal Gerald Thomas – Vídeo 751558114. Disponível em: <https://vimeo.com/751558114>. Acesso em: 23 jun. 2024.

Conhecendo o autor deste capítulo



Sergio Ricardo Lessa Ortiz: Arquiteto, diretor, ator, cenógrafo e figurinista, integrante da Cia Quase Nada. Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), desenvolve pesquisas em Cenografia e Figurino Teatral, em que pesquisa o trabalho de composição cenográfica espacial de Peter Brook. Teve mestrado financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Artista multifacetário também é programador visual, e arquiteto e urbanista formado pela Universidade de São Paulo (FAU/USP). Atualmente, é professor, coordenador no curso de Arquitetura e Urbanismo, e coordenador dos cursos de pós-graduação “Cenografia e Figurino”, “Design de Interiores” e “Direção de Arte em Comunicação” no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Um dos curadores da Mostra Países e Regiões da PQ 2023, mostra premiada com o melhor trabalho em equipe pela curadoria da Quadrienal de Praga.

e-mail: srlessa@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

trajes de cena; fantástico; Gerald Thomas; F.E.T.O, G.A.L.A

Capítulo 10

OS ESPETACULARES TRAJES DA QUADRILHA JUNINA BABAÇU EM 2024

*The spectacular costumes of the Junina
Babaçu quadrille in 2024*

Bessa, Ricardo André Santana; PhD; Universidade de Fortaleza,
ricardoandrebesa@gmail.com

Matos, Francisco Breno Guedes. Mestre; Universidade Federal do
Ceará; breno.guedes01@hotmail.com

1. Introdução

Fundada em 1989, em Fortaleza, Ceará, por um grupo de moradores do bairro Santo Amaro, periferia de Fortaleza (Silva, 2017), a quadrilha Junina Babaçu tem como principal objetivo propagar a cultura e as tradições por meio da quadrilha junina. Seu papel é tornar público a coexistência de diferentes credos e ritos de forma respeitosa, sendo ela sagrada ou profana.

A Junina Babaçu tornou-se umas das mais celebradas quadrilhas estilizadas brasileiras. Foi premiada dezena de vezes como melhor quadrilha em festivais de Fortaleza, campeonatos estaduais cearenses e interestaduais, consagrando-se também em festivais nacionais. Além do destaque em âmbito competitivo, o grupo junino é conhecido também por suas inovações e construção de seus trajes estilizados nos últimos anos. Desde sua criação, a Junina Babaçu construiu formas inovadoras de fazer o São João, sem perder a sua essência e a sua forma de ver a cultura popular brasileira. Tornou-se objeto de estudo de diversos pesquisadores, impressionados com seu trabalho espetacular.

É preciso pontuar que por mais que o grupo tenha sido criado no final da década de 1980, ele enfrentou uma pausa em suas atividades de 2002 a 2011, quando voltou com bastante destaque no campo competitivo das quadrilhas estilizadas.

No ano de 2024, a quadrilha trouxe o espetáculo Rogai por nós, evidenciando os festejos que envolvem a tradicional festa paraense do Círio de Nazaré, com uma abordagem realista do que acontece naquela região, conectando o movimento junino com a forma multifacetada com que o povo paraense lida com suas crenças e credos, deixando de lado as diferenças para exaltar o que torna o povo do Norte e do Nordeste semelhantes: a fé e a pluralidade.

Ao propor o espetáculo Rogai por Nós, a quadrilha apresentou outra face da cultura amazônica por meio das várias representações sociais presentes em um dos maiores festejos populares do Brasil. A fé em “Nazinha” (Como Nossa Senhora de Nazaré é popularmente chamada entre os devotos da festa) é celebrada e retratada em diferentes formas, crenças e pessoas na apresentação da quadrilha. Há diferentes vertentes e fatores que podem ser considerados para olharmos para os grupos juninas brasileiros, como a historicidade da manifestação em solo brasileiro, as noções de tradicionalidade, atualizações, etc.

Ao analisar os trajes estilizados da quadrilha Junina Babaçu criados pelos figurinistas Breno Guedes, Rui Maia, Raphael Moreira, Bruno Oliveira e Joaquim Sotero, ressaltamos a importância de registrar a produção de figurinos por um grupo quadrilheiro nordestino que se destaca pelo luxo. As quadrilhas juninas, assim como os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e em São Paulo, são um dos maiores espetáculos brasileiros, mas não são apresentados em avenidas ou sambódromos, e sim em espaços diversos, em todo território nacional, conforme seus vários formatos, em meses que vão de maio à julho, e, em alguns casos específicos, com apresentações até o mês de agosto. Cada estado tem seu calendário de eventos e apresentações.

Ao pensarmos nos elementos vestíveis de um espetáculo junino, , podemos perceber características que refletem o

tempo e espaço em que estes trajes estão inseridos. Eles também nos permitem pensar sobre a cultura brasileira em que a quadrilha se faz e a identidade construída pelos grupos – nesse caso, a Junina Babaçu. Este trabalho aborda os trajes do espetáculo “Rogai por Nós”.

Os trajes juninos de quadrilhas tradicionais são sempre simbolizados como simples e os estilizados, como luxuosos. Para Mário Ribeiro dos Santos (2018) o que une as pessoas “são as semelhanças culturais entre as pessoas de um mesmo grupo, entre uma comunidade” e que chamamos de identidade cultural. Com o passar dos tempos, a Junina Babaçu construiu sua identidade no contexto das quadrilhas juninas contemporâneas no Nordeste.

A construção dos trajes do espetáculo da Junina Babaçu, ao mesmo tempo que nos traz a reflexão sobre a identidade construída pelo grupo a partir do seu censo estético, também nos faz refletir sobre os elementos evocados da cultura quadrilheira e brasileira para a construção desses.

2. Quadrilhas e sua teia de significados

Clifford Geertz (1989), antropólogo norte americano, entende a cultura como uma teia de significados que é construída pelas pessoas ao mesmo tempo que elas vivem nessa própria teia.

Alguns fatores devem ser considerados ao tratarmos das quadrilhas juninas brasileiras e como esses folguedos se modificaram nas festas em mais de 200 anos desde que chegaram no Brasil através de seus trajes e seus significados na cultura junina. Olhar a evolução dessa dança campesina que tornou-se dança da corte nos ajuda a entender melhor como as quadrilhas se tornaram um dos maiores símbolos da cultura brasileira através das festas nordestinas e como seus trajes foram e são um retrato de nosso tempo, mesmo que haja correntes que afirmam que os figurinos se descaracterizaram de suas raízes originais nas últimas décadas, perdendo sua autenticidade, corroborado pelo pensamento de Renato Ortiz (2006) , que afirmou que num contexto globalmente alienado,

a cultura está inevitavelmente condenada à inautenticidade. Pensar sobre os trajes da quadrilha é refletir sobre cultura, autenticidade e identidade, que são inseparáveis.

Autores como Luciana Chianca (2006) e Hugo Menezes (2009), entendem a quadrilha como uma dança resultante do encontro colonial, que passa por um processo de deslocamento social através de uma noção de classe social, como aponta Matos (2020), chegando ao campo e nas pessoas que ali estavam e seu universo simbólico – cotidiano e incorporado. É nesse contexto que se constitui, o pensamento do modelo tradicional *matuto*. Somente na década de 1970, de acordo com Castro (2012), se iniciam os grandes festivais e nasce, a partir disso, a quadrilha estilizada. Conforme Menezes Neto (2009), as quadrilhas matutas-caipiras-sertanejas são as formas de danças voltadas a um contexto tradicionalista cristalizado na representação centralizada no homem do campo, o gênero forró, trajes simples, e a representação de casamento. A quadrilha estilizada, por sua vez, é marcada plasticamente em todos os seus elementos, priorizando um lugar de luxo e o padrão como peças fundamentais. Além da parte estética e visual evocada nesses dois modelos, esse olhar histórico-social da quadrilha junina compreende uma mensagem central: de um lado a tentativa de manter viva a memória tradicional; do outro, as adaptações da tradição para a realidade vivenciada ou imaginada, trazendo à tona, como coloca Hayeska Barroso (2019), um hábito cada vez mais marcado pela hibridação entre os elementos do campo e da cidade.

A quadrilha contemporânea, marcada pelo campo religioso, nasceu a partir de cultura híbrida entre o sagrado e o profano. De algum modo, a manifestação foi rompendo com a tradição folclórica, construída sobretudo em volta dos do campo simbólico “matuto”, e se colocamos os trajes a debate dentro da cultura junina, eles sempre provocam discussões sobre descaracterização e tradição. A música, o figurino, os passos, os elementos coreográficos, os personagens e os temas são a rota principal na estrada cultural dos estudos sobre as quadrilhas (Bessa, 2023) e é nesse sentido que o vestir entra em debate.

A chita dos vestidos e camisas masculinas foi abandonada e agora observamos trajes com tecidos nobres, como sedas, ou imitação destas em tecidos de poliéster mais baratos, mas com efeito luxuoso, cobertos de bordados e cristais. Surgiram tendências dentro dos trajes de quadrilhas e estes acompanham a evolução das quadrilhas juninas. Damasceno (2017) contextualiza sobre essas mudanças:

Até a metade dos anos 1980, os figurinos juninos se mostravam de forma mais artesanais, o uso de bordados e rendas eram feitos em casa e exibiam os seus adornos com sinal e tradição do povo e da terra que representavam, o figurino pós-moderno a tecnologia usada foi aperfeiçoada integrando-o assim a imagem cênica. Com a necessidade de cativar os jovens para a perpetuação da essência dessa tradição, muitas das quadrilhas existentes ganharam nova roupagem e assim a cultura foi se modificando para atender essa realidade (DAMASCENO, 2017, p.26).

A quadrilha Junina Babaçu foi uma das quadrilhas que mais se destacaram, no cenário cearense, ao abandonarem os trajes tradicionais pelos estilizados, passando a ser uma referência no quesito luxo em figurinos, mas gerando muitas críticas pelo custo que essas produções representam.

3. Rogai por nós

No ano de 2024, o grupo junino escolheu o tema Rogai por nós, como já citado, fazendo uma homenagem ao Círio de Nossa Senhora de Nazaré, que faz alusão a maior festa católica do mundo, celebrada em Belém do Pará, considerada Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A produção da quadrilha para 2024 iniciou-se no final de 2023 por meio de ensaios, pesquisa e roteiro. Em 2024, o grupo contou com 63 pares que integraram o grupo junino. Além de abordar a festa de Nossa Senhora de Nazaré, por meio de coreografias e canções que retrataram o Círio, o Grupo

Babaçu também trouxe para os festivais de quadrilha outras manifestações culturais que fazem parte da manifestação católica do Pará, como o “Auto do Círio”, o “Arraial do Pavulagem”, a “Festa da Chiquita” e outras¹.

A pesquisa durou meses, incluindo viagens para Belém. O tema “Rogai por Nós” buscou apresentar ao São João do Brasil uma outra face da cultura paraense por meio de um dos maiores e seculares festejos populares brasileiros. Para muitos o Círio está relacionado apenas à fé, mas o Círio é uma festa popular e cultural em que a fé em “Nazinha” é celebrada de diferentes formas, crenças e pessoas. Alves (2004) contextualiza:

Dessa forma, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, considerado como a maior procissão religiosa do Brasil, que leva às ruas de Belém, neste século XXI, milhões de pessoas, revela-se, e assim é entendido, como uma das manifestações mais significativas das expressões da Festa brasileira e pela qual se pode fazer uma leitura da sociedade e da cultura (ALVES, 2004, p. 315).

De origem portuguesa, assim como as quadrilhas, a festa e o louvor por nossa senhora de Nazaré tornaram-se um marco no quesito grandes procissões no Brasil. Toda a grandiosidade do Círio de Nazaré despertou o interesse da Junina Babaçu pelo tema.

4. Os trajés

Nas quadrilhas, os brincantes vestidos ganham vida e seduzem a plateia com trajés volumosos e brilhantes através da coreografia. Viana (2017) ao investigar a relação do traje de cena como objeto do espetáculo contextualiza:

A relação do traje de cena não se dá diretamente apenas com o corpo do performer ou gerando uma relação entre performer e objeto. A relação é muito mais ampla pois envolve os outros artistas de cena. Essa relação se complementa com o trabalho de diversos outros profissionais que compõem a cena e cujo trabalho afeta o traje (VIANA, 2017, p.135).

¹ Disponível em: <https://do1.com.br/noticias/brasil/863797/video-quadrilha-junina-do-ceara-homenageia-o-cirio?d=1>. Acesso em: 12 dez. 2024.

Sabemos que numa apresentação de quadrilhas o espetáculo é conduzido com a colaboração de uma série de técnicos que participam ativamente na evolução da coreografia, principalmente nas trocas de roupas dos destaques, observando-se uma mudança das roupas tradicionais para os trajes estilizados que ainda causa discussão. Câmara Cascudo (1972) já trazia esse debate ao definir quadrilha e suas transformações no século XX, que corrobora com o debate sempre recorrente no meio junino entre saudosistas, fiéis às tradições, e inovadores, que trouxeram modificações consideráveis nas quadrilhas, nas últimas décadas, nos festivais competitivos, principalmente em relação aos trajes juninos.

Os trajes em Rogai por nós foram desenvolvidos por uma equipe de figurinos onde destacou-se o trabalho de Joaquim Sotero, que criou a indumentária dos brincantes, de Rui Maia e Raphael Moreira, responsáveis pelos trajes da rainha e do casal de noivos, de Breno Guedes, que criou trajes para as cenas do casamento, e Bruno Oliveira, criador do traje da serpente usado pela Rainha.

Na entrada da quadrilha, o primeiro momento do espetáculo, é retratado o auto do Círio², momento que busca homenagear, por meio da arte, as populações Amazônidas, chamando a atenção para as questões sociais, econômicas, políticas, ambientais e culturais da região e potencializando as expressões culturais do Pará. Dentro da estória performada no espetáculo Rogai por Nós, o grupo decidiu retratar elementos simbólicos da cultura paraense percebidos em uma viagem de pesquisa feita pelos desenvolvedores do espetáculo: indígenas, carimbó, pavulagem, dama do lírio, vitória régia, ribeirinhos pescadores, damas da diversidade e erveiras. Todos esses personagens foram divididos em pequenos grupos de brincantes que os davam vida. Escolhemos primeiramente o grupo das erveiras, para analisarmos seu processo de construção (Painel 01)

2 Conforme o site do Instituto de Ciência da Arte da Universidade Federal do Pará (2023) o Auto do Círio foi realizado pela primeira vez em 1993, pelas professoras Zélia Amador de Deus e Margareth Refkalefsk.

Figura 01: Painel do traje das personagens erveiras da abertura



Fonte: <https://www.instagram.com/obrenoguedes/>

Os trajes das erveiras foram criados por Breno Guedes à convite de Tácio Monteiro, presidente da Junina Babaçu. O convite se deu no contexto em que o designer se encontrava presente nas atividades da quadrilha para construir sua pesquisa de dissertação de mestrado. As erveiras eram um grupo composto por 10 damas que representavam as vendedoras de colônias de cheiros e ervas do tradicional mercado de Belém o Ver-o-peso. O trabalho foi realizado com alguns direcionamentos e referências. A partir disso foi feita a construção do traje, como detalhado por Guedes em seu perfil na rede Instagram:

O verde foi uma exigência do grupo, mas o design, a juta e os elementos estéticos colocados foram pensadas no contexto em que esse figurino seria usado. Eu tive a missão de retratar as erveiras paraenses (muitas cores, alegria e simplicidade). Fiquei horas pesquisando elementos do universo em que elas estão. Até que cheguei a essa silhueta, as aplicações de plantas, potinhos remetesse aos banhos de cheiro, colares que lembrassem sementes. O figurino foi ganhando vida no papel e tive que decidir qual tecido usar na saia. A primeira coisa que pensei é que teria que usar um tecido natural e logo lembrei das minhas aulas da faculdade e da juta, que é um tecido feito de raízes – fazia muito sentido usá-lo nesse figurino! Eu fiquei tão empolgado que em menos de 24 horas mandei o primeiro croqui para equipe da quadrilha, e com algumas ressalvas foi aceito. Aí começou a produção.³

³ Disponível em: https://www.instagram.com/p/C8AOA_uPOTV/?img_index=1. Acesso em: 06 FEV 2025.

A criação dos figurinos caminha com as necessidades do espetáculo; além de estar esteticamente dentro do que foi planejado para o momento, ele precisa se adequar também à realidade de quem está o utilizando. Nesse sentido, o traje das erveiras foi desenvolvido para facilitar ao máximo a troca de roupas – um dos momentos mais críticos que envolve os figurinos já na performance, pois se a brincante não conseguir trocar, ela atrasa o espetáculo, colocando-o em risco em termos competitivo, e se arrisca a não entrar para dançar as partes seguintes.

Como forma de adaptar a criação do figurino a essa realidade, o designer, por mais que o traje aparente ser composto por elementos separados – colar de sementes, blusa verde de algodão, saia de juta com aplicação de macramê e elementos cênicos (garrafinhas e ervas), foi construído de forma conjunta. Tudo estava interligado: o colar preso na blusa, assim como as mangas; a blusa estava presa em uma pala larga marrom, que conectava à saia. Para facilitar a troca, na blusa havia um zíper removível, que trazia maior facilidade para a troca. Outro ponto a se destacar é a própria modelagem. De aparência básica – saia godê e blusa cigana – ela foi pensada para vestir da melhor forma possível os diferentes corpos que os usariam. Por fim, outro elemento essencial para a criação deste figurino foi a questão monetária, pois seria um traje de entrada que logo seria trocado. Além disso, as brincantes que usaram tiveram que lidar com muitos outros gastos dentro do espetáculo.

Nas quadrilhas, a apresentação da rainha é um dos momentos mais aguardados. Ela seduz a plateia com sua troca de figurinos (podem ser vários). Em 2024, Nádia Rodrigues brilhou nas apresentações da Junina Babaçu, caracterizada com 3 trajes diferentes, vistos no painel da rainha (Figura 02).

Figura 02: Painel da Rainha



Fonte: Instagram <https://www.instagram.com/nadiaarodri/> (2024)

O primeiro traje da rainha representou a cobra gigante Boiuna, que atrai pessoas para comê-las com seus olhos brilhantes. Essa cobra, segundo a lenda, vive adormecida embaixo da cidade de Belém do Pará. Este figurino, usado somente no momento de abertura do espetáculo, foi criado por Bruno Oliveira, figurinista conhecido pelas roupas de destaques e rainhas do carnaval carioca e paulista.

O traje da Boiuna consistiu em um macacão segunda pele, bordado furta cor verde-azul escuro e uma cabeça da serpente, todo bordado de paetês e cristais. Talvez esse seja o mais impactante dos figurinos usados pela rainha da quadrilha, pois ele rompeu com a tradicionalidade do formato, ao mesmo tempo que aproximou o São João do Carnaval – o que gerou algumas discussões no movimento junino cearense.

O segundo traje foi criado pela equipe de figurinos, seguindo as orientações de Tácio Monteiro, principalmente no que diz respeito às cores e bordados. A ideia de concepção do figurino, usado no espetáculo, foi trazer elementos que remetesse ao simbolismo do Círio de Nazaré e de Belém do Pará, misturado com elementos juninos. Como a proposta da quadrilha era trazer um Círio diverso, o traje da rainha nesse momento foi bastante colorido, saia volumosa, inclusive, remetendo à bandeira da diversidade – o arco-íris. A silhueta estava bastante fincada na roupa junina estabelecida no Ceará: saia, corpo mais justo, arranjo de cabeça e sapato com salto médio/baixo. É nos detalhes que o Pará e o Círio são evocados. Reparamos que os bordados do corpo remetem a

um vitral; nas mangas longas elementos de grafismo indígena; no espartilho havia fitinhas amarradas, que remetiam às fitas de lembrança religiosa; e a saia com pétalas que remetiam à planta vitória-régia, dentre outras representações.

O terceiro traje, chamado de “Corda”, foi usado no momento de sua performance como rainha, já no final do espetáculo. Com ele, na narrativa do espetáculo, a rainha representava a corda que é a força dos fiéis no Círio de Nazaré. O vestido, de mangas compridas em tom amarelo-dourado, foi executado no Piauí pela artesã de macramê Lorryne Oliveira. A rainha usava também uma peruca loura acoplada a uma balaclava bordada de pedrarias e paetês. De forma geral, a rainha precisou dividir seu tempo de performance entre a dança propriamente dita e três trocas completas.

Os figurinos denominados “Fé”, dos noivos brincantes Alessandro Mesquita e Bárbara Rodrigues, foram desenvolvidos pelos figurinistas Rui Maia e Raphael Moreira, com colaboração de Thaffa Bennett (Costura) Camisaria Nordestina (Costura) e bordados de Mara Lemos e Rui Maia, Yandra Couto Aysu (Chapéu do noivo), Déborah Furtado (Arranjo de cabeça) e Raphael Moreira (Arranjo de cabeça).

Na encenação do casamento, os noivos vestiram roupas simples. O noivo vestiu calça comprida e camisa de mangas compridas enroladas no braço, ambas brancas. A noiva usou saia longa, rodada, e blusa decote cigana, ambas também brancas. Os dois traziam em seus trajes as representações do Belém do Pará idealizadas pelos criadores e desenvolvedores do espetáculo.

Os segundos trajes dos noivos seguiram o padrão estabelecido para a quadrilha em sua unidade: vestidos e composição masculina que remetiam ao São João, mas que estavam embebidos no universo simbólico do Círio de Nazaré e do próprio Belém do Pará. O noivo trajou calça, colete e paletó em tonalidades de cor-de-rosa, e a noiva usou um traje muito parecido com o segundo da rainha, porém em tons de verde. A ideia do figurino foi trazer os noivos para o cotidiano do espetáculo antes de se casarem, colocando-os de branco somente após o casamento encenado. Porém, ao longo

das apresentações essa troca de roupa foi deixada de lado e os donos da festa mantiveram durante a parte “cotidiana” do espetáculo, a mesma roupa do casamento, porém a noiva usava uma saia mais curta e volumosa.

Os terceiros trajes foram feitos de cetim branco com aplicações de renda recortada e rebordada com passamanarias, cristais, paetês e *strass*, complementados com sapatos brancos para ambos e uso de meia calça branca para a noiva, que trajou um vestido de mangas compridas e saias na altura do joelho com dezenas de metros de filó.

O traje de festa da noiva era composto de corpete-blusa com mangas compridas com decote quadrado, saia e anágua de filó e o noivo vestia terno completo, colete e gravata vermelha (simbolizando a paixão). Detalhes dos trajes podem ser vistos na Figura 03 (Painel dos noivos).

Figura 03: Painel dos noivos



Fonte: <https://www.instagram.com/juninababacu/> e <https://www.instagram.com/ruimaia.designer/> e <https://www.instagram.com/conexaojuninaoficial/>

Como destaques, os noivos tradicionalmente vestem branco, mas isso pode ser modificado de acordo com o tema da quadrilha. Esse detalhe tem gerado bastante discussões sobre a obrigação e tradicionalidade do uso de branco pelos noivos.

Os trajes do marcador Júlio César Costa foram criados por ele mesmo com a colaboração e confecção do chapéu por Irê Rocha e costuras de Davi Alenquer. No painel do marcador (Figura 03) observamos os figurinos de Júlio representando um guia turístico de Belém, ora trajado com uma camisa marrom de mangas compridas, calça comprida cor amarelo mostarda (Detalhes de fotos/postais costurados na lateral) e colete com recortes retangulares coloridos, ora colete de muitas fitinhas de Nossa Senhora de Nazaré coloridas, com aplicação de corda em alusão à corda do círio, uma imagem de nossa senhora de Nazaré nas costas e chapéu com fitas mais largas.

O marcador calçava ainda sandálias de couro. Em outro momento não visto no painel, o marcador usa calça e camisa de malha mangas curtas com a imagem de nossa senhora frontalmente.

Figura 04: Painel do Marcador



Fonte: <https://www.instagram.com/julitoss/>

Destacou-se também a homenagem à Eloi Iglesias, homenageado no traje macacão com esplendor, em vermelho, ricamente bordado em pedrarias assim como o adereço de cabeça, adicionado de uma capa de renda/filó. Personagem ícone da cultura cearense, Iglesias é o criador do baile da Chiquita, uma festa gay e trans que celebra a cultura paraense, e que é homenageada na apresentação da Junina Babaçu.

Os trajes mais apreciados nas apresentações são dos brincantes, Foram desenvolvidos por Joaquim Sotero em conjunto com a diretoria e equipe de figurinos da Junina Babaçu, representando a essência do povo paraense, sua origem, suas crenças, sua vegetação e suas cores ⁴. Os trajes podem ser vistos na Figura 05 (Painel dos brincantes), iniciando pelos croquis.

Figura 05: Painel dos brincantes



Fonte: <https://www.instagram.com/joaquimsotero/>

⁴ Disponível em : https://www.instagram.com/p/C7-zzm0uT00/?img_index=5. Acesso em 11 ago. 2024.

Em depoimento na página da rede Instagram, Sotero detalhou como desenvolveu suas criações para os brincantes e a importância do trabalho coletivo:

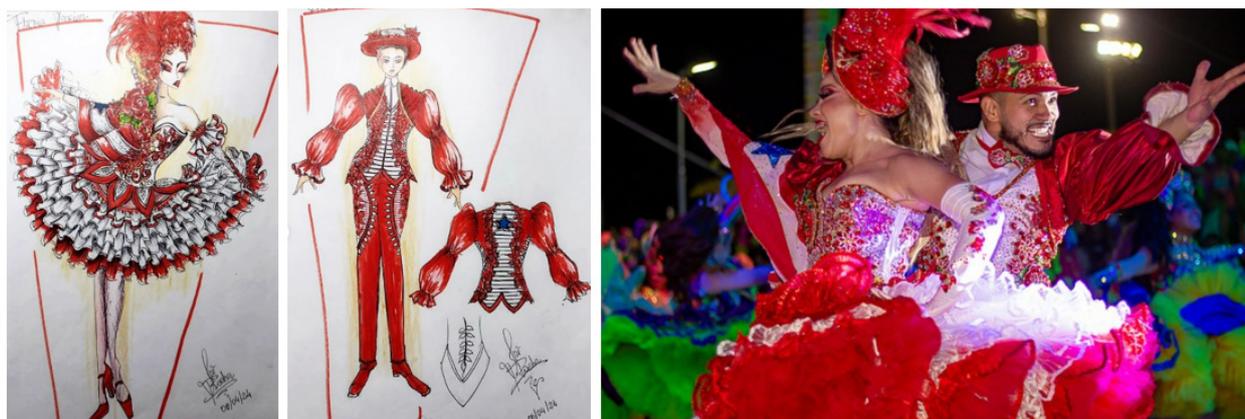
“Sempre acho um desafio, principalmente por não está in loco, mas sei que ali existe uma coletividade e uma equipe dos melhores profissionais para tirar do papel aquele seu projeto pensado, em especial @antonylima13, o cara é fera. Quando Tácio, no final de novembro de 2023, veio conversar e falou das propostas e elementos da narrativa, fui na busca da pesquisa de imagens, pois conheci Belém do Pará no final de 2018, isso ajudou muito, lá tudo se respirar Nossa senhora de Nazaré. E desde o começo do processo no final de novembro nas palavras do Tácio: Quero a junina Babaçu colorida, cada brincante, dançarino com sua cor e assim foi pensado! Apresentado a Diretoria, então mãos à obra! A diretoria da Junina Babaçu é incansável e foi fazendo, vendo e revendo que seria bom pro resultado final, que é magnífico! Enfim, para a idealização do figurino usamos o macramé para representar a corda que o fiel carrega puxando a berlinda, as fitas coloridas em devoção a santa, a arte marajoara, encravada na cultura paraense, os vitrais e seus brilhos e reflexos e os bordados dourados e adornos das igrejas”⁵ (Joaquim Sotero em depoimento em sua rede Instagram).

Os trabalhos de macramê nos trajes foram de autoria de Beethoven Cavalcanti, bordados de Renata Costa, Senhor Paulo (Bordados Barra Mansa) e arranjos de cabeça de Bruno Anselmo.

Por fim, uma outra inovação apresentada pela Junina Babaçu em Rogai por Nós foi o Casal Destaque Flávia Xavier e Erivan Almeida, que realizava uma apresentação exaltando o estado do Pará e as cores branco e vermelho de sua bandeira em seus trajes, vistos no painel do casal destaque (Figura 06). O casal destaque não são personagens comuns nas quadrilhas juninas.

⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/p/C8QGgWHuOpR/?img_index=1. Acesso em 08 Set. 2024.

Figura 06: Painel Casal Destaque



Fonte: https://www.instagram.com/ire_rochas/

A criação dos trajes do “Casal Destaque” coube a Irê Rocha, aclamado figurinista e parceiro de muitos anos da Junina Babaçu. O traje de Flávia foi composto por uma saia de babados em camada, um espartilho bordado com uma manga estilizada com a bandeira do estado do Pará.

A construção dos trajes da Junina Babaçu exige uma pesquisa ampla pois suas apresentações são espetaculares e fruto de um grande trabalho de equipe. Em 2024 tivemos muitos figurinistas nas apresentações com o tema “Rogai por nós”. Alguns desses figurinistas se desdobraram, seja em visita à Belém do Pará, seja em estudos aprofundados sobre a cultura paraense, seja em busca de materiais, para que contribuíssem para que a quadrilha seguisse no seu padrão de qualidade.

Os figurinos apresentados foram apenas uma pequena parte dos trajes da Junina Babaçu que, em 35 minutos, tempo médio das apresentações em festivais, mostraram centenas de trajes através dos brincantes e seus personagens, que contam, cantam e dançam o tema.

Considerações finais

Participar da Junina Babaçu é sinônimo de orgulho e alegria, resultando no investimento de milhares de reais para os brincantes. Todo o trabalho desenvolvido pelos figurinistas é fruto do comprometimento com a própria quadrilha, que se tornou sinônimo de luxo e beleza de seus figurinos.

Olhar para os figurinos do grupo permite-nos também pensar sobre as representações simbólicas que permeiam tanto o ambiente da quadrilha junina, quanto o ambiente das percepções da cultura, paraense, nortista ou mesmo nordestina, além de nos permitir refletir sobre o movimento cultural em torno da quadrilha junina. A própria noção de temas que guiam os espetáculos, está perpassada por um movimento de troca cultural: “Rogai por Nós” é fruto da mistura da cultura cearense com a cultura paraense. Na apresentação da Junina Babaçu se sobressai a forma que os cearenses criadores do espetáculo, mesmo que com pesquisas aprofundadas, observam as dinâmicas culturais paraenses. Ao mesmo ponto essa interpretação sofre adaptações para se transformar em um produto competitivo para o movimento junino, que como aponta Matos (2020) molda e é moldado pelas quadrilhas. Tudo isso se desdobra na experiência dos brincantes, que precisam arcar com as demandas da produção, e dos diversos públicos, que aguardam ansiosamente para assisti-los. Os trajes talvez sejam os elementos mais afetados em todo esse processo, costurando toda essa experiência: eles precisam ser embasados, criados, pagos, preparados, apresentados e contemplados/julgados. São espetaculares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Isidoro. **A festiva devoção no Círio de Nossa Senhora de Nazaré**. Estudos avançados, v. 19, p. 315-332, 2005.

BARROSO, Hayesca Costa. **“Dança Joaquim com Zabé, Luiz com Iaiá, dança Janjão com Raqué e eu com Sinhá”**: a espetacularização da festa e o caráter performativo do gênero nos festejos. 2019. 169f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de

Humanidades, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza, 2019.

BESSA, Ricardo André Santana. **Os trajes de quadrilhas juninas-Das sedas e veludos às chitas e cristais**. 2023. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3ª ed. Rio de Janeiro: INL, 1972.

CASCUDO, Luís Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.

CASTRO, Janio Roque Barros de. **Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano**. Salvador: EDUFBA, 2012.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A Festa do interior**. São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Rio Grande do Norte. EDUFRN, 2006.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa**. In: Sociedade e cultura. Goiânia: UFC.v.1, p. 45-59, jan./jun. 2007.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

Chianca, Luciana. **A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX**. Natal, Editora da UFRN, 2006.

MATOS, Francisco Breno Guedes. **A influência da moda na constituição e construção da quadrilha junina moderna – Análise do espetáculo da quadrilha Ceará Junino no ano 2019**. 2020. 172 f. Monografia (Graduação em Design-Moda) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

MENEZES NETO, Hugo. **O balancê no arraial da capital: quadrilha e tradição no São João do Recife**. Recife: ed. do Autor, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Mário Ribeiro. **Noites Festivas de Junho: História e Representações do São João no Recife (1910-1970)**. Editora UFPE. Recife, 2018.

SILVA, Juliana Hermenegildo da. **Quadrilha Junina Babaçu: processos folkcomunicações, identidade e representações culturais**. 2017. Dissertação de Mestrado. Brasil.

VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. Sala Preta, v. 7, n. 2, p. 130-150, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p130-150>. Acesso em: 08 set. 2024.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Ricardo André Santana Bessa: Bacharel em Estilismo e Moda pela Universidade Federal do Ceará. Especialista em Escrita Literária pelo Centro Universitário Farias Brito. Mestre em moda, cultura e arte pelo Centro Universitário Senac São Paulo. Doutor em artes pela Universidade de São Paulo. Fez estágio em métodos de prêt-à-porter e alta costura em Lyon, na França, e curso de trajes do século XIX na Universidade de Bournemouth, Inglaterra. Ministrou diversos cursos nas áreas de arpillaria, criação, costura, modelagem e figurinos para o Ministério da Cultura, Secretaria de Cultura do Ceará, Escola livre de Teatro Boca Rica, Instituto Prosperar e Escola de Design de Moda. É designer de figurinos, dramaturgo e diretor do teatro. Atualmente ensina na Universidade de Fortaleza e Centro Universitário Estácio.

e-mail: ricardoandrebezza@gmail.com



Francisco Breno Guedes Matos : Bacharel em Design de Moda pela Universidade do Ceará; Mestre em Antropologia Social, em programa associado pela Universidade Federal do Ceará e Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Pesquisador do campo artístico e cultura popular, sobretudo em quadrilha junina. Produziu os documentários “Meus Botões”, “Bença” e “Reizado”, que debatem, respectivamente, sobre quadrilha junina, rezadeiras e o reisado.

e-mail: breno.guedes01@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Trajes de quadrilhas; Junina Babaçu; Festa Junina.

Educação em
traje

Capítulo 11

PARA TOCAR, DANÇAR E CANTAR: A CONSTRUÇÃO DE TRAJES PARA DANÇA RENASCENTISTA

*To play, to dance and to sing: the construction of
costumes for Renaissance dance*

Pirozi, Giulia Minosso de Almeida; Graduada; Universidade
Tecnológica Federal do Paraná; minossogiulia2@gmail.com

Nagamatsu, Rosimeiri Naomi; Doutora; Universidade Tecnológica
Federal do Paraná; naomi@utfpr.edu.br

Amianti, Samanda Bertipalha; Graduada; Universidade Tecnológica
Federal do Paraná; samanda@utfpr.edu.br

1. Introdução

O figurino, assim como cenário, iluminação, sonoplastia e roteiro, faz parte das ferramentas plásticas essenciais para a imersão do espectador na história a ser contada, segundo o fragmento de Abrantes: “O figurino apresenta características sugestivas indispensáveis para manter o clima plástico que os outros elementos cênicos instauram no palco” (2001, p. 09). Assim, o traje cênico atua situando a plateia no espaço e tempo determinados pelo criador do espetáculo, caracterizando personagens e comunicando uma mensagem, tais aspectos agregam tridimensionalidade ao espetáculo, estabelecendo profundidade e singularidade aos personagens e à história, antecipando um resumo da obra a ser apresentada.

Para Rayssa Menêzes, “O figurino passa a ser mais valorizado a partir do momento em que é trabalhado como história juntamente com o repertório que a companhia ou diretor intentam transmitir” (2016, p. 14), tal valorização

descrita pela autora, só é plenamente alcançada com a criação e adaptação do traje para com o contexto que será inserido. Neste trabalho, o traje deve acompanhar e facilitar o desempenho dos dançarinos, não podendo ser muito pesado nem muito delicado, além de buscar transmitir fielmente o período renascentista, uma época de roupas volumosas e adornadas.

Considerando tais percepções, o projeto “Desenvolvimento Sustentável de Trajes Cênicos: as contribuições do Design de Moda” elaborado pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Apucarana atua, desde 2020, com a participação de diversos alunos do curso de Design de Moda para a concepção de trajes cênicos como apoio à comunidade local. O processo de desenvolvimento é elaborado como forma de aprendizado para os alunos participantes, que tem o objetivo de trabalhar em colaboração com os membros da comunidade para a produção de trajes sob medidas, fiéis aos personagens e ao enredo do espetáculo com o estudo e aperfeiçoamento das técnicas de forma inovadora e sustentável, proporcionando experiências em uma área, até então, pouco explorada durante o curso.

Os figurinos referenciados neste artigo foram construídos para a mais recente apresentação do Coro de Ópera Barroca Color Rhetoricus e da Orquestra Barroca Capriccio Stravaganti (Música Historicamente Informada- Divisão de Música UEL), “Para Tocar Dançar e Cantar – Música Renascentista”, que ocorreu em julho de 2024, em parceria com os grupos convidados Harmonic Flute Ensemble (Universidade Estadual de Maringá) e Baroque Brass Ensemble. O evento foi o 2º concerto da Temporada Ouro Verde de Música Historicamente Informada. A programação apresentou uma seleção de danças e melodias do período renascentista europeu, retratando os bailes das cortes, festas de casamento e outros encontros sociais comuns em castelos nos séculos XVI e XVII.

Diferentemente do início do período histórico medieval, o renascimento, tempo histórico no qual a apresentação é retratada, a rigidez das estruturas feudais campestres são suspensas, trazendo junto com as cidades o comércio e o desenvolvimento cultural. Nunes e Leal comentam a importância e popularidade da dança na Europa Renascentista “sendo

vista em diversos locais como: nas cortes, províncias, casa burguesas e em praças de cidades pobres” (Nunes e Leal, 2015, p. 1). Dessa forma a arte da dança é observada como uma prática não apenas nobre ou burguesa, atingindo todas as camadas sociais em diversos momentos, se tornando parte cotidiana da era.

Esta investigação expõe uma pesquisa histórica e cultural referente à era renascentista europeia, com foco na vestimenta de dança, visando uma representação fidedigna e ergonômica, possibilitando que os artistas realizem o espetáculo de forma confortável ao mesmo tempo em que o público passa por uma experiência imersiva, adentrando por meio dos efeitos plásticos, neste caso referente aos trajes, em um cotidiano que não pode mais ser vivenciado atualmente. Os resultados tratam de figurinos e acessórios para um par de dançarinos que realizam uma das apresentações como um casal em um baile característico da renascença.

2. Histórico do Projeto

A construção de um traje para dança renascentista é uma vertente do projeto de Extensão “Desenvolvimento Sustentável de Trajes Cênicos: as contribuições do Design de Moda”, escrito pela docente do curso de Design de Moda da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Dra. Rosimeiri Naomi Nagamatsu. A extensão, que ocorre desde 2023, tem como objetivo principal promover a interligação entre a academia, a cultura e a comunidade por meio do estudo, preservação e criação de figurinos. Assim, o projeto tem como finalidade o desenvolvimento e aperfeiçoamento do design de trajes cênicos de forma ecológica, com ênfase em sustentabilidade, inovação e, principalmente, no aprendizado, enfatizando os benefícios interdisciplinares e interprofissionais das atividades desenvolvidas.

Um dos principais resultados pretendidos durante o desenrolar das pesquisas e atividades é a criação de um ambiente de cooperação e parceria entre discentes, docentes e

membros da comunidade participantes, buscando contribuições de ambos os lados, de modo que o processo se torne cada vez mais enriquecedor. Visando tornar a experiência um aprendizado integrador, o processo reúne conhecimentos e percepções de diferentes disciplinas acadêmicas, resultando na interdisciplinaridade e colaboração.

A interprofissionalidade, presente no desenvolvimento de trajes cênicos, envolve uma colaboração entre diversos especialistas, como atores, músicos, professores de dança e engenheiros têxteis, que contribuem com suas habilidades únicas para o desenvolvimento de trajes cênicos. Essa abordagem integrada possibilita soluções inovadoras e a integração de múltiplas perspectivas, resultando em figurinos mais criativos, funcionais e sustentáveis. Além disso, enriquece a experiência educacional dos participantes ao proporcionar uma visão abrangente das interações entre diferentes áreas e práticas profissionais.

O histórico do projeto extensionista conta com diversos outros trajes cênicos bem-sucedidos, como a Ópera La Pazzia Senile e o espetáculo circense: O Rei do Show, desenvolvidos como apoio e incentivo à comunidade gerando benefícios para ambas as partes, considerando a significativa evolução que se espera dos alunos participante durante os processos de criação, modelagem e confecção dos figurinos.

2. O espetáculo: Para Tocar, Dançar e Cantar

Desde sua formação, o grupo de ópera barroca, parceiro nesta produção de trajes cênicos, tem oferecido experiências estético-musicais com canções dos séculos IX ao XIV, abrangendo os períodos da Ars Antiqua e Ars Nova, e explorando gêneros e mudanças de estilo. A polifonia gótica e sua influência na música polifônica posterior são evidentes nas manifestações da França, Itália, Inglaterra e Península Ibérica (<http://www.uel.br/cc/divisaomusica/pages/neuma.php>). A mais recente apresentação do grupo, cujos figurinos são representados neste capítulo, foi o espetáculo “Para Tocar Dançar e Cantar – Música Renascentista” (figura 1), incluiu uma seleção de

danças e melodias características dos castelos nos séculos XVI e XVII.

O diretor do departamento de Música Historicamente Informada, Plínio Machado, contextualiza a apresentação em um texto retirado do flyer:

As danças cantadas no século XIV eram chamadas de virelais, segundo Machaut – França, com Dufay, músico flamengo e que estudou na Itália, sendo embaixador do reino francês na Itália (e tinha o papel de espião também, além de músico...), estas danças se convertem em chansons e tem o caráter de serem mais para se apreciar do que dançar, em contrapartida se desenvolvem várias formas de música vocal para serem dançadas também, em algum momento... já no século XVI as Chansons são arranjadas para serem dançadas e tem o mesmo título das canções que deram origem às danças...(Machado, 2024)

O espetáculo apresenta duas mímicas que ilustram cenas do cotidiano do homem renascentista: uma com cavalos, imitando o som dos cascos batendo no chão, e outra com lavadeiras, simulando o ato de lavar roupas nas margens do rio Sena, em Paris. O programa também inclui danças em duo, tanto lentas quanto rápidas, além de danças mais suaves e outras mais animadas e saltitantes. Os sete ritmos apresentados têm origem na Alemanha, França, Itália e Portugal.

1. Tanzen und Springen – Hans Leo Hassler (1601, Lustgarten neuer teutscher Gesang)
2. D' Amours Je suis desheriteé – Claudin de Sermisy (1538, Les Parangon des chansons, livre 4)
3. Tu Gitana que adivinas – (Cancioneiro d'Elvas – Anônimo, Portugal, séc. XV/XVI)
4. Testou minha ventura – (Cancioneiro d'Elvas – Anônimo, Portugal, séc. XV/XVI)
5. Tourdion – canção de taberna politextual (Pierre Phalèse, 1530)
6. All Lust und Freud (Hans Leo Hassler, 1601)
7. Belle, qui tiens ma vie (Pavane, Orchesographie, 1589)

Figura 1 – Cartaz de Divulgação do Evento



Fonte: Departamento de Música Historicamente Informada da Universidade Estadual de Londrina, 2024

3. Era Renascentista: Cultura e Vestuário

A historiografia italiana elege o período renascentista como o começo da Idade Moderna (Baumgarthen, 2012). O historiador Thomas Woods descreve a era como um momento de ruptura com o passado medieval da sociedade, considerando a época como o auge da Idade Média. Durante o renascimento áreas como a cultura e a arte ocupam um lugar de destaque maior, se tornando objetos de estudo e apreciação, com importância equivalente a diversos outros campos intelectuais, woods defende tais afirmações no fragmento “é na Idade Média que encontramos as origens das técnicas artísticas que viriam a ser aperfeiçoadas no período seguinte.” (2008. p. 119).

Com o surgimento e a difusão do pensamento antropocêntrico, que substituiu o puritanismo cristão pregado no início do período, o individualismo e a liberdade se tornaram movimentos populares refletidos nos trajes da época:

No momento em que valores da Renascença, como por exemplo, o individualismo e o hedonismo, estavam se difundindo

em alguns locais da Europa, a cultura das aparências passou a expressar uma retomada da sensualidade, pelo reconhecimento da diferença dos sexos, da valorização dos atributos corporais e da beleza individual. (Debom, 2018 p. 7-8)

As vestes clericais, que dominaram a silhueta aristocrática durante o período medieval, foram gradualmente abandonadas e se mantiveram exclusivas aos membros da Igreja. Os homens passaram a usar calções curtos, meias justas, gibões (semelhantes aos coletes contemporâneos) e camisas de linho, conhecidas como chemises. Essas peças visavam a exibição intencional do corpo, utilizando enchimentos para criar curvas fictícias como forma de demonstrar virilidade. Nos trajes femininos, os decotes eram mais profundos, com formas quadradas ou circulares, e as silhuetas eram marcadas pelo uso de corsets com ponta em V. As saias tornaram-se mais volumosas, sustentadas por estruturas como o farthingale. Tanto o vestuário feminino quanto o masculino tinham como objetivo acentuar as formas naturais do corpo: nas mulheres, enfatizando o colo e o quadril, e nos homens, destacando os ombros largos.

Sobre a cultura de vestimentas da época, Duby comenta “É incontestável que a beleza física contou cada vez mais no decorrer destes séculos [final da idade Média] entre as armas de que dispunha a identidade pessoal para afirmar-se no seio do coletivo” (1990, p. 521). A paixão pela aparência tornou-se uma necessidade na vida cotidiana. As cortes passavam a observar atentamente os reis e nobres mais poderosos, enquanto os ricos comerciantes adotavam os padrões da nobreza. O novo se espalhava como uma forma de afirmar prestígio e poder.

É importante notar que as diversas cortes europeias exibiam variações de estilos. Com a implementação das navegações entre continentes, comerciantes e navegadores, atuando em rotas asiáticas e pelo oceano, trouxeram para a Europa seda, brocados, novas técnicas de tingimento, especiarias, perfumes e joias inéditas. A moda italiana do Renascimento, embora simples em design, utilizava tecidos luxuosos, joias elegantes e cores vibrantes. Por volta de

1450, os vestidos femininos passaram a ser separados em parte superior e saia, surgindo os primeiros corpetes. As mangas, tanto para homens quanto para mulheres, eram bastante elaboradas e bufantes. O comércio levou essa moda italiana para países como França, Alemanha e Inglaterra. Geralmente, a moda renascentista inglesa era menos graciosa que a italiana e menos exagerada que a alemã. Durante os anos 1500, devido às transações comerciais, a moda de um país influenciava e misturava-se com a de outros. Em 1550, as cortes inglesa, francesa e espanhola adotavam uma versão moderada da moda alemã. Inglaterra e Espanha, competindo pelo domínio do comércio marítimo, deslocaram a liderança italiana na moda. O “estilo espanhol” para mulheres, caracterizado por corsets de couro, farthingales cônicos (com origem em 1470 e popular durante a era elizabetana) e anáguas elaboradas, tornou-se moda em toda a Europa (Debom, 2018; História da Moda, 2013).

3. Traje cênico para danças

Para Dulce Aquino a dança é “um processo semiótico de corpos em movimento. São realizadas, no espaço que em geral chamam de espaço cênico, mudanças de estado resultantes de variações cinéticas que propiciam efeitos emocionais, psicológicos e estéticos” (2010, p.180), o autor ainda descreve o processo como algo configurado que exige extrema participação do cérebro tanto do dançarino quanto do espectador, em que o dançarino realiza uma sequência padronizada de movimentos intensos e o espectador percebe os estímulos de forma neuronal.

Aquino diferencia as danças feudais das renascentistas da seguinte forma: “As danças pré-clássicas são formas coreográficas com base em um padrão de movimento com uma rígida metrificacão de tempo e espaço. A metrificacão encontrada nas danças renascentistas corresponde a uma utilizacão da ordem e da proporçao matemática na experiênciacão sensorial” (idem), tal afirmacão fundamenta a era renascentista como um momento de desenvolvimento da dança, em que a mesma se torna

mais humana e sensorial, onde o dançarino passa a ser mais consciente de seus movimentos. Segundo a autora, durante esse período, as artes demonstraram que o olho humano era confiável e capaz de criar padrões úteis e precisos.

Ainda no que diz respeito à percepção do público em relação à dança, Montanheiro comenta: “[o figurino] participa intensamente da conexão entre corpo e movimento, principalmente por estar em contato direto com ambos, sendo, assim, um elemento presente em toda a história da dança” (2021, p. 5). Portanto, mais do que um simples elemento plástico, em um espetáculo de dança, os trajes estão intrinsecamente conectados aos movimentos realizados durante a coreografia. Pode-se concluir que o figurino deve atuar como um meio de comunicação para o dançarino, sem impedir a execução regular de sua sequência.

Para Brustolin e Vargas (2018), o figurino performático em dança abrange aspectos relacionados à arte, moda e inovação, criando uma comunicação entre o espetáculo e o espectador e desmistificando a subjetividade da obra em vestimentas palpáveis. Assim, as peças do figurino podem desempenhar um papel de expressão em uma performance de movimentos, descrevendo o personagem, o local e a época em que a obra se passa, além de outras informações relacionadas ao espetáculo. A partir das representações refletidas no figurino, esses traços não precisam necessariamente ser comunicados verbalmente à plateia.

O traje cênico perpassa as características primitivas do uso de uma roupa, atuando como parte essencial e integrando a história a ser contada. As peças funcionam como um material de apoio para quem o usa, concretizando ideias escritas em roteiros e tornando tridimensional o personagem a ser interpretado, com fidelidade em personalidade, traços e trejeitos. Assim, Abrantes discorre: “Os figurinos evidenciam uma dimensão e uma função na caracterização de tipos e personagens. Eles são capazes de integrar e diferenciar, de excluir ou acentuar comportamentos, conceitos e ideologias” (2001, p. 15).

Além de transmitir especificidades de um personagem, o figurino também age de forma norteadora se tratando do período em que a obra a ser interpretada irá se passar, Castro e Costa confirma tal aspecto no fragmento:

o figurino tem o papel de mostrar que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja este certo período da história (presente, futuro possível, passado histórico etc.), do ano (estações, meses, feriados), do dia (noite, manhã, entardecer) e pode também demonstrar a passagem desse tempo. (Castro e Costa, 2010, pg. 83)

Assim, a partir de uma análise histórica da indumentária, é possível inserir diversos fragmentos de épocas e datas específicas no traje a ser usado, tornando a experiência do espectador mais imersiva.

Menêzes relata que o surgimento da importância da roupa em momentos de dança surge no início do século XIV “a preocupação com a vestimenta a ser usada nos bailes mais importantes dos acontecimentos das nobrezas das cidades-estados italianas e durante a monarquia francesa, é um fato marcante na história” (2016, pg. 7), a autora porém estuda a moda como objeto do espetáculo apenas a partir do século XVII, com o surgimento da *belle danse* e do *ballet de cour*¹, em que os figurinos são descritos como uma representação da sociedade francesa do século. Ainda sobre esse período, a autora descreve a falta de preocupação na época com a ergonomia das peças usadas pelos dançarinos, o traje de dança pioneiro tinha o desconforto como principal característica por refletir a sociedade e hierarquia, o figurino feminino é retratado como:

saias pesadas que arrastavam pelo chão, usadas por cima de combinações e cobertas por mantos e aventais, os rígidos corpetes e espartilhos que contribuem para a limitação dos movimentos, em prol da retilínea postura vertical. (Menêzes, 2016 pg. 9)

¹ A *la belle danse* prescrevia uma forma de dança associada à nobreza, marcada por uma disciplina rigorosa e pela ênfase na elegância e ordem, sem grande complexidade técnica. O *ballet de cour*, por sua vez, reforçava o poder da corte e do rei com uma estética barroca, suntuosa e dramática, destacando-se pelas danças elaboradas e o efeito visual. Ambos os estilos, originados no Renascimento, tinham como objetivo afirmar as hierarquias sociais e o status da nobreza, reforçando as normas da corte (Homans, 2012. p. 57).

Dessa forma, considerando os aspectos necessários para que um figurino performático de dança não interfira nos movimentos a serem realizados e as funções dos trajes cênicos como norteadores, verificou-se a necessidade de adaptações relacionadas à ergonomia do figurino desenvolvido. Isso é, especialmente importante neste caso, pois representa um contexto histórico em que a vestimenta clássica utilizada para a performance não favorecia a movimentação dos dançarinos. Assim, é essencial garantir que as características do período e do local não sejam negligenciadas durante o processo de adaptação do figurino para a dança.

4. Métodos e procedimentos

A complexidade e a abrangência do projeto possibilitaram a adoção de várias metodologias, todas alinhadas para garantir um referencial eficiente. Buscando cumprir os objetivos descritos neste artigo um dos métodos empregado foi a pesquisa bibliográfica e iconográfica aplicada à técnica de experimentação para o desenvolvimento e concretização dos trajes. Os procedimentos experimentais foram referentes a pesquisas de modelagens planas condizentes com o espetáculo de dança e época que se passa, além do estudo feito em *zero waste*, visando desenvolver a sustentabilidade e o conforto com peças adaptadas para os dançarinos.

Durante o processo de criação dos trajes foi aplicado o método agrupamento de três métodos desenvolvidos por Sobrinho (2021, p.184). Os três métodos foram agrupados em 4 eixos temáticos:

- Eixo 1 – orientações gerais do projeto – considerando as opções estéticas, estilo de direção, impacto visual da obra, recursos financeiros e reuniões com a direção;

- Eixo 2 – conhecimentos técnicos para materialização – relação do figurino com a iluminação e cenário, pesquisas têxteis, aquisição de material, relação com elenco (medidas, fotos, ensaios), mão de obra assistente, outras formas de obtenção de figurino (levantamento em brechós, acervos de outros figurinos), desenhos projetuais, mapeamento das necessidades técnicas do figurino;

- Eixo 3 – pesquisas documentais, bibliográficas e iconográficas – estudo sobre pesquisas teóricas; e

- Eixo 4 – estudo do texto narrativo – leitura do texto e suas indicações, elementos da narrativa, decupagem, perfil psicológico das personagens e aspectos que o figurino pode mostrar em cena.

Durante o período de concepção das peças, também foram considerados alguns pontos da metodologia desenvolvida por Gonçalves e Epifânio (2012) da seguinte forma:

- Pré-projeto: Análise da narrativa, necessidades técnicas, decoupage, perfil psicológico dos personagens, pesquisa bibliográfica, pesquisa têxtil-Medidas e imagens do elenco e reuniões de diretrizes;

- Projeto: Cruzamento de informações, painéis iconográficos e geração de alternativas;

- Pré-produção: Orçamento de custos, compras de materiais, mão de obra, tecnologias e organização de planilhas; e

- Produção: Materialização, prova de figurino e ajustes.

Todos os métodos foram empregados com o intuito de organizar o trabalho desenvolvido em equipe, visando aprimorar a criatividade e a produtividade dos extensionistas envolvidos no projeto, para que o trabalho fosse finalizado de forma satisfatória. Um cronograma foi estabelecido para garantir que os trajes fossem concluídos a tempo, contemplando um período de 4 meses, desde a escolha da equipe executora até a entrega dos trajes.

5. Resultados

Seguindo os métodos descritos. Baseando-se em pesquisas históricas bibliográficas e iconográficas, referentes as partituras das músicas que seriam executadas durante o

espetáculo, foi elaborado um *moodboard* (Figura 2) com o intuito de orientar a criatividade e assegurar a fidelidade no design dos trajes femininos e masculinos, seguindo a narrativa e o conceito pretendido como guia.

Figura 2 – Moodboard – painel iconográfico de referência para o desenvolvimento do figurino



Fonte: Autoria própria, 2024

Do painel de inspiração foram extraídas formas, volumes e cores que transmitiam o modo de vestir nos bailes das cortes do século XVI e XVII. Assim, a partir de discussões do grupo, foram desenvolvidas gerações de alternativas de trajes para representar o casal de dançarinos renascentistas. Foram desenhadas 3 propostas de *looks* femininos (figura 3) e 3 masculinos (figura 4). Levando em consideração os aspectos estéticos, narrativos e performáticos, associados à capacidade dos extensionistas e o cronograma de produção. A equipe executora optou pelo traje feminino 3-b e o traje masculino 4-c.

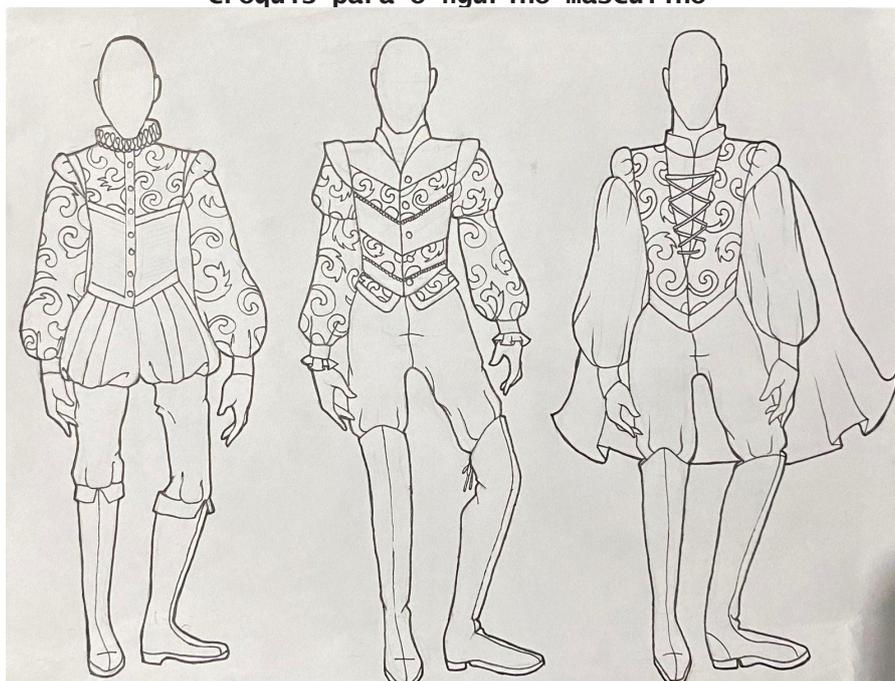
Figura 3 – Geração de alternativas femininas – desenvolvimento de três croquis para o figurino feminino



(a) (b) (c)

Fonte: Autoria própria, 2024

Figura 4 – Geração de alternativas masculinas – desenvolvimento de três croquis para o figurino masculino



(a) (b) (c)

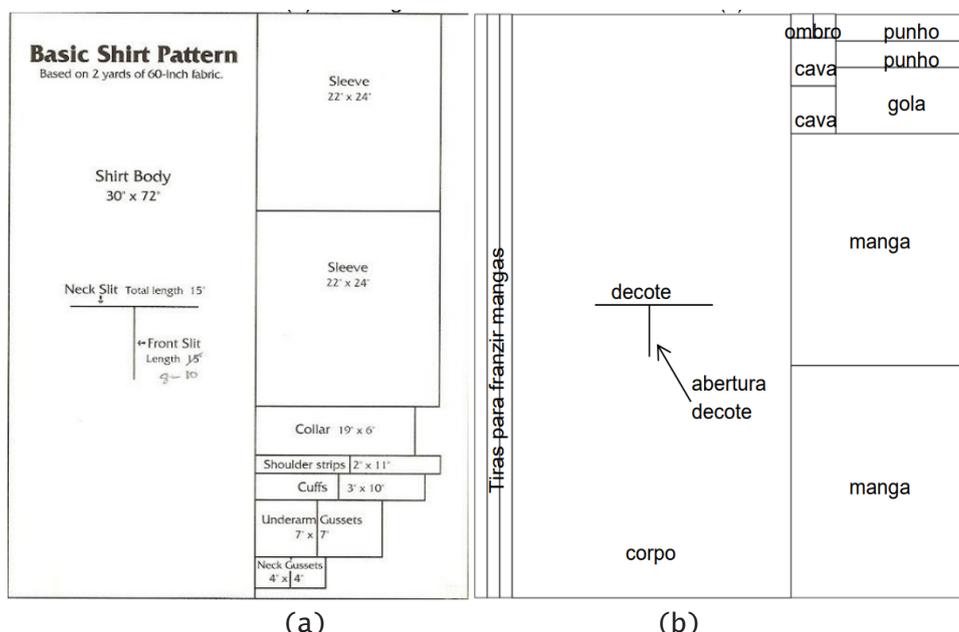
Fonte: Autoria própria, 2024

Após a escolha dos modelos, a pesquisa de materiais foi realizada de acordo com o orçamento proposto pela direção artística do espetáculo. Os adereços foram confeccionados com materiais doados pela comunidade empresarial de Apucarana. Para o desenvolvimento da modelagem foram observados os

aspectos do conforto ergonômico por meio da movimentação dos usuários e as medidas corpóreas foram aferidas para um ajuste perfeito das vestimentas. Algumas adaptações em relação a proposta desenhadas precisaram ser realizadas em decorrência do caimento do tecido.

A primeira peça a ser materializada foi a chemise masculina, utilizada sob o gibão, confeccionada em tricoline branco. Durante o levantamento iconográfico do design e do processo de confecção da camisa, observou-se que o modelo tradicional consistia em segmentos de retângulos encaixados na largura do tecido, conforme mostrado na figura 5-a. Ao analisar como as camisas eram cortadas neste estilo, foi possível identificar a viabilidade da aplicação do conceito *zero waste*. Esse conceito integra o processo criativo com as etapas de modelagem e encaixe dos moldes para o corte do tecido, visando reduzir custos e eliminar resíduos têxteis durante a criação e modelagem da camisa barroca (Italiano et al., 2022, p. 205).

Figura 5 – (a) Modelagem de uma camisa masculina (b) Modelagem da camisa *zero waste*



(a) (b)
Fonte: Autoria própria, 2024

Dessa forma, foram calculados os retângulos que caberiam em um tecido de tricoline com largura de 160 cm e comprimento

total de 176 cm, adequado para o tamanho do músico. Os componentes da camisa foram desenhados em retângulos com as seguintes dimensões: duas partes de 58 x 70 cm para as mangas; uma parte de 90 x 176 cm para o corpo; uma parte de 46 x 20 cm para a gola; duas partes de 12 x 12 cm para a cava; duas partes de 8 x 46 cm para os punhos; e duas partes de 12 x 12 x 17 cm para os ombros, conforme ilustradas na figura 5-b.

Na reprodução do traje masculino, a técnica de modelagem utilizada foi adaptada da alfaiataria moderna para proporcionar conforto e praticidade ao dançarino. O gibão partiu da modelagem de um colete fechado, a peça foi confeccionada em jacquard azul brocado, foram inseridos ilhós, uma amarração e aviamentos na barra para efeitos estéticos (figura 6). A capa seguiu o padrão do colete, sendo confeccionada no mesmo material, com aplicações de aviamentos e franjas na barra, visando a movimentação da peça durante a performance. Para a calça curta foi utilizada helanca, de um tom parecido com o azul do restante do *look*.

Figura 6 – (a) Processo de confecção do colete (b) Resultado do colete e camisa *zero waste*



(a)

(b)

Fonte: Autoria própria, 2024

Como acessório foi construída uma boina em veludo azul com aplicações feitas à mão (figura 7). Priorizando a mobilidade do artista durante as performances, as peças foram confeccionadas com folga para conforto e elásticos, permitindo adaptação e liberdade de movimento durante a apresentação. O look final pode ser observado na figura 10.

Figura 7 – Acessório de cabeça masculino



Fonte: A autoria própria, 2024

Para o traje feminino, visando a comodidade da dançarina, a equipe optou por não incluir estruturas rígidas na saia, utilizando uma modelagem godê completa e duas saias: uma em tecido jacquard azul claro brocado e uma sobre saia com uma fenda frontal em crepe 100% viscose azul claro (figura 8), o objetivo foi criar uma parte inferior volumosa, porém leve. Apesar das precauções em relação ao conforto, foi desenvolvido um corset em cetim azul, empregado no traje apenas para efeito estético, não sendo utilizado de forma que comprometa a movimentação em cena.

Figura 8 – Processo de corte de uma das saias godê



Fonte: Autorial própria, 2024

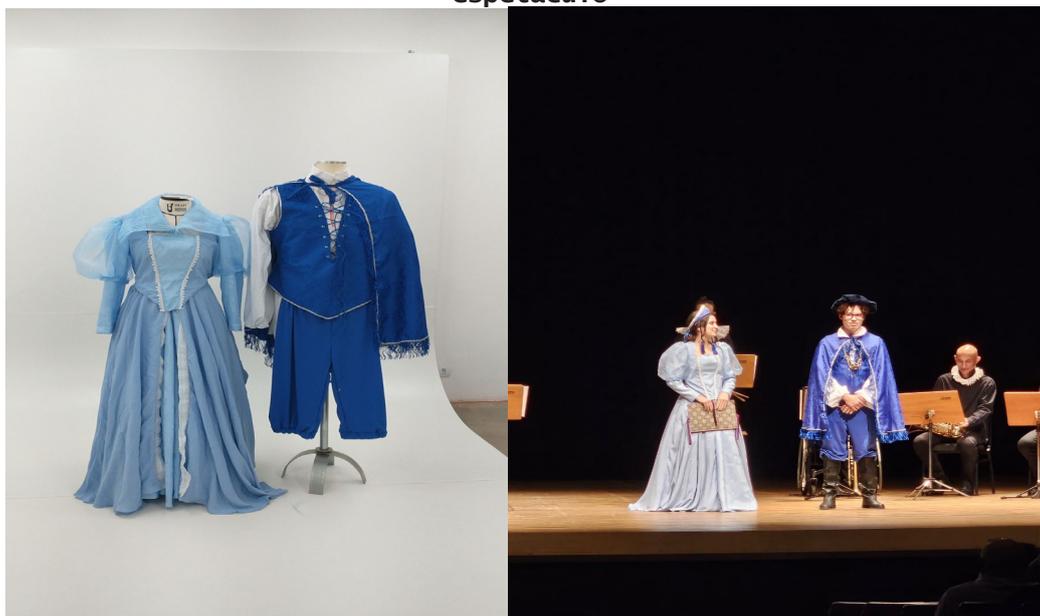
Sob o corset foi desenvolvida uma blusa com duas mangas, uma comprida, confeccionada em jacquard azul claro e sobre ela uma bufante em organza cristal azul claro. No decote da blusa, foi construída uma composição de jacquard brocado, viscose e aviamentos que remete à silhueta dos trajes renascentistas. Para garantir a estruturação da peça, o tecido foi entretelado, deixando a estrutura mais firme porém confortável (figura 9). Como acessório feminino foi construída uma coroa em jacquard brocado com aplicações de pérolas. O traje final pode ser observado na figura 10.

Figura 9 – Processo de construção da blusa feminina



Fonte: Autorial própria, 2024

Figura 10 – (a) Resultado final dos trajes (b) Dançarinos durante o espetáculo



(a) (b)
Fonte: Autoria própria, 2024

6. Considerações finais

A parceria com a Divisão de Música da Universidade Estadual de Londrina ofereceu uma oportunidade valiosa para aplicar na prática os conhecimentos adquiridos durante o curso de Design de Moda da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Apucarana. A colaboração interdisciplinar entre estudantes, professores e membros da comunidade local revelou-se não apenas uma abordagem eficaz, mas também uma fonte de enriquecimento para todos os envolvidos. Ao longo do projeto, observou-se a troca de ideias, a sinergia entre diferentes habilidades e a formação de vínculos que transcendem as fronteiras tradicionais do ensino e da aprendizagem.

Assim, o trabalho desenvolvido promoveu a integração cultural entre as universidades, por meio da produção de um traje cênico que será incorporado ao acervo do Neuma Ensemble Universitário de Música Antiga da Universidade Estadual de Londrina. As atividades que culminaram na criação dos trajes apresentaram aos universitários extensionistas uma nova área de atuação, a produção de trajes cênicos, não abordada

diretamente nas disciplinas do curso. A experiência também possibilitou a aplicação interdisciplinar dos conhecimentos, envolvendo pesquisa sobre trajes históricos e sua adaptação para a dança, a implementação de métodos modernos de modelagem e o uso consciente dos recursos com base nos conceitos de *zero waste*.

Diante disso, a construção de trajes para dança renascentista resultou na valorização da diversidade cultural entre os participantes do projeto ao colaborar com um grupo de músicos especializados na reprodução de músicas renascentistas. Esse trabalho contribuiu para o desenvolvimento sustentável da cultura e do aprendizado, ajudando a proteger e preservar o patrimônio histórico e cultural e permitindo que os participantes conhecessem e apreciassem aspectos de uma cultura que já não existe mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001. 90 p.
- AQUINO, Dulce. **Evolução, dança e configurações**. Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 10, p. 179-184, 2010.
- BAUMGARTHEN, Jens Michael. **Transição entre Idade Média e Época Moderna**. Vídeo aula. 2012.
- BRUSTOLIN, Aline; VARGAS, Lisete Arnizaut de. **Traje de cena**. Salão UFRGS 2018: SIC – XXX SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFRGS. Campus do Vale – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018
- CASTRO, Marta Sorelia Felix de; COSTA, Nara Célia Rolim. **Figurino – O traje de Cena**. Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte , v. 3, p. 1-1, 2010.
- DEBOM, Paulo. **MODA: Nascimento, Conceito e História**. Veredas da História, [online], v. 11, n. 2, p. 7-25, dez., 2018.
- DUBY, Georges. A emergência do indivíduo: a solidão nos séculos XI-XIV. In: DUBY, Georges (Org.). **História da Vida Privada 2: da Europa Feudal à Renascença**. SP: Companhia das Letras, 1990, p. 521.

GONÇALVES, Ney Madeira; EPIFANIO, Renata Lamenza. **A criação de figurino teatral: entre a teoria e a prática.** In: Colóquio de moda, 8., 2012, Rio de Janeiro.

HISTÓRIA DA MODA. Disponível em: <https://modahistorica.blogspot.com/2013/05/a-moda-na-renascenca.html>. Acesso em: 17/08/2024.

HOMANS, Jennifer. Os anjos de Apolo: Uma história do ballet. Portugal: Edições 70, 2012.

ITALIANO, I. C.; KAUVAUTI, L. S.; MARCICANO, J. P. P. **Zero waste na indústria do vestuário: limitações e alternativas.** Sustainability in Debate, Brasília, v.13, n.2, p. 204-219, agosto/2022. KOHLER, C. História do Vestuário. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1993.

MENÊZES, Rayssa Moreira Bezerra de. **O figurino na dança: a confecção de uma peça sob duas versões.** 2016. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

MONTANHEIRO, Adriana M. **Entre Corpos, Dança e Figurino.** A Luz em Cena, Florianópolis, v. 1, n.1, jul.2021.

NUNES, Bruno Blois; LEAL, Elisabete. **Dança de Corte Francesa nos Séculos XVI e XVII: uma pesquisa nos acervos digitalizados da Biblioteca Nacional da França.** XVII Encontro de Pós-Graduação Universidade Federal de Pelotas. UFPEl, Pelotas, 2015. 4p.

SOBRINHO, J. I. N. **Algumas interseções metodológicas no desenvolvimento do traje cênico.** Revista Aspás, v. 10, n. 2, p. 174-188, 2021.

WOODS, Thomas. **Como a Igreja Católica Construiu a Civilização Ocidental.** São Paulo: Quadrante, 2008. p. 119

Conhecendo as autoras deste capítulo:



Giulia Minosso de Almeida Pirozi: Graduada em Design de Moda pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e participante do Grupo de Pesquisa Moda e Conforto

e-mail: minossojulia2@gmail.com



Rosimeiri Naomi Nagamatsu: Doutora em Engenharia Têxtil (2020) pela Universidade do Minho. Atualmente é professora de 1º e 2º grau da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Tem experiência na área de Desenho Industrial, com ênfase em Moda, atuando principalmente nos seguintes temas: conforto do vestuário, análise sensorial têxtil, léxico têxtil, design, moda, modelagem e processos de industrialização do vestuário. Líder do grupo de pesquisa Moda e Conforto.

e-mail: naomi@utfpr.edu.br



Samanda Bertipalha Amianti: Graduada em Moda pelo Centro Universitário de Maringá (2006). Especializada em Planejamento Educacional e Docência do Ensino Superior. Atualmente é técnica de laboratório industrial confecção/vestuário da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Apucarana. Participante do grupo de pesquisa Moda e Conforto.

e-mail: samanda@utfpr.edu.br

PALAVRAS-CHAVE

Figurino; Dança; Era Renascentista, Para Tocar Dançar e Cantar

Capítulo 12

BIBLIOTECA DE ALEXANDRIA COLONIAL: AS FONTES QUE NÃO CONHECEMOS

*Colonial Alexandria Library:
the sources we don't know*

Gil, Maria Celina; PhD; Unicamp; mcelina@unicamp.br

1. Introdução

Para aqueles que são bibliófilos ou simplesmente pessoas cujos maiores interesses constituem conhecer livrarias e sebos, o nome da biblioteca mais famosa da história ocidental é bastante conhecido: a Biblioteca de Alexandria. São poucos os registros sobre ela e nem todos são confiáveis. Muitos dos registros são, segundo Bagnall (2002), fruto de um “sonho” dos pesquisadores: um sonho de grandeza acerca de um espaço sobre o qual pouco sabemos. É justamente a partir do artigo¹ do autor supracitado que nascem as informações que trazemos aqui sobre esse famoso local.

O que rezam as lendas – ou os mitos – é que a Biblioteca teria sido fundada no início do século III a.C., na cidade de Alexandria, no Egito, terra que também abrigava uma das Sete Maravilhas do Mundo Antigo, o Farol de Alexandria. Essa Biblioteca conteria em si as grandes obras dos pensadores e poetas de então, como Homero, Sócrates, Platão, e tantos outros que nos acostumamos a ler nas aulas de filosofia e literatura, aqui mesmo, no Brasil.

¹ BAGNALL, Roger S. **Alexandria: Library of Dreams**. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 146, No. 4 (Dec., 2002), pp.348–362 Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1558311>> Acesso em 10 set. 2024.

Algumas teorias, porém, dão conta que a biblioteca tinha um propósito de fazer frente à biblioteca da cidade de Atenas. Supostamente construída durante o governo de Ptolomeu II, a Biblioteca de Alexandria seria uma biblioteca tão grande e tão completa quanto aquelas que só existiam no Império Grego – majoritariamente no continente europeu. Por isso, ela deveria ter “todos os livros do mundo”, além de contar com estudiosos dedicados à tradução de obras egípcias, persas, hebraicas, dentre outras de idiomas que não passaram para a história como aqueles que deram origem à filosofia.

O final da Biblioteca também é bastante conhecido. Ela teria sido consumida por um incêndio sem precedentes, fazendo com que todo aquele conhecimento acumulado fosse perdido. A causa do incêndio também não é consenso. Bagnall (2002) menciona em seu artigo algumas ideias mais comuns entre pesquisadores do tema. Segundo ele, muitos afirmam que o incêndio não teria sido proposital, ou seja, que a intenção não era e nunca foi a destruição de um conhecimento ancestral; o incêndio seria um dano colateral. Quando Júlio César invadiu Alexandria, ele teria ordenado que seus subordinados incendiassem a frota egípcia no porto. O fogo, porém, teria se alastrado e acabado por consumir a Biblioteca. Ainda segundo Bagnall (2002), outro teórico dá conta de que teria sido Califa Omar, durante a ocupação árabe, o responsável por queimar a biblioteca – talvez numa tentativa de eliminar todo aquele conhecimento.

O autor aponta inúmeros teóricos que se filiam a alguma dessas hipóteses em seu artigo. Porém, o principal a se destacar é que podemos escolher qual versão acreditamos, pois, como aponta Bagnall (2002, p.356), as teorias fazem sentido a partir do nosso próprio olhar: somos anti-cristãos ou anti-muçumanos? Em quem iremos colocar a culpa sobre o ataque aos conhecimentos? Quem iremos responsabilizar por todas aquelas obras que nunca teremos a chance de conhecer?

Esse, porém, não é um texto exatamente sobre a Biblioteca de Alexandria – ainda que possa ser também um texto sobre bibliotecas, em alguma medida. Esse é um texto sobre museus,

trajes de cena e atitudes decoloniais na criação artística. No processo de elaboração de um traje de cena, é comum que busquemos em museus e livros dedicados à história da indumentária por informações que nos inspirem a construir a visualidade desejada. Por vezes, produzir trajes sobre culturas, povos e tempos específicos pode ser um desafio, uma vez que frequentemente não há fontes primárias, ou seja, trajes remanescentes, fazendo com que o artista precise se basear em representações pictóricas e escultóricas que indiquem aquilo que os povos usavam.

Porém, quando lidamos com trajes dos povos originários, tanto da América Latina quanto de África, esbarramos em um problema que antecede a presença ou não de fontes: a maneira como os sistemas coloniais lidaram com a arte produzida por esses povos. Para além do fato de que pessoas pertencentes a essas culturas foram sistematicamente apagadas das artes, se não representadas de maneira estereotipada nas pinturas e esculturas, há o fato de que muitos museus não apresentam informações aprofundadas sobre as peças de sua coleção. “Autoria desconhecida” e “local de coleta ou data de produção incertos” são informações frequentes nas obras vindas de povos de fora da Europa, principalmente do Sul Global.

Há toda uma quantidade de informação e conhecimento que nós jamais teremos acesso por conta da postura colonizadora diante das produções artísticas e culturais desses povos. Simbolicamente, nós já vivemos o nosso próprio incêndio da Biblioteca de Alexandria.

Nosso objetivo nesse texto é discutir, especificamente, o acesso a coleções de arte produzida no continente africano e como essas obras foram arquivadas e disponibilizadas ao público. Acreditamos que a produção de trajes de cena que não se pautem em estereótipos e preconceitos parte principalmente de uma pesquisa inicial que se baseie em fontes de arquivos cuidadosos e respeito à ancestralidade dos povos em questão. Esperamos com esse texto chamar a atenção para alguns problemas possíveis com os quais os artistas do traje podem esbarrar, essencialmente, a necessidade de desviar da armadilha de tratar “arte africana” como algo

único, sem particularidades, além da importância de combater a expectativa de estaticidade da arte produzida no Sul Global, como se as produções artísticas tivessem se mantido inalteradas nos últimos séculos e que, somente sob essa condição, elas seriam “legítimas” ou “verdadeiras”.

O que defendemos aqui é que a escolha de onde buscar fontes para a inspiração de seus trabalhos é, por si só, um ato político. Esperamos que as reflexões sobre arte que trazemos aqui, ainda que não sejam em sua maioria discussões sobre traje de cena em si, possam colaborar com um olhar mais atento sobre nossas produções, mantendo em vista a história dos objetos que usamos para nos inspirar em nossas criações.

Optamos, para fins de aprofundamento, em realizar um recorte sobre Arte Africana. Partimos principalmente dos estudos sobre colonização de Franz Fanon, das análises sobre história da arte em África de J. Vansina e de Frank Willett, e das propostas de reforma dos museus a partir de uma perspectiva decolonial de Françoise Vergès.

2. O que é arte africana?

Para pensarmos nosso trabalho como artistas da cena na produção de trajes que remetam ao continente africano, é preciso primeiro pensar sobre metodologias de trabalho. Normalmente, quando vamos produzir um traje de cena de algum momento histórico ou localização geográfica específica, nos voltamos aos livros e museus para nos trazerem inspirações. Essa é uma pesquisa que nem sempre pode contar com fontes primárias, ou seja, nem sempre há nos museus trajes “reais”, aqueles que de fato pertencem a determinado período ou local. Por isso, muitas vezes precisamos nos voltar para as representações dos trajes que buscamos recriar.

As fontes iconográficas são ainda uma das principais fontes na hora da pesquisa para criação de trajes de cena. Pinturas, desenhos, ilustrações, esculturas e outras obras de arte podem dar pistas sobre como um traje era em determinada época. Este pode ser, porém, nosso primeiro problema na criação

de “trajes africanos”. Se dependemos das obras pintadas por europeus sobre o continente africano, nosso olhar já está automaticamente contaminado pelos preconceitos e estereótipos das pessoas que produziram tais obras. E eles eram muitos.

Os países que se formaram a partir da colonização – tanto a primeira onda, com as grandes navegações, quanto a segunda, no século XIX – eram encarados de múltiplos modos pelos europeus: medo, curiosidade, deslumbramento, surpresa etc. Por vezes, pintores europeus sequer tinham estado pessoalmente nas colônias e contavam com relatos de viajantes para lhes contarem tudo sobre esses locais.

O que parece ser uma estratégia mais lógica na busca de uma representação fidedigna de trajes do continente africano é partir da própria Arte Africana como fonte de inspiração. Aqui, porém, nos vemos diante de mais uma pergunta: como definir, afinal, o que é arte africana?

Uma pergunta cuja resposta é complexa, devido à própria complexidade de tentar resumir um continente todo em um estilo artístico único. Arte Africana, de maneira única e uniforme, não existe. O continente africano possui mais de 30 milhões de km² e estima-se que sua população atual seja superior a um bilhão de pessoas, distribuídas em 54 países, pertencentes a quase 500 grupos étnicos diferentes, falando no mínimo 35 idiomas diferentes.

Se quiséssemos equalizar arte africana sob uma única definição, teríamos que afirmar que as obras de arte produzidas no Egito, por exemplo, são iguais àquelas produzidas na Etiópia, o que é, evidentemente, absurdo. Seria o mesmo que afirmar que a arte produzida em todos os países da Europa é exatamente igual, generalização que jamais nos é permitida, visto que, quando estudamos o período do Renascimento, por exemplo, nos é esmiuçada a diferença entre as produções italianas e holandesas.

Talvez as únicas generalizações que se possa produzir com certeza sejam aquelas que fazemos sobre a artesanaria ao redor do mundo: os principais materiais usados eram aqueles que estavam disponíveis nas regiões em que os grupos

produtores se encontraram. Assim, evidentemente será mais comum que se encontrem conchas ou búzios em obras produzidas por grupos litorâneos, bem como será mais comum que povos que vivem à beira de rios produzam obras e argila com mais facilidade. Isso se repete em civilizações do mundo todo e é particularmente perceptível no artesanato, frequentemente realizado a partir de materiais naturais locais.

No Brasil, temos algumas referências imagéticas que nos remetem a uma certa ideia de arte africana: pensamos principalmente em máscaras, esculturas, pinturas e modificações corporais, além de tecidos. Essas referências podem partir de muitos lugares, inclusive dos grupos étnicos específicos que foram trazidos para o Brasil na diáspora. Não temos como precisar se dentre as pessoas que foram trazidas de maneira forçada para nosso país durante o longo período de escravidão havia artistas. Nos parece mais do que lógico, que sim. E ainda que este não fosse seu ofício anterior, se ao chegar no Brasil, alguém esculpe uma obra, constrói um instrumento musical ou mesmo cria um traje, essa pessoa não é um artista?

Mas como “África” pode se tornar algo particularizado se muito da memória do continente foi apagada com o processo de colonização? Mesmo para brasileiros é, frequentemente, impossível saber com certeza qual é a origem de sua família, de que parte do continente vieram ou a que grupo étnico seus antepassados pertenciam. Uma preocupação que os descendentes de europeus, que se esforçam para adquirir cidadania de algum país de onde vieram seus antepassados, não têm. Certidões de nascimento e casamento de mais de um século são encontradas em cúrias e cartórios, mas apenas quando se é de família originária do Norte Global.

Será que poderíamos nos valer, então, de uma História da Arte Africana, que contemple suas transformações temporais e particularidades geográficas, analisando o surgimento de técnicas e artistas fundamentais. Idealmente, sim, porém o campo da História da Arte Africana também ainda não é tão aprofundado quanto o da arte europeia. Ao analisar esse fenômeno, Vansina (1999) aponta:

A história da arte das tradições regionais africanas, contudo, ainda está na sua infância. Existem várias razões, dentre as quais a mais preocupante é que apenas uma pequena fração da arte sobreviveu, em comparação com a massa que já existiu. (...) A principal razão para a falta de interesse pela história destas artes foi simplesmente o desenvolvimento aleatório do campo da “arte africana” e as circunstâncias que rodearam a “descoberta” na Europa de que África tinha uma arte.

Durante um longo período, o estudo das artes regionais em África esteve contido nas expressões de uma resposta estética ocidental, como se fosse uma maravilha da natureza ou de um terreno exterior, um espécime exótico na galeria de imagens visuais da Europa. Mais tarde, estudantes mais sérios voltaram-se para a determinação do estilo e da posição da obra de arte no seu meio social e cultural, mas – salvo algumas exceções – sem considerar qualquer escala de tempo (...). (Vansina, 1999, p. 04, tradução nossa)

Há, portanto, para o autor, um traço que fundamenta esse desinteresse na construção de uma História da Arte: nada daquilo era sequer considerado arte para que fosse analisado a partir de uma perspectiva histórica. Se entendemos, de acordo com uma perspectiva europeia, que a arte é uma resposta às questões da sociedade, sendo capaz de dialogar com seu tempo, representá-lo e, até mesmo, modificá-lo, teríamos que admitir que aquelas peças produzidas pelos povos colonizados eram dotadas de função social.

Willet (2021) aponta que, por muito tempo, se acreditou que arte africana fosse puramente religiosa, excluindo a ideia de uma produção de “arte pela arte”, ou seja, de uma arte cuja única função fosse a fruição estética. Ainda que por muito tempo a arte europeia também tivesse uma função primordialmente religiosa – basta que pensemos nas obras de arte do longo período medieval – o autor aponta que essa distinção foi usada como uma prova de superioridade da arte europeia. Willet desmonta essa ideia a partir de um conhecido exemplo, os Bronzes de Benin:

Na sociedade ocidental, quando os críticos falam em ‘arte pela arte’, estão falando do artista que produz um objeto cujo valor é intrínseco, que não visa instruir ou edificar, um produto no qual o artista concentrou-se exclusivamente na solução dos problemas artísticos

de composição, cor e forma. O conteúdo da obra de arte é secundário a essas considerações. O produto final, contudo, possui uma função social adquirida – pode ser usado para decorar uma sala ou servir como símbolo de status. (...) Da mesma forma, a arte tradicional africana tem seus propósitos sociais, mas existem alguns produtos cujo propósito não é claramente definido. Os fons da República do Benim (ex-Daomé), por exemplo, fazem esculturas em latão de animais e de pessoas trabalhando ou em cortejos que não possuem qualquer intuito religioso ou didático. São produzidas pelo latoeiro para serem objetos belos e, nesse sentido, devem ser consideradas exemplos de ‘arte pela arte’. (Willet, 2021, p. 176)

A bem da verdade, existia aqui uma função social importante e que é bastante presente na arte até hoje: o status. A técnica da fundição em bronze, que por vezes chegava a ser ornamentada com pedras preciosas, era reservada a pessoas cuja posição hierárquica na sociedade era mais elevada. Não parece um acaso que os famosos Bronzes de Benin tenham sido fruto de interesse por parte dos europeus.

A cidade de Benin, atualmente na região da Nigéria, de onde se originam as obras em questão, foi invadida pelos militares britânicos em 1897. Na ocasião, muitos objetos foram saqueados dos palácios, sendo que alguns chegaram mesmo a ser vendidos para pagar custos das viagens. As peças restantes foram levadas a Londres e foram consideradas muito surpreendentes. Ricamente trabalhados, os bronzes demonstravam um avançado trabalho de metalurgia; fato que surpreendeu os europeus, acostumados a pensar o continente africano como um lugar “primitivo”.

Houve grande interesse pelas peças, inclusive entre artistas, que se inspiraram nas linhas e formas das obras saqueadas para o surgimento do pensamento modernista nas artes. Boa parte dos Bronzes ficaram de posse do Museu Britânico, em Londres; outros, foram distribuídos em outros museus da Europa.

No ano de 2022, o governo alemão devolveu à Nigéria alguns Bronzes que estavam em sua posse². A atitude, considerada bastante simbólica na época, indica um reconhecimento dos

² Notícia disponível em < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2022-12/alemanha-entrega-nigeria-20-bronzes-de-benin>> Acesso em 10 set. 2024.

saques perpetrados pelos colonizadores e suas consequências. Essa atitude, ainda que tenha encontrado pares nos últimos anos, ainda é rara. A verdade é que muito da arte africana ainda se encontra fora do seu continente de origem.

3. Onde encontramos arte africana?

Willetts (2021) aponta em sua obra **Arte Africana** que poucos objetos foram levados para a Europa nos primeiros séculos de colonização, pois o interesse dos europeus estava muito mais voltado para a exploração de bens materiais e recursos naturais. Quando obras eram levadas, porém, isso era feito com o objetivo de demonstrar a superioridade europeia:

(...) durante as tentativas de administrar diferentes regiões da África, reuniu-se uma determinada quantidade de obras que foram enviadas à Europa, frequentemente como exemplos de práticas bárbaras a fim de estimular o apoio às sociedades missionárias. (Willetts, 2021, p.96 e 97)

Alguns dos museus com maiores coleções de arte africana no mundo hoje se localizam na Europa e essas obras foram majoritariamente levadas para o continente em processos de saque e invasão na segunda onda de colonização do século XIX. Eu gostaria de pedir licença aqui para fazer um breve relato pessoal: minha ida ao Museu Britânico.

Eu estava fazendo meu Doutorado Sanduíche na Itália nos anos de 2022 e 2023 e eu precisava visitar algumas peças que ficavam no Museu Victoria and Albert, em Londres. Eu tenho uma amiga que mora em Londres há uma década e eu resolvi ficar uns dias na casa dela. Como brasileira e imigrante, eu não tinha dinheiro, então eu busquei quais eram as possibilidades de turismo gratuito no meu fim de semana de folga. O Museu Britânico é um museu gratuito em Londres e ele abriga uma das peças que eu, formada em Letras, tinha mais vontade de ver ao vivo: a Pedra da Roseta, obra que permitiu a tradução dos hieróglifos para o grego. Mas o museu é muito mais do

que isso.

A experiência desse tipo de museu é muito diferente para nós que nascemos em um país que é uma colônia. Nossos museus são muito diferentes dos ditos “museus universais”, frutos do pensamento europeu iluminista no século XVII. Nesse período, coleções particulares foram doadas a universidades e os primeiros museus do tipo criados na Europa recebiam essas coleções. O Museu Britânico foi fundado em 1759, com o foco de ser um museu público.

O Iluminismo era um movimento filosófico e intelectual que visava olhar para o mundo a partir de uma perspectiva racional. A disseminação de conhecimento, portanto, seria fundamental para a transformação da sociedade. O Museu Britânico foi fundado a partir dessa ideia. Ele se iniciou com a coleção de Hans Sloane, um médico britânico que coletava objetos em suas viagens nas Colônias das Índias Ocidentais. Ele trouxe objetos que na época foram considerados etnográficos e arqueológicos.

Os museus pensados nesse momento construíam uma ideia de cronologia, de progresso, na sua expografia. As obras eram expostas de modo a construir uma noção de evolução, das civilizações menos para mais desenvolvidas. Assim, para que se chegasse à arte da antiguidade clássica, era preciso que se passasse pelas obras primitivas: as obras egípcias ou de outras civilizações orientais e do continente africano.

Por isso, quando entramos no Museu Britânico somos levados imediatamente para obras da Mesopotâmia; então Egito e, finalmente, Grécia Antiga. Salas de arte africana e indiana também se sucedem, indicando uma multiplicidade surreal de obras e origens. Mas é muito difícil não sentir desconforto. Não são apenas objetos que estão expostos lá. São prédios inteiros, templos e baixos relevos deslocados de seus locais de origem. É um museu chamado “britânico” cujas obras são tudo, menos britânicas.

Quando estive lá, percebi também uma tentativa nas placas de legitimar a coleção. É comum que o texto de apoio à obra explique como aquela peça chegou até o museu.

Normalmente, um “presente” ou uma “negociação” entre algum explorador e um governante local. Além disso, parece haver frequentemente uma sugestão de que os países não seriam capazes de preservar ou conservar suas obras de arte, e que a permanência dessas obras no Museu Britânico seria a garantia de que essas obras poderiam sobreviver.

Essa ida ao Museu Britânico foi responsável por me trazer também o questionamento sobre pesquisa para a criação de trajes de cena que exploramos aqui. Tendo em vista toda essa situação, por mais que o museu conduzisse pesquisas profundas sobre suas obras e contivesse uma multiplicidade grandiosa de itens, quão ética é a pesquisa que baseamos em locais que são fruto de saques? Será que essa é a nossa única possibilidade diante da presença massiva dessas obras longe de seus locais de origem?

Outro problema que frequentemente se percebe é que não houve preocupação com a produção de um arquivo de informações sobre as peças que respeitassem sua origem, autoria ou significado social. Isso pode estar ligado ao fato de que, para o colonizador, aquilo que estava sendo levado não poderia ser considerado hierarquicamente equivalente às suas próprias produções artísticas.

Aqui se adiciona um problema ainda mais complexo quando falamos da notaçãõ sobre obras de origem africana: há um ideal europeu de que a arte é “assinada”. No contexto da arte europeia, a autoria se torna gradativamente uma questão de importância maior. Principalmente a partir do Renascimento, há uma valorização cada vez mais forte do reconhecimento do nome do artista que criou a obra. Isso se relaciona com uma apelo cada vez maior à individualidade e, eventualmente, à ideia do artista como um gênio, dotado de um dom.

Vogel (1999), porém, vai apontar que a ideia de que uma obra de arte deveria obrigatoriamente ser assinada é essencialmente europeia, principalmente quando falamos de obras feitas para contextos religiosos:

Essencialmente, o próprio conceito de autoria na arte africana (e nas tradições artísticas romanas,

medievais e na maior parte das tradições artísticas mundiais) difere da ideia contemporânea do escultor como principal criador do objeto. Os estudos de campo indicam que é relativamente fácil descobrir muitos outros nomes associados ao objeto de arte: o nome do espírito ou deus servido pela obra; o nome da própria escultura; o nome do indivíduo ou grupo que possui ou encomendou a peça; e acima de tudo, adivinhos e sacerdotes que o ativam. Estas pessoas podem ser consideradas como os seus criadores, pois desempenham papéis fundamentais para tornar o objeto o que ele é. Muitas obras de arte tornam-se animadas, capazes de ação no sentido de que a sua presença, quando consagrada, permite que as coisas aconteçam. A pessoa responsável pela consagração do objeto pode, portanto, ser mais essencial do que o escultor, já que o não consagrado objeto não “funcionaria”; seria apenas uma forma oca. (Vogel, 1999, p. 42)

Assim, há um elemento que deve ser levado em consideração quando tratamos de arte africana: muitas vezes, o próprio objeto em sua materialidade já é, ele próprio, uma representação de autoria ou mensagem. O autor Amadou Hampâté Bâ fala mais sobre essa questão:

Os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. Na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo. (Hampâté Bâ, 2010, p.185)

Está, portanto, na força dos conhecimentos orais a ideia de perpetuação do conhecimento. Na África Ocidental, a figura dos *griots*, homens que transmitem histórias e conhecimentos de maneira oral, são considerados de grande importância na manutenção da memória de um povo. Principalmente em sociedades talvez ágrafas, o conhecimento oral tinha muito poder.

Até agora, pensamos em obras de arte materiais. Mas e as imateriais? Em um contexto colonial e de guerra, quantas pessoas perdem suas vidas em uma única batalha? Se o conhecimento oral é parte fundamental da arte africana, não parece um exagero dizer que a cada pessoa que foi

morta, perdemos também a chance de conhecer não só suas histórias, mas a memória das tradições daquele povo. Talvez com aprofundamento de pesquisas e estudos sobre a arte africana, possamos compreender mais sobre sua função social e diferenças de confecção de obras. Mas a perda imaterial do patrimônio que as pessoas representavam, infelizmente não poderemos recuperar.

4. Estratégias decoloniais na criação do traje de cena

Já dissemos no início do texto que a escolha de fontes que nos inspiram é um ato político. Essa ideia deve ser radical para que se possam produzir trajes que fujam ao estereótipo. Não propomos aqui um programa de fontes confiáveis, mas de desconfiança das fontes. É preciso que se compreenda que pesquisar em apenas uma fonte é uma armadilha da qual precisamos escapar.

A primeira atitude a ser combatida é a busca livre de imagens na internet, sem cuidado com as referências delas. Ainda que a internet facilite muito, não podemos confiar em tudo o que aparece nos buscadores de imagem. A maneira de nos protegermos de falsas informações na internet é o conhecimento. Quando nos dedicamos a produzir obras que se referem a um grupo específico, todos os conhecimentos podem ser acessados, inclusive história, geografia, artes visuais etc. Por mais que pareçam uma solução fácil, pois são repletos de imagens que nos satisfazem, os buscadores de imagens, usados de maneira isolada, podem ser mais prejudiciais do que auxiliares.

Muito do nosso imaginário do que seria a representação de um “traje africano” vem do audiovisual. O cinema, principalmente norte-americano e europeu, vem retratando o continente africano ao longo do tempo que oscilam entre o selvagem/perigoso, e o exótico.

Escrevendo essa frase, algumas memórias cinematográficas nos surgem à mente. A primeira delas foi um filme muito antigo: a versão de 1933 do conhecidíssimo monstro do cinema King

Kong. Com figurino assinado por Walter Plunkett, figurinista responsável por clássicos do cinema norte-americano, como “E o vento levou” (1939), “Nos tempos das diligências” (1939) e “Cantando na Chuva” (1952), o filme chama a atenção pela caracterização das pessoas que vivem na mesma ilha que o monstro.

Em uma cena icônica do filme, os moradores locais prendem a personagem central em uma espécie de altar cerimonial, em que será sacrificada pelo bem da tribo. As personagens usam longas saias de palha, que parecem quase trajes tradicionais havaianos. Além disso, usam colares com dentes de animais e peles de animais sobre os ombros ou cabeça. Eles também usam penas nos cabelos e no pescoço, completando uma imagem que viria a nos marcar muito no cinema, mesmo sem saber. A caracterização das figuras é misturada, não nos dando a ideia de que possa ser o traje de um grupo étnico específico.

Em 2005, outra versão de King Kong foi realizada, dessa vez sob a condução do diretor Peter Jackson. Ela busca no enredo do filme de 1933 sua inspiração para a produção de uma obra contemporânea. Ter sido produzido no século XXI, porém, não eximiu a produção de carregar consigo uma série de estereótipos. As personagens que vivem na ilha junto com o monstro usam trajes que parecem tangas em trapos, muitas delas com estampas animais, como leopardos. Eles trazem os cabelos sujos e colares de dentes de animais ferozes. Imagens que já vimos em muitos outros filmes, ainda que seja quase impossível que encontremos um grupo étnico específico que se vista desse modo.

Portanto, o que fica claro, é que o cinema retroalimenta suas próprias fantasias do que seria um “traje africano”. Os filmes acabam por se inspirar em si mesmos, trazendo, portanto, já um olhar enviesado sobre a construção da visualidade. Se os filmes que tomamos como inspiração não foram realizados a partir de uma pesquisa mais extensa e profunda, corremos o risco de reproduzir imagens sem sentido, baseadas apenas em referenciais estereotipados do que achamos que é o continente africano.

Buscar fontes em museus, como apontamos, também não

é uma solução fácil ou mais garantida. A notação genérica sobre obras nos museus pode levar à produção de trajés de cena que reproduzem o mesmo processo de invisibilização que os colonizadores perpetraram no passado.

Para uma busca em museus e bibliotecas, devemos nos atentar a quem são os responsáveis pelo conteúdo gerado. Observar de qual país vieram e qual o seu histórico de pesquisas pode nos ajudar a compreender melhor de que lugar partem. Todas as pessoas, sem exceção, têm lado e ideologia. O que nos resta é buscar quem são aqueles cujas ideologias são excludentes e quais não são. Se aquilo que buscamos está apenas em um museu que não sentimos que faz um trabalho decolonial, precisamos olhar com desconfiança para o que está dito ali.

Outra estratégia fundamental, que parece ser muitas vezes ignorada pelos produtores de arte: confiar na memória coletiva e na oralidade. Muitas vezes o conhecimento pode não estar nos livros, mas nas histórias das pessoas. Por vezes há trajés guardados ou situações vividas por alguém que podem ser fonte de inspiração para você em sua criação. Lembrar-se do conhecimento vivo que parte da oralidade é uma maneira excelente de fugir dos anos de perpetuação de preconceitos nas fontes oficiais.

5. Considerações finais

A pesquisadora Françoise Vergés tem conduzido um trabalho importante no sentido de questionar a necessidade de decolonizar os museus. Em sua obra homônima (Decolonizar o museu, 2023), a autora discute sobre como os ditos museus universais foram fundados em uma cultura de roubos e como é indiscutível que essas obras deveriam ser devolvidas a seus países de origem. Pode ser que isso signifique que museus como o Museu Britânico fechem as portas, uma vez que não há lá itens locais o suficiente para manter a instituição viva. Mas, se é isso que é preciso para que haja a reparação histórica dos bens saqueados, então talvez algumas instituições precisem

acabar.

Além disso, a autora aponta para o cuidado que se deve tomar com o oportunismo de usar a palavra decolonialidade como marketing. De nada adianta a produção de exposições focadas em decolonialidade, trazendo obras de artistas negros contemporâneos, se não há uma discussão de acesso ao museu. Enquanto os frequentadores dos museus forem majoritariamente brancos e de classe alta e os trabalhadores do dito museu forem negros, não há proposta decolonial verdadeira. Os museus precisam de uma proposta educativa que coloque mais pessoas negras como fruidores de arte.

Essa é uma questão que deve permear nosso trabalho independentemente de nossas áreas. Não é possível escrever de maneira ética sobre África e negritude sem trazer como arcabouço teórico nenhum autor negro e/ou africano, cujas vivências com o tema transcendam apenas a vivência acadêmica. É preciso um olhar mais cuidadoso sobre acesso em todos os nossos espaços.

Além disso, o olhar sobre a história da arte africana é fundamental para aqueles que querem produzir trajes que possam representar de maneira digna aqueles usados por grupos étnicos do continente africano. Em sua obra “Os condenados da Terra”, Frantz Fanon aponta como uma das ações mais perversas do sistema colonial é justamente privar um povo de seu passado:

Talvez ainda não se tenha mostrado suficientemente que o colonialismo não se contenta em impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado. O colonialismo não se satisfaz em encerrar o povo em suas malhas, em esvaziar o cérebro colonizado de todas as formas e de todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, anula-o. Esse empreendimento de desvalorização da história pré-colonização assume hoje sua significação dialética.

Quando se reflete sobre os esforços que foram empregados para realizar a alienação cultural tão característica da época colonial, compreende-se que nada foi feito por acaso e que o resultado global buscado pela dominação colonial era exatamente convencer os nativos de que o colonialismo devia retirá-los das trevas. (Fanon, 2022, p.211)

É a partir dessa lógica que a retirada de objetos que tenham valor simbólico ou religioso de seus contextos ganha um peso ainda maior. Há uma tentativa deliberada de retirada dos objetos com o objetivo de enfraquecer o povo a quem ele pertence, além de alçar um objeto poderoso a um status rebaixado. Ele se torna algo sem nome, sem história, sem relevância.

Acreditamos ser importante ressaltar esses fatos, pois não se pode acreditar que o tratamento dado às obras de arte africana tenha sido fruto de um puro desconhecimento ou de um descompasso no conceito do que é arte. O processo colonial não é inocente. A colonização despoja propositalmente os povos de suas culturas, de modo a dominá-los. Nosso papel como artistas e pesquisadores é driblar essas armadilhas coloniais e ajudar a trazer à superfície aquilo que a história tentou esconder – ou não se importou em registrar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAGNALL, Roger S. **Alexandria: Library of Dreams**. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 146, No. 4 (Dec., 2002), pp.348-362 Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1558311>> Acesso em 10 set. 2024.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**, em História Geral da África I Metodologia e pré-história da África. Organização Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: ática/UNESCO, 2010, pp181-218.

VANSINA, Jan. **Art history in Africa**. Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 1999.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**. São Paulo: Ubu, 2023.

VOGEL, S. M. (1999). **Known Artists but Anonymous works: Fieldwork and Art History**. African Arts, 32(1), 40. doi:10.2307/3337537.

WILLETT, Frank. **Arte Africana**. São Paulo: Edições SENAC, 2021.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Celina Gil: Maria Celina Gil é graduada em Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH/USP (2014). Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP. Pesquisadora de Pós-Doutorado na Unicamp, com a pesquisa “O ator coautor do traje”. Atua como figurinista em teatro e performance.

e-mail: mcelina@unicamp.br

PALAVRAS-CHAVE

decolonialidade; museus; arte africana.

Capítulo 13

METODOLOGIAS PARA ANÁLISE DE TRAJES DE CENA EM ESPETÁCULOS TEATRAIS: ESTUDOS REALIZADOS EM PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO FILIADOS À ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE) ¹

Methodologies for analyzing stage costumes in Theatrical Shows: studies carried out in postgraduate programs affiliated with the Brazilian Association for Research and Postgraduate Studies in Performing Arts (ABRACE)

Dulci, Luciana Crivellari; PhD; Universidade Federal de Ouro Preto; Ludulci@gmail.com

Este trabalho é o resultado da pesquisa realizada em estágio pós-doutoral na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob a supervisão do professor e pesquisador Fausto Viana, referência obrigatória na temática aqui tratada. Buscou-se investigar, em dados secundários, junto a bancos de teses de universidades brasileiras, os estudos desenvolvidos a partir de análises das imagens dos trajes utilizados em obras cênicas teatrais. Durante a primeira parte do processo de pesquisa, realizei buscas em bancos de dados pelo portal da CAPES e sítios das universidades brasileiras, utilizando como termos buscadores “trajes”, “trajes de cena” e “figurino”. Foram encontrados mais de 300 (trezentos) títulos de dissertações de mestrado e teses de doutorado, em programas de pós-graduação diversos, ligados às áreas de Ciências Humanas, Sociais Aplicadas, Arte e Moda. Refletindo sobre a impossibilidade de investigar todos esses títulos durante o período de um ano, decidi estudar, especificamente, os Programas de Pós-graduação em

¹ Artigo ampliado de versão aceita para publicação na Revista d'Obras, prevista para abril de 2025, no Dossiê “Moda e Figurino: transversalidades no processo e na pesquisa” (e-ISSN 2358-0003).

Artes Cênicas filiados à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Essa escolha reduziu o meu recorte de pesquisa, viabilizando a investigação no período de um ano, além de ser uma investigação de interesse para o meu contexto de atuação como professora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto e para o Prof. Fausto Viana, meu supervisor no estágio pós-doutoral, que atua no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Durante a busca nos bancos de dados dos 21 (vinte e um) Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas afiliados à ABRACE, utilizei a técnica investigativa da bibliometria (Pritchard, 1969), que tem o propósito de quantificar e avaliar as publicações científicas de temas escolhidos como objetos de estudo. Nesta busca foram encontrados aproximadamente 1500 (mil e quinhentos) títulos de dissertações e teses de trabalhos desenvolvidos, mas somente em 11 (onze) dos programas de pós-graduação filiados à ABRACE foram encontrados trabalhos tratando dos trajes como objeto investigado. São 53 (cinquenta e três) trabalhos ao total, incluindo trabalhos que abordam trajes cênicos, mas não chega a 40 (quarenta) títulos os que investigam, especificamente, os trajes de cena em espetáculos teatrais. Número bastante reduzido, em vista do total de trabalhos investigados e do tempo de existência dos programas de pós-graduação em artes cênicas no Brasil, a exemplo do PPGAC/ECA/USP, que tem mais de 40 (quarenta) anos.

Foi uma surpresa constatar que, dentro da grande área de visualidades da cena, em Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas, filiados à ABRACE, o olhar para os trajes é tão pouco presente como elemento cênico de interesse para análises e conhecimento profundo das obras artísticas. De forma que, como um dos produtos desta pesquisa, elaborei um protocolo de análise de trajes de cena, para auxiliar e estimular pesquisadores a se interessarem por este rico objeto de estudo, ampliando a compreensão das relações existentes nas diversas searas das obras cênicas. Os trajes são fundamentais para

se compreender as relações entre personagens, as escolhas políticas na montagem do espetáculo, assim como compreender melhor a dramaturgia e seus encenadores. O protocolo que sugiro foi elaborado a partir das metodologias observadas nos estudos investigados e dos resultados alcançados por elas nas análises propostas.

O recorte então escolhido, de levantar todos os trabalhos defendidos em PPGAC's filiados à ABRACE foi proposital, para reduzir o número de trabalhos, permitindo a finalização da pesquisa no período de um ano (2023-2024). Dos vinte e um programas filiados à ABRACE, nas universidades USP, UFBA (Teatro e Dança), UFMG, UNIRIO, UFRGS, UFRN, UFU, UFPA, UFMA, UFOP, UNESP, UFAC, UFSJ, UFRJ, UDESC, UFF, UFMT, UFG, UNB, UNICAMP, apenas nos primeiros onze programas constam trabalhos que investigam trajes. Sobre trajes de cena em espetáculos teatrais não se chega a quarenta trabalhos. Nas teses e dissertações encontradas foram observadas as pesquisas e metodologias usadas para analisar os trajes de cena, sejam elas as difundidas por autores frequentes nestes trabalhos, como Fausto Viana, Patrice Pavis e Roland Barthes e ainda a forma como cada pesquisa organizou seu sistema específico de análise e os elementos utilizados para compreender a importância desses trajes nos espetáculos teatrais investigados pelos autores dos trabalhos acadêmicos.

O objetivo principal deste estudo foi identificar os principais elementos de análise de imagem utilizados para se analisar trajes de cena, com o intuito de compor um inventário das metodologias de pesquisa utilizadas nestas análises, na forma de um protocolo amplo, que possa auxiliar futuros pesquisadores em estudos que tratem da importância simbólica do traje para a composição das imagens cênicas e sua poética. A sistematização e divulgação de técnicas para se analisar um objeto de estudo visa contribuir para o letramento acadêmico de jovens pesquisadores, assim incluindo-os no campo científico, à medida que estes ampliam seus saberes e linguagens específicas para realizar pesquisas acadêmicas. Espera-se ainda colaborar com as discussões epistemológicas do campo científico concernente às Artes. Um protocolo é

como um projeto de pesquisa, não precisa ser totalmente seguido. Contudo, ter acesso a uma estrutura organizada com os elementos essenciais a serem percorridos em uma pesquisa pode auxiliar, sobremaneira, em uma análise que olhe para todos os aspectos possíveis, sobre o material levantado de seu objeto de estudo.

Esta pesquisa procurou reunir dados que possam contribuir com outras investigações que envolvam temáticas semelhantes e até mesmo despertar o interesse por este viés de pesquisa dentro das Artes Cênicas, Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Moda, em vista da grande relevância que os trajes têm para a composição da identidade das obras cênicas. O pequeno inventário que será aqui apresentado, exemplificando os resultados da pesquisa de pós-doutorado, pode servir de consulta e para o conhecimento a respeito de técnicas metodológicas usadas em análise de imagens, por diversos autores e, mais especificamente, imagens de trajes pertencentes a montagens de obras cênicas teatrais. Os dados inventariados apresentarão registros de diferentes objetos de estudo, com variações de escolhas metodológicas, podendo inspirar futuras investigações, assim ampliando este campo de estudos e pesquisas.

Importância cênica dos trajes

A riqueza cultural de uma obra cênica pode ser compreendida a partir de seus elementos constitutivos, como as linguagens e imagens utilizadas, bem como a sua dimensão simbólica. Estes elementos mostrarão os significados – implícitos e aparentes – das obras, assim como as intenções explícitas e subjetivas dos autores, das inspirações que recebem para a construção das obras e das possíveis e/ou prováveis influências que podem exercer sobre os grupos sociais, tanto dos artistas quanto dos espectadores. “O discurso sobre a ação e a personagem se insere na evolução do sistema da indumentária. Insere-se assim nele, tanto quanto na gestualidade, no movimento ou na entonação, no *gestus* da obra cênica” (Pavis, 1999, pp. 169–170).

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava Tairov, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade. (Pavis, 1999, p.168)

A maioria de autores utiliza a palavra figurino para falar dos trajes utilizados em cena, em pesquisas com diferentes posicionamentos sobre a terminologia e a conceituação, em defesas que vêm contribuindo para o fortalecimento deste campo de pesquisa.

Figurino é tudo o que é posto sobre o corpo-atuante enquanto este está em cena, e quando penetra o corpo, mantém seus aspectos visíveis, mas atenta para o que não está ao alcance da vista do público, ou mais: por vezes, põe à vista, à percepção, ao toque do público partes internas do corpo-atuante. (Silva, 2010, p. 163).

Quando o ator está engatinhando no texto, ainda naquela fase de achar caminhos e intenções, podemos dizer com certa dose de humor que ele está nu. Nu, claro, no sentido figurado, mas, de certo modo, também nu fisicamente, porque ainda não sabe com que roupa irá colorir as fantasias que tece em torno do ser imponderável que está gestando no seu íntimo e que tem o nome bem apropriado de personagem. É nessa fase de incerteza dramática que a mão salvadora do mágico das roupas aparece para vestir os nus. (Rocha, 2004, p.15)

Fausto Viana e Dalmir Pereira conceituam traje de cena como “a indumentária, a roupa usada nas artes cênicas – teatro, circo, ópera, balé, musicais – não importa o formato. Pode ser cinema ou performance. Toda cena em que um ator estiver portando um traje vai ter um traje de cena. Claro que você pode falar figurino, não há problema algum, você vai ser entendido. Para nós, figurinos são as gravuras que

vinham impressas nas revistas de moda no século XIX.” (Viana e Pereira, 2015, p. 6). Seguirei usando a nomenclatura traje de cena para falar dos trajes com importância direcionada para a construção das identidades das personagens, da cenografia, do espetáculo, assim como para o trabalho do ator em cena. Contudo, respeitando as escolhas e citações de autores quando se referem a figurino, indumentária e à ocupação profissional figurinista. Viana e Pereira (2015) e Patrice Pavis (1999) reforçam a importância que o traje de cena foi ganhando, ao longo do tempo, para a construção do espetáculo. Não é um acessório nem apenas um caracterizador do ator. É peça fundamental e integrante da cena, sendo um significativo cênico de muitas revelações.

No fim do século XIX novos pesquisadores começam a encarar o traje como um complemento fundamental da cena no sentido da adequação do traje à personagem. Não é mais qualquer roupa que serve, muito menos importa se ela é só bonita. Ela tem que servir ao ator na elaboração da sua personagem. O traje de cena começa a ser reconhecido como importante elemento da ligação entre o palco e a plateia, entre o ator e o espectador, transferindo imagens, causando impressões. (Viana e Pereira, 2015, p. 7)

Viana e Pereira (2015) apontam os elementos essenciais para a construção de um traje de cena e, conseqüentemente, para a descrição e análise destes. Seriam cor, forma, volume, textura, movimento e origem. Sobre estes elementos, existem significados culturais para as cores e um código de cores que vem do teatro grego. Importante pensar o significado de uma “cor” em um traje de cena, considerando a relação do traje com a personagem, com a dramaturgia e com o espetáculo, como um todo, além do significado cultural que aquela cor possa ter em determinado contexto. O elemento “forma” diz sobre a maneira como uma peça de roupa é cortada e modelada, como, por exemplo, uma saia trapézio, godê ou evasê. “As roupas, nos diferentes períodos históricos, passam por formas diversas que ligam sua visualidade àquele período. Sempre é bom pensar nisso para não ‘datar’ um traje sem querer” (Viana e Pereira, 2015, p.14). O “volume” se refere ao espaço que os

trajes ocupam no palco e deve ser observado em proporção a este, à cenografia, aos corpos dos atores e à iluminação. Já a “textura” do traje diz sobre características dos materiais dos quais são feitos os trajes, para responderem bem à interação com a luz de cena. E ainda observar o “movimento” que deve ter ou não um traje, conforme as necessidades da personagem, prescritas pela dramaturgia. O aspecto “origem”, de um traje, fala sobre a localização geográfica de um estilo de indumentária ou uma estética de *design* ou a origem cultural daquela influência, seja pela região, pela religião, por rituais conhecidos, movimentos artísticos e outros tantos aspectos culturais possíveis de se identificar.

Como analisar um traje de cena?

Roland Barthes, Patrice Pavis e Fausto Viana – os autores mais citados pelos trabalhos investigados, como referências teóricas e metodológicas para se analisar trajes – apresentam elementos importantes para analisar trajes de cena. Viana e Velloso (2018), falando sobre o semiólogo estruturalista Roland Barthes, dizem que este não criou um “sistema dos trajes de cena”, como o fez em seu livro *Sistema da Moda*² (Barthes, 1973), com conceitos e métodos para interpretar trajes de moda. Contudo, citam as variantes nomeadas por Barthes, a saber, forma, ajuste, movimento, peso, maleabilidade, transparência, relevo, volume e dimensão, que poderiam ser usadas, por outros pesquisadores, para se fazer análise de um traje cênico (Viana e Velloso, 2018, p. 15). No artigo Qual a profilaxia para o seu figurino? Viana comenta:

Com poucas exceções, todos os critérios estabelecidos por Barthes para análise semiótica dos trajes poderiam ser aplicados ao traje de cena. Alguns se destacam e têm sido amplamente utilizados por mim na análise dos trajes: cor, forma, volume, textura, movimento e origem’. (Viana 2015, pp. 78–79)

2 BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70, 1973.

viana e Velloso resumem questões e elementos que devem ou não aparecer em um traje de cena, no ato do espetáculo, segundo a classificação feita por Roland Barthes, no ensaio *As doenças do traje de cena*:

NÃO DEVE: Não deve ser um alibi, um ponto visual que distraia o público da realidade essencial do espetáculo. Não deve ser uma espécie de desculpa para compensar a pobreza da peça. Não deve substituir a significação do ato teatral por valores independentes. O fim de um traje de cena em si o condena.

DEVE: Guardar seu valor, sem estrangular ou encher a peça. Aderir-se ao espetáculo. O traje serve à peça um certo número de serviços: se um desses serviços é exageradamente prestado, se o servidor se torna mais importante que o amo, então o traje está doente. (Viana e Velloso, 2018, p. 9)

Assim, compreende-se que o traje de cena “tem que estar inserido no contexto da encenação, sendo parte fundamental dela” (Viana e Velloso, 2018, p. 10); deve estar perfeitamente adequado ao cenário e aos outros atributos do espetáculo, tais como a iluminação, a sonoplastia, a maquiagem etc. “O traje deve estar harmonizado, equilibrado, para permitir a leitura do ato teatral, sem atrapalhar em nenhum momento o espetáculo” (Viana e Velloso, 2018, p. 15).

A relação do traje de cena não se dá diretamente apenas com o corpo do performer ou gerando uma relação entre performer e objeto. A relação é muito mais ampla pois envolve os outros artistas de cena. Essa relação se complementa com o trabalho de diversos outros profissionais que compõem a cena e cujo trabalho afeta o traje. Dentre eles, o iluminador: sem luz, não há figurino. Com determinada luz, obtém-se determinado efeito ou cor. E assim por diante, passando pelo cenógrafo, pelo sonoplasta, pelo maquiador... A grafia da cena, a cenografia, envolve todos nessa arte que em essência é puramente colaborativa. (Viana, 2017, p.135)

A diretriz mais certa na definição do que é um bom figurino teatral é a adequação: ao espetáculo, à produção, às capacidades de produção de quem o cria, executa e veste, entre outros. Nada é mais destoante em uma produção do que trajes que saltem aos olhos dos espectadores, mas os atores e outros elementos não. O trabalho contemporâneo nessa área caminha cada vez mais para a perfeita integração entre todas as partes do

espetáculo. (Koudela e Junior, 2015, p. 78)

O figurino teatral não pode ser mais relevante que outros elementos da cena. Tal como um quadro, não é apenas um elemento plástico a ser decodificado, mas o recurso que permite à personagem projetar-se para viver o artístico, a representação. O figurino deve ser pensado como elemento artístico integrando conjunto de cenário, luz, música etc. Ele evidencia relações, traços e formas característicos de nossa cultura, proporciona um diálogo com a intelectualidade, com o virtuosismo do nosso tempo. (Abrantes, 2001, p.15)

O semiólogo Patrice Pavis (2011), com sua leitura acurada e afeita à interculturalidade, escreve sobre aspectos relevantes a serem considerados ao se analisar um traje de cena. Com base em seus estudos sobre análises de trajes o autor relata que “(...) observaremos que o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais ‘invasores’ como o cenário ou os figurinos e, por fim, por aquilo que autoriza a própria percepção da iluminação” (Pavis, 2011, p. 162). Pavis destaca a importância de se atentar aos detalhes impressos no traje que será analisado. Os detalhes trazem consigo grandes significados e geralmente são instigadores de pesquisa.

Deus estaria nos detalhes? Em todo caso, o sentido de uma representação de sua análise está com certeza nos detalhes: um fragmento aparentemente anódino afigura-se muitas vezes característico do conjunto e é preciso saber reconhecer tais detalhes ‘insignificantes’ que, muitas vezes, se abrigam em alguns elementos materiais privilegiados do espetáculo. Cada sistema signifiante vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação. (Pavis, 2011, p. 162)

Pavis (2011) organiza as observações de elementos, a serem realizadas, na análise de um traje, em quadros que vão do mais amplo ao mais estreito. O aspecto mais amplo de uma análise é quando se busca relacionar o traje à encenação, “verificando se confirmam ou infirmam os outros dados materiais do espetáculo, qual é o *Costume Design*, a

encenação dos figurinos que foi escolhida” (Pavis, 2011, p. 164). O aspecto mais estreito é quando se busca descrever a fabricação dos trajes e quando se busca estabelecer como os atores se investem deles e os vivenciam. O autor também descreve elementos que podem ser observados e desdobrados em uma análise de traje de cena:

- A caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais.
- A localização dramaturgica para as circunstâncias da ação.
- A identificação ou o disfarce da personagem.
- A localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, com o universo social: “tudo o que, no figurino, confunde a clareza dessa relação contradiz, obscurece ou falsifica o *gestus* social do espetáculo, é ruim; tudo o que, pelo contrário, nas formas, cores, substâncias e seu imbricamento, ajuda a leitura desse *gestus*, tudo isso é bom”. (Pavis, 2011, p. 164)

Pavis destaca ainda que, antes mesmo de interpretar e descrever os trajes de um espetáculo, é bom se questionar como foram elaborados:

Seriam eles provenientes de uma tradição imutável que fixou e que rege o uso do figurino, como na maioria das tradições de atuação e dança orientais, ou então foram eles criados inteiramente por um figurinista, em função das exigências específicas da peça e do papel, para servir uma encenação original, no sentido ocidental do termo?[...] Poderíamos então – como a respeito da atuação, do espaço ou da encenação – falar do estilo dos figurinos: clássico, romântico, realista, naturalista, simbolista, épico etc. (Pavis, 2011, p. 167)

E ao observar e fazer a leitura de um traje em relação aos outros presentes no palco, captar os sistemas das regularidades que fazem o efeito de uma conexão ou de uma desconexão é uma característica sobre figurinos como vetores-conectores: “as roupas permitem reconhecer a diferença entre prisioneiros e guardas ou entre atores amadores dirigidos por Sade e a boa sociedade napoleônica que veio observá-los” (Pavis, 2011, p. 168).

Mais seguro e concreto que qualquer outro sistema significante da representação, o uso dos figurinos baseia-se em observações verificáveis, a partir de tramas de signos estritamente codificadas. É por isso que a abordagem funcionalista da semiologia é especialmente apta para a análise dos figurinos. O figurino é, no teatro, um embreador natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos. Perfeito agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia: podemos assim abordá-lo a partir do organismo vivo do ator e do espetáculo, ou então, a partir do sistema da moda que ele transmite da maneira mais precisa possível, tão precisamente quanto uma marionete (a qual é muito mais confiável que a carne e a emoção humana). O figurino de teatro é, de fato, ao mesmo tempo, vestido (ou investido) pelo ator e concebido externamente pelo figurinista e encenador. Sua descrição impõe então ao espectador um duplo olhar, ao mesmo tempo existencial (“como o ator se vira com isso?”) e estrutural (“o que isso vira para a produção global do sentido?”). (Pavis, 2011, p. 169)

Atores, nos processos de criação e composição cênica, se baseiam em personagens tipos. Nessa imagem, que representa uma identidade, a composição do traje cênico é essencial. O tipo bem realizado tem uma função simbólica, podendo tornar-se um objeto estético quando representado pela personagem, estimulando o espectador a tomá-la como exemplar e identificar-se com ela. A tipicidade da personagem é definida na sua relação com o reconhecimento que o espectador pode fazer. Umberto Eco, que procura compreender os aspectos mais relevantes que afetam a interpretação, por meio da semiótica, fala em “personagem típica, que significa pensar na representação, através de uma imagem, de uma abstração conceitual” (Eco, 1970, p. 212). As personagens típicas podem exprimir com eficácia condições do estado de uma cultura ou civilização contemporânea à sua realização, constituindo-se em uma tipificação universal quando a personagem pode ser compreendida e compartilhada por espectadores distantes desta, temporalmente.

A imagem funciona como uma forma de comunicação, similarmente à linguagem verbal ou à escrita, à medida que é significativa e transmite ideias por meio de sua forma. A diferença é que a imagem impõe sua significação imediatamente,

sem analisá-la, sem dispersá-la (Barthes, 1973). A roupa, fazendo parte da tipificação do ator, é vista aqui como mensagem, que no sistema semiológico é tomado como signo de uma representação que tem o ator como significante de um conceito específico (o significado transmitido): a tipificação que por ora encarna.

Quando livre das funções parasitárias que podem acometê-lo (hipertrofia das funções históricas, estéticas e suntuosas), o traje tem uma função intelectual e Barthes acreditava que já tinha tido uma função semântica: não era apenas para ser visto, “prestava-se também a ler, comunicava ideias, conhecimentos ou sentimentos”, ou seja, era o resultado da interação de diversos sentidos já combinados. Barthes define que o elemento de base do traje de cena é o signo, que ele chama de célula intelectual ou cognitiva (ligada ao processo mental de percepção, memória, juízo e/ou raciocínio) do traje de teatro. (Barthes, 1973, p. 68 citado por Viana e Velloso, 2018, p. 12)

Quando observadas as vestimentas ou indumentárias, em qualquer contexto social, incluindo as obras cênicas, seus significados remetem sempre a determinado tempo histórico, ideologias políticas presentes e valores de quem as escolheram. Ao mesmo tempo que uma obra cênica se vale de inspirações, ela também instiga e desempenha um papel de formadora de opinião e de públicos de gosto. Influenciam toda a dimensão estética, o comportamento e os juízos de valor, podendo impactar ações sociais de todos os tipos, do consumo à formação de movimentos políticos.

Roupas, casas, edifícios públicos e até mesmo os entalhes e os objetos decorativos feitos por artesãos amadores nos revelam muitíssimo sobre as pessoas que os criaram e escolheram. E nossa compreensão de uma cultura depende de nosso estudo do mundo que seus membros construíram e das ferramentas, dos artefatos e das obras de arte que criaram. (Dondis, 1997, p. 16)

Outra referência que pode ser seguida por pesquisadores, quando analisar trajes em cena ou mesmo trajes de moda, através da semiologia, é o capítulo intitulado “Análise semiótica de

imagens paradas”, de Bauer e Gaskell, quando os autores explicam e exemplificam como proceder uma análise semiótica e finalizam o capítulo com um pequeno guia de passos para analisar imagens, que ressalta (Bauer e Gaskell, 2002, p. 340): 1) Importância da escolha do material, das fontes e como se relacionam ao problema de pesquisa; 2) Utilizar texto, imagem e detalhes para auxiliar na identificação de aspectos menos óbvios; 3) Identificar os conhecimentos culturais aos quais as imagens se referem e como o texto se relaciona com as imagens; 4) Conferir todos os elementos e suas inter-relações; 5) Escolha do formato de apresentação da análise e as referências para cada nível de significação. Usando esses autores, Maciel e Miranda (2009) adaptaram o guia feito por Bauer e Gaskell para a análise de imagens paradas de trajes de moda, sugerindo como critérios principais de observação do traje a forma (e modelagem), a cor, os materiais de confecção, as escolhas de composição do traje e o gestual da pessoa que porta aquela roupa.

Embora as imagens, objetos e comportamentos podem significar e, de fato, significam, eles nunca fazem isso autonomamente: “todo sistema semiológico possui sua mistura linguística”. Por exemplo, o sentido de uma imagem visual é ancorado pelo texto que a acompanha e pelo status dos objetos, tais como alimento e vestido, visto que sistema de signos necessitam “a mediação da língua, que extrai seus significantes (na forma de nomenclatura) e nomeia seus significados (na forma de usos ou razões)”. (Bauer e Gaskell, 2002, p. 321)

Fausto Viana, no artigo Traje de cena como documento (2017, p. 131), trata do traje como um documento importante para se compreender o espetáculo do qual fez parte, “a partir de características materiais contidas nele (tecidos, formas, cores...) e de outros documentos a ele associados (fotografias, croquis...)”. Viana cita um roteiro, muito útil, que Susan Pearce³ (2006), professora de museologia na Universidade de Leicester (Canadá) e especialista em cultura material, criou para o estudo, conservação e análise de objetos e artefatos.

³ Pearce, S. M. **Interpreting objects and collections**. London: Routledge, 2006.

1. Estudar a história do objeto, sua procedência e maneira de aquisição;
2. Identificar o material de que é feito;
3. Analisar sua construção e ou técnicas construtivas;
4. Ver o design e, por extensão, o designer;
5. Verificar sua função;
6. Identificar o objeto, em descrição fatural, o mais próximo e detalhadamente possível;
7. Avaliar o objeto – julgamento e comparação com outros objetos, não necessariamente para avaliar o valor financeiro da peça;
8. Realizar análise cultural, a relação do artefato com sua cultura;
9. Verificar aspectos destacados da cultura do objeto;
10. Interpretar o objeto, seu significado, através dos valores da cultura do presente. (Pearce, 2006 citado por Viana, 2017, p. 136)

O roteiro acima sugere um estudo dos aspectos culturais, materiais e simbólicos inscritos em um objeto – que podem ser transpostos para os trajes de cena – para levantar o máximo de informações e significados. Um roteiro como este é um bom guia para pesquisas sobre trajes de cena. Acrescentando-se a este roteiro elementos de análise já mencionados anteriormente, nos trabalhos de Barthes (1973), Viana (2017, 2015), Viana e Pereira (2015), Viana e Velloso (2018), Pavis (2011, 1999), Bauer e Gaskell (2002), Maciel e Miranda (2009) poder-se-ia produzir um protocolo para auxiliar descrições e análises dos trajes de cena em pesquisas científicas com importância, inclusive, para a historiografia e memória do traje, do espetáculo e do grupo que o encenou.

Pequeno inventário de metodologias de análise para trajes cênicos

Ciente de toda a relevância dos trajes para as artes da cena e conhecendo algumas metodologias e sistemas utilizados por especialistas, na análise de imagens de trajes de cena, a ideia desta pesquisa foi realizar um levantamento, de

estudos brasileiros resultantes de análises das imagens e narrativas dos trajes de cena utilizados em trabalhos cênicos teatrais, para compor um inventário das metodologias de pesquisa utilizadas nestas análises. Fez-se uma pesquisa bibliográfica em trabalhos de mestrado e doutorado produzidos em Programas de Pós-graduação filiados à Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

Esta pesquisa caracteriza-se como quanti-qualitativa sendo primordialmente qualitativa, de acordo com os propósitos teóricos e analíticos apontados por Bogdan e Biklen (1994, p. 49), ao considerarem que na abordagem da investigação qualitativa “nada é trivial, tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo”. Foram utilizadas como técnicas de coleta de dados qualitativos a pesquisa bibliográfica e o método comparativo. Já como técnica quantitativa, foi utilizada a bibliometria. Por bibliometria, segundo Pritchard, entende-se “todos os estudos que buscam quantificar o processo de comunicação escrita” (Pritchard, 1969, p. 349 citado por Noronha, 2017, p. 121). Assim, levantou-se todas as referências sobre análise de trajes encontradas nas teses e dissertações, bem como todos os elementos de análises usados pelos autores destas pesquisas investigadas, sejam estes provenientes de protocolos de análise, como alguns apontados acima, neste artigo, ou por escolhas próprias, de acordo com os documentos que possuíam e as possibilidades analíticas destes.

O método comparativo foi utilizado para apresentar os estudos e as metodologias de análise de imagens empregadas ao observar os trajes de cena. A comparação (Sartori, 1994) é uma técnica de análise científica importante para se conhecer e interpretar os fenômenos e objetos estudados. Através da comparação pode-se evidenciar regularidades, padrões, similitudes e diferenças nos resultados obtidos por estes pesquisadores, para compreender a importância dos trajes cênicos na composição da obra artística e sua relação com a cultura e questões sociais emergentes à montagem do(s) espetáculo(s).

Neste recorte de pesquisa observou-se que os estudos analisaram, principalmente, imagens dos trajes de cena em fotografias, fotos de cena e/ou vídeo e entrevistas, materiais tratados como fontes documentais. Os estudos não mencionam as teorias da recepção em suas próprias análises, ainda que, em alguns trabalhos, pesquisadores tenham tido oportunidade de assistir aos espetáculos, além da pesquisa em material documental. Vale notar, todavia, a importância de se considerar os espaços de subjetividade em qualquer trabalho acadêmico-científico. Esse levantamento das metodologias e sistematizações de processos de análise revelou que os estudos analisam, principalmente, espetáculos teatrais que contam com a presença de profissionais responsáveis pela idealização e confecção dos trajes cênicos, mesmo os que abordam, também, processos coletivos e colaborativos. Para uma análise de imagens de trajes de cena propõe-se, abaixo, um protocolo com elementos que se julgou de fundamental importância observar.

Sugestão de protocolo de análise para trajes de cena

1) Conhecer a história de vida dos realizadores das obras cênicas e de seu grupo teatral: encenadores, figurinistas, seu processo formativo e influências, de todos os tipos, em suas obras. Quando acessível, também do dramaturgo estudado.

2) Apresentar, em profundidade, a dramaturgia escolhida como objeto de estudo, bem como suas referências e influências.

3) Identificar os princípios e as referências que nortearam a concepção do espetáculo teatral e dos trajes de cena.

4) Descrever os aspectos físicos, aparentes e materiais do traje, incluindo elementos tais como cor, forma, volume, textura, movimento, origem, ajuste, peso, maleabilidade e transparência.

5) Caracterizar cada figurino separadamente, em termos de características materiais, técnicas construtivas prováveis

e intenções simbólicas, bem como as fontes de recursos disponíveis.

6) Apontar a identificação, tipificação ou arquétipos das personagens, quando houver indicação. Por exemplo: mocinha, bandido, galã etc.

7) Observar, em cada personagem, as intenções prováveis de características psicológicas e sociais destas que podem ser inferidas das próprias características materiais e simbólicas dos trajes.

8) Verificar a adequação do traje aos outros atributos do espetáculo, tais como a sintonia ou contraste com o cenário, iluminação, sonoplastia, maquiagem etc.

9) Interpretar o traje em uma análise cultural que inclua remeter à sua função e usos de origem na cultura referenciada pela dramaturgia e/ou no tempo da montagem do espetáculo.

10) Entrevistar figurinistas, encenadores e outros realizadores de interesse para a pesquisa.

Costuras entre o protocolo e exemplos de análises dos estudos investigados

Costurar a sugestão deste protocolo em dez passos, com exemplos esclarecedores, para fins pedagógicos, é tarefa de desafiadora condensação. Abaixo seguem alguns dos trabalhos pesquisados que contam com descrições e análises cuidadosas e que apuraram dados relevantes, em pesquisas com fartas fontes documentais. O primeiro passo para uma boa análise a respeito de trajes de cena deve começar pela história de vida e obra de encenadores e/ou figurinistas, para iniciar a leitura das informações disponíveis nas fontes materiais encontradas, à luz de elementos de sua trajetória familiar, profissional e cultural. Os trabalhos abaixo selecionados, para exemplificar o protocolo, realizaram ótimas pesquisas sobre a vida e a obra dos realizadores e ficou evidente, nestes textos, como estas pesquisas contribuíram no entendimento

de seus trajes de cena e propósitos. Para cada passo do protocolo segue um exemplo de estudo com suas análises dos trajes de cena.

1) A primeira indicação, e crucial, para uma boa análise de trajes de cena, é conhecer a **história de vida dos encenadores e figurinistas**, para conhecer seu processo formativo, verificar as influências, de todos os tipos, em suas obras e assim ampliar a propriedade e o repertório de cada análise, para além dos aspectos físicos dos trajes. Como as produções teatrais têm mais informação sobre a dramaturgia, os encenadores e até sobre a cenografia, e menos sobre os trajes de cena, é fundamental constar descrições detalhadas sobre a dramaturgia, a cenografia e a vida e a obra dos encenadores, para contextualizar os leitores que podem, juntamente com pesquisadores e analistas, ter mais dados sobre os trajes, já que não são muitos os documentos, as fotos de cena e vídeos disponíveis, na maior parte das obras teatrais.

Juliana Miyuki Matsuda, em *As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine*, apresenta a história de vida da encenadora Ariane Mnouchkine, nascida em Paris, com mãe inglesa e pai russo e cita como as influências orientais sempre estiveram presentes em suas obras.

Em 1963, Ariane havia recebido dinheiro pela participação no roteiro de um filme produzido por seu pai, “O homem do rio”. Com esta verba parte para a sua grande viagem ao Oriente, passando pelo Japão, Hong Kong, Bangcoc, Camboja, Calcutá, Nepal, Índia, Paquistão, Afeganistão, Teerã e Turquia. (Matsuda, 2016, p.170)

Tudo que ela vivenciou nestes países influencia em suas obras futuras. Em maio de 1964, de volta à França, ela e seus amigos que fazem parte da ATEP [Associação Teatral dos Estudantes de Paris] fundam o Théâtre du Soleil como uma Sociedade Cooperativa Operária de Produção. (Matsuda, 2016, p.171)

Para a criação de um novo espetáculo é Ariane Mnouchkine quem propõe as ideias gerais do que gostaria que fossem encenadas, mas a decisão de embarcar nelas deve ser feita por todos. [...] Não há elaboração de croquis para posterior confecção dos trajes de cena, são os atores que compõem seus próprios personagens. As figurinistas,

então, são aquelas que discutem previamente sobre os trajes de cena com Ariane, veem os ensaios e recebem as propostas dos atores, auxiliando-os a elaborar essas ideias. (Matsuda, 2016, p.175)

2) Na sequência, é fundamental conhecer e **apresentar o texto, a dramaturgia** escolhida como objeto de estudo, em profundidade. Para se compreender, de forma mais abrangente, os aspectos físicos e as escolhas materiais de um traje, para se acessar o fundo de sua intenção, o sentido que se buscou provocar, através daquele figurino, de acordo com a dramaturgia.

Na dissertação de mestrado *Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook*, Sérgio Lessa Ortiz realiza um investimento detalhado em todos os aspectos enumerados por mim, nesta sugestão de protocolo de análise para trajes de cena em espetáculos teatrais. Vou exemplificar, com trechos da dissertação de Ortiz (2013), o cuidado em apresentar a dramaturgia de Peter Weiss (autor de *e a vida, obra e influências sobre o encenador Peter Brook*, objeto de sua pesquisa trabalho).

O autor apresenta e analisa o texto, a dramaturgia de Peter Weiss em profundidade, separando um subtítulo específico para essa função. Além da própria dramaturgia, Ortiz apresenta influências e referências históricas, políticas e ideológicas nas obras do dramaturgo. Um pequeno trecho segue abaixo.

Na peça de Weiss, os personagens são: Sade, Coulmier com esposa e filha, as irmãs de caridade, os enfermeiros e todos os loucos que atuam na encenação do marquês. Com o recurso da metalinguagem, ou seja, uma peça dentro da peça, o autor coloca ao público um dos mais valiosos recursos de distanciamento. Ao mesmo tempo, desenvolvem-se e sobrepõem-se três tempos: a representação dos eventos de 1793, escritas por Sade, o momento em que estão encenando a peça (1808) e o tempo dos espectadores.

Além deste efeito temporal, os que contemplam a encenação também vivem uma dupla circunstância: são tanto espectadores da peça de Weiss quanto da peça de Sade, realizada em Charenton e patrocinada pelo senhor Coulmier. Portanto, todo o público, ao entrar na sala de espetáculos, transforma-se nos cidadãos

reconhecidos da sociedade, convidados do diretor do manicômio. Assistem ao espetáculo concebido por Sade, que espera pelo momento em que Charlotte Corday assassinará I'flarrat.

Sob a atmosfera de um cabaré, apresentam-se durante a trama: danças, episódios surrealistas que colocam em cena distintas variantes sobre a loucura e manifestações sexuais regadas com música feitas por pratos, sinos, flauta e órgão. O rei Luís XVI, representado por um boneco, é guilhotinado em cena. Em meio a toda esta exótica representação, a plateia presencia um debate, devendo se posicionar frente a estas questões. Por um lado, f'Iarat luta pelo avanço da revolução e pela criação de uma sociedade mais equilibrada, através da transformação completa e radical da estrutura social. De outro, Sade anseia por uma sociedade liberal e humanística, livre dos preconceitos morais, permitindo ao homem uma realização individual plena.

Porém, longe de ser uma discussão maniqueísta, com somente dois polos bem definidos, é fundamental prestar atenção aos outros pontos de vista expostos por Weiss, como o de Coulmier, defensor da ordem pós-revolucionária, e o de Duperret, enraizado em suas concepções ultra moderadas, ou mesmo o do padre Roux, cujo radicalismo ultrapassa em muito a visão do próprio I'Iarat. E o de Charlotte Corday, que, amedrontada, crê estar ameaçada pelas propostas do líder revolucionário e pela própria revolução. (Ortiz, 2013, p. 79)

Coletar informações sobre as influências de outros artistas, dramaturgos, encenadores etc. na obra de quem se escolheu pesquisar sempre pode iluminar percepções sobre o figurino e sobre as intenções que se pretendiam com os trajes de cena, a partir do que inspira o figurinista. Sérgio Lessa Ortiz demonstra, longamente, no texto de sua dissertação, manifestações, referências e dados sobre a vida e a obra de Peter Brook. Algumas influências, de importantes encenadores, em Brook, seguem no trecho abaixo.

Retomando as influências de importantes encenadores contemporâneos em Brook, merece destaque especial o polonês Jerzy Grotowski. Vale ressaltar que existe uma aproximação no trabalho de ambos. Brook reconhece alguns paralelos e pontos de contato entre suas formas de expressão artística. Brook teve um primeiro contato com o trabalho de Grotowski durante o processo com o grupo LAMDA, durante Teatro da Crueldade com a Royal Shakespeare Academy, em Londres, em 1964. Para ele Grotowski é único, pois investia uma investigação sobre a natureza da ação, seu fenômeno, seu significado e,

sobretudo investiga os seus processos mentais, físicos e emocionais relacionados ao fazer teatral. Esse processo é tão intenso para o diretor polonês, que estabelece um centro de pesquisa denominado de Teatro Laboratório – em que a falta de recursos não é necessariamente uma desvantagem –, para realizar experiências através da observação dos processos com seus atores. (Ortiz, 2013, p.51-51)

3) Identificar, junto à obra de vida dos encenadores e figurinistas, bem como em fontes documentais, **os princípios e referências** que nortearam a concepção do espetáculo teatral (e dos trajes de cena), tais como: históricas, políticas, ideológicas, inspirações em outros figurinistas ou artistas, em movimentos estéticos ou artísticos ou arquitetônicos etc. Conhecer os **processos socioculturais e históricos**, de forma mais abrangente, do tempo a que se refere a dramaturgia e do tempo vivido pelos encenadores ou de um movimento estético ou artístico que os influenciaram de maneira relevante. As análises serão iluminadas por estes dados. O invisível do traje se torna cada vez mais aparente com informações qualificadas sobre a vida e a obra dos encenadores e figurinistas, leitura profunda da dramaturgia, características históricas e referências que podem ter influenciado a confecção dos trajes de cena.

No trabalho Os figurinos do personagem negro: a projeção do vestuário cênico na cena contemporânea, Carla Aparecida da Costa aborda o figurino do personagem negro, no teatro brasileiro, desde o século XIX, até o tempo presente, mostrando como as questões históricas e políticas de um determinado período influenciam as criações artísticas, incluindo o teatro. No panorama que a autora apresenta, as personagens existentes para o corpo negro eram fundamentadas no estigma da escravidão, em caracterizações pejorativas de personagens folclorizadas e muitas vezes sem nomes próprios, sendo referidas como o “moleque”, a “beijuda”, a “mulata ferosa” etc. “[...] Peças burguesas que invisibilizam as potencialidades da cultura afrobrasileira e o personagem negro que, por vezes, aparece em cenas estereotipadas, em papéis subalternizados, marginalizados e hiper sexualizados”.

(Costa, 2019, p. 25) Desde os anos 1940 e com a criação do grupo Teatro Experimental do Negro (TEN), pouco a pouco as personagens negras vão ganhando outras propostas, incluindo o protagonismo nos espetáculos de teatro brasileiros.

As peças do TEN mantiveram-se distanciadas daquelas que se restringiam a apresentar o negro no papel de escravo, o moleque da fazenda, o malandro, o preguiçoso, capoeirista encenqueiro, a mulata sensual: dos personagens que descaracterizavam a identidade do negro afrobrasileiro, enfim. (Costa, 2019, p.44)

Assim, um dos espetáculos escolhidos pela pesquisadora, para analisar em seu trabalho de mestrado é justamente um que foge dessa construção estereotipada para os corpos negros, em obras cênicas de períodos anteriores, no teatro brasileiro. O espetáculo é *Contos Negreiros do Brasil* (Fernando Philbert, 2017).

A escolha de *Contos Negreiros do Brasil* se deu pelo narrativo, político-social em que o negro é apresentado. Além disso, como dito anteriormente, na ótica do vestuário, escolhemos o espetáculo porque ele apresenta o personagem negro fora dos estereótipos e dos papéis de subalternização que sempre lhe são atribuídos. (Costa, 2019, p.73)

4) Quanto aos **aspectos físicos, aparentes e materiais do traje**, deve-se empreender uma descrição detalhada e pormenorizada de sua confecção, incluindo elementos tais como cor, forma, volume, textura, movimento, origem, ajuste, peso, maleabilidade e transparência. Esses primeiros elementos vão colaborar para identificar os tecidos prováveis ou outros materiais usados na confecção. Observar todas as minúcias, como a presença de bordados e pedrarias ou materiais e características pouco usuais na feitura de roupas. Atentar o olhar para perceber elementos conhecidos e desconhecidos do repertório do pesquisador, ainda que pareçam, à primeira vista, pouco relevantes. Os detalhes nunca são acessórios aos trajes, eles são parte relevante e compõem as substâncias dos trajes.

No trabalho Mestre Nato em narrativas costuradas: estudo de princípios de criação dos figurinos em “O auto da barca do inferno” e “A-mor-te-mor” Graziella Ribeiro Baena relata, longamente, a história de vida do Mestre Nato e como sua trajetória profissional, de percursos não lineares, que incluiu formação em artes plásticas e vivências diversas como costurar e frequentar ambientes com prostitutas, foi constituindo o profissional de múltiplas habilidades, até se tornar figurinista. Em entrevista para a pesquisadora, declara que “a vida não tinha sentido nenhum nessa época, aprendi muito e a inspiração para minhas obras eróticas vêm dessas experiências”. (Baena, 2012, p. 27)

[...] vestes compostas por “macacões” em peça única que, ao vestirem os corpos dos atores, mostravam os desenhos do corpo e uma simulação de nudez. Estes trajes alteravam o corpo dos atores, pois a volumetria do enchimento funcionava como prótese, isto aumentava suas silhuetas e funcionava como uma forma de ocupação do espaço cênico. Ao analisar o figurino é possível associá-lo ao conceito da roupa como segunda pele, pois o que vemos é uma roupa, que se propõe ser uma segunda pele simulando uma nudez, seria como literalmente uma forma de “vestir o nu”. Uma nudez grotesca e cômica, mas desenvolvida com seriedade e estudo de anatomia, pois é perceptível o desenho das marcas do corpo, características da figura humana. [...] A volumetria é uma característica do Mestre Nato enquanto artista, que já fazia uso da técnica do matelassê como marca do seu estilo. Outra forte marca do mestre Nato neste figurino é o caráter sexual, na medida em que expõe os corpos nus de maneira detalhada, mesmo que em uma simulação, com ênfase aos falsos órgãos sexuais agregados ao corpo de tecido. As próteses dos corpos eram um jogo metafórico fundamentado pela alegoria da peça e davam um aspecto grotesco aos artistas. (Baena, 2012, pp. 78-79)

5) Caracterizar cada figurino separadamente, em termos de características materiais e intenções simbólicas. Analisar as técnicas construtivas prováveis. Quando caracterizar os figurinos, verificar o estilo ou desenho da confecção, segundo influências de momentos históricos, estéticos ou artísticos tais como romântico, naturalista, épico etc. Importante identificar o sentido provável, a função, o significado de cada escolha de figurino, em cada personagem, em cenas específicas,

ou para a obra cênica. Essa função e escolha para o traje é uma referência já conhecida pelo pesquisador e pela cultura de onde se analisa ou foi idealizada pelo encenador em uma proposta original da dramaturgia? Busca provocar austeridade ou desconforto ou riso, por exemplo?

Em **A trajetória de Gianni Ratto na indumentária**, Rosane Muniz Rocha fez uma longa e cuidadosa pesquisa sobre a vida, obra, referências e influências no trabalho do diretor e cenógrafo Gianni Ratto, sobretudo no primeiro capítulo da dissertação. O segundo capítulo é dedicado às criações de Gianni Ratto e autora segue o cuidado de referenciar as influências artísticas, históricas e políticas para a criação dos trajes.

Mas pelas fotos podemos ver que a criação de Gianni Ratto na indumentária não foi tão revolucionária quanto a da cenografia. O vestido em primeiro plano (figura 1), tem saia rodada, porém sem ancas tão largas e sem sobressaias com aberturas frontais e drapeados. Uma clara opção por um vestido romântico, nos moldes do século XIX, como proposto no texto original. No período, estes vestidos de noite eram usados com apertados e longos *corselets*, mas este nunca foi um hábito para cantoras de ópera, para não prejudicar a respiração. (Muniz, 2008, p. 46)

Esta linha é visível nos figurinos criados por Gianni Ratto, bem cortados, mas simples; típicos de uma pequena cidade russa do século XIX. O xale e a retidão na linha do vestido de Caterina lhe dão um pouco do peso da idade. Em oposição, a gola canoa com blusa branca aparente por baixo e os detalhes nos arremates da gola e da barra jovializam a atriz Mirella Pardi. A cintura bem marcada e as tranças na caracterização também colaboram. Além do que parece ser um lacinho no arremate da gola de sua camisa branca. Os trajes são bem cuidados e executados, mas não exigem uma maior dificuldade técnica, apesar de não ser possível conferir qual o tipo do arremate das extremidades do vestido de Varvara. (Muniz, 2008, p. 50)

6) Apontar a identificação, **tipificação ou arquétipos das personagens**, quando houver indicação. Por exemplo: mocinha, bandido, galã, diabo etc.

No trabalho *A indumentária do espetáculo cênico da Paixão de Cristo, em Nova Jerusalém (PE): transformação dos*

figurinos de Herodes e Pilatos, e transfiguração dos demônios – de 1954 a 2004, de Andréa Queiroz, a autora apresenta a infância do figurinista do espetáculo, Victor Moreira, em Olinda, cidade do estado brasileiro de Pernambuco e, em entrevista, este relata fatos de sua infância que o marcaram e influenciaram a confecção de seus figurinos, como o “farfalhar de saias foi uma imagem que marcou a minha vida. Acho que a questão do volume que ainda hoje eu exploro em minhas criações de figurino deve-se, em parte, à lembrança desta imagem”. (Queiroz, 2014, p. 30). O figurinista, que assumiu os figurinos e cenários do espetáculo cênico referido, em 1954, diz ainda que para realizar as suas criações, teve influência de filmes bíblicos que assistiu no cinema e de pesquisas que realizou no próprio livro da Bíblia.

O Demônio tinha que ter cauda, uma vez que ela representava os falsos profetas, como está descrito na Bíblia no livro de Isaías, capítulo 9:15, “O ancião e o varão de respeito é a cabeça, e o profeta que ensina a falsidade é a cauda”. Ele também tinha asas e essas são uma referência ao anjo, que, segundo a Bíblia, foi expulso do céu, porque queria ser melhor do que Deus. [...] Já para a composição do figurino de Pilatos e Herodes, Victor Moreira buscou referências nos filmes a que assistira no Cine Olinda e na *Bíblia Sagrada* e em livros como *História bíblica para os Nossos Dias*, de Stefan Andrews; *A Vida de Cristo*, de Justus Perez De Urbel; e *A Vida Mística de Jesus*, de H. Spencer Lewis, dentre outros. (Queiroz, 2014, p. 48)

7) Observar cada personagem e as intenções prováveis de **características psicológicas e sociais** destas que podem ser inferidas das próprias características materiais e simbólicas dos trajes, assim como da análise da dramaturgia, influências na obra e na vida do encenador e/ou figurinista.

Na tese **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator**, Luiz Renato Moura problematiza as relações entre o processo criativo do ator e os elementos visuais do espetáculo, com o objetivo de evidenciar como os elementos visuais podem aprofundar as pesquisas e os próprios processos criativos dos atores. Realiza as análises a partir de sua experiência como ator na Cia. de Teatro Engenharia Cênica.

“O figurino, como traje, tem como função vestir a personagem, e mesmo a nudez é uma definição visual relacionada ao conceito de figurino. Dessa forma, o figurino estabelece uma leitura da personagem, mas, principalmente, do corpo cênico” (Moura, 2019, p. 95)

[...] o figurino tem a capacidade de ser uma ponte para o ator, que o conecta com a personagem e com o espaço dramático. Quando o ator veste o figurino, nesse ato, a roupa passa a ser o seu gesto e o seu movimento. Nas cores e nas texturas podem ser revelados traços da personagem e, assim, o figurino propicia ao ator atmosferas que lhe ajudam a oscilar e a dominar a transição entre o real e a ficção da cena. (Moura, 2019, p. 97)

8) Verificar a **adequação do traje aos outros atributos do espetáculo**, tais como a sintonia ou contraste com o cenário, iluminação, sonoplastia, maquiagem etc. Avaliar como o figurino ou traje de cena se relaciona com a dramaturgia e com os outros elementos presentes no espetáculo.

Adriana Corrêa, em sua dissertação intitulada A estética do figurino de Robert Wilson em *Einstein on the beach* (1976) e *Shakespeare's Sonnets* (2009) apresenta, no trecho abaixo, a importância de se pensar os trajes cênicos juntamente com a iluminação, que é fundamental para compor a impressão que se deseja passar. A autora cita como a iluminação ressalta luz e sombra, texturas, volume, tridimensionalidade, movimento e pode, por isso, alterar totalmente a percepção de um traje, em função da iluminação que se projeta sobre ele no palco.

O brilho do tecido, possivelmente um cetim, também é essencial para a criação desta textura, pois ao ser iluminado tem suas áreas de sombra e luz ressaltadas. Desta forma, uma nova dimensão é adicionada ao traje, que passa a interagir de maneira diferente com a iluminação e com a dimensão sensorial despertada no espectador. O traje da Elizabeth I, por exemplo, ao interagir com a luz, gera um interesse visual em busca de descobrir cada detalhe. O vestido parece incrivelmente adornado apenas pelo uso da textura, que faz com que a imagem da personagem em geral se torne mais densa, mais envelhecida, mais rica e mais tridimensional. (Corrêa, 2021, p. 179)

9) Interpretar o traje em uma **análise cultural** que inclua remeter a sua função conhecida, de origem, os usos sabidos na cultura referenciada pela dramaturgia, os valores identificados em sua procedência ou até novos valores e funções atribuídos aos trajes, pela dramaturgia e/ou espetáculo. Considerar, sempre, que os trajes são objetos da cultura material e imaterial de um povo. Daí a sua relação, inequívoca, com os valores, usos, hábitos, sentimentos e impressões das múltiplas culturas.

No trabalho Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena, Maria Celina Gil apresenta os usos do bordado como uma presença diferencial aos trajes de cena, utilizados para potencializar as narrativas das obras cênicas, para além dos efeitos decorativos e enriquecedores atribuídos, comumente, aos bordados. Bordados podem indicar riqueza, brilho, luz, mas podem também indicar peso, estrutura, signos de pertencimento a instituições, ligações com a origem do diretor (ou do figurinista ou da dramaturgia) e a presença dessa arte(sanato) na cultura de um lugar de referência importante para a obra cênica e/ou para as pessoas que a realizam.

Se o traje de cena auxilia na transformação do corpo do ator em corpo da personagem, o bordado pode ser um elemento que participa deste ritual. Muitas vezes o bordado não é necessariamente visto pelo público, ou seja, ele é criado para que seja visto apenas pelo ator e, assim, possa o auxiliar na sua transformação. São detalhes que transformam a relação entre o ator e a personagem a partir do traje. Evidentemente, o aspecto decorativo do bordado é muito importante na criação de trajes de cena. Principalmente quando se pensa em trajes para ópera e balé, que costumam ser apresentados em palcos de maiores proporções, os adornos bordados ajudam a adicionar textura, cor e volume aos trajes. Assim eles são visualmente interessantes mesmo à distância. Também tornam os trajes mais ricos dependendo da maneira com que são trabalhados. (Gil, 2018, p.53)

O método de trabalho de Gabriel Villela como diretor é muito particular. Ele inicia o trabalho pela concepção do figurino e da cenografia. Suas roupas estão sempre carregadas de significados e arquétipos e o figurino tem uma dramaturgia própria. [...] O bordado é um elemento constante e de muita importância em seus trajes. Com ele, Villela guarda relações profundas que permeiam desde sua origem mineira, até sua tradição familiar e as figuras artísticas que mais lhe inspiram esteticamente. Um dos artistas em quem Villela se inspira, tanto na

visualidade quanto nos processos de criação, é Arthur Bispo do Rosário. (Gil, 2018, p.103)

10) O último ponto a se destacar e sugerir seria **entrevistar o figurinista** e/ou encenador. As informações obtidas junto aos realizadores são de riqueza inquestionável e pode esclarecer de tal forma as intenções de criação dos trajes de cena que poder-se-ia reduzir enormemente o trabalho do pesquisador e analista. É esclarecedor, sobretudo, para uma descrição das escolhas e processos seguidos por estes profissionais. Contudo, nem sempre será possível entrevistá-los e a pesquisa terá importância ainda que só se possa contar com documentos tais como imagens fotográficas, vídeos, cartazes, encartes, ficha técnica etc. Inclusive, vale atentar para o fato de que a percepção do figurinista/encenador é sempre a do criador e diz sobre as suas escolhas, de maneira descritiva, nem sempre analítica. A percepção do analista/pesquisador tende a caminhar para além da descrição dos processos de criação, buscando sentidos e significados das escolhas e propostas. Ambas as percepções são importantes e não excludentes para um estudo acadêmico.

O espetáculo Dia em que a Morte bateu das botas (Edilson Alves, 2000) faz parte da Cia Oxente, companhia de teatro popular paraibana, e é relatado por Tainá Macedo Vasconcelos, em sua tese de doutorado intitulada O traje de cena do ator popular. Vasconcelos (2022) entrevistou os figurinistas do espetáculo e realizou suas análises usando estes dados e incluindo as suas percepções, para além das informações fornecidas pelos figurinistas entrevistados, como deve ser o trabalho de uma pesquisadora: relatar o visível e buscar identificar as tramas simbólicas do que não é óbvio ao olhar. Ao falar sobre a personagem “Morte”, a pesquisadora insere no corpo do texto dados da entrevista com o figurinista Nelson Alexandre e também a sua própria leitura do espetáculo, a partir das fontes documentais de sua pesquisa.

O figurino da Morte puxa para o lado sacro, para o lado espiritual. A gente remeteu a algumas iluminuras sacras, que foram customizadas no figurino da atriz,

no sobretudo. Uma capa enorme que não tem manga, a própria manga bufante da blusa é que compõe a capa. É bem interessante a ideia. Essa capa tem um lado neutro, que é a parte externa, já a parte interna tem uma coloração meio vinho, roxo, customizado com umas iluminuras sacras, que remetem a alguns santos e algumas coisas assim, que tem a ver com a atmosfera espiritual. E sendo assim, depois disso tudo pronto, a gente foi dar uma envelhecida com spray, com tinta, para mostrar que era uma coisa já surrada do tempo. E não esquecendo que esses detalhes que foram customizados, eles foram customizados de forma mais aparente, onde os pespontos ficaram à vista. [...] O traje cênico da Morte tem referências no imaginário grotesco da Idade Média. Possui muito volume, com calça fofa e mangas bufantes, utilizando meias compridas e uma capa enorme. Para Nelson Alexandre, o traje da Morte é uma mistura do feminino com o masculino, pois ninguém sabe qual é o sexo dela. A própria interpretação de Jacinta brinca com a questão de gênero, ora com movimentos fluidos e femininos, ora com força e uma certa brutalidade. Nota-se, na imagem 142, a sobreposição de camadas que provocam texturas diversificadas, características do trabalho de Nelson Alexandre. Assim como o trabalho de customização com as iluminuras na parte interior da capa, que remetem a figuras de santos. As franjas e os franzidos acrescentam mais camadas a essas texturas. E como o título do espetáculo diz, a Morte calça botas. O efeito de desgaste no traje também remete a atemporalidade e ao caráter milenar da personagem. As fitas que saem da cabeças aparentam um elmo em conjunto com a touca. Essa leitura do elmo pode estar relacionada com uma das identificações da morte com o diabo, e do diabo como o cavaleiro das trevas. (Vasconcelos, 2022, p. 212/213)

Considerações Finais

Esta pesquisa investigou, em estudos brasileiros, como se analisam trajes de cena, e sua importância, em espetáculos teatrais. A riqueza dos dados obtidos foi imensa e grande parte desses dados consta neste artigo. É uma grande alegria, para mim, como pesquisadora, olhar para outros trabalhos de pesquisa e apreciar os objetos de estudo escolhidos, as metodologias, as fontes encontradas, os caminhos possíveis em cada narrativa. Aprendi muito, ampliei meu repertório e por isso desejei compartilhar esses saberes com outras pessoas que intencionem realizar pesquisas no vasto e importante campo de estudos que abrange figurinos, trajes de cena e

cenografias. Espero que as reflexões dessa pesquisa possam ainda colaborar com estudos diversos que tenham as imagens de indumentárias, vestimentas e modas, como objetos de pesquisa, em quaisquer dos campos de estudos concernentes às Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Artes. Quando se fala em Moda como um campo científico de investigação, o conceito indica um espaço de reflexão que inclui todas as manifestações sócio-históricas ligadas ao vestuário e à apresentação pessoal, em qualquer espaço de atuação social.

Observar as metodologias de cada estudo investigado foi importante para constatar a presença de autores, brasileiros e estrangeiros, já reconhecidos por teorizarem sobre análise de imagem, seja em moda, figurino ou trajes de cena. Importante dizer que a especificidade de cada estudo e dos materiais documentais encontrados confere singularidade também às análises. Nem sempre se pode seguir um protocolo pré-definido, seja pela raridade de fontes documentais que permitam leituras de todos os aspectos contidos na construção dos trajes de cena ou mesmo porque os caminhos de cada pesquisa apontam para relações que vão se apresentando durante o processo e essas ligações ganham espaços e nuances próprias nos textos e análises. Exatamente por constatar as peculiaridades de cada estudo e os elementos que ganharam maior destaque em cada um deles, foi possível sugerir os dez passos essenciais para se analisar trajes de cena em espetáculos teatrais.

As escolhas de cada pesquisador são únicas. Objeto de estudo, enfoque analítico e escrita. Dependendo da dramaturgia, obra cênica e espetáculos escolhidos para se examinar, alguns elementos são acessíveis e outros não. Fontes documentais podem se perder ou estar em estado de difícil identificação. Contudo, alguns caminhos indicam boas possibilidades de análise, como conhecer profundamente a obra cênica que se está pesquisando; buscar dados sobre a vida e a obra do dramaturgo e, igualmente, do grupo teatral, encenadores e figurinistas, bem como de suas principais influências; descrever com detalhes as características físicas dos trajes de cena construídos para o espetáculo; apontar o design, técnicas de construção dos trajes e as fontes de

recursos disponíveis; identificar as intenções prováveis do figurinista ou encenador, por trás dos aspectos materiais dos trajes; verificar a adequação dos trajes às personagens e aos outros elementos do espetáculo tais como iluminação, cenografia, texto e, fundamentalmente, atentar aos aspectos culturais e ao momento histórico – da obra cênica original e também do momento em que se montou o espetáculo – ao se realizar qualquer análise. Todos os pormenores de um traje jamais são acessórios e sim essenciais à leitura de sua imagem e significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

BAENA, Graziela R. **Mestre Nato em narrativas costuradas: estudo de princípios de criação dos figurinos em ‘O auto da barca do inferno’ e ‘A-mor-te-mor’**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcgliclefndmkaj/https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/7741/1/Dissertacao_MestreNatoNarrativas.pdf Acesso em 30 jul. 2024.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. Lisboa: Edições 70, 1973.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BOEIRA, Maria Celina G. R. **Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2018.tde-27122018-105257> Acesso em: 30 jul. 2024.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

CORREA, Adriana F. **A estética do traje de cena de Robert Wilson em Einstein on the Beach (1976) e Shakespeare’s Sonnets (2009)**. 2021. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24082021-204541/pt-br.php> Acesso em: 15 out. 2024.

COSTA, Carla A. da. **Os Figurinos do Personagem Negro: A Projeção**

do Vestuário Cênico Na Cena Contemporânea. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/13297> Acesso em 30 jul. 2024.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KOUDELA, Ingrid. D.; JUNIOR, José Simões de A. **Léxico de pedagogia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

MACIEL, Eduardo; MIRANDA, Ana Paula C. DNA da Imagem de Moda. **Anais do V Colóquio de Moda, ABEPEM.** Recife, 2009. Disponível em: <https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202009/Consumo-de-Moda/>. Acesso em 24 jun. 2024.

MATSUDA, Juliana M. **As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine – conceituação, modelagem e construção.** 2015. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-06092016-111821/pt-br.php> Acesso em: 15 out. 2024.

MOURA, Luiz Renato G. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator.** 2019. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/LOMC-BDRMHA> Acesso em 30 jul. 2024.

NORONHA, Dayse; MOMESSO, Ana Carolina. Bibliométrie ou Bibliometrics: o que há por trás de um termo? **Perspectivas em Ciência da Informação.** v.22, n.2, p.118-124, abr./jun. 2017. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfefindmkaj/https://www.scielo.br/j/pci/a/X4xTbMZNdVXV3MNSYFRnSbQ/?format=pdf> Acesso em 30 jul. 2024.

ORTIZ, Sergio Ricardo L. **Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook.** 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2013.tde-10022014-110825> Acesso em 30 jul. 2024.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema.** Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEARCE, S. M. **Interpreting objects and collections.** London: Routledge, 2006.

QUEIROZ, Andréa C. de A. **A Indumentária do espetáculo cênico da Paixão de Cristo, em Nova Jerusalém (PE): transformação dos figurinos de Herodes e Pilatos e transfiguração dos Demônios – de 1954 a 2004.** 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27297> Acesso em 30 jul. 2024.

ROCHA, Rosane M. **A trajetória de Gianni Ratto na indumentária.** 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13052009-161645/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

_____, Rosane M. **Vestindo os nus: o figurino em cena.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

SARTORI, Giovanni. “Comparación y Método Comparativo”. In: Giovanni Sartori e Leonardo Morlino (orgs.). **La Comparación en las Ciencias Sociales.** Madrid: Alianza, 1994.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena.** 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfindmkaj/https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9650/1/Tese%2520Amabilis%2520seg.pdf> Acesso em 09 dez. 2024.

VASCONCELOS, Tainá M. **O traje de cena do ator popular.** 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2022.tde-13072023-144826> Acesso em 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Sala Preta**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 130–150, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p130-150> Acesso em 30 jul. 2024.

_____. Qual a profilaxia para o seu figurino? **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 59 – 81, 2015. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002704715.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir R. **Figurino e Cenografia para iniciantes.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/653> Acesso em 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela M. Roland Barthes e o traje de cena. **Anais do XIV Colóquio de Moda, ABEPEN.** Curitiba, 2018. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfindmkaj/https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002918253.pdf> Acesso em 30 jul. 2024.

APÊNDICE

Lista dos trabalhos levantados nos PPGACs filiados à ABRACE

Segue abaixo a lista dos 21 PPGACs filiados à ABRACE e, na sequência, os trabalhos levantados na pesquisa destes PPGACs, que versam sobre trajes de cena e, mais especificamente, em espetáculos teatrais. Os trabalhos, de mestrado e doutorado, estão separados por programa de pós-graduação, em ordem decrescente, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas com maior número de trabalhos (o PPGAC-ECA-USP), até os PPGAC's de menor número de trabalhos.

Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas filiados à ABRACE

UFAC – Centro de Educação Letras e Artes – CELA – (Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas – PPGAC) ppg.acenicas@ufac.br

USP – Escola de Comunicação e Artes – (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) ppgac@usp.br

UDESC – Centro de Artes (Programa de Pós-graduação em Teatro) ppgt.ceart@udesc.br

UFBA – Escola de Teatro – (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) ppgac@ufba.br

UFBA – Escola de Dança (Programa de Pós-graduação em Dança) ppgdanca@ufba.br

UFMG – Escola de Belas Artes – (Programa de Pós-graduação em Artes) poseba@ufmg.br

UNICAMP – Instituto de Artes – (Programa de Pós-graduação em Artes) <http://www.iar.unicamp.br/posgraduacao/contato.v2.php>

UNIRIO – Centro de Letras e Artes – (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) cla-ppgac@unirio.br

UFRGS – Instituto de Artes (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) ppgac@ufrgs.br

UNB – Instituto de Artes – (Mestrado e Doutorado em Arte) idapos@unb.br

UFRN – Departamento de Artes – (Mestrado em Artes Cênicas) ppgarc@cchla.ufrn.br

UFF – Instituto de Ciência da Arte – (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte) secretaria_ppgca@vm.uff.br

UFU – Instituto de Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes) posartes@fafcs.ufu.br

UFMT – Instituto de Linguagens (IL) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea ecco@ufmt.br

UFG – Programa de Pós-graduação em Performances Culturais performancesculturaispos@gmail.com

UFPA – Instituto de Ciências da Arte/ICA – (Programa de Pós-Graduação em Artes/PPGArtes) ufpa.ppgartes@gmail.com

UFMA – Departamento de Artes Cênicas – (Programa de pós graduação em artes cênicas / Ppgac) ppgac@ufma.br

UFOP – Instituto de Filosofia, Art e Cultura /IFAC– (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / PPGAC) ppgac@ufop.edu.br

UFSJ – Departamento de Artes da Cena/DEACE – (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/PPGAC) ppgac@ufs.br

UFRJ – Escola de Comunicação – ECO – (Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena PPGAC) secretaria.ppgac@eco.ufrj.br

UNESP – Departamento de Artes (DeArtes) – (Programa de Pós Graduação em Artes – IA Unesp) posgraduacao.ia@unesp.br

Trabalhos levantados nos PPGACs que versam sobre trajes

Abaixo seguem as referências completas de todos os trabalhos produzidos nos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas filiados à ABRACE, que tratam de trajes. São 53 ao total, incluindo os que tratam de trajes de folguedo, trajes de fé, trajes de performance e trajes de cena teatral. A maioria, em torno de 40 trabalhos, trata do traje de cena como seu principal objeto de investigação. Outros tratam mais de aspectos das visualidades da cena e incluem os trajes como parte das análises. Escolhi listar todos os trabalhos encontrados para que seja possível, inclusive, verificar as diferentes abordagens e escolhas de objeto e metodologias de análise. Apesar de incluir nesta lista, todos estes trabalhos, inclusive os que não escolheram especificamente o traje de cena teatral como objeto central de pesquisa, o número de dissertações e teses que abordam a temática dos trajes de cena é muito pequeno, em comparação ao volume total de pesquisas das pós-graduações em artes cênicas filiadas à ABRACE, que é de aproximadamente 1500 títulos (investigação até outubro de 2024).

USP – Escola de Comunicação e Artes – (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) ppgac@usp.br

BIRCHAL, Juliana de Lima. ***Da Máscara à Maquiagem: O Mascaramento No Théâtre Du Soleil, Seguido Do Estudo De Caso Do Espetáculo A Era De Ouro (1975)***. 2024. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-03072024-144105/> Acesso em: 15 out. 2024.

NASCIMENTO, Edna Maria do. **O Figurino Do Espetáculo Saurê: Registros De Uma Baianidade Diaspórica Salvador/BA**. 2023. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10072023-101852/> Acesso em: 15 out. 2024.

MARTINS, Paula Adriano. **Uso De Máscaras Em Bakkhantes Do Teatro Malandro: Um Estudo Sobre Trajes De Cena**. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-22112023-143219/> Acesso em 30 jul. 2024.

VASCONCELOS, Tainá Macêdo. **O traje de cena do ator popular**. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2022.tde-13072023-144826> Acesso em 30 jul. 2024.

KUHL, ANNA THERESA. **O traje social como material disparador do traje de cena**. 2021. Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-08022022-173505/publico/AnnaTheresakuhlOriginal.pdf> Acesso em 30 jul. 2024.

PINTO, Maria Cecilia Amaral. **O Traje De Cena Da Companhia Mungunzá De Teatro**. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-01092021-225717/> Acesso em: 30 jul. 2024.

CORREA, Adriana F. **A estética do traje de cena de Robert Wilson em Einstein on the Beach (1976) e Shakespeare's Sonnets (2009)**. 2021. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24082021-204541/pt-br.php> Acesso em: 15 out. 2024.

ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa. **O Espiritual E a Cena: A Transformação Do Espaço Cênico Dos Espetáculos De Peter Brook**.

2020. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13042021-152939/> Acesso em: 15 out. 2024.

PESTANA, Sandra Regina Facioli. **La Pocha Nostra: Trajes De Cena Em Performance**. 2019. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12062019-100635/> Acesso em: 15 out. 2024.

BOEIRA, Maria Celina G. R. **Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2018.tde-27122018-105257> Acesso em: 30 jul. 2024.

SILVA, Silva, Renata Cardoso da. **Margarida Max: Do Traje De Cena à Representação Do Feminino**. 2018. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-171002/> Acesso em: 15 out. 2024.

PEREIRA, Dalmir Rogerio. **As Dimensões Do Traje De Cena No Giramundo E No Royal De Luxe**. 2017. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-30052017-152842/> Acesso em: 15 out. 2024.

ROCHA, Rosane Muniz. **Um panorama do traje teatral brasileiro na quadrienal de Praga (1967-2015)**. 2016. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-22092016-153159/> Acesso em: 15 out. 2024.

FRANCOZO, Laura de Campos. **Lume Teatro: Trajes De Cena E Processo De Criação**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13112015-101124/> Acesso em: 30 jul. 2024.

FERREIRA, Manon de Salles. **A Roupas Depois Da Cena**. 2015. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12012016-102324/> Acesso em: 15 out. 2024.

MATSUDA, Juliana M. **As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine – conceituação, modelagem e construção**. 2015. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-06092016-111821/pt-br.php> Acesso em: 15 out. 2024.

BARALDI, Paula de Lima. **Lugar (In) Comum: A Parceria De Flávio Império E Fauzi Arap Em Pano De Boca**. 2015. Dissertação (Mestrado)

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-03072024-144105/> Acesso em: 15 out. 2024.

ORTIZ, Sergio Ricardo L. **Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook.** 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2013.tde-10022014-110825> Acesso em 30 jul. 2024.

PEREIRA, Dalmir Rogerio. **Alinhaves Entre Traje De Cena E Moda: Estudos a Partir De Gabriel Villela E Ronaldo Fraga.** 2012. Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05032013-101715/> Acesso em 30 jul. 2024.

CALLAS, Marcello Girotti. **O Traje De Cena Como Documento: Estudo De Casos De Acervos Da Cidade De São Paulo.** 2012. Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-23052013-091700/> Acesso em 30 jul. 2024.

ROCHA, Rosane M. **A trajetória de Gianni Ratto na indumentária.** 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13052009-161645/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **O figurino das renovações cênicas do século XX : um estudo de sete encenadores.** 2004. Tese (Doutorado em ARTES) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Biblioteca Depositária: Escola de Comunicações e Artes.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **O figurino através do trabalho do ator – uma abordagem prática.** 2000. Dissertação (Mestrado em ARTES) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Biblioteca Depositária: Escola de Comunicações e Artes.

UFRN – Departamento de Artes – (Mestrado em Artes Cênicas) ppgarc@cchla.ufrn.br

CEREJEIRA, Jéssica de Lima Torreão. **Investigação histórica sobre os trajes de cenas dos cabarés e o traje da lendária Maria Boa.** 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/>

handle/123456789/52093 Acesso em: 15 out. 2024.

FERREIRA, Pierre Keyth Rodrigues. **João Marcelino: entre tramas, volumes e texturas de um indumentarista**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/49788> Acesso em: 15 out. 2024.

SILVA, André Marcelino da. **Mascaramento: atuação e confecção em processo de criação integrado**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/27819> Acesso em: 15 out. 2024.

SILVA, Tiago Herculano da. **Uma ressignificação do corpo nu em cena**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/27273> Acesso em: 15 out. 2024.

MEDEIROS, Ewerton Emanuel Fernandes de. **Entre camadas: processos de criação em procedimentos de instaurações cênicas**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/28158> Acesso em: 15 out. 2024.

LEMOS, Surama Sulamita Rodrigues de. **Upcycling como perspectiva criativa no traje de cena do Cruor Arte Contemporânea**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/30202> Acesso em: 15 out. 2024.

SOUSA, Heloísa Helena Pacheco de. **Vestimentas em performance: composições em modos do corpo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20059> Acesso em: 15 out. 2024.

UNIRIO – Centro de Letras e Artes – (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) cla-ppgac@unirio.br

SILVA, Alissan Maria da. **Saias de Axé: giro sagrado das mulheres do Candomblé**. 2020. Dissertação (Mestrado). Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE

JANEIRO, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/13346> Acesso em: 15 out. 2024.

COSTA, Carla A. da. **Os Figurinos do Personagem Negro: A Projeção do Vestuário Cênico Na Cena Contemporânea**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/13297> Acesso em 30 jul. 2024.

LEAL, Lea Maria Schmitt. **A Performance e a Modo da Baiana: Traje, Corpo e Interpretação Cênica (1890–1939)**. 2019. Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7835700 Acesso em: 15 out. 2024.

CUNHA, Carlos Alberto Nunes da. **Objeto Adereço: Um elemento Cênico do Teatro**. 2019. Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/12891> Acesso em: 15 out. 2024.

DEVULSKY, Maria Teresa de Oliveira. **Figurino – tecendo processos de criação: pedagogia da indumentária**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/12913> Acesso em: 15 out. 2024.

UFBA – Escola de Teatro – (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) ppgac@ufba.br

ABREU, Agamenon Bomfim De. **Gaveta de Ideias: Um ponto de vista de processos criativos em figurino no teatro em Salvador**. 2016 (Mestrado em ARTES CÊNICAS) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33759> Acesso em: 15 out. 2024

QUEIROZ, Andréa C. de A. **A Indumentária do espetáculo cênico da Paixão de Cristo, em Nova Jerusalém (PE): transformação dos figurinos de Herodes e Pilatos e transfiguração dos Demônios – de 1954 a 2004**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27297> Acesso em 30 jul. 2024.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. 2010. (Mestrado em ARTES CÊNICAS) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27296> Acesso

em: 15 out. 2024.

ARAÚJO, Fábio César Lobato de Araújo. **Interventions zurbaines: da rua para a cena- ações cotidianas, construção da personagem. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27296> Acesso em: 15 out. 2024.**

UFU – Instituto de Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes) posartes@fafcs.ufu.br

RAUSCH, Tuany F. **Sombras de amoras. Memorial Artístico do processo criativo de “Julia e Carla, Carla e Júlia – uma breve história de amor em teatro lambe-lambe”. 2020. Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31362> Acesso em: 15 out. 2024.**

PINHEIRO, Letícia Corrêa da Silva. **Performances vestíveis: a composição de processos de criação a partir das relações entre a atriz-performer, o figurino e a cidade. 2018. Dissertação. (Mestrado Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. DOI <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1418>. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/23040> Acesso em: 15 out. 2024.**

ABREU, Priscylla K. V. **Desenhos de figurinos de Alexandra Exter para Salomé, Romeu e Julieta e Aelita, Rainha de Marte. 2017. Dissertação (Mestrado em ARTES CÊNICAS) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: Acesso em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/18434> Acesso em: 15 out. 2024.**

UFPA – Instituto de Ciências da Arte/ICA – (Programa de Pós-Graduação em Artes/PPGArtes) ufpa.ppgartes@gmail.com

BAENA, GRAZIELA RIBEIRO. **Entre marujas e marujos: recortes sobre o vestir no culto a São Benedito em Bragança (PA). 2021. Tese (Doutorado em ARTES) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2021. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10833657 Acesso em 15 out. 2024.**

SOUZA, Lucas Gabriel Ferreira B. D. **São dias de alegria e muita fé: processos criativos de um figurinista-carnavalesco no Auto do Círio de Belém-PA. 2022. Dissertação (Mestrado em ARTES) –**

Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: Acesso em: 15 out. 2024.

BAENA, Graziela R. **Mestre Nato em narrativas costuradas: estudo de princípios de criação dos figurinos em ‘O auto da barca do inferno’ e ‘A-mor-te-mor’**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/7741/1/Dissertacao_MestreNatoNarrativas.pdf Acesso em 30 jul. 2024.

UFOP – Instituto de Filosofia, Art e Cultura /IFAC– (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / PPGAC) ppgac@ufop.edu.br

GARCIA, Thais Soares. **Os trajes de cena do espetáculo Oxum: o terreiro chega ao palco**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2023. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/17468> Acesso em: 15 out. 2024.

SILVA, Antônio Apolinário da. **Para além do figurino: “peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/9445>. Acesso em: 15 out. 2024.

UNESP – Departamento de Artes (DeArtes) – (Programa de Pós Graduação em Artes – IA Unesp)

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **A visualidade do grupo Sobrevento: um estudo sobre teatro e percepção visual**. 2022 (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2022. Disponível em: <http://educapes.capes.gov.br/handle/11449/217230> Acesso em 15 out. 2024.

SANTOS, José Roberto Lima. **Indumentárias de orixás: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro**. 2021 (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2021. Disponível em: <http://educapes.capes.gov.br/handle/11449/216975> Acesso em 15 out. 2024

UFRGS – Instituto de Artes (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) ppgac@ufrgs.br

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino: um objeto sensível na produção do personagem. 2010.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/27280> Acesso em: 15 out. 2024

UFMG – Escola de Belas Artes – (Programa de Pós-graduação em Artes) poseba@ufmg.br

MOURA, Luiz Renato G. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator. 2019.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/LOMC-BDRMHA> Acesso em 30 jul. 2024.

UDESC – Centro de Artes (Programa de Pós-graduação em Teatro) ppgt.ceart@udesc.br

MONTANHEIRO, Adriana. M. **Jum Nakao: a transversalidade entre a moda e o teatro na criação de trajes de cena. 2015.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006f/00006f2d.pdf> Acesso em: 15 out. 2024.

UFG – Programa de Pós-graduação em Performances Culturais performancesculturaispos@gmail.com

SOARES, K. G. **Os figurinos de Flavio de Carvalho para Cangaceira (1954): da criação artística ao patrimônio cultural. 2020.** Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/b2fe9818-6625-4313-8e6a-22e13751fdf2> Acesso em: 15 out. 2024.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Luciana Crivellari Dulci: Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutorado e Mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Associada na Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, atuando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/IFAC/UFOP) e no Departamento de Ciências Sociais (DECSO/ICSA/UFOP). Pesquisa Culturas, Sociabilidades e Linguagens; Indumentárias, Modas, Figurinos e Trajes de cena; Imagens, Corporeidades e Teatralidades; Produção do conhecimento científico e Metodologias de Pesquisa; Educação e Sociedade. Pesquisadora e líder no grupo de pesquisa do CNPq “Moda, Produção, Cultura e Sociedade no Brasil” e vice-líder no grupo do CNPq “Imagens no vazio: escrita e teatralidades”. Membro da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM) e da Comissão Científica do Colóquio de Moda, desde 2013. Membro da Rede de Estudos Decoloniais em Moda (REDeM) e do Fórum da Moda de Belo Horizonte (MG), espaço de diálogo e divulgação das ações sobre a construção de Políticas Públicas Culturais de Belo Horizonte para a Moda. É parecerista em revistas das áreas de Ciências Humanas, Sociais Aplicadas, Artes e Design.

e-mail: ludulci@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Trajes de cena; Metodologias de análise; Estudos brasileiros; Artes cênicas; Teatro.

Capítulo 14

UMA PROPOSTA DE DESMONTAGEM PARA O TRAJE DE CENA

Scenic Disassembly: A proposal for Costume Designers

Ribeiro, Graziela; Doutora em Artes; Universidade Federal do Pará; grazielaribeiro@ufpa.br

1. Introdução

[...]a criação requer uma insubordinação, mesmo que momentânea, às leis ordinárias ou regras, para criar sua própria lógica. (Rangel, 2015, p. 49)

Desenvolvido nos anos 1970, na América Latina, o dispositivo “desmontagem” toma forma a partir das ideias de Ileana Diéguez, pesquisadora da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM- Campus Cuajimalpa), na Cidade do México. O interesse no tema foi despertado pelo desejo de realizar estudos de processos de criação nas artes cênicas que também servissem de modelo para profissionais que atuam nos bastidores da cena, sobretudo, artistas da visualidade, tais como figurinistas, cenógrafos, maquiadores e iluminadores.

Para tal feito, inicialmente foi necessário, por meio de consulta bibliográfica, encontrar publicações que esclarecessem sobre a origem, seu conceito, bem como características da desmontagem. A principal fonte consultada durante esta etapa foi a “Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas”, que em 2014 publicou um dossiê sobre a Desmontagem.

O objetivo é experimentar de que forma a desmontagem pode ser acionada para tornar visível o movimento criador de figurinistas, considerando alguns fins específicos, tais

como, melhor conhecimento da referida função, ampliando suas diferenças em relação a outras, como a de costureira e/ou de camareira, por exemplo; ressaltar que figurinistas aliam conhecimento técnico, sensibilidade, intuição, inventividade e repertório conceitual.

Acredita-se que a experiência de verbalizar sobre seus processos de criação para uma plateia, servirá para que os figurinistas reforcem algumas questões problemáticas a respeito de sua prática profissional, como a distribuição de valores orçamentários, a necessidade de etapas como provas de roupa, tomadas de medidas e outros, finalmente sobre o conhecimento do tempo de confecção de roupas.

A intenção é que a investigação tenha como lócus a Escola de Teatro e Dança da UFPA, em Belém do Pará, a partir das vivências nas disciplinas Prática de Montagem para Figurino Cênico I e II.

2. A Desmontagem

Em sua dimensão teórico conceitual, Diéguez apresenta as desmontagens como:

[...] procedimentos férteis de mediação da arte pelos próprios artistas; como um marco de outro posicionamento acerca da reflexão sobre artes, da produção de teorias nesse campo, em que os artistas e sua produção estão no centro do debate, como sujeitos dele (apud Leal, 2014, p.2)

É importante salientar dois aspectos essenciais no trecho acima, que são cruciais para o dispositivo de desmontagem: a) a mediação realizada pelo próprio artista, que centraliza sua produção no debate, b) a ênfase na noção de corporalidade.

Em síntese, a desmontagem é um ato performático em que um artista compartilha os caminhos de criação e decisões tomadas durante a elaboração de uma determinada obra de sua autoria, com o intuito de revisitar sensações, angústias,

dúvidas, experimentações, posicionamentos e situações que os levaram às escolhas feitas durante a trajetória passada vivenciada no movimento criador. Deste modo, é revelada a história de um processo de criação que, quando verbalizada, entrelaça trajetória pessoal, profissional, artística, mas também proporciona a experiência pedagógica de comunicar ao outro.

Leal (2014, p. 3) aponta dois aspectos no que diz respeito ao dispositivo desmontagem: o primeiro deles é a possibilidade de acionar suportes visuais e materiais, como fotografias, registros, textos, vídeos e quaisquer outro tipo de conteúdo que contribua de alguma forma para recompor a memória de um processo. Tal fato favorece de forma positiva a apresentação de documentos de processo de criação na área da visualidade. Como segundo aspecto, a autora coloca a noção de corporalidade, na medida em que a ação de realizar uma desmontagem instaura a intercorporalidade, no sentido de aguçar estados alterados tanto nos corpos de quem desmonta, quanto nos corpos receptores das informações. Ressalta-se a interação entre artista e público, pois **há uma relação dialógica na demonstração**. Talvez esta seja uma barreira a ser enfrentada por profissionais dos bastidores.

Na abordagem de Diéguez a desmontagem também é uma forma de refletir sobre o lugar dos artistas no contexto acadêmico, ao considerar uma suposta oposição, tendo em vista que:

[...] de um lado um saber que se constrói pelo acúmulo de leituras e disputa de saberes; de outro lado, o universo de possibilidades de aprendizado que ocorre quando alguém se permite se expor diante de outros, que podem aprender com isso (apud Leal, 2014, p.3)

Na colocação supracitada, compreende-se que o dispositivo desmontagem se relaciona fortemente com o fazer artístico, ou seja, mesmo que a ação de desmontar funcione como desdobramento de uma produção acadêmica, quem desmonta a obra é o artista que a montou, o que a aproxima, em termos de escrita, ao gênero memorial.

Oliveira (2014) em seu artigo intitulado (RE) Criação e Desmontagem, comenta sobre sua origem latino-americana:

Ao longo dos anos as demonstrações fortaleceram-se entre pesquisadores e artistas participantes da *Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe*. Inicialmente eram práxis investigativas de procedimentos de teatralidade vivificantes. Porém, após várias experimentações, entre grupos, gerou uma nova modalidade cênica. Estes eventos foram chamados *desmontajes* (p. 152)

No que tange às origens da desmontagem, confirma-se no texto *Desmontagem Cênica*, de autoria de Ileana Diéguez, que seu início se deu no teatro independente da América Latina a partir dos anos setenta do século XX, conforme observa-se na afirmação “As demonstrações dos processos de investigação de atores e atrizes na América Latina geraram processos cênicos nos quais se começou a utilizar o termo ‘desmontagem’ “(2014, p.7). Além de pontuar a origem latino-americana do dispositivo, sugere-se no mesmo fragmento, que o ato de desmontar é feito por atores e atrizes.

Em contrapartida no mesmo texto de Diéguez **são colocados como agentes que “desmontam” atores, grupos, diretores e, no geral, “aqueles que trabalham na cena”, criadores**, reconhecendo que outros profissionais, além de atores e atrizes, podem desmontar.

As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas e desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um “espetáculo” que complementava o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, performances que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos (2014, p.8)

Embora não sejam mencionados trabalhadores das funções de bastidores, sendo a desmontagem o desdobramento de uma montagem, parte-se do pressuposto que quem monta está apto a desmontar.

Cabe ressaltar ainda que:

Desmontar não é desconstruir, em relação ao termo derridareano¹, mas o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento. Trata-se de processos mais próximos às imersões investigativas, aos acasos e pequenos resultados e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa (idem, p.8)

Após as leituras sobre a desmontagem, compreendendo sua origem, bases de fundação, contexto em que se consolida e seus princípios, que reforçam as dimensões pedagógicas das demonstrações de processos criativos, pensou-se em aplicá-lo ao trabalho de artistas que atuem nos bastidores da cena. No caso proposto por este artigo, os dados da pesquisa têm como foco investigar de que forma um figurinista poderia “desmontar” seu processo criativo nesta área.

3. Montar para Desmontar

É oportuno rememorar a concepção de montagem, na qual temos uma definição extraída do Dicionário de Teatro que consiste em:

Termo proveniente do cinema, mas usado desde os anos trinta para uma forma dramática onde as sequências textuais ou cênicas são montadas numa sucessão de momentos autônomos (Pavis, 2008, p. 249)

O verbete do dicionário de Patrice Pavis sugere que a montagem se compõe de fragmentos que não dependem um do outro, além disso informa que a montagem teatral se apresenta nas formas: dramática, da personagem e do palco. (idem, p. 249-250)

¹Referente ao conceito de desconstrução desenvolvido pelo pensador franco-argelino Jacques Derrida no século XX

Para a investigação proposta convém ressaltar que a ideia de montagem parte do contexto teatral, no entanto, não se baseia diretamente nas formas classificatórias mencionadas por Pavis. Tampouco tem como referencial alguma apropriação da linguagem audiovisual. O objeto da pesquisa deve ser definido nas experiências de criação dentro das disciplinas Prática de Montagem de Figurino Cênico I e II, ofertadas anualmente no Curso Técnico em Figurino Cênico, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, cada uma delas com carga horária de 128h.

A Prática de Montagem nos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, faz parte do componente curricular de todos os cursos técnicos ofertados na subunidade do Instituto de Ciências da Arte: Teatro, Dança Intérprete Criador, Dança Clássica, Cenografia e Figurino Cênico, portanto, consiste em uma atividade obrigatória e avaliativa para os alunos, que trabalham em grupos orientados por pelo menos quatro professores. Professores de Teatro (Formação em ator) e Dança, sugerem ideias de montagens para as turmas de primeiro e segundo ano dos referidos cursos, que serão o elenco dos espetáculos. Professores de Cenografia e Figurino Cênico se dividem nas montagens a fim de orientar os alunos que criarão: Figurinos, Cenários, Objetos de cena, Maquiagem, Projeto de iluminação e adereços.

Figura 1 – Material de divulgação do espetáculo “Sagrada malandragem” montagem teatral de 2022.



Foto: Instagram @etdufpa. Acesso em: 20/09/2024

Conforme o estudo prévio sobre a desmontagem realizado para a compreensão do conceito, seria possível “desmontar” cada espetáculo em várias camadas. De acordo com os pontos-chaves que guiam os procedimentos para a desmontagem, na medida que, ela traz artistas da cena, performando uma apresentação sobre as etapas processuais de criação do espetáculo para um público, fazendo uso dos materiais que conduziram suas escolhas dentro do trajeto criativo. Segundo Sônia Rangel:

[...] tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados (2015, p.21)

Pelo fato de cada espetáculo ser composto por equipes de alunos, a cenografia e o figurino são criações de mais de

um estudante. A montagem do espetáculo “Encantarias”, em 2023, contou com seis pessoas na equipe de criação e quatro na assistência.

Figura 2 – Material de divulgação do espetáculo “Encantarias” montagem teatral de 2023.



Foto: Instagram @etdufpa. Acesso em: 20/09/2024

Para melhor compreensão, a equipe de figurino é composta por alunos que criam um projeto para a montagem, que são estudantes do segundo ano do curso técnico, enquanto os estudantes do primeiro ano trabalham como assistentes de figurino, sem a responsabilidade de criar. Um professor que atua no curso deve coordenar a equipe. A mesma dinâmica funciona no curso de Cenografia.

Figura 3 – Material de divulgação do espetáculo “Senhora dos Afogados” montagem teatral de 2022.



Foto: Instagram @etdufpa. Acesso em: 20/09/2024

O número de pessoas nas equipes mencionadas varia a cada ano, tendo em vista que os alunos devem cumprir créditos das disciplinas e obterem aprovação nos módulos que antecedem a Prática de Montagem que acontecem no final de cada ano letivo.

4. Aspectos Conclusivos

Penso que o trabalho do figurinista ainda precisa ser entendido, porém reforço que tal inquietação tem a ver com o contexto observado na cidade de Belém do Pará, lugar em que a autora da pesquisa atua como figurinista de teatro e dança em grupos independentes, como professora da formação técnica em Figurino Cênico da Universidade Federal do Pará e, portanto, orientadora de equipes de criadores e assistentes.

É perceptível no processo de Prática de Montagem que

muitas das vezes o trabalho do figurinista é visto apenas como alguém que costura as roupas, sendo o lado criativo ignorado. Também há o entendimento que os figurinistas apenas desenham as propostas de traje cênico, o que desvaloriza as etapas de pesquisa e alinhamento conceitual.

A pesquisa deve seguir na Prática de Montagem para Figurino Cênico, no ano letivo de 2024 pois acredita-se que é um tema que amplia o campo das epistemologias de processos de criação em figurino, sobretudo ao considerar métodos centrados em saberes locais, que ganhará força com argumentação baseada em bibliografia decolonial.

Espera-se também que para os alunos, verbalizar mais sobre seus processos de criação fará que com que eles se reconheçam como técnicos, mas também como artistas. Além disso, faz parte de um processo pedagógico, na medida em que demonstra de forma prática como se faz, essencial para que o público passe a conhecer de fato, o que o profissional de figurino faz, além de costurar e desenhar. Principalmente ao tornar claro que o figurinista também é um criador, que integra a rede de trabalhadores dos bastidores.

A desmontagem, não necessariamente se enquadra em um formato acadêmico, o que promove uma abertura para artistas que rejeitam a forma academicista de apresentação. Assim, pode ser um meio de estimular a troca entre acadêmicos e não acadêmicos

Pelo fato de a desmontagem ter como característica o compartilhamento de processos de criação de artistas e levar maiores esclarecimentos acerca do trabalho de elaboração dos trajes de cena, ela pode ser um avanço necessário no contexto local em que a pesquisa se desenvolve

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DESRANGES, F. **A pedagogia do espectador**– 3. ed. – São Paulo: Hucitec, 2015.

DIÉGUEZ, I. **Desmontagem Cênica**. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [s. l.], v. 1, n. 1, 2014. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/>

index.php/rascunhos/article/view/27217. Acesso em: 16 ago. 2024.

LEAL, M. **Apresentação: Desmontagem como procedimento artístico-pedagógico.** *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27143>. Acesso em: 19 set. 2024.

OLIVEIRA, M. S. (RE) **Criação e desmontagem.** *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-13. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27152>. Acesso em: 19 set. 2024.

ORTIZ, S.R.L. **Do espaço vazio ao círculo aberto: Rumo à Cenografia e Indumentária sagradas de Peter Brook.** São Paulo: Annablume, 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANGEL, Sonia. **Trajetos Criativos.** Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2008.

VIANA, F.; PEREIRA, D.R. **Figurino e Cenografia para iniciantes.** – São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Graziela Ribeiro Baena: É figurinista de Belém do Pará. Possui graduação em Letras e Moda, formação técnica em Figurino, Mestre e Doutora em Artes, pesquisadora de visualidade na cena e docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

e-mail: grazielaribeiro@ufpa.br

PALAVRAS-CHAVE

desmontagem; traje de cena; processo de criação

**Traje de shows
e telenovelas**

Capítulo 15

A CABANA DO PAI TOMÁS (REDE GLOBO, 1969): UM RELATO SOBRE *BLACKFACE*

Uncle Tom's Cabin (Rede Globo, 1969): a report on blackface

Candido, Sofia Bernardino Grunewald; Mestranda; Universidade de
São Paulo, sofia.grunewald@usp.br

Borges, Maria Eduarda Andreazzi; Doutoranda; Universidade de São
Paulo, mariaeduardapesquisa@gmail.com

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo,
faustoviana@uol.com.br

1. Quando o protagonista excede seu papel – ou melhor: seus papéis.

Eles só querem fazer o Tomás. Mostrar que têm talento. E isso não é racismo. É um direito do homem de cor.

Plínio Marcos

Figura 1 – Sergio Cardoso, nos anos de 1940 (?)



Fonte: Coleção Aplauso¹.

¹ Disponível em <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.812.894/12.0.812.894.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2025.

Sergio Cardoso (1925–1972) – talvez um dos maiores atores que o Brasil já conheceu e amou intensamente – não era de modo algum um ator iniciante quando tiveram início as gravações da novela *A Cabana do Pai Tomás*, em 1969. Na TV já havia participado de 7 obras, mas foi mesmo no teatro que desenvolveu incrivelmente seu potencial artístico: em 1969, ele já havia participado de 71 espetáculos. Dentre estes, alguns se tornaram ícones da memória teatral brasileira: o *Hamlet* do Teatro dos Doze, em 1949 (para o qual desenhou cenários e figurinos); no Teatro Brasileiro de Comédia, *O Mentiroso* (1949); *Entre quatro paredes* e *A Ronda dos Malandros* (1950); *Ralé* (1951). Fundou sua própria companhia com a atriz (e esposa) Nydia Licia (1926–2015), além de ter trabalhado com diretores que ajudaram a escrever a moderna dramaturgia teatral brasileira: Adolfo Celi, Paschoal Carlos Magno, Ruggero Jacobbi, Bibi Ferreira, Flamínio Bollini Cerri...

Sua estreia na TV aconteceu no ano de 1954, na Televisão Record de São Paulo, com dois programas – Um personagem no ar e Romance, que abriram o caminho de Cardoso até o sucesso internacional de Antonio Maria, de Geraldo Vietri, na Televisão Tupi de São Paulo. “Seria o seu maior sucesso”, relata Nydia Licia em Sergio Cardoso, imagens de sua arte (2004, p. 132):

Desta vez ele seria um português muito fino, falando com sotaque lusitano, que se oferece como motorista numa casa brasileira de classe média alta. Um bigode preto foi sua única caracterização. (...) Contracenou dessa vez com Araci Balabanian. Na novela declamava versos de Camões e de outros autores. No disco que foi lançado pela emissora ele gravou quatro faixas: duas com poesias e duas cantando fados. (idem, p. 133)

O ano era 1968 e o sucesso da novela foi tão grande que ele recebeu o título de Oficial da Ordem do Infante Dom Henrique, em Portugal, sendo recebido pelo Primeiro Ministro Marcelo Caetano (Licia, 2004).

Se tudo corria tão bem, quando foi que o trem descarrilhou, causando a controvérsia que marcou sua carreira em 1969? Foi justamente no seu próximo sucesso, *A Cabana do Pai Tomás*,

em que Cardoso faria três papéis distintos: o presidente Abraham Lincoln, o grego Dimitrios e o protagonista Pai Tomás, sendo este um homem negro que gerou a controvérsia, em discutido episódio de black face, quando um ator branco é pintado de negro para entrar em cena.

2. A Cabana do Pai Tomás e blackface

O Pai Tomás é um santo, mas os militantes da emancipação negra dos anos 60 teriam preferido um herói.

José Vítor Malheiros

Harriet Beecher Stowe (1811–1896), escritora branca e abolicionista, publicou A Cabana do Pai Tomás em 1851–1852, em fascículos no jornal, e, posteriormente, ele se tornaria o romance mais vendido do século 19². Este é o resumo da obra conforme apresentado pelo Instituto Smithsonian:

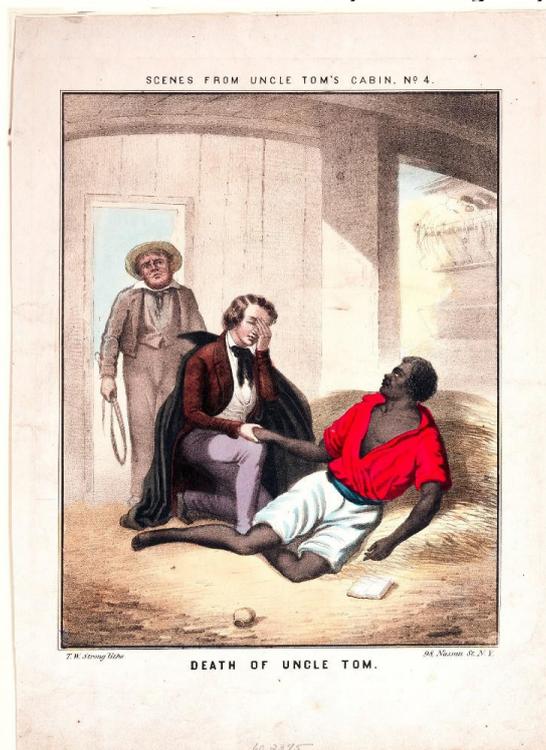
Ele apresenta um homem negro escravizado, espiritualizado e religioso chamado Tomás, que é vendido por seu dono que atravessa dificuldades financeiras no Kentucky para uma plantação na Louisiana. Lá, suas crenças cristãs espalham esperança para seus companheiros escravos e o capacitam a suportar as duras surras de seu cruel mestre. Ele é finalmente chicoteado até a morte após se recusar a revelar a localização de dois escravos fugitivos (...).

Depois que Tom foi vendido de sua casa em Kentucky para trabalhar na Louisiana, sua esposa, Chloe, convenceu seus antigos donos, os Shelby, a permitir que ela fosse contratada como padeira em Louisville. Seu salário seria então economizado e usado para comprar Tom de volta. Enquanto isso, na plantação de Tom na Louisiana, dois escravos que foram explorados sexualmente por seu dono, Simon Legree, decidem escapar. Quando Tom não revela sua localização ao seu mestre, Legree o chicoteia até a morte. Esta impressão colorida de cerca de 1853 (Nota: ver Figura 2) retrata o momento em que George Shelby chega para comprar Tomás e encontra o homem prestes a morrer. Tomás reclinou-se contra uma pilha de feno, embora, na impressão, nenhum de seus ferimentos seja

² Os dados são da Instituição Smithsonian, disponíveis em https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_324704. Acesso em: 11 jan. 2025.

visível e ele parece assustado, mas saudável. George cobre o rosto com uma mão enquanto começa a chorar e usa a outra para apertar a mão estendida de Tomás. Atrás de George, está um Simon Legree com aparência não arrependida, segurando um chicote, o instrumento da morte de Tom, em sua mão direita. Comparado à figura dominante e admiravelmente vestida de Shelby, Legree é retratado como um homem pequeno e desganhado. (*idem*, tradução nossa)

Figura 2 – A morte de Pai Tomás, litografia de Thomas W. Strong, 1853. Museu Nacional de História Americana, Washington, Estados Unidos



Fonte: Museu Nacional de História Americana³

“A Cabana do Pai Tomás é um melodrama típico do século XIX, repleto de elementos românticos que apelam ao sentimentalismo do leitor”, escreveu Carme Manuel na National Geographic, enumerando os componentes do romance: “o sofrimento dos fracos, a religiosidade edificante, as separações e reuniões finais entre os protagonistas, a exemplaridade dos inocentes e o castigo dos malvados”⁴.

³ Disponível em https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_324704. Acesso em: 11 jan. 2025.

⁴ Disponível em https://www.nationalgeographic.pt/historia/a-cabana-do-pai-tomas-o-romance-que-mudou-a-historia-da-america_3072. Acesso em: 11 jan. 2025.

No Brasil, o livro causou influências: Bernardo Guimarães (1825–1884) publicou em 1875 *A Escrava Isaura*, que, se por um lado romantizou a escravidão, por outro abriu a discussão para camadas brancas da população sobre o abolicionismo. Em 1950 Maria Dezonne Pacheco Fernandes (1910–1998) publicou *Sinhá-Moça*, que foi um grande sucesso editorial e virou o filme de mesmo título da Cia Cinematográfica Vera Cruz, lançado em 1953, além de duas versões no formato telenovela, em 1986 e 2006, ambas devidamente açucaradas, como exigem os espectadores que apreciam o gênero.

De volta aos Estados Unidos na segunda metade do século 19, a repercussão de materiais ligados ao livro foi imensa – gravuras, brinquedos, desenhos, ilustrações⁵ – a maior parte produzida e distribuída de maneira ilegal, sem que a autora recebesse créditos por isso. Nestas ilustrações, os negros são representados de maneira caricata, com lábios deformados, partes do corpo exageradas e outros problemas ligados ao racismo, o que, de modo geral, é uma temática oposta ao que o livro de Stowe propõe.

Da mesma maneira, o teatro se apodera da temática e, como mostra Jane Ford em *The Story of Uncle Tom's Cabin Spread from Novel to Theater and Screen*⁶, acontecem os Tom Shows, ou em tradução literal, Os shows do Tomás. Ford cita em seu artigo John Frick, que explica que

Os Tom Shows, como eram conhecidos, eram onipresentes e parte da cultura comum no final do século XIX e no início do século XX, disse Frick – um fenômeno teatral que unia cultura, comércio e ideologia. (*idem*, tradução nossa)

O livro havia vendido na primeira semana 10 mil cópias; no primeiro ano, 300 mil; em 1861, as vendas atingiram o

⁵ Há um curioso museu em Big Rapids, Michigan, Estados Unidos, chamado Jim Crow Museum, cujo recorte patrimonial é exatamente este tipo de material racista, e que deve ser combatido. O site deles é <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/>, e há uma farta visita virtual. Nosso acesso foi em 11 jan. 2025.

⁶ Que pode ser acessado aqui: <https://news.virginia.edu/content/story-uncle-tom-s-cabin-spread-novel-theater-and-screen>.

total de 4,5 milhões de exemplares⁷. Muitas pessoas nos Estados Unidos perceberam que havia dinheiro a ser ganho com produções e shows teatrais de *A Cabana do Pai Tomás*, e as primeiras foram feitas com atores brancos em blackface, “mas depois da Guerra Civil, alguns atores afro-americanos foram incluídos nas produções. Ironicamente, a primeira vez em que um afro-americano desempenhou o papel-título foi no Sul – em Kentucky”, esclarece Frick, que em seu livro, *A Cabana do Pai Tomás no Palco e na Tela Americanos*, cita que mais de 400 companhias diferentes “viajaram e apresentaram alguma versão teatral da história” (*idem*, tradução nossa). Como era de se esperar, muitas produções se tornaram anti-Pai Tomás, que visavam “apagar qualquer sentimento abolicionista e eram produções anti-negros” (*idem*, tradução nossa), racistas, como esclarece Frick.

Não foi, no entanto, a disseminação das produções sobre *A Cabana do Pai Tomás* que difundiu o uso do blackface. “O blackface é uma prática que tem pelo menos 200 anos. Acredita-se que ela tenha se iniciado por volta de 1830 em Nova York”, diz reportagem publicada pela BBC News Brasil⁸. O texto é bem elucidativo/educativo:

Era uma prática na qual pessoas negras eram ridicularizadas para o entretenimento de brancos. Estereótipos negativos vinham associados às piadas, principalmente nos Estados Unidos e na Europa.

No século 19, atores brancos usavam tinta para pintar os rostos de preto em espetáculos humorísticos, se comportando de forma exagerada para ilustrar comportamentos que os brancos associavam aos negros. Também ridicularizavam os sotaques dos personagens que incorporavam nas peças.

Isso surgiu numa época em que os negros nem eram autorizados a subir nos palcos e atuar, por causa da cor da pele. (*idem*)

A personagem citada, criada em 1830, foi Jim Crow, uma

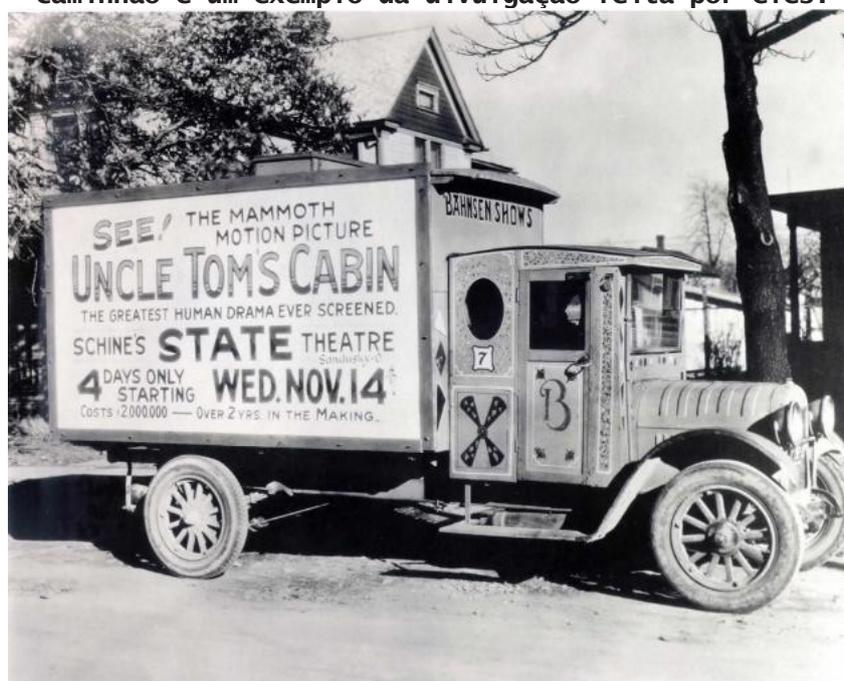
⁷ Dados disponíveis em <https://www.publico.pt/2005/01/18/jornal/a-cabana-do-pai-tomas--de-harriet-beecher-stowe-o-livro-que-levou-ao-fim-da-escravatura-americana-24>. Acesso em: 11 jan. 2025.

⁸ Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>. Acesso em: 12 jan. 2025.

criação de Thomas Rice, que era conhecido como o Pai dos Menestréis⁹.

Nas telas norte-americanas (Figura 3) a peça chegaria ao formato filme em 1903, dirigido por Edwin Porter, em uma versão de 12 minutos. Deveria ser comemorado, pois era o primeiro personagem negro em um filme americano, mas “ironicamente, o Pai Tomás foi interpretado por um ator branco sem nome, colorido com maquiagem preta”¹⁰.

Figura 3 – As empresas cinematográficas adaptaram o texto de Stowe e este caminhão é um exemplo da divulgação feita por eles.



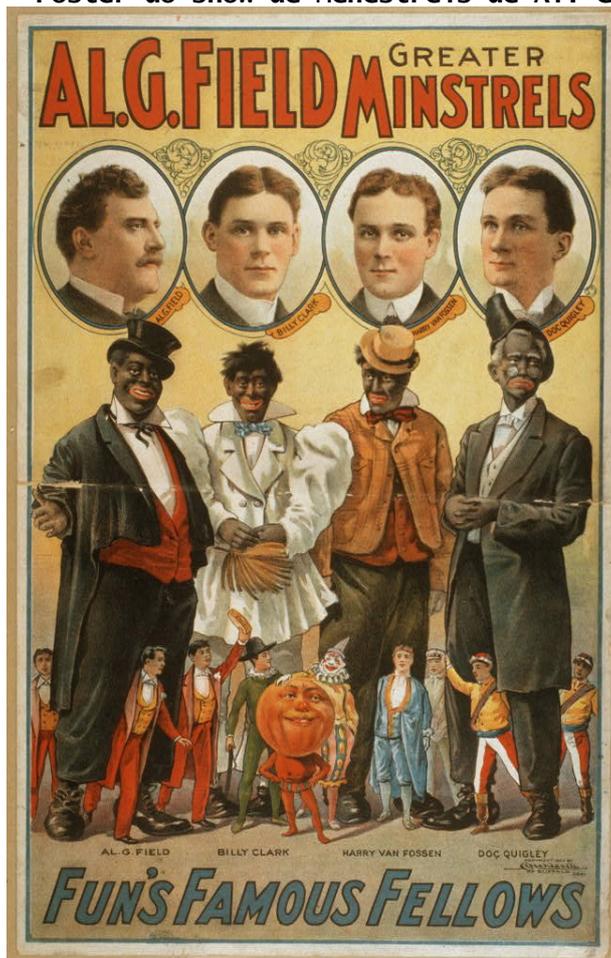
Fonte: UVA Today

O pôster da figura 4, da Companhia de Menestréis de Alfred Griffin Hatfield (1848–1921) não foi escolhido aleatoriamente: a proposta foi mostrar como o que se valorizava era a transformação do homem branco no “*homem negro*”. O rosto era pintado com maquiagem preta, o nariz alargado com rolhas, a boca pintada de maneira exagerada; e os trajes eram exagerados, desproporcionais, em cores chamativas.

⁹ Saiba mais sobre este assunto no site do Museu Nacional de História e Cultura Africano Americana. O texto é *Blackface: the birth of an American Stereotype*. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype>. Acesso em: 12 jan. 2025.

¹⁰ Disponível em <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/tom/homepage.htm>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Figura 4 – Pôster do show de Menestréis de Al. G. Field, 1907.



Fonte: The Library of Congress¹¹.

Essa espécie de criação/recriação/mascaramento corporal foi possivelmente a fonte de inspiração para o trabalho que Sérgio Cardoso propôs em 1969.

3. A Cabana do Pai Tomás e TV Globo

“A TV Globo convidou Sérgio para A Cabana do Pai Tomás. (...) Sérgio, que sempre quisera interpretar um negro, aceitou.”

Nydia Lícia

Adaptada por Hedy Maia, A Cabana do Pai Tomás foi uma novela exibida pela TV Globo entre 7 de julho de 1969 e 1 de março de 1970 com um total de 205 capítulos, na faixa

¹¹ Disponível em <https://www.loc.gov/resource/var.0224>. Acesso em: 12 jan. 2025.

das 19h. A direção coube a Fabio Sabag, Daniel Filho, Régis Cardoso e Walter Campos.

O site Memória Globo resume assim a trama:

A história, inspirada em romance homônimo de Harriet Beecher Stowe – que impulsionou o movimento abolicionista nos Estados Unidos –, mostra o conflito entre os escravos norte-americanos plantadores de algodão e os ricos proprietários de terra no sul do país. A luta pela liberdade é liderada por Pai Tomás (Sérgio Cardoso) e sua esposa Cloé (Ruth de Souza)¹².

Um incêndio de grandes proporções exigiu mudanças na produção da telenovela, causando mudança nos planos:

Para a novela, foram construídos dois estúdios na emissora em São Paulo. Uma embarcação do século XIX foi reproduzida para as gravações e uma colheita de algodão, numa fazenda de Campinas foi antecipada exclusivamente para que o local servisse de locação para a história. Porém, com o incêndio que destruiu parcialmente as instalações da emissora na capital paulista, apenas uma semana após a estreia da novela, a equipe de produção foi obrigada a se transferir para o Rio de Janeiro, onde passou a contar com menos recursos (*idem*).

Carlos Gil, o lendário figurinista da TV Globo, era quem já cuidava dos trajes antes da mudança para o Rio de Janeiro. Assim ele é descrito no livro *Entre tramas, rendas e fuxicos*:

Carlos Gil, reverenciado por todos os figurinistas, que dizem ter aprendido muito com ele – especialmente o desafio de unir qualidade e agilidade para lidar com o tempo escasso, um dos vilões do trabalho (...). Experiente, o figurinista vinha de uma época em que era comum lançar mão de truques como abrir o fundo de camisas e colarinhos e acrescentar tiras para amarrar as pontas, possibilitando que elas fossem usadas por diferentes atores (...). Como chefe da costura da TV Globo, (...), comandou um time de costureiras e alfaiates com grande domínio da arte de confecção. Fez escola. (Memória Globo, 2007, p.49)

¹² Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Figura 5 – Ruth de Souza em A Cabana do Pai Tomás, 1969



Fonte: Memória Globo.

É necessário lembrar que A Cabana do Pai Tomás foi transmitida em preto e branco, já que a primeira telenovela colorida só foi televisionada em 1973 – O Bem-Amado, que também foi a primeira produção a ser vendida para o exterior. O figurinista de O Bem-Amado foi... Carlos Gil.

O figurino de Carlos Gil funcionou muito bem em preto e branco, a despeito do episódio de blackface – era muito trabalhado em volumes, texturas e contrastes, como exigiam o cinema e a televisão do período.

Daniel Filho, também lendário diretor da TV Globo, deu o seguinte depoimento: “Dirigi A Cabana do Pai Tomás até tirá-la do buraco. Era muito ruim. O texto era inverossímil, as cenas absurdas”¹³.

¹³ Disponível em https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/cabana-do-pai-tomas-novela-de-1969-gerou-revolta-por-blackface.phtml#google_vignette. Acessado em 12 jan. 2025.

A Memória Globo avaliou a novela do seguinte modo:

A novela não obteve o sucesso esperado na época. Para a maioria dos telespectadores, a história era inacessível. A transferência da produção para o Rio de Janeiro resultou em grandes transtornos para a equipe, que passou a contar com menos recursos. Além disso, a novela exibida no mesmo horário pela TV Tupi, Nino, o Italianinho, tinha a preferência do público de São Paulo. Todos esses fatores contribuíram para os baixos índices de audiência da novela¹⁴.

4. Sérgio Cardoso e o blackface

Tenho vários amigos de cor que são como meus irmãos. Tenho afilhados pretinhos que amo como se fossem meus filhos.

Sérgio Cardoso

A epígrafe que introduz este subitem deste artigo já dá conta da trágica repercussão do uso do blackface por Sérgio Cardoso: era um pedido de desculpas ao público, como se Cardoso reconhecesse que não deveria ter feito o papel, apesar do que foi declarado por sua esposa Nydia Lícia: “Sérgio, que sempre quisera interpretar um negro, aceitou” (Lícia, 2009, p.139).

A Figura 6 mostra o anúncio da estreia de A Cabana do Pai Tomás, e traz em destaque quais haviam sido os grandes papéis de Cardoso, como já citado: Hamlet (no teatro), Cara Suja (telenovela da TV Tupi, em que desempenhou a personagem Ciccilo), Dr. Valcour (da novela o Preço de uma vida), Samuel Mayer (da novela Somos Todos Irmãos) e Antonio Maria (sucesso que já foi citado).

¹⁴ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Figura 6 – Anúncio da estreia de A Cabana de Pai Tomás, na TV Globo. 1969.



Fonte: Memória Globo.

Curiosamente, não consta na divulgação a patrocinadora da telenovela, a Colgate-Palmolive, cuja agência de publicidade era “responsável pelo patrocínio das novelas na década de 1960 no Brasil”, e que de modo direto exigiu a escolha de Sérgio Cardoso para o papel de Pai Tomás: “A filial norte-americana da agência escolheu o ator Sérgio Cardoso para interpretar o escravo Tomás”¹⁵.

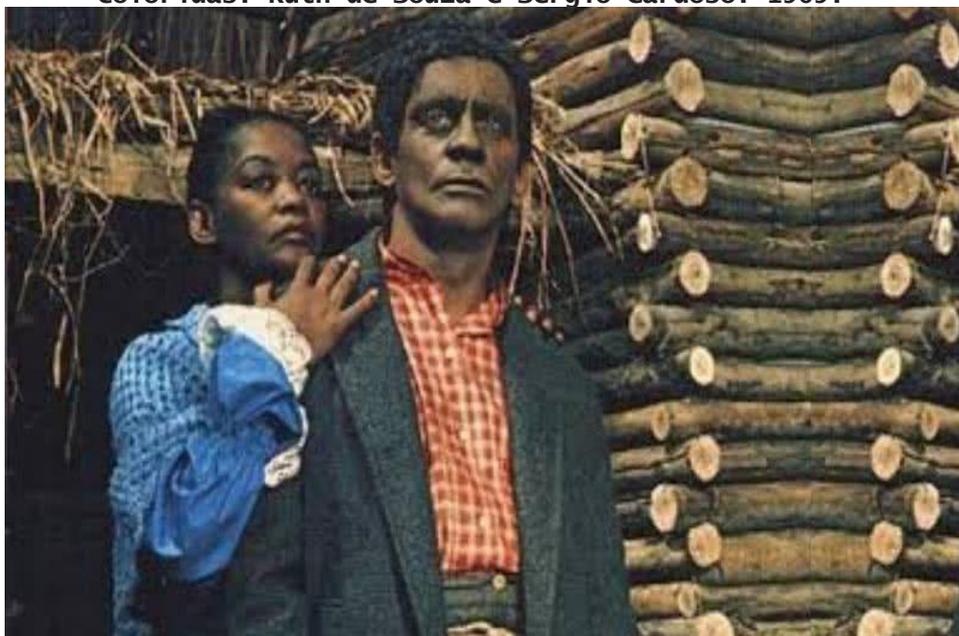
Foi a partir desta escolha que Sergio Cardoso aceitou e assumiu o papel do protagonista negro Tomás, utilizando-se do blackface. Para isso, o infeliz processo de caracterização do ator contou com maquiagem importada, mudanças artificiais em seu nariz e uso de perucas, utilizando de um mascaramento corporal para o feito.

A maquiagem utilizada pela emissora na telenovela foi importada, segundo relatado em jornais da época, dos Países Baixos e sua utilização se estendia a todo o corpo do

¹⁵ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml>. Acesso em: 11 jan. 2025.

ator. Junto à maquiagem, o uso do blackface faz parte da caracterização como um todo, incluindo o uso de rolhas no nariz do ator e de perucas (GLOBO, 2003).

Figura 7 – Foto de divulgação de A Cabana do Pai Tomás para revistas coloridas. Ruth de Souza e Sérgio Cardoso. 1969.



Fonte: Aventuras na história¹⁶.

O texto publicado na Revista Intervalo, datado de 1969, relata que foram feitos os primeiros testes da caracterização do ator, onde é possível ler:

Os primeiros testes com a tão discutida maquiagem de Sérgio Cardoso como protagonista da novela “A Cabana do Pai Tomás” foram fotografadas e aí estão os resultados: um negro velho, em nada parecido com o galã Antônio Maria. É possível que, no decorrer da estória, vocês vejam o Pai Tomás ir envelhecendo e seus cabelos irem ficando ralos. Para estas fotos, Sérgio usou a maquiagem que trouxe da Holanda, em sua última viagem. Além de escurecer a pele, ele achatou o nariz artificialmente, ficou irreconhecível.¹⁷

16 Disponível em https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/cabana-do-pai-tomas-novela-de-1969-gerou-revolta-por-blackface.phtml#google_vignette. Acesso em: 12jan. 2025.

17 Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=109835&pagfis=22732>. Acesso em: 13 jan. de 2025.

Já neste momento, foram iniciadas as discussões acerca da escalação do ator para o papel principal e o uso do blackface para sua caracterização. O debate sobre o protagonista e a escolha da emissora se acaloraram, inclusive pela mídia. Neste momento, dois grandes nomes se destacam: o da atriz Ruth de Souza e do ator e dramaturgo Plínio Marcos.

Em sua coluna “Navalha na Carne”, no Jornal Última Hora de 2 de maio de 1969, Plínio Marcos já inicia seus movimentos contra a escolha do ator para o papel, e suas críticas aparecem novamente em outros meios de comunicação, como na Revista Intervalo. Plínio ascende como um dos líderes da campanha contra a escolha da emissora.

Em sua coluna ele diz:

Mas o que mais me atucana a cuca é a presepada que o canal 5 [Tevê Globo] está armando. Eles vão montar A Cabana do Pai Tomás em forma de novela. E o Tomás, que é um personagem negro, vai ser vivido por um ator branco. Vão tingir o panaca de preto. Vão deixar uma curriola de bons atores crioulos fazendo papel de esparro. E o branco tingido se badalando de estrelô. O Sérgio Cardoso é o cara que vai se prestar ao triste papel de se pintar de preto pra fazer o Tomás. E vai, na mesma novela, fazer mais dois outros papéis. O de Lincoln e um outro branco. Vai dar seu show. Vai satisfazer sua vaidade. Enquanto Samuel, Dalmo Ferreira, Benê Silva (formado pela Escola de Arte Dramática), Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Carlão Caxambu e tantos outros atores negros, de valor provado, ficam pegando as rebarbas das quebradas da vida.

[...] Não podemos permitir que no Brasil que a gente ama se faça uma afronta à dignidade humana. Existem terras onde é comum pintar branco de negro pra entrar no palco. Mas esse ridículo exemplo a gente não pode aceitar. Vamos protestar com energia. Essa pornografia não pode ir ao vídeo. Essa imoralidade não pode invadir os lares.

Meus cupinchas, os atores negros sabem como seria ridículo eles se pintarem de branco, no Brasil, para viverem o papel de Lincoln, que eles tanto amam. Eles só querem fazer o Tomás. Mostrar que têm talento. E isso não é racismo. É um direito do homem de cor. (MARCOS, 1969).¹⁸

¹⁸ Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/jornaiserevistas/lincoln.htm>. Acesso em: 13 jan. de 2025.

Além da crítica à escolha do ator e o uso do blackface, Plínio Marcos também nos faz refletir sobre a importação dessa prática, inicialmente difundida nos Estados Unidos, para o Brasil. O dramaturgo reitera:

Já sei: muita gente vai se agarrar em exemplos de outros países, pra dizer que sempre foi assim. Só que uma outra coisa tá na cara: as cretinices dos outros a gente não deve imitar. Confere?¹⁹

Entretanto, a telenovela já estava em produção e, mais uma vez, a importação dessa prática já havia se concretizado.

Em contrapartida, Ruth de Souza, atriz negra coprotagonista de Sergio Cardoso na telenovela rebatia críticas ao amigo. A atriz não negava o racismo presente no meio televisivo, mas defendia a escolha do ator no papel de Tomás, que o fazia “com muita dignidade”.

Em entrevista Ruth de Souza comenta, para a Revista Intervalo:

“Não vejo razão para reclamações. Há muita gente querendo defender o negro, enquanto ele, na realidade, não pediu defesa nenhuma.” Ela é fundadora do Teatro Experimental do Negro, no Rio.

Plínio acha que Sérgio Cardoso não deveria aceitar o papel de Pai Tomás, o que significaria uma oportunidade para bons atores negros que “ficam esquecidos, desprestigiados, a perigo”. Ruth renova seus argumentos, em favor do ex-Antônio Maria: “Sergio sempre fez seus trabalhos com muita dignidade – o judeu, o português, o italiano. Não vejo por que também não possa fazer dignamente o negro.

Nem é o caso de dizer que se estão roubando aos negros boas oportunidades de trabalho, ainda segundo Ruth, que concede sua entrevista pouco antes de entrar em cena no Teatro de Arte Israelita Brasileiro, em São Paulo, para desempenho do papel na 30ª peça de sua carreira, de que fazem parte também 28 filmes. “Não é verdade que Sérgio tomou o lugar de um negro, porque todos os

¹⁹ Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=109835&pagfis=22101>. Acesso em: 13 jan. 2025.

artistas negros que conheço estão trabalhando, ou estão ligados a novelas, ou fazem outra coisa. Isso de se pintar branco de preto, afinal, nem é coisa nova: Paulo Autran já fez Otelo, Maria Della Costa e Sebastião já se pintaram para trabalhar em “Gimba”.²⁰

Apesar de, mesmo à época, aparecerem os questionamentos de se a atriz verdadeiramente apoiava Sergio Cardoso no papel, ou apenas lutava para manter seu trabalho, em entrevistas posteriores²¹ Ruth manteve seu posicionamento a favor do amigo, que também a indicou para o papel na telenovela. Yara Marques, atriz e comediante, foi uma das que criticou o posicionamento de Ruth de Souza, acreditando que a atriz apenas “estava defendendo o pão de cada dia”²².

Diversos nomes reconhecidos se envolveram contra ou a favor da escolha de Sergio para o papel, entre eles Tônia Carrero, Bibi Ferreira, Regina Duarte, Paulo Goulart, Juca de Oliveira, além é claro dos já citados anteriormente no texto. O fato é que, mesmo no período, muitos já questionavam e rebatiam a terrível técnica do blackface, faceta racista presente na arte e no entretenimento.

²⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/109835/22148>. Acesso em: 13 jan. de 2025.

²¹ Um exemplo é a entrevista de Ruth de Souza para o Memória Globo, disponível no webdoc sobre a novela “A Cabana do Pai Tomás”, em que reafirma o trabalho bem-feito do ator Sergio Cardoso no papel de pai Tomás. Neste mesmo webdoc vemos o ator Milton Gonçalves estabelecendo sua crítica à escolha do protagonista negro ser interpretado por um homem branco. Parte do webdoc está disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2025.

²² Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/109835/22236>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Figura 6 – Ruth de Souza e Sérgio Cardoso na novela. 1969.



Fonte: Memória Globo²³.

5. Considerações finais

A prática do blackface sempre foi repugnante, sob muitos aspectos, e não deixou de ser no episódio envolvendo Sérgio Cardoso.

Juliana Birchal escreveu que

a experiência do mascaramento não se restringe a uma linguagem teatral determinada – é composta por uma série de códigos, leis e procedimentos a ela atribuídos –, mas determina a instauração de um corpo poético em diálogo com a alteridade que se estabelece no espaço limítrofe e dual entre o eu e o outro. (Birchal, 2024, p. 16)

Não é possível imaginar um processo artístico bem-sucedido quando arte e racismo são exercidos ao mesmo tempo.

Rebeca Campos Ferreira, doutora em Antropologia da Universidade de São Paulo, escreveu com brilhantismo em 2015 para a Revista Época, quando a companhia de São Paulo Os

²³ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml>. Acesso em: 12 jan. 2025.

Fofos Encenam pensava em relançar o espetáculo A mulher do trem, em que havia um caso de blackface, o seguinte texto:

A historicidade do blackface não é a absolvição do racismo que carrega, ao contrário, é justamente o que permite compreender o quão ofensivo é e o motivo pelo qual deve ser combatido nos palcos contemporâneos. Quando se pensa na origem histórica desta prática, vê-se que o racismo sempre a embasou²⁴.

Ainda que equivocado e racista, o blackface oferece uma reflexão do ponto de vista da criação do traje enquanto mascaramento corporal.

Gustavo Fioratti, jornalista, escreveu para a Folha de São Paulo sobre a repercussão da peça de Os Fofos Encenam e seu “cancelamento”, alguns meses depois, quando o Itaú Cultural – onde acontecia o espetáculo – e os responsáveis por ele, Os Fofos, suspenderam o espetáculo e promoveram um debate público sobre o tema. Disse ele:

Após o cancelamento da sessão da peça em maio, o Itaú Cultural realizou um debate sobre o conflito, reunindo artistas e ativistas. Os Fofos decidiram então abdicar da composição original – a nova versão será exibida sem a pintura usada pela peça há cerca de dez anos (**o figurino da montagem ganhou o Prêmio Shell em 2003**) (Grifo nosso)²⁵.

Fioratti escreveu sobre uma tendência contemporânea de considerar a pintura como traje, o que já temos discutido há muitos anos. É curioso como tema de pesquisa – a pintura, a maquiagem como traje – mas no caso do blackface – mesmo sendo entendido como um processo de mascaramento corporal, e, portanto, incluindo o traje também, continua sendo racista e equivocado nos tempos atuais.

24 Disponível em <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/05/maquiar-ator-branco-com-tinta-preta-e-uma-forma-de-racismo-sim.html>. Acesso em: 11 jan. 2025.

25 Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1686056-peca-a-mulher-do-trem-abre-mao-de-blackface-apos-criticas-de-racismo.shtml>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Em tempo: as discussões sobre o uso de blackface ainda estão longe de serem encerradas e surge uma nova modalidade de racismo que vai trazer muita discussão: o *blackfishing*, termo cunhado há dois anos pela jornalista Wanna Thompson, no Twitter. “*Blackfishing* é quando figuras públicas brancas, influenciadores e similares fazem todo o possível para parecerem negros”, explicou Thompson, acrescentando que “pode ser por bronzear a pele em excesso na tentativa de atingir a ambiguidade e usar estilos de cabelo e roupas que foram notabilizados por mulheres negras”.²⁶

A nova discussão promete ser intensa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANCO, Lucio Allemand. O negro é um “outro”: a representação dramática do negro no Brasil a partir da polêmica racial entre Nelson Rodrigues e o seu “sucessor”, Plínio Marcos. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética/ Curitiba, PR, 2011**. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1174-1.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2025.

COSTA, Tiago de Jesus Santos; SANTOS, William Fernando de Oliveira. **Protagonismo negro na telenovela brasileira: uma revisão da década de 1960**. In: Anais do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/ Belo Horizonte, MG, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/tiago-de-jesus-santos-costa.pdf. Acesso em: 10 jan. 2025.

GLOBO, **Dicionário da TV, v. 1: Programa de dramaturgia & entretenimento/ Projeto memória das Organizações Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

INTERVALO. Plínio Marcos, sem papas na língua, denuncia: há boicote na cabana. Revista Intervalo, Rio de Janeiro, ano VII, n. 333, pp.32-33, 1969. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=109835&pagfis=22100>. Acesso em: 13 jan. 2025.

INTERVALO. Ruth de Souza acha que Plínio Marcos está fazendo

²⁶ Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/o-que-significa-blackfishing-e-por-que-artistas-estao-envolvidos-nisso/>. Acesso em: 12 jan. 2025.

“onda”: atriz negra defende Sérgio Cardoso. Revista Intervalo, Rio de Janeiro, ano VII, n. 334, pp. 12–13, 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/109835/22148>. Acesso em: 13 jan. de 2025.

INTERVALO. Há muita discussão em torno dessa novela. Só porque Sérgio Cardoso é o pai branco. Revista Intervalo, Rio de Janeiro, ano VII, n. 335, p. 32, 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/109835/22236>. Acesso em: 13 jan. 2025.

INTERVALO. As primeiras fotos do Pai Tomás. Revista Intervalo, Rio de Janeiro, ano VII, n. 340, p. 39, 1969. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=109835&pagfis=22732>. Acesso em: 13 jan. de 2025.

LÍCIA, Nydia. **Sérgio Cardoso: Imagens de Sua Arte**. São Paulo: Imprensa Oficial (Coleção Aplauso), 2004.

GLOBO, Memória. **Entre tramas, rendas e fuxicos**. São Paulo: Globo, 2007.

OLIVEIRA, Marcelo Ribeiro. **A TV mais em branco do que em preto: a delimitação do espaço do negro em “A cabana do Pai Tomás” (1969)**. In: II Colóquio Internacional de História: fontes históricas, ensino e história da educação/ Campina Grande, PB, 2010. Disponível em: <https://acesse.dev/Nlw8C>. Acesso em: 10 jan. 2025.

PRUDENTE, Celso Luiz [org.]; ALMEIDA, Rogério de [org.]. **Cinema negro: educação, arte, antropologia**. São Paulo: FEUSP, 2021.

Sites:

A Cabana do Pai Tomás: Novela de 1969 gerou revolta por ‘blackface’. [São Paulo], [2022]. Disponível em https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/cabana-do-pai-tomas-novela-de-1969-gerou-revolta-por-blackface.phtml#google_vignette. Acesso em: 12 jan. 2025.

BLACKFACE: the birth of an American Stereotype. [Washington], [s.d]. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype>. Acesso em: 12 jan. 2025.

DEATH of uncle Tom. In: National Museum of American History. [Washington], [s.d]. Disponível em: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_324704. Acesso em: 29 jan. 2025.

FORD, Jane. The Story of ‘Uncle Tom’s Cabin’ Spread from Novel to Theater and Screen. In: UVA Today. Virginia, 12 nov. 2012. Disponível em: <https://news.virginia.edu/content/story-uncle-tom-s-cabin-spread-novel-theater-and-screen>. Acesso em: 29 jan. 2025.

MAQUIAR ator branco com tinta preta é uma forma de racismo? Sim

Rebeca Campos Ferreira: “A historicidade do blackface não é a absolvição do racismo que carrega”. [Rio de Janeiro], [2015]. Disponível em <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/05/maquiar-ator-branco-com-tinta-preta-e-uma-forma-de-racismo-sim.html>. Acesso em: 11 jan. 2025.

MARCOS, Plínio. Lincoln só queria a igualdade dos homens: 1º artigo de uma série. *In*: PLÍNIO Marcos Sitio Oficial. [São Paulo], 02 mai. 1969. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/jornaiserevistas/lincoln.htm>. Acesso em: 29 jan. 2025.

MALHEIROS, José Vitor. “A Cabana do Pai Tomás”, de Harriet Beecher Stowe o livro que levou ao fim da escravidão americana. *In*: Público. [S.l.], 18 jan. 2005. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/01/18/jornal/a-cabana-do-pai-tomas--de-harriet-beecher-stowe-o-livro-que-levou-ao-fim-da-escravatura-americana-24>. Acesso em: 29 jan. 2025.

MEMÓRIA GLOBO. **A Cabana do Pai Tomás**. [S.l.], 28 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml>. Acesso em: 29 jan. 2025.

O que é ‘blackface’ e por que é considerado tão ofensivo? *In*: BBC News Brasil. [S.l.] 20 set. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>. Acesso em: 29 jan. 2025.

O que significa ‘blackfishing’ e por que artistas estão envolvidos nisso. Prática de alguns influenciadores e artistas brancos, blackfishing é visto como prejudicial aos negros. [São Paulo], [2021]. Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/o-que-significa-blackfishing-e-por-que-artistas-estao-envolvidos-nisso/>. Acesso em: 12 jan. 2025.

PEÇA ‘A Mulher do Trem’ abre mão de ‘blackface’ após críticas de racismo. [São Paulo], [2015]. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1686056-peca-a-mulher-do-trem-abre-mao-de-blackface-apos-criticas-de-racismo.shtml>. Acesso em: 13 jan. 2025.

THE Tom Caricature. [Michigan], [s.d]. Disponível em <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/tom/homepage.htm>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Conhecendo os autores deste capítulo:



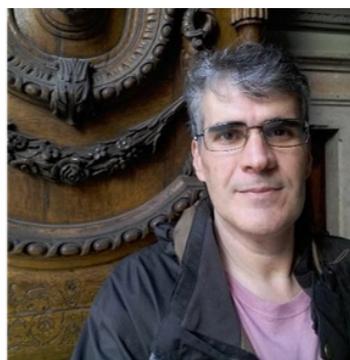
Sofia Bernardino Grunewald Candido: Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), bacharela em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo (EACH/USP), pesquisadora voluntária e integrante do Núcleo de Traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo.

e-mail: sofia.grunewald@usp.br



Maria Eduarda Andreazzi Borges: Doutoranda e Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP (Programa Artes Cênicas). Especialista em Moda Criação pela Faculdade Santa Marcelina - FASM (2012). Trabalhou nos setores de Desenvolvimento, Produto e PPCP em fábrica de Malharia Retilínea; Criação, Desenvolvimento e Produção de Figurinos, Fantasias e Trajes para Umbanda e Candomblé. Foi uma das organizadoras dos livros *Dos bastidores eu vejo o mundo* (volumes 8 e 9) e *Tenda de Umbanda Oca de Tupã do Caboclo Tuano - 43 anos de boas histórias*.

e-mail: mariaeduardapesquisa@gmail.com



Fausto Viana: É professor de cenografia e indumentária no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. É autor, entre outros, dos seguintes livros: Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion; O Traje de cena como documento; Dos cadernos de Sophia Jobim. Desenhos de história da moda e de indumentária e o figurino teatral e as renovações do século XX.

e-mail: faustoviana@usp.br

PALAVRAS-CHAVE

Blackface; A Cabana do Pai Tomás; Traje de cena; Racismo.

**Trajes
ecológicos**

Capítulo 16

FIGURINO E ECOLOGIA NA TELEVISÃO: PANTANAL (2022) E O GUIA DE PRODUÇÕES VERDES (2023) DA TV GLOBO

*Costume Design and Ecology on
Television: Pantanal (2022) and TV
Globo's Green Productions Guide (2023)*

Martins, Paula A.; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
Paulamartinsartista@gmail.com

Introdução

A ética permeia o figurino em todas as suas etapas, desde a concepção até a performance e o arquivamento. As questões éticas envolvem não apenas a gestão do figurino como objeto performático, mas também as relações laborais e os processos de trabalho dos profissionais ou pesquisadores que atuam nesse campo (Pantouvaki, Barbieri, Isaac, 2020, p.145 – tradução nossa).

A vestimenta, em sua essência, constitui uma linguagem universal que ultrapassa as barreiras do tempo, espaço e cultura, materializando não apenas escolhas estéticas, mas também posicionamentos éticos fundamentais em relação aos desafios da sustentabilidade contemporânea – sejam eles conceituais, visuais ou materiais. No contexto brasileiro, onde o desenvolvimento econômico frequentemente se confronta com questões ambientais, a implementação de práticas artísticas ecológicas emerge como um desafio complexo e urgente. Quando observamos esse panorama através das lentes

das grandes emissoras de televisão, percebemos seu papel crucial como criadoras e disseminadoras de narrativas visuais que não apenas refletem, mas ativamente constroem a identidade cultural do país. As telenovelas, nesse cenário, ocupam um território singular onde ficção e realidade se entrelaçam em um diálogo constante, tecendo uma trama que molda percepções, influencia comportamentos e redefine os contornos do imaginário social brasileiro.

A evolução do conceito de ecologia¹ ampliou seu campo de atuação inicial incorporando questões de território, recursos naturais e geopolítica, e estabelecendo-se como ferramenta estratégica com profundas implicações políticas e econômicas. O crescente alinhamento das discussões internacionais às pautas ambientais proporciona novas perspectivas para os desafios contemporâneos, agora também compreendidos através de uma lente ecológica.

Nesse cenário, a adoção de práticas sustentáveis no design de figurinos se torna não apenas desejável, mas indispensável. A diversidade cultural e a reconhecida criatividade brasileira constituem um terreno especialmente fértil para enfrentar os desafios ambientais propostos pela Agenda 2030, possibilitando o desenvolvimento de soluções inovadoras que respondam simultaneamente às demandas sociais e ecológicas.

Este estudo investiga o avanço do design sustentável de figurinos no Brasil e analisa como iniciativas institucionais promovem práticas ecológicas no audiovisual nacional, examinando o papel das grandes produções televisivas na construção de narrativas visuais que influenciam a identidade cultural. Aplicada ao design de figurinos, a sustentabilidade se materializa na adoção de um modelo econômico circular que visa minimizar e reverter os danos ambientais das

¹ “Ernst Haeckel (1834–1919), zoólogo alemão e seguidor de Charles Darwin, criou o termo ‘oecologia’ para designar um ramo da biologia que estudaria especificamente como os organismos se relacionam com seu ‘mundo externo’. Com o crescimento da consciência ambiental na segunda metade do século XX, o termo, traduzido como ‘ecologia’, expandiu-se muito além dos limites científicos da biologia. Atualmente, é utilizado em referência a diversos sistemas – culturais, sociais, econômicos e espirituais – além de ser empregado no contexto de vários movimentos ambientais” (Environment & Society Portal, [s.d.] – tradução nossa).

práticas tradicionais (Pantouvaki et. al., 2022), propondo uma abordagem ética que une tanto consciência ambiental e soluções estéticas.

Os trajes de cena, enquanto agentes de comunicação não verbal, são fundamentais na construção narrativa (Viana, 2012). Para além de sua função estética, incorporam simbolismos culturais e questões contemporâneas. Diante da emergência climática, os figurinistas enfrentam o desafio de equilibrar estética, funcionalidade e impacto ambiental, adotando práticas artísticas mais sustentáveis.

Embora práticas como “reduzir, reutilizar e reciclar” tradicionalmente integrem o teatro devido à escassez de recursos, o cenário atual demanda uma abordagem criativa e filosófica orientada pelo uso consciente de materiais, potencializado por avanços tecnológicos e pela crescente diversidade de opções sustentáveis (Pantouvaki et. al., 2022). A transformação no design de figurinos requer não apenas práticas pedagógicas e experimentais, mas também a implementação de medidas institucionais que assegurem impactos sociais, econômicos e ambientais positivos a longo prazo (idem).

O presente artigo reflete sobre as transformações na profissão do figurinista e o papel dos figurinos de novelas na construção da identidade cultural brasileira. Como estudo de caso, analisa a novela Pantanal (2022) e a implementação do projeto-piloto do Guia de Produções Verdes da TV Globo (2023), introduzido durante a nova versão da obra originalmente exibida em 1990 pela TV Manchete. A pesquisa oferece um panorama sobre a adoção de práticas sustentáveis e suas implicações ao longo de 32 anos entre as versões.

Estudo de caso – a novela Pantanal

A novela Pantanal, exibida em 2022, é uma adaptação da obra original de Benedito Ruy Barbosa e aborda temas relevantes como a violência de gênero, as relações familiares e as tradições culturais do Pantanal. A narrativa segue a

trajetória da família Leôncio, revelando conflitos entre os personagens que refletem questões sociais contemporâneas.

A história da família Leôncio começa quando Joventino se estabelece no Pantanal com seu filho José, de dez anos, e inicia uma criação de gado. Anos depois, durante uma viagem, Zé Leôncio descobre que seu pai desapareceu ao sair sozinho para caçar bois. Zé então faz a promessa de trazer um boi para a fazenda todos os dias, na esperança de encontrar o pai, o que o torna um dos maiores criadores de gado da região. Em uma de suas viagens ao Rio de Janeiro, ele se apaixona por Madeleine, uma jovem de família rica, mas à beira da falência. O casamento entre os dois salva a família dela da ruína, mas Madeleine não consegue se adaptar à vida rural no Pantanal e, após o nascimento de seu filho, Jove, ela retorna ao Rio com o bebê. [...] Quando Jove cresce, decide morar com o pai no Pantanal, mas desiste e retorna ao Rio, levando consigo Juma Marruá, uma jovem que, segundo dizem, se transforma em onça-pintada, assim como sua mãe. Após um tempo no Rio, Jove volta ao Pantanal disposto a se adaptar ao estilo de vida local, reconcilia-se com o pai e se torna um verdadeiro peão. (Observat6riodaTV, s.d.).

Revisitando Pantanal da Rede Manchete – 1990

Escrita por Benedito Ruy Barbosa, inspirado na beleza do nascer do sol no Pantanal² (Barbosa, 2022), a novela Pantanal foi originalmente produzida e exibida em 1990 pela TV Manchete (Rede Manchete a, 2025). O fenômeno televisivo elevou a média de audiência do IBOPE de 14 para até 44 pontos na televisão comercial (Machado & Becker, 2008).

A decisão da Manchete de investir sete milhões de dólares na produção de Pantanal não foi casual. O ano de 1990 foi declarado o Ano Internacional do Meio Ambiente, e a ecologia já ganhava destaque na mídia (Idem). No entanto,

2 “o bioma Pantanal é considerado uma das maiores extensões úmidas contínuas do planeta. [...] A sua área aproximada é 150.355 km² (IBGE,2004), ocupando assim 1,76% da área total do território brasileiro. Em seu espaço territorial o bioma, que é uma planície aluvial, é influenciado por rios que drenam a bacia do Alto Paraguai.” (Ministério do Meio Ambiente, 2025)

essa escolha gerou críticas, como as de Frei Betto³, que apontou a apropriação do discurso ambiental pela emissora como uma exploração midiática de uma pauta emergente.

Setenta e cinco por cento das cenas foram gravadas no Mato Grosso do Sul, enfrentando desafios ao filmar no bioma pantaneiro. Apesar do risco de a novela se transformar em um documentário ou panfleto político, o foco permaneceu em conflitos humanos, com elementos preservacionistas inseridos sutilmente ao longo dos capítulos (Idem).

Certas cenas tocaram diretamente em questões ambientais relevantes, como a proposta de criação de viveiros de jacarés. Essa abordagem resultou em uma medida experimental do Ibama⁴, que autorizou a exportação de peles de jacaré (Idem). A seguir, destaca-se um exemplo específico que ilustra como a temática socioambiental foi integrada à narrativa da novela:

O discurso preservacionista foi cuidadosamente diluído ao longo dos capítulos, pois, como comentou o diretor Jayme Monjardim, “não vamos colocar o discurso do Partido dos Trabalhadores ou do Partido Verde no vídeo”. Mas o fato é que os diálogos dos personagens, muitas vezes, tocam diretamente em questões importantes relacionadas com o desenvolvimento e o meio ambiente. Numa determinada cena, por exemplo, Jose Leôncio e o vizinho fazendeiro discutem o problema da matança de jacarés. O autor se aproveita, então, para lançar na novela a proposta de criação de viveiros de jacarés como atividade lucrativa e preservativa. Basta observar esse comentário durante uma conversa dos dois personagens citados acima: “Uma fêmea põe 100 ovos, 90 deles vingam. Desses 90, 45 podem ser preservados e os outros exportados (a pele) a quase US\$ 300 cada. Isso hoje é feito de forma clandestina, sem a preocupação de preservar. Se fosse institucionalizado, geraria divisas ao país e a preservação estaria garantida.” (Machado & Becker, 2008, p.30,31)

A repercussão da novela influenciou discussões políticas

3 Carlos Alberto Libânio Christo. “Frade dominicano e escritor. Autor de 74 livros, editados no Brasil e no exterior, Frei Betto nasceu em Belo Horizonte (MG). Estudou jornalismo, antropologia, filosofia e teologia.” Disponível em: <https://www.freibetto.org/perfil/> Acesso em 11 jan. 2025.

4 Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis.

ambientais e gerou reflexões sobre a sustentabilidade e a preservação do ecossistema pantaneiro, pois, em fevereiro de 1991, “o Instituto baixou a portaria 126, autorizando a instalação de criatórios da espécie *Caiman crocodilus yacare* no Pantanal” (idem, p.31). A medida buscava regulamentar o comércio sustentável de peles e reduzir a caça ilegal que devastava a espécie – e outras como onças-pintadas, cervos e ariranhas – desde a proibição de 1964.

Reexibida em 1992, a reprise de Pantanal coincidiu estrategicamente com a Rio-92⁵, a **Cúpula da Terra**, reforçando o impacto cultural da novela em meio ao debate global sobre sustentabilidade (Rede Manchete b, 2025). A conferência, que marcou o vigésimo aniversário do encontro histórico em Estocolmo (1972), resultou na Declaração do Rio e na Agenda 21, importantes documentos que definiram diretrizes para a promoção do desenvolvimento sustentável em escala global. Essa confluência entre cultura e política reforçou a relevância de Pantanal como um catalisador simbólico nas discussões sobre conservação ambiental e preservação dos biomas brasileiros.

Pantanal não é exatamente uma novela-denúncia, não discute a fundo os crimes ecológicos. Mas também é preciso considerar que, até a novela ir ao ar, o discurso ecológico estava reservado às elites pensantes e aos movimentos organizados de preservação do meio ambiente. Através das imagens da região e do drama dos personagens pantaneiros, os telespectadores despertaram para a importância de temas como a preservação de áreas naturais, o equilíbrio do ecossistema, a qualidade de vida etc. A socióloga Dayse Stepansky explicou, à época de exibição de Pantanal, que um dos fatores do sucesso da telenovela foi a referência constante à origem rural da sociedade brasileira dita urbana. “Esse resgate talvez seja até um resgate da nossa identidade social. Que sociedade é essa, de 1990, que há vinte ou trinta anos ainda era um grande Pantanal, quer dizer, uma grande sociedade rural, uma grande fazenda?” **O país rural**

5 A Rio 92 gerou três documentos principais: (1) a Declaração do Rio, que estabelece diretrizes para a relação entre a humanidade e o planeta; (2) a Agenda 21, um plano de ação para orientar as economias globais em direção à sustentabilidade, abordando questões como desertificação, pobreza, gestão de resíduos e padrões de produção e consumo; e (3) a Declaração dos Princípios das Florestas, que visa equilibrar o uso e a proteção desses ecossistemas (Câmara dos Deputados, 2025).

que se escondia nos programas de música sertaneja nas manhãs de domingo foi então redescoberto e integrou-se ao cotidiano das grandes cidades. A questão da natureza, até então pauta de discussão fechada nos gabinetes presidenciais, vazou também para as favelas (Machado & Becker, 2008, p.33,34).

A telenovela termina com imagens da fauna pantaneira e uma reflexão. A mensagem final sobre a relação destrutiva do homem com a natureza: “O homem é o único animal que cospe na água que bebe; o homem é o único animal que mata para não comer; o homem é o único animal que derruba árvore que lhe dá sombra e frutos. Por isso, ele está se condenando à morte. (Palavras do velho do Rio, meu pai)” (Idem, p. 34). Essa cena emblemática reforça a dimensão crítica e ambiental da obra, evidenciando seu papel como agente de transformação social e cultural.

A produção de Pantanal da TV Globo – 2022

Trinta anos após a exibição original, as gravações da nova versão de Pantanal ocorreram na bacia do Rio Negro, em Aquidauana, Mato Grosso do Sul, mesma região da versão exibida pela extinta TV Manchete. A adaptação propõe uma reflexão sobre a urgente necessidade de uma convivência mais harmoniosa com a natureza, destacando a fragilidade do bioma e a importância da sua preservação. No entanto, ajustes no cenário foram necessários para retratar o estado atual do Pantanal. Segundo Barbosa (2022), as transformações são marcantes: “rios profundos transformaram-se em riachos e as matas ribeirinhas, anteriormente intocadas, foram devastadas pelo desmatamento”.

Bruno Luperi, autor da nova versão e neto de Benedito Ruy Barbosa, destacou que alterações no roteiro e no perfil de alguns personagens refletem debates contemporâneos sobre questões ambientais (Fernandes, 2022). Durante a pesquisa, Luperi visitou fazendas, entrevistou ribeirinhos e estudou o bioma intensivamente, reconhecendo que a natureza continua

sendo a protagonista da narrativa, ainda que em um contexto bastante alterado desde a época da versão original.

Desde 2006 a TV Globo possui os direitos da trama de Benedito Ruy Barbosa, que foi originalmente exibida na extinta TV Manchete em 1990, e se tornou logo um fenômeno de audiência, desbancando a própria Globo do primeiro lugar do IBOPE. Seu remake seria originalmente produzido em 2020 e exibido em 2021, porém devido as queimadas no local, e posteriormente a pandemia de coronavírus, acabou sendo postergado para 2022, com previsão para 28 de março, caso não haja mais atrasos (TV Globo wiki, s.d.).

A devastação ambiental no bioma Pantanal foi uma das principais preocupações durante a produção da nova versão. A trama reflete a crescente vulnerabilidade da região, evidenciando a crise ambiental intensificada por mudanças climáticas, incêndios descontrolados e estiagens prolongadas, resultando em três anos consecutivos sem grandes cheias (Lacerda, 2022). De acordo com análises da plataforma MapBiomas⁶, a área destinada a atividades humanas, como agricultura e pecuária, cresceu mais de 260% desde 1985, enquanto o Pantanal perdeu cerca de 30% de suas superfícies de água desde 1988 (idem).

A produção envolveu gravações em locais como Aquidauana, Corumbá e Miranda, destacando a região da Nhecolândia em Corumbá, situada entre os rios Negro e Taquari. Seis fazendas serviram como bases de operação, oferecendo infraestrutura para hospedagem, gravação e armazenamento de equipamentos. A Fazenda Rio Negro, uma das locações, já havia sido palco das gravações da versão original exibida pela Rede Manchete.

Sob direção de Davi Alves, Noa Bressane, Roberta Richard, Walter Carvalho e Cristiano Marques, com figurinos assinados por Marie Salles⁷, a adaptação buscou abordar os desafios

6 “O MapBiomas surgiu oficialmente em julho de 2015, e é organizado de maneira colaborativa: ONGs, universidades, laboratórios e *startups* de tecnologia formam a rede. Realizamos o mapeamento anual da cobertura e uso da terra, além do monitoramento mensal da superfície de água e das cicatrizes de fogo com dados desde 1985.” Disponível em: <https://brasil.mapbiomas.org/> Acesso em: 11 jan. 2025.

7 Figurinista brasileira. “No mercado há mais de 30 anos, formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Belas Artes), Marie

ambientais contemporâneos e fomentar discussões sobre o uso sustentável da terra. Para Bruno Luperi, Pantanal apresenta um contexto ideal para explorar “a urgência que a humanidade tem para se reconectar com a natureza e aprender a produzir dentro dos limites que ela impõe” (Fernandes, 2022).

Gustavo Figuerôa, representante da SOS Pantanal, destacou que a novela aborda temas críticos, como o avanço da monocultura de soja e a pecuária insustentável, ilustrando os dilemas reais enfrentados por produtores rurais (Fernandes, 2022). A trama enfatiza o contraste entre o personagem José Leôncio, que cria gado em equilíbrio com o ambiente natural, e Tenório, um especulador corrupto que simboliza a especulação e a exploração desenfreada.

A poética dos Figurinos de Pantanal (2022), por Marie Salles

Marie Salles iniciou a concepção dos figurinos de Pantanal mais de um ano antes da estreia, com base em um estudo aprofundado da versão original de 1990. Durante a pandemia de COVID-19 (2020-2023), suas pesquisas foram realizadas majoritariamente por meio da Internet, além de consultas a livros, filmes e documentários sobre a região pantaneira. Na primeira visita física ao Pantanal, Salles realizou um minucioso exercício de observação das vestimentas locais para compreender o comportamento das roupas em um ambiente de clima quente e ensolarado, aspecto considerado essencial para sua pesquisa. A riqueza natural da paisagem pantaneira inspirou a paleta cromática dos figurinos, refletindo as tonalidades predominantes da região. Salles enfatiza a importância da novela original como referência para suas escolhas:

A novela original era nossa diretriz. Assisti todos os capítulos para absorver as escolhas da época. Na década de 1990, tínhamos bastante marcado o conceito rural, mas hoje em dia vimos ao chegarmos ao Pantanal que ele está bem diferente (Bourroul, 2022).

tem vasto domínio na área. Trabalhou com diversos diretores como Ricardo Waddington, José Luiz Villamarim, Gustavo Fernandez, Amora Mautner, Walter Carvalho, dentre outros.” Disponível em: <https://www.mariesalles.com/sobre> Acesso em: 29 jan. 2025.

A produção contou com um guarda-roupa composto por 50 peças para cada um dos protagonistas, com 170 caixas de roupas enviadas ao local das gravações. Cerca de 80% dos objetos de cena foram adquiridos em mercados locais, especialmente em Aquidauana. Além disso, foram encomendados itens como louça Terena⁸ e travessas de cerâmica vermelha com desenhos indígenas, remetendo a cultura regional (Fernandes, 2022). Algumas peças de roupa foram trocadas com peões reais, enquanto outras passaram por um processo de construção, envelhecimento e tingimento no Rio de Janeiro.

A simbologia dos figurinos criada por Salles reflete aspectos da vida, estados emocionais e histórias dos personagens (Moreno, 2022). Por exemplo, as roupas de Joventino e Juma remetem ao pôr-do-sol e ao céu, respectivamente. A personagem Filó é representada por paletas inspiradas nas cores das araras e dos ipês, enquanto Madeleine reflete sua condição de jovem rica e mimada através de contrastes entre peças e calçados (Gomes, 2022).

O figurino de Juma, a protagonista, em particular, é uma extensão visual de sua conexão com a natureza e com sua mãe, Maria Marruá, que se transforma em onça. As roupas de Juma evocam as cores da fauna pantaneira: amarelo, laranja e preto.

“A Juma é uma pessoa que nunca viu nada do mundo urbano. Suas roupas são transparentes e possuem tonalidades que lembram o pôr do sol, em rosa e nude,” explica Marie (Bourroul, 2022).

Essa escolha reflete a liberdade de movimento necessária para a personagem, além de simbolizar sua natureza selvagem e indomada.

O vestido de noiva de Juma, criado pela designer e estilista Jacqueline Chiabay, foi confeccionado com fitas de couro natural em uma trama de tricô e crochê manual a partir de sobras de couro de um projeto social em áreas rurais. Parte da produção envolve a participação de mulheres egressas do sistema prisional, integradas ao projeto social “Novas

⁸ Comunidade indígena que vive no Mato Grosso do Sul.

Marias”, que visa ressocialização por meio de atividades artesanais. Sob a coordenação de Jacqueline há mais de 30 anos, o projeto reflete o compromisso com práticas eco sociais, transformando resíduos de couro em peças de moda e decoração carregadas de significado humano e respeito ao meio ambiente (Redação – ofuxico, 2022).

O figurino de Filó, inspirado nas cores vibrantes dos ipês, foi produzido por Milena Curado, responsável por um projeto de inclusão social que trabalha com bordados tradicionais. As saias e vestidos dupla face confeccionados pela marca refletem a herança cultural e o compromisso social com comunidades carentes (Ferreira, 2022). Após a aprovação do orçamento em março de 2021, Milena recebeu as medidas da atriz Dira Paes e deu início à produção.

Em março a figurinista definiu a quantidade de roupas para eu produzir, ela me mandou os croquis, medidas da atriz e ficha técnica. Ela me comprou duas saias e três vestidos, só que na verdade as duas saias se tornam quatro saias porque é dupla face e usado dos dois lados, assim como os vestidos (idem, 2022).

A ideia para sua marca surgiu em 2020, durante uma viagem à Bahia, onde Milena conheceu o processo de chita estonada, que “tinge o avesso da chita e deixa o processo mais envelhecido” (idem). Ao adaptar a chita à sua realidade, ela forrou o tecido para evitar a transparência excessiva, utilizando duas chitas diferentes para criar peças dupla face. Em 2008 fundou o projeto ‘Cabocla – Bordando Cidadania’, que capacita reeducandos da Unidade Prisional da Cidade de Goiás na produção de vestuário artesanal com bordados tradicionais. Muitas dessas peças homenageiam a poetisa Cora Coralina (idem).

O figurino do Velho do Rio, personagem que se transforma de cobra gigante, foi projetado para representar a lama seca do Pantanal. A técnica de splash⁹ com materiais naturais – cera de abelha, terra e betume – conferiu o aspecto desejado

9 Tratamento de figurinos com materiais naturais para dar aspecto de terra ou envelhecido.

a capa do personagem, que pesava cerca de 5 kg (Salles, 2022). Outros elementos do figurino, como a calça jeans, os calçados de silicone que imitam pés humanos, e itens artesanais Terena, receberam o mesmo tratamento e complementaram a construção visual do personagem.

Por fim, os figurinos de Joventino e Trindade simbolizam suas conexões com o Pantanal e suas jornadas pessoais. Enquanto o figurino de Joventino evolui para tons vibrantes que refletem o pôr do sol, o de Trindade incorpora elementos indígenas, como a faixa pantaneira pintada à mão pelos Terena – acessório usado pelos peões para dar sustentação à coluna – e colares produzido pelos Fulni-ô¹⁰, reforçando a presença e a importância das tradições locais.

Guia de Produções Verdes da TV Globo

A TV Globo, fundada em 1965 por Roberto Marinho e integrante do Grupo Globo, lidera a audiência no Brasil, cobrindo 98,6% do território nacional e alcançando mais de 200 milhões de telespectadores diariamente. É a maior rede de TV comercial da América Latina e a segunda maior do mundo (Globo, 2023). Com sede no Rio de Janeiro, a emissora produz cerca de 2.400 horas anuais de entretenimento e 3.000 horas de jornalismo, com presença em mais de 190 países (idem).

Desde 1995, os Estúdios Globo localizados em Jacarepaguá adotam práticas sustentáveis, incluindo o uso de energia renovável, tratamento completo de efluentes¹¹ e a preservação de 70% da área com espécies nativas da Mata Atlântica. Em 2023, 99% da energia consumida pela emissora teve origem em fontes renováveis. A empresa estabeleceu a meta de alcançar “Aterro Zero”¹² até 2030 e reduzir suas emissões de CO₂

¹⁰ Comunidade indígena que vive em Goiás. <https://www.instagram.com/artesanato.fulnio/> Acesso em 28 jan. 2025.

¹¹ Resíduo líquido ou gasoso lançado no ambiente em decorrência de atividade humana.

¹² Abordagem de gestão que visa reduzir ao máximo o envio de resíduos para aterros sanitários por meio de práticas de reutilização, reciclagem e compostagem.

como parte de sua adesão ao Movimento NetZero da ONU e formalização de sua Agenda ESG¹³ (idem).

Inspirada por essa preocupação ambiental, a produção da novela Pantanal, gravada nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul em 2022, serviu como modelo para a criação do Guia de Produções Verdes, lançado oficialmente no ano seguinte. Com diretrizes sustentáveis, o projeto piloto foi desenvolvido para minimizar o impacto ambiental causado pela presença da equipe de produção no bioma pantaneiro.

O guia foi elaborado colaborativamente pelas equipes de Gestão Ambiental e Valor Social da Globo, com o apoio técnico do Instituto Akatu¹⁴ (Globo, 2021). Ele abrange diversas áreas, como cenografia, figurinos, gestão, iluminação e suprimentos. A proposta foi projetada para estabelecer um novo padrão de sustentabilidade nas produções da emissora e foi testada em outras produções de destaque, como as séries Os Outros e Justiça 2, além dos reality shows No Limite 22 e Big Brother Brasil 23, que reciclou ou reutilizou 125 toneladas de materiais em sua última edição (Globo, 2023).

Sob a direção de Luciana Monteiro, produtora dos Estúdios Globo, a equipe de Pantanal adotou o guia piloto desde o início das gravações, promovendo uma mudança nos padrões de comportamento por meio de ações como o preenchimento de formulários para mensurar os impactos ambientais (Redação CicloVivo, 2023).

Durante as gravações de Pantanal, foram implementadas medidas rigorosas, como o monitoramento do consumo de combustível, gestão eficiente dos resíduos e a oferta de alimentação sustentável. O uso de copos reutilizáveis foi adotado, e todo o lixo foi devidamente separado e destinado à reciclagem. A preservação da fauna local também foi priorizada, com recomendações para evitar a condução em alta velocidade, tanto em carros quanto em barcos, reduzindo os

13 Environmental, Social and Governance (Ambiental, Social e Governança).

14 “Organização não governamental sem fins lucrativos que trabalha pela conscientização e mobilização da sociedade para o consumo responsável.” Disponível em: <https://akatu.org.br/> Acesso em 29 jan. 2025.

impactos sonoros e protegendo a vida animal (idem).

A logística da produção envolveu um planejamento complexo, com 12 caminhões transportando aproximadamente 144 toneladas de material, incluindo itens de arte, cenografia, figurino, caracterização e tecnologia. Devido à localização remota, os materiais foram transferidos para caminhões 4X4 para acessar áreas internas do Pantanal, com participação de cerca de 150 pessoas, incluindo funcionários de fazendas locais, transportadores e elenco (Figueirôa, 2022; Safner, 2022).

O setor de figurino no Guia de Produções Verdes

No setor de figurino, o guia apresenta propostas para um design sustentável, enfatizando a reutilização de figurinos, a preferência por roupas confeccionadas com fibras naturais ou orgânicas e o uso de tecidos reciclados e provenientes de brechós como fontes de suprimento. Além disso, o documento disponibiliza listas de fornecedores e materiais recomendados para uso, em que destaca a prioridade pelo uso de produtos biodegradáveis no setor de caracterização, incentivando a substituição de materiais descartáveis por alternativas ecológicas.

Maurício Gonzalez (2023), diretor do Centro de Serviços Compartilhados da Globo, afirma que a economia circular é uma prioridade constante para a emissora, que destina 80% dos resíduos à cadeia de circularidade. Segundo González, em 2022, a Globo gerenciou mais de 7 mil toneladas de resíduos, volume equivalente ao produzido por uma cidade de 15 mil habitantes.

Em 2022, o setor responsável pela produção de cenários e figurinos, conhecido como Fábrica dos Sonhos, doou 251,6 kg de tecidos para instituições de capacitação de costureiras e destinou 260 toneladas de materiais, incluindo tecidos, equipamentos tecnológicos e mobiliários, para reutilização (Moura, 2024).

Em uma entrevista concedida em 2012, as figurinistas Karla Monteiro e Marie Salles destacaram a adoção de práticas sustentáveis na produção de trajes e acessórios na Central Globo de Produção, enfatizando o reaproveitamento de tecidos do acervo da emissora. Elas explicaram que frequentemente recorrem ao acervo para reutilizar roupas de figuração de produções anteriores, embora peças especiais criadas por outros figurinistas não estejam incluídas nesse processo de reaproveitamento (Monteiro; Salles, 2012).

Reflexões/Contexto

O Brasil carrega uma histórica relação predatória com seus recursos naturais desde o período colonial, quando a extração do pau-brasil devastou extensas áreas da Mata Atlântica, impactando ecossistemas e populações indígenas. O pigmento vermelho, valorizado na Europa dos séculos XVI e XVII, deixou um legado ambiental e social devastador que ecoa até hoje nas práticas contemporâneas.

Atualmente, o “vermelho” que marca o território brasileiro provém das chamas que consomem florestas em incêndios criminosos, impulsionados pela expansão do agronegócio. A monocultura da soja e a criação extensiva de gado não apenas devastam territórios indígenas como agravam a crise climática global. O setor contribui significativamente para as emissões de gases de efeito estufa, transformando áreas outrora consideradas “pulmões do mundo” em grandes emissores de carbono.

Embora 84% da cobertura vegetal original do Pantanal permaneça preservada, o desmatamento e o assoreamento dos rios impactam diretamente sua vegetação. Como observa Fernandes (2022), a novela Pantanal reflete essa realidade ao retratar, ainda que de forma romantizada, um bioma em crise e a necessidade urgente de medidas de conservação que ultrapassem suas fronteiras.

A relação entre moda, sustentabilidade e exploração de

recursos naturais também é complexa. Aguilera (2024) analisa como campanhas que promovem o “algodão mais sustentável” buscam associar valores socioambientais aos produtos, mesmo quando o Índice de Transparência da Moda Brasil 2023 indica problemas de rastreabilidade na cadeia produtiva. Embora o conceito de “consumo consciente” conforme definido pela Câmara dos Deputados, proponha repensar hábitos de consumo considerando seus impactos ambientais, econômicos e sociais, a autora ressalta a ausência de alternativas verdadeiramente sustentáveis que sejam economicamente acessíveis à classe média brasileira, como roupas de algodão orgânico com mão de obra justamente remunerada.

Nesse contexto, as telenovelas brasileiras assumem um papel crucial na formação de consciência ambiental. Em *Pantanal* (2022), conforme analisam Adoue e Malcher (2022), a narrativa sobre o agronegócio se desenvolve através das personagens dos filhos de Zé Leôncio, especialmente Jove, que simboliza a tentativa de conciliar desenvolvimento econômico e preservação ambiental.

A novela *Pantanal* transcendeu sua narrativa ficcional, gerando discussões sobre questões ambientais, sociais e culturais, além de influenciar tendências de moda e estilo de vida. O figurino da produção, ao popularizar estampas de animal print e itens do estilo country, impactou significativamente o mercado, com artigos como selas de cavalo e berrantes se tornando símbolos de união familiar (Krissi, 2022). Na moda masculina, o estilo de peão ultrapassou as barreiras do ambiente rural, consolidando nas cidades o conceito de “agroboy”.

Para além das questões estéticas, a produção abordou temas cruciais do Brasil contemporâneo, da destruição ambiental a questões como homofobia, racismo e desigualdade de gênero (Duvanel, 2022). Essa capacidade de dialogar com o contexto atual elevou *Pantanal*, em sua versão atualizada, à categoria de evento midiático.

O figurino televisivo, especialmente nas produções da TV Globo, estabeleceu-se como uma linguagem visual que não apenas reflete a realidade, mas a manipula, contribuindo

ativamente para a construção de estilos de vida e valores sociais (Wajzman, 2012). Este diálogo entre figurinistas e público intensifica-se por meio das redes sociais e plataformas digitais, em um processo que Wajzman descreve como complexo e multifacetado:

O figurino de televisão em sua elaboração e expressão é um fenômeno complexo que envolve muitas variáveis. Ele é expressão e captação do estilo de vida, mas também é manipulação. No entanto, gostaríamos de nos isentar aqui de um tom moralizante para os aspectos da midiaticização do figurino. Ele é parte importante do processo que leva o figurino à televisão, sem dúvida, e até hegemônico em suas proporções. Mas ainda assim, sejamos sensatos, e parte do processo, não o processo total. Ressignificações e reapropriações são sempre possíveis de serem detectadas quando analisamos os movimentos da recepção do público. Nessa medida, talvez o estudo do consumo desse figurino, isto é, o figurino que virou moda, possa fechar o ciclo completo da trajetória daquilo que chamamos de o figurino imaginado (idem, p.149).

Esta dinâmica fortalece-se pela crescente aproximação entre a imagem televisiva e a realidade, não apenas no aspecto narrativo, mas também na qualidade visual da produção, facilitando a identificação do telespectador e potencializando a influência do figurino na construção de estilos de vida.

Em conclusão, a adoção de uma abordagem ecológica no design de figurinos para o setor audiovisual brasileiro apresenta-se como um desafio multifacetado, exigindo soluções que integrem sustentabilidade, impacto local e a formação de valores socioambientais. As telenovelas brasileiras, ao alcançarem milhões de espectadores diariamente, assumem um papel fundamental na promoção da consciência ambiental e na construção de uma memória cultural coletiva que pode contribuir para transformações sociais significativas.

Considerações Finais

A institucionalização de diretrizes sustentáveis e a adoção de um modelo econômico circular emergem como pilares fundamentais na transição ecológica no design de figurinos. O Guia de Produções Verdes (2023) da TV Globo, ao se posicionar como referência, fornece diretrizes que impulsionam a implementação de práticas artísticas sustentáveis e influenciam diretamente o trabalho dos figurinistas no cenário audiovisual brasileiro.

A perspectiva ecológica, fundamentada em uma compreensão sistêmica das interações entre seres vivos e o ambiente, transcende o mero incentivo ao uso de materiais recicláveis. Esta abordagem promove uma reflexão crítica sobre todo o ciclo produtivo dos figurinos – da seleção de matérias-primas ao descarte final – buscando um equilíbrio entre expressão estética, funcionalidade e responsabilidade ambiental.

Nesse contexto, o figurinista transcende seu papel tradicional para tornar-se um agente de transformação socioambiental, alinhando sua prática artística a princípios ecológicos e contribuindo ativamente para a construção de um futuro mais sustentável nas artes dramáticas. A criação de figurinos sustentáveis manifesta uma consciência ambiental em evolução, ainda que enfrente complexos desafios éticos, estéticos e políticos.

As telenovelas, enquanto expressões fundamentais da cultura brasileira, carregam o potencial de disseminar e normalizar práticas sustentáveis para milhões de espectadores. Simultaneamente, torna-se imperativa a formação e capacitação de novos profissionais alinhados a esta visão. Preparar figurinistas para um mercado que aspira a práticas regenerativas – embora ainda enfrente incertezas e desafios estruturais – representa uma resposta necessária e urgente à crescente emergência ecológica global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA, Juliana. **O consumo 'consciente' não vai salvar o mundo; ao invés disso, cobre transparência.** Carta Capital - Fashion Revolution. Publicado em 16/09/2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/fashion-revolution/o-consumo-consciente-nao-vai-salvar-o-mundo-ao-inves-disso-cobre-transparencia/> Acesso em: 11 jan. 2025

ADOUE, Silvia Beatriz; MALCHER, Márcia. **Pantanal e as encruzilhadas do Brasil.** Outras Palavras - Crise Brasileira. Publicado em: 25/11/2022. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-brasileira/pantanal-e-as-encruzilhadas-do-brasil/> Acesso em 11 jan. 2025.

BARBOSA, Benedito Ruy. **Pantanal.** In Globo Repórter. Publicado em: 25/03/2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10425870/> Acesso em 11 jan. 2025.

BOURROUL, Beatriz. **Figurinista de 'Pantanal' conta como "energia bruta" de Juma interfere em looks.** Quem - Pantanal. Publicado em: 19/04/2022. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/TV-e-Novelas/Pantanal/noticia/2022/04/gaveta-figurinista-de-pantanal-conta-como-energia-bruta-de-juma-interfere-em-looks.html> Acesso em: 11 jan. 2025.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **RIO-92: cúpula da terra difundiu o conceito de desenvolvimento sustentável.** Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/documentos-e-pesquisa/arquivo/sites-tematicos/rio20/eco-92> Acesso em: 11 jan. 2025.

DUVANEL, Talita. **Por que 'Pantanal' fez tanto sucesso? Atores, autor e crítica refletem sobre pontos altos e baixos do remake.** 02/10/2022. O Globo - Cultura - TV. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/noticia/2022/10/por-que-pantanal-fez-tanto-sucesso-atores-autor-e-critica-refletem-sobre-pontos-altos-e-baixos-do-remake.ghtml> Acesso em: 11 jan. 2025.

ENVIRONMENT & SOCIETY PORTAL. **Ernst Haeckel Coins the Term "Oecologia," or Ecology.** 2025. Disponível em: [https://www.environmentandsociety.org/tools/keywords/ernst-haeckel-coins-term-oecologia-or-ecology#:~:text=Ernst%20Haeckel%20\(1834%E2%80%931919\),context%20of%20various%20environmental%20movements.&text=Further%20Readings:,%20Franz%20Steiner%20Verlag%2C%202007](https://www.environmentandsociety.org/tools/keywords/ernst-haeckel-coins-term-oecologia-or-ecology#:~:text=Ernst%20Haeckel%20(1834%E2%80%931919),context%20of%20various%20environmental%20movements.&text=Further%20Readings:,%20Franz%20Steiner%20Verlag%2C%202007) Acesso em: 11 jan. 2025.

FERNANDES, Carol. **Pantanal 30 anos depois: o que mudou na novela e no bioma 'coração do Brasil'.** Globo Rural - Sustentabilidade. Publicado em: 04/06/2022. Disponível em: <https://globo.rural.globo.com/amp/Noticias/Sustentabilidade/noticia/2022/06/pantanal-30-anos-depois-o-que-mudou-na-novela-e-no-bioma-coracao-do-brasil.html> Acesso em: 11 jan. 2025.

FERREIRA, Higor César. **A empreendedora Milena Curado da Cidade de Goiás tem peças usadas por personagem da Novela Pantanal**. Imprensa Criativa. Publicado em 20/05/2022. Disponível em: <https://imprensacriativa.net/cidade-de-goias/a-empreendedora-milena-curado-da-cidade-de-goias-tem-pecas-usadas-por-personagem-da-novela-pantanal/> Acesso em: 11 jan. 2025.

FIGUEIRÔA, Gustavo. **Remake Pantanal: Onde foi gravada a novela?** SOS Pantanal. Publicado em: 25/03/2022. Disponível em: <https://sospantanal.org.br/remake-pantanal-onde-foi-gravada-a-novela/#:~:text=A%20regi%C3%A3o%20onde%20fazendas,estrutura%20de%20produ%C3%A7%C3%A3o%2C%20clique%20aqui> Acesso em 11 jan. 2025.

GOMES, Marilise. **Bruna Linzmeyer detalha relação com moda e traça perfil de personagem em 'Pantanal': 'Mimada'**. Purepeople. Publicado em: 02/02/2022. Disponível em: https://www.purepeople.com.br/noticia/bruna-linzmeier-da-spoiler-sobre-novela-pantanal-em-campanha-de-moda_a338844/1 Acesso em: 11 jan. 2025.

GLOBO. **Globo lança Guia de Produções Verdes**. Publicado em: 18/08/2023. Disponível em: <https://somos.globo.com/novidades/noticia/globo-lanca-guia-de-producoes-verdes.ghtml> Acesso em: 11 jan. 2025.

GLOBO. **Relatório ESG 2021**. [s.d.] Disponível em: <https://globoir.globo.com/esg/compromissos-4.html#:~:text=O%20documento%20foi%20elaborado%20de,de%20inser%C3%A7%C3%B5es%20na%20nossa%20programa%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 11 jan. 2025.

GLOBO. **Relatório ESG 2023**. Manifesto. [s.d.] Disponível em: <https://somos.globo.com/esg/pt/2023/home/> Acesso em: 11 jan. 2025.

GLOBO. **TV Globo**. Memória Roberto Marinho – Empresas. Publicado em: 03/03/2022. Disponível em: <https://historia.globo.com/memoria-roberto-marinho/empresas/noticia/tv-globo.ghtml> Acesso em: 11 jan. 2025.

GONZALEZ, Maurício. **Sustentabilidade no SporTV** – Canal da Globo doa uniformes antigos transformados em redes e bolsas esportivas. História Grupo Globo – Notícias. Publicado em: 23/08/2023. Disponível em: <https://historia.globo.com/google/amp/historia-grupo-globo/noticias/noticia/sustentabilidade-no-sportv.ghtml> Acesso em: 11 jan. 2025.

KRISSI, Elba. **A Febre Pantaneira**. Istoé – CONSUMO – Moda country lucra com fama de peões pantaneiros. Publicado em: 01/07/2022. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-febre-pantaneira/> Acesso em: 11 jan. 2025.

LACERDA, Nara. **Novela Pantanal tem potencial para ser tão revolucionária quanto a obra original?** Brasil de Fato – São

Paulo (SP). Publicado em: 04/06/2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/06/04/novela-pantanal-tem-potencial-para-ser-tao-revolucionaria-quanto-a-obra-original> Acesso em: 11 jan. 2025.

MACHADO, Arlindo; BECKER, Beatriz. **Pantanal: a reinvenção da Telenovela**. São Paulo: EDUC, 2008.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. **Pantanal**. Biomas – Pantanal. 2025. Disponível em: <https://antigo.mma.gov.br/biomas/pantanal.html> Acesso em 11 jan. 2025.

MONTEIRO, Karla; SALLES, Marie. **Entrevista com Marie Salles e Karla Monteiro**. Por Carolina Bassi e Rosane Muniz. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

MORENO, Vitor. **‘Pantanal’: Figurinista queria Juma ‘sem roupa’ e celebra ‘Guta Regatinha’**. Folha de São Paulo – Televisão. Publicado em 31/07/2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2022/07/pantanal-figurinista-queria-juma-sem-roupa-e-celebra-guta-regatinha.shtml> Acesso em 11 jan. 2025.

MOURA, Fernando. **ESG na indústria audiovisual brasileira, o caso Globo**. Entrevista com Mauricio Gonzalez. Revista da SET. Publicado em: 21/02/2024. Disponível em: <https://set.org.br/news-revista-da-set/revista/esg-na-industria-audiovisual-brasileira-o-caso-globo/> Acesso em 11 jan. 2025.

OBSERVATÓRIO DA TV. **Pantanal (1990)**. Tele Dramaturgia. [s.d.] Disponível em: <https://observatoriodatv.com.br/teledramaturgia/pantanal/> Acesso em: 11 jan. 2025.

PANTOUVAKI, Sofia; BARBIERI, Donatella; ISAAC, Veronica. **Costume as an agent for ethical praxis**. Studies in Costume & Performance, Volume 5 Number 2 – pp. 145-152. Intellect Limited Editorial, 2020.

PANTOUVAKI, Sofia; FOSSHEIM, Ingvill; SUURLA, Susanna. **Costume and Sustainability: From Past Practice to Future Strategies for an Ecological Costume Praxis**. Peripeti, 19(37), 72-85, 2022.

REDAÇÃO. **Guia de Produções Verdes vai orientar trabalho na Globo**. CicloVivo. Publicado em: 25/08/2023. Disponível em: <https://ciclovivo.com.br/inovacao/inspiracao/guia-de-producoes-verdes-vai-orientar-trabalho-na-globo/> Acesso em: 11 jan. 2025.

REDAÇÃO. **Pantanal: Elenco exhibe figurino caprichado para casamento em dose dupla**. Ofuxico – Pantanal. Publicado em 12/07/2022. Disponível em: <https://ofuxico.com.br/novelas/pantanal/pantanal-elenco-exibe-figurino-caprichado-para-casamento-em-dose-dupla/> Acesso em: 11 jan. 2025.

REDE MANCHETE a. **Pantanal**. [s.d.] Disponível em: <https://manchete.org/pantanal/> Acesso em: 11 jan. 2025.

REDE MANCHETE b. **Pantanal leva Manchete ao Auge**. [s.d.]. Disponível em: <https://manchete.org/pantanal/sobre/pantanal-leva-a-manchete-ao-auge> Acesso em 11 jan. 2025.

SAFNER, Cadu. **Maior orçamento dos últimos anos, Pantanal em números é para impressionar qualquer produção internacional**. UOL – Observatório da TV – Superprodução. Publicado em: 25/03/2022. Disponível em: <https://observatoriodatv.com.br/colunas/cadu-safner/maior-orcamento-dos-ultimos-anos-pantanal-em-numeros-e-para-impressionar-qualquer-producao-internacional> Acesso em 11 jan. 2025.

SALLES, Marie. **AC TV & NOVELAS: Figurino da novela Pantanal**. ArteCult.com. Publicado em: 25/03/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-qd3mI8Nmqw> Acesso em 11 jan. 2025.

TV GLOBO WIKI. **Pantanal**. [s.d.] Disponível em: [https://tvglobo.fandom.com/pt-br/wiki/Pantanal_\(2022\)](https://tvglobo.fandom.com/pt-br/wiki/Pantanal_(2022)) Acesso em: 11 jan. 2025.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena**. Orgs. Viana, Fausto; Muniz, Rosane. Estação das Letras e Cores, São Paulo: 2012.

WAJNMAN, Solange. **O figurino imaginado da TV: O que se pode aprender com ele**. In: VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Paula Martins: Artista visual, cenógrafa e figurinista, e atualmente doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Membro do Grupo de Pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia, da USP, sua pesquisa se concentra na interseção entre sustentabilidade e arte performática, com ênfase em figurino e cenografia. Com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n. 2023/11066-4, investiga como a filosofia ecológica pode influenciar e enriquecer o design de cena e as práticas artísticas contemporâneas.

e-mail: paulamartinsartista@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Figurino. Ecologia. Pantanal (2022). Guia de Produções Verdes (2023). TV Globo.

Capítulo 17

O OFÍCIO, A MATÉRIA E O TEMPO: O CHAPÉU DE NAPOLEÃO (2023), POR JANTY YATES E DAVID CROSSMAN

*Craft, Matter and Time: Napoleon's Hat (2023),
by Janty Yates and David Crossman*

Martins, Paula A.; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
Paulamartinsartista@gmail.com

Introdução

A crise climática e as questões ambientais têm impulsionado a busca por práticas sustentáveis em diversos setores, incluindo o design de figurinos. Essa atividade, inserida no contexto da produção têxtil – a segunda maior indústria poluidora do mundo (Luz, 2022) –, enfrenta desafios éticos e ecológicos significativos. A produção têxtil contribui com cerca de 4% das emissões globais de carbono (McKinsey & Company and Global Fashion Agenda, 2020) e libera substâncias nocivas, como ftalatos e derivados de cloro (Müzel, 2024), que ameaçam tanto a saúde dos trabalhadores de fábricas de tecidos quanto a dos consumidores que utilizam os produtos. Além disso, tecidos sintéticos, como poliéster e náilon, liberam microfibras plásticas no meio ambiente durante a lavagem, agravando a poluição ambiental (Ellen MacArthur Foundation, 2017).

No setor audiovisual, conhecido por seus altos índices de desperdício, as produções de grande escala intensificam os impactos ambientais devido ao uso excessivo de energia, transporte e geração de resíduos (Jones, 2024). Um relatório do British Film Institute (2020) aponta que as emissões médias de carbono de uma produção audiovisual de grande

porte chegam a 2.840 toneladas de CO₂, das quais 30% são relacionadas ao consumo de energia. Embora materiais de design, como cenários e figurinos, apresentem menor impacto em comparação com outros setores de uma produção, eles ainda contribuem significativamente para o volume de resíduos gerados.

Diante dessas questões, o ofício do figurinista é chamado a modificar seus modos operacionais em resposta às demandas éticas contemporâneas. Soluções como o uso de tecidos ecológicos e veganos exemplificam a integração de estética e responsabilidade ambiental. Quando os métodos convencionais já não são suficientes, torna-se imperativo adotar propostas inovadoras que busquem reformular o pensamento ecológico e suas conexões com a prática artística, visando contribuições nas esferas social, ambiental e política (Beer, 2021).

Considerando o ofício do figurinista no contexto das materialidades contemporâneas, este artigo busca contribuir para o debate sobre o design de figurinos alinhado a práticas ecológicas, com base no estudo de caso do filme *Napoleão* (2023), dirigido por Ridley Scott. Com figurinos de Janty Yates e David Crossman, indicados ao Oscar em 2024, a análise se concentra no chapéu de Napoleão, elemento central que simboliza as tensões entre tradição, inovação e sustentabilidade no design contemporâneo, frente às exigências ecológicas nas artes performativas.

Estudo de Caso: Napoleão (2023)

O filme *Napoleão*, dirigido por Ridley Scott e lançado em 2023, com orçamento de aproximadamente US\$ 200 milhões¹, retrata grande parte da vida adulta de Napoleão Bonaparte²,

¹ Disponível em: [https://www.the-numbers.com/movie/Napoleon-\(2023\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Napoleon-(2023)#tab=summary) Acesso em: 11 set. 2024

² Napoleão continua sendo uma figura polêmica na França – elogiado por modernizar o estado e seu gênio estratégico, vilipendiado por restabelecer a escravidão, codificar o sexismo e deixar milhões de mortos por sua ambição belicista. Publicado em 17/11/2023. Disponível em: <https://www.straitstimes.com/life/entertainment/apple-s-napoleonic-269-million-gamble-on-ridley-scott-film-about-french-emperor>

de 1799 a 1814, desde general até se tornar imperador e governar a França. A narrativa inclui momentos como o fim da Revolução Francesa, a execução de Maria Antonieta, sua ascensão ao trono como imperador da França, e culmina com sua morte durante o segundo exílio em Santa Helena, em 1821 (Lochun, 2023).

O ator Joaquin Phoenix, conhecido por seu ativismo pelos direitos dos animais, exigiu que os seus figurinos fossem produzidos sem qualquer material de origem animal. Essa requisição desafiou os figurinistas a repensarem o uso de materiais tradicionais, promovendo uma reflexão sobre a adaptação de práticas no design de figurinos em resposta às demandas éticas contemporâneas.

O ofício

Com o convite do diretor Ridley Scott em 2020, Janty Yates e David Crossman assumiram os figurinos de Napoleão (2023). A dupla, que já havia trabalhado em parceria anteriormente em *Círculo de Fogo* (2001), dirigido por Jean-Jacques Annaud, enfrentou desafios impostos pela pandemia de COVID-19. O projeto foi temporariamente suspenso, mas posteriormente retomado com adaptações ao período de isolamento social, incluindo provas de figurino realizadas com os atores através de chamadas de vídeo (Crossman, Yates d, 2023).

Janty Yates, figurinista britânica premiada com o Oscar por *Gladiador* (2000), mantém uma longa colaboração com Ridley Scott. Para *Napoleão* (2023), ela convidou David Crossman³, especialista em trajes militares para sua primeira parceria com o diretor. A dupla dividiu as responsabilidades: Yates ficou encarregada dos trajes civis, enquanto Crossman cuidou dos uniformes militares.

Acesso em: 11 set. 2024.

3 Figurinista inglês especialista em trajes militares, tem em sua carreira a criação de uniformes para filmes como *O resgate do soldado Ryan* (1998), além de ter sido o encarregado pelos figurinos de *Malévola* (2014), *Batman* (2022), entre outros.

Conhecido por criar storyboards de todo o filme antes de começar a gravar, Ridley Scott também é também elogiado por sua comunicação assertiva. Para Yates e Crossman, o trabalho envolveu uma imersão no set de filmagem, conduzida pela experiência e objetividade do diretor, que caracterizam sua energia e consistência únicas. Durante a produção de Napoleão, ele transmitia suas visões das silhuetas e formas desejadas por meio de esboços rápidos. Seguindo a organização dos storyboards⁴ do diretor, a equipe de figurino manteve a precisão com a localização das cenas, fator que Yates e Crossman identificaram como fundamental para o processo criativo dos figurinos do filme, devido à postura acessível e objetiva de Scott (Crossman, Yates c, 2024).

As filmagens, realizadas na Inglaterra e Malta durante cinco meses, mobilizaram uma equipe de 80 pessoas no departamento de figurino, além de artesãos de várias partes do mundo. Esses ateliês produziram trabalhos como tecelagem de tecidos personalizados, fundição de joias, produção de sapatos e botas e bordado manual dos figurinos com fio de ouro. O departamento de figurino foi sediado em um armazém em Londres, onde os trajes para cada dia de filmagem eram separados e enviados em caminhões diariamente para diferentes locais, incluindo Malta. Para se ter noção da magnitude da produção, cada figurante possuía de quatro a seis figurinos, organizados e prontos para troca nas mudanças de cena (Herman, 2023).

Na primeira fase de estudo, ambos viajaram separadamente e visitaram diversos museus em busca de referências de Napoleão em pinturas e peças de acervo. Inspirados nas pinturas históricas que encontraram, Yates e Crossman buscaram criar um figurino que fosse ao mesmo tempo poético, romântico e autêntico, evitando exageros não condizentes com a realidade histórica (Crossman, Yates b, 2024).

Na França, visitaram locais históricos como o palácio real Château de Fontainebleau, o Musée de l'Armée em Paris, o Musée National des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau e o

⁴ Perfil de Ridley Scott no Instagram com seus storyboards. @ridleygrams. <https://www.instagram.com/ridleygrams/> Acesso em: 11 set. 2024.

Musée de L'Emperi, em Provence, que possui uma vasta coleção de uniformes militares franceses. Na Inglaterra, visitaram o Museu Britânico, o Victoria and Albert Museum e o Museu Jane Austen em Bath. Para aprofundar ainda mais a pesquisa antes de começarem a desenhar e definir a composição do figurino, eles também exploraram a coleção particular de trajes de Mark Wallis⁵, em Londres, que incluía reproduções e peças originais da época (Crossman, Yates a, 2024).

Na primeira reunião entre a dupla, Crossman trouxe uma seleção de livros e amostras de bordados reunidos durante sua pesquisa. Eles partiram para a criação dos chapéus bicornes e casacos inspirados na Revolução Francesa, buscando formas autênticas para os trajes. Segundo Crossman, a criação dos uniformes militares foi baseada no estudo de peças originais dos anos 1790 e 1800. A intenção era produzir trajes para o imperador com uma alfaiataria visualmente próxima da indumentária civil da época, mas respeitando as formas e as cores dos trajes militares (Crossman, Yates c, 2024).

Produziram todas as peças do zero, mesmo não sabendo desde o princípio quais atores as vestiriam, pois o tempo de produção era limitado. Logo no início da pré-produção, os trajes estavam concluídos para a longa produção dos bordados⁶ feitos à mão. Embora tenham encontrado artesãos europeus altamente qualificados com custos elevados, encomendaram os bordados de uma família de artesãos no Paquistão, que reproduziu os protótipos de referência enviados (Crossman, Yates b, 2024).

O filme envolveu um extenso trabalho de especialistas em uniformes. Foram alugados mais de 3.500 conjuntos completos, dos quais 2.800 foram feitos especialmente para o filme, incluindo uniformes de diferentes exércitos (francês, prussiano, austríaco, russo), todos personalizados de acordo

5 Perfil de Mark Wallis no Instagram com imagens da sua coleção. @thedandydealer Disponível em: <https://www.instagram.com/thedandydealer/> Acesso em: 11 set. 2024.

6 Yates explica “David é um designer militar e ele é um absoluto defensor da precisão. O bordado de cada general era planejado com oito semanas de antecedência, mesmo antes de termos um elenco de atores. Tivemos que enviar golas, punhos e costas de jaquetas porque o bordado sobe pelo centro das costas” (Wyckoff, 2023 – tradução nossa).

com o período histórico. A produção utilizou mais de 15.000 metros de lã em diversas cores e 90.000 botões, além de 60 conjuntos com bordados artesanais para recriar os uniformes de generais e marechais. Esse trabalho foi realizado pela Peris Costumes, fundada em 1856, que se destaca por sua inovação na indústria de figurinos teatrais e cinematográficos e contribui para a economia circular com práticas sustentáveis (Peris Costumes a, 2023).

Sobre o ofício do figurinista, Crossman argumenta sobre a necessidade de adivinhar e arriscar, pois o roteiro muda constantemente, e o orçamento deve ser gerido com cuidado para não ser desperdiçado na escolha errada (Crossman, Yates d, 2023). Ressalta a dificuldade de vestir uma batalha napoleônica em 2023, uma vez que “requer reunir um pequeno exército de alfaiates, bordadeiras, tintureiras e figurinistas” (Wyckoff, 2023). “Com um número de figurantes de 700 na Batalha de Toulon, 500 em Austerlitz, 900 em Waterloo e 200 da infantaria prussiana, bem como 500 soldados adicionais” (Idem).

O Chapéu de Napoleão

De acordo com a historiadora de arte Marielle Brie (2020), entre 1800 e 1812, Napoleão se manteve fiel ao modelo de chapéu bicorne grande e relativamente simples, encomendando cerca de 120 a 160 bicornes nesse período – o que equivale aproximadamente doze chapéus por ano. Dos quatro bicornes levados com ele para o exílio na ilha Santa Helena⁷, um foi colocado em seu caixão, dada a relevância desse item. “O modelo bicorne poderia ser encontrado em diferentes formatos dependendo da região, mas geralmente apresentava medida entre 44 e 47 cm de comprimento e 24 a 26 cm de altura” (Brie, 2020).

⁷ Território Ultramarino Britânico e uma das ilhas mais remotas do planeta. “Conheça Santa Helena, a ilha que foi o último refúgio de Napoleão Bonaparte”. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2020/07/29/conheca-santa-helena-a-ilha-que-foi-o-ultimo-refugio-de-napoleao-bonaparte.htm> Acesso em 11/09/2024.

Figura 1 – Chapéu bicorne – referência Napoleão 1793.

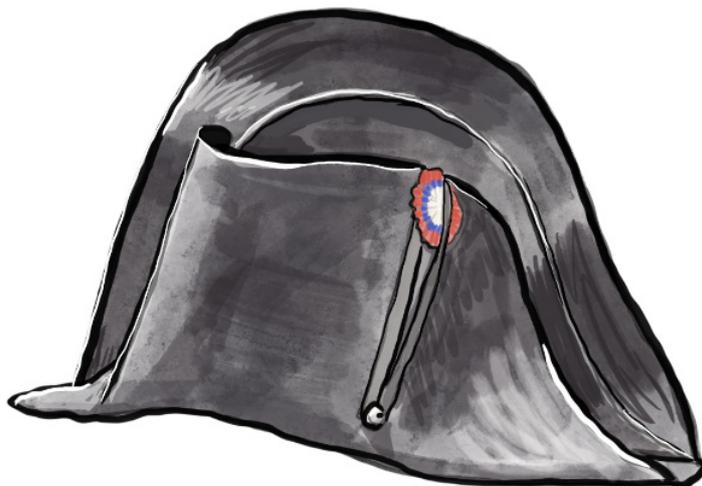


Foto: Autoria da própria autora, 2025

O bicorne, com suas duas abas dobradas para cima e presas por um cordão ou fita, era um elemento característico do traje militar da época e tornou-se um símbolo associado a Napoleão e à sua era. Napoleão Bonaparte foi fiel ao seu estilo de chapéu durante toda sua vida, mantendo também lealdade ao seu chapeleiro, o ateliê Poupard et Delaunay⁸.

Os figurinistas Janty Yates e David Crossman usaram o chapéu como ponto de partida para criar a imagem do imperador no filme *Napoleão* (2023), e acompanharam o crescimento do bicorne em tamanho à medida que Napoleão ascendia ao poder entre 1805 e 1815. A dupla refletiu sobre quantos chapéus seriam necessários para o filme, considerando as diversas trocas de figurino que o personagem faria ao longo da narrativa (Crossman, Yates b, 2024).

No filme, Napoleão usa então cerca de cinco ou seis chapéus. Ele começa com um tricórnio; nas ruas de Paris, ele adota um bicorne simples e um casaco civil, mantendo um perfil discreto. Diferentes chapéus marcam sua transição de general a Primeiro Cônsul e, finalmente, imperador. Também há

⁸ “Inicialmente vendido por 48 francos, o preço do bicorne subitamente subiu para 60 francos a partir de 1806. Pelo mesmo preço, o cidadão comum podia comprar mil ovos ou mesmo uns pequenos cinquenta queijos, dois dos principais alimentos populares da época.” (Brie, 2020)

um chapéu de pele utilizado no momento de retirada das tropas da Rússia. Para o filme, considerando os exércitos, foram produzidos milhares de chapéus de muitos estilos diferentes, o que representou um grande empreendimento de confecção (Crossman, Yates d, 2023).

Os bicornes permaneceram em uso por cerca de dez anos, até serem substituídos pelo shako (Figura - 2), que se tornou um símbolo dos últimos soldados de Napoleão (idem). A evolução dos chapéus no filme foi um dos maiores desafios, especialmente pela dificuldade de harmonizar chapéus e uniformes sem comprometer o enquadramento. A dupla de figurinistas se dedicou a copiar as formas originais, garantindo que a proporção entre os chapéus e os uniformes funcionassem visualmente (idem).

Figura 2 - Chapéu shako - referência fuzilaria naval francesa 1830.



Foto: Autoria da própria autora, 2025

Crossman mencionou que, geralmente, em produções cinematográficas, quando há a presença de chapéus, atores e diretores pedem para diminuir as proporções historicamente precisas para tornar a estética mais atraente, o que não ocorreu no filme. “Eu estava esperando mais problemas com

chapéus durante as filmagens”, disse Crossman em entrevista. “Porque a vaidade entra em cena. Mas não encontramos nada disso, o que foi ótimo” (Zuckerman, 2023).

Quando se tornou general após Toulon [1793], Napoleão ainda estava sem dinheiro, o que significava que ele não podia comprar um uniforme de general. Então, para a cena do Baile dos Sobreviventes, por exemplo, nós o vestimos com um casaco azul com uma trança dourada, porque eu havia encontrado uma gravura rara dele usando apenas um casaco trançado. Depois, fizemos uma versão simples desse casaco para ele usar em casa. A partir de 1804, mais ou menos, ele era quase como uma marca. Então, na maioria das vezes, ele usava dois trajes: sua peça imperial azul e o uniforme verde, que usava em campanha, e, em geral, combinava-os com seu casaco cinza e seu bicorne. Esse era a marca do Napoleão, e ele se manteve assim até o fim de seus dias (Crossman, Yates c, 2024 – tradução nossa).

O chapéu preto simples usado por Napoleão no período do ataque às forças britânicas em Toulon⁹, no sul da França, em 1793, era adornado com uma roseta tricolor azul, branca e vermelha, refletindo sua posição discreta durante os primeiros anos da Revolução Francesa. No filme, pouco antes de atacar, o ator Joaquim Phoenix, ao virar o chapéu para o lado¹⁰ simboliza a transformação de Napoleão, que deixa de ser um jovem oficial da Córsega para se tornar um líder militar (Zuckerman, 2023).

Um dos chapéus mais marcantes de Napoleão, segundo

9 “A recaptura bem-sucedida de Toulon por Napoleão em dezembro o tornou general com apenas 24 anos, o que significava que ele usava um casaco trespassado de general, bordado a ouro (com uma linha na altura do estômago em um estilo chamado habit dégagé). Conforme Scott reconstitui os primeiros anos da vida militar de Napoleão, o bordado dourado do casaco de seu general o separa dos uniformes mais discretos de seus homens. O uniforme também estava um passo à frente da moda masculina na década de 1790, que, embora cortada em um estilo semelhante, teria evitado bordados ornamentais por serem antiéticos frente aos ideais democráticos da Revolução.” (Hebdon, 2023 – tradução nossa).

10 Durante as batalhas, Napoleão não usava seu bicorne “em coluna”, com as abas perpendiculares aos ombros, ou “à la Frédéric II”, de lado, mas sim “em batalha”, com as abas paralelas aos ombros. Essa forma se tornaria um símbolo distintivo da silhueta mítica de Napoleão Bonaparte, ainda mais acentuada quando adotava seu famoso sobretudo cinza, transmitindo “uma perfeita consciência do potencial do vestuário como instrumento político” (Brie, 2020 – tradução nossa).

Crossman (idem), é aquele usado durante o período do filme em que ele era general, época que coincide com seu encontro e namoro com Joséphine. Este chapéu possui uma aba dourada, que constrói o visual da pintura de Jacques-Louis David (1748-1825), Bonaparte Cruzando os Alpes¹¹ (1801), que o mostra montado em um cavalo. Mesmo com um acessório tão glamouroso, Crossman queria retratar Napoleão em um ponto baixo de sua vida, com um uniforme mais simples, apenas com detalhes dourados (Zuckerman, 2023).

O sobretudo cinza, que foi incansavelmente usado por Napoleão, tornou-se um símbolo icônico, assim como seus chapéus bicornes pretos, que pouco se modificaram ao longo do tempo. A partir dessa combinação marcante, o pintor Charles de Steuben (1788-1856) retratou a “Vida de Napoleão em Oito Chapéus”¹² (1826). Cada chapéu no quadro simboliza uma fase diferente de sua vida, desde as torres da Catedral de Notre-Dame em Paris até a retirada da Rússia, culminando no último chapéu voltado para baixo, simbolizando seu exílio na ilha Santa Helena.

A produção do chapéu icônico para o filme “Napoleão” (2023) exigiu uma adaptação cuidadosa tanto no design quanto na escolha dos materiais utilizados em sua confecção. A demanda por soluções mais sustentáveis e éticas levou os figurinistas Janty Yates e David Crossman a buscar alternativas inovadoras ao tradicional feltro de lã utilizado nos bicornes históricos. A seguir, analisaremos como essa busca por materiais e práticas mais responsáveis e ambientalmente conscientes reflete uma tendência crescente em figurinos contemporâneos, evidenciando a importância de repensar métodos tradicionais à luz das exigências éticas e ecológicas atuais.

¹¹Imagem da pintura “Bonaparte Cruzando os Alpes” (1801), de Jacques-Louis David. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Jacques-Louis_David_007.jpg Acesso em 11/09/2024.

¹² Imagem da pintura “Vida de Napoleão em Oito Chapéus” (1826), de Charles de Steuben. Disponível em: <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/paintings/the-eight-ages-of-napoleon-i-or-the-life-of-napoleon-in-eight-hats/> Acesso em: 11 set. 2024.

A matéria

Historicamente, chapéus de feltro, como os usados por Napoleão Bonaparte, eram produzidos a partir de peles de castor, simbolizando status e poder. Esses chapéus eram valorizados por sua durabilidade, resistência às intempéries e caráter luxuoso, mas sua produção teve impactos ambientais significativos. Desde o século XVI, a indústria chapeleira dependia da exploração intensiva de peles de castor, levando a quase extinção desses animais na Europa e a exploração das populações de castores na América do Norte (Lewis, 2021).

No filme *Napoleão* (2023), a confecção do chapéu emblemático passou por uma transformação. Tradicionalmente produzido em feltro de lã de castor, o acessório foi adaptado não só para atender às exigências éticas do ator Joaquin Phoenix – que vetou o uso de materiais de origem animal em seu figurino –, mas, também abriu espaço para experimentar novos materiais que mantivessem o rigor estético e funcional esperado de um acessório tão emblemático.

Atendendo às exigências de Phoenix, os figurinistas Janty Yates e David Crossman exploraram alternativas sustentáveis que culminaram na escolha de um material vegano, feito a partir da casca da árvore Mutuba¹³, nativa de Uganda. Segundo os figurinistas, o material trouxe ao chapéu uma textura diferenciada que, ao ser iluminado, remete visualmente à pele de castor, mas sem recorrer a produtos de origem animal (Crossman, Yates b, 2024).

Esse processo de criação representa um exemplo significativo de como as práticas de figurino podem ser repensadas, demonstrando que demandas éticas e ambientais

13 Tradicionalmente produzido por artesãos do povo Ngonge, liderados por um kaboggoza, o principal artesão hereditário, o tecido de Mutuba é utilizado pela família real Baganda e sua comunidade. Usado principalmente em cerimônias de coroação, cura, funerais e reuniões culturais, o tecido de Mutuba é hoje empregado na produção de vestuários, lençóis, cortinas, decoração de parede e sacos de armazenamento. O tecido é mantido na cor terracota, mas, quando destinado a reis e chefes, pode ser tingido de branco ou preto, e usado de maneira distinta para marcar o seu status social (Zuckerman, 2023 – tradução nossa).

podem impulsionar inovações no design de trajés de cena. No entanto, fica a pergunta: se não fosse pela exigência ética de Phoenix, o chapéu de Napoleão teria sido confeccionado com materiais convencionais?

Em entrevista Yates e Crossman (idem) afirmaram que desde o início do projeto optaram por evitar o uso de peles reais como forma de tornar a produção mais vegana. Além da questão financeira, pois as peles verdadeiras costumam ter um custo elevado, a dupla alega preocupação ética para não incentivar a matança de animais. Dessa forma, todas as peles utilizadas no filme são sintéticas, cuidadosamente aplicadas para criar a impressão de autenticidade.

Nós definitivamente evitamos usar muitos produtos de origem animal, como quando fizemos a retirada da Rússia. Houve um momento que eles estão colocando peles de animais para se aquecer; eles estão matando cavalos e enrolando-os em volta de si mesmos. Fizemos essas peles de cavalo sintéticas e compramos uma versão mais barata para que pudéssemos fazer nas partes da multidão. Todas as peles que você vê são falsas; são todas sintéticas. As peles de urso dos guardas, todo esse tipo de coisa, com ou sem Joaquin, eu teria usado peles sintéticas sempre que possível. Até as peles de carneiro nos casacos cossacos – essa era uma espécie de pele de carneiro sintética nova da China que nós pedimos, e eles nos fizeram um lote e nos enviaram (Crossman, Yates d, 2023 – tradução nossa).

Assim, quase toda a produção de figurinos é vegana, e Crossman ressalta a significativa melhora na qualidade dos couros de origem vegetal nas últimas duas décadas. Ele afirma que “anteriormente, esses materiais costumavam se desfazer na chuva, mas agora é possível fabricar botas decentes com eles” (Crossman, white, s.d.). Enquanto chapeleiros produziam os bicornes, as botas foram encomendadas no ateliê Pompei¹⁴, em Roma, local sempre acionado por Yates para a confecção de sapatos e botas utilizados em suas produções, e que já possuía materiais de origem não animal adequados para as peças (Crossman, Yates a, 2024).

¹⁴ Página eletrônica da Pompei – Theatrical Footwear. Disponível em: <https://www.pompeishoes.it/it/> Acesso em: 11 set. 2024.

Repensar a escolha de materiais para os figurinos – sua origem e impacto ambiental – em um contexto de crescente preocupação com a sustentabilidade, torna-se um fator crucial no processo criativo. Porém,

De antemão, já explicamos que a palavra engana. Existem empresas que estão se aproveitando dos termos ‘ecológico’ e ‘cruelty-free’ para atrair consumidores conscientes. Desse modo, é importante pesquisar muito antes de sair acreditando em qualquer rótulo por aí. No caso do “couro ecológico”, ele utiliza de uma leve característica em sua produção para se dizer sustentável. Sendo assim, ele apenas substitui materiais pesados por outros supostamente menos agressivos ao meio ambiente para se intitular dessa forma. Mas é importante entender que o simples fato de utilizar couro animal já o torna o menos ecológico possível. Nada que venha da exploração animal pode ser considerado bom, afinal, a agropecuária foi responsável por 73% da emissão de CO² no Brasil em 2019. Então, é claro que um produto que utiliza a pele de um ser vivo para produzir materiais não é ecológico. Principalmente em um tempo em que temos tecnologias o suficiente para substituir a exploração animal por matéria prima reciclável e de origem vegetal (Sanchez, 2024 – tradução nossa).

Inicialmente apreensivo com a possibilidade de utilizar materiais sintéticos como poliéster para a produção do icônico chapéu de Napoleão, Crossman aprofundou suas pesquisas e optou pelo tecido de Mutuba, não apenas para os chapéus de Napoleão, mas também para uma variedade de chapéus destinados aos generais, aliados e inimigos. Contudo, após Crossman superar o obstáculo inicial, o restante dos figurinos de Phoenix foram confeccionados com tecidos à base de algodão, como moleskin¹⁵, “material ideal para trajes de cena por sua densidade, capacidade de tingimento e durabilidade” (Zuckerman, 2023 – tradução nossa).

15 “O Moleskine, também conhecido como “damn skin”, é um tipo de tecido de algodão que se distingue pela sua densidade, maciez, resistência e espessura. O tecido é utilizado na indústria do vestuário há bastante tempo. [...] Inicialmente, o tecido moleskin era produzido exclusivamente na Inglaterra, na Rússia ele começou a aparecer apenas no século XIX. Naquela época, o material, em particular suas variantes especialmente densas, era denominado nada mais do que “pele maldita”. Ele estava ativamente envolvido na produção de uniformes especiais, bem como uniformes para os militares e como base para imitações de couro. Muitas vezes, o moleskin também era usado para fazer encadernações e topos de sapatos.” [s.d.] Disponível em: <https://ifashion-pt.decorexpro.com/tkani/vidy/moleskin/> Acesso em: 11 set. 2024.

A fabricação do tecido de Mutuba é um processo demorado, diretamente relacionado às estações do ano, pois a casca interna da árvore, base do material, é colhida apenas durante a estação chuvosa em Uganda. Após a colhida, a casca passa por um longo processo artesanal com diferentes tipos de marretas de madeira para conferir uma textura macia e fina, de coloração uniforme em tom terracota. Depois da extração da casca, o tronco da Mutuba é protegido por folhas de bananeira para permitir sua regeneração, produzindo material por cerca de 60 anos (idem).

A técnica de produção do tecido de Mutuba antecede a invenção da tecelagem, sendo executada por artesãos em galpões abertos para evitar que a casca seque rapidamente. A cor do tecido é determinada pelo nível de exposição à luz solar, podendo variar de terracota-claro a marrom escuro, mas também pode ser tingido e estampado. A técnica é originária do povo Buganda, no sul de Uganda, e continua a ser preservada por diversas comunidades que, ao longo do tempo, descobriram os segredos de sua sustentabilidade (Narciso, 2021 - tradução nossa).

As ferramentas utilizadas são basicamente facas, maços e ferramentas construídas a partir de bananeiras, e o custo da produção se encontra na força física do ser humano e na energia solar. [...] Não há máquinas envolvidas na produção, a energia manual de cada trabalhador se torna crucial em tal processo. Em relação às cores, o compromisso é produzir corantes naturais, como o uso de água de ferro que produz o preto e o marrom escuro, ou algumas plantas que permitem as cores vermelha ou verde. [...], Mas é preciso destacar que por ser um produto de madeira antes de ser uma peça de roupa, ao ser colocado no sol em vez de perder sua cor a intensifica. A resistência à água e à abrasão pode ser produzida através do uso de ceras naturais, como ceras de carnaúba de árvores ou ceras de abelhas. Então, existem dois tipos de produtos, o tecido de casca puro e tradicional ou um tecido modificado de acordo com as demandas do mercado que é chamado Barktex. O tecido de casca crua é cem por cento biodegradável quando exposto a agentes atmosféricos, mas alguns estudos sobre esse tecido encontrado dentro de algumas tumbas egípcias demonstram sua capacidade de preservação. Através do processo de compostagem industrial, a biodegradação é mais rápida e é concluída em poucas semanas (idem).

Em 2008, a produção desse tecido foi declarada Patrimônio Cultural Imaterial pela UNESCO, o que lhe conferiu maior visibilidade global e impulsionou sua produção como uma fonte de renda, especialmente para as mulheres artesãs. Atualmente, a árvore Mutuba também é encontrada em regiões como Bornéu, Índia, Colômbia, Equador e Peru (Nunes; Zuckerman; 2023).

O tempo

De acordo com Barbieri (2017), o trabalho do figurinista desempenha um papel essencial na realização da performance, uma vez que, por meio dos trajes, são incorporadas narrativas, estados de existência e futuros anteriormente inimagináveis. Ao manipular materiais e formas, o figurinista expressa a complexidade da natureza humana de maneira profunda e multifacetada, criando uma comunicação metafórica e visceral que estabelece uma conexão direta e tangível com o público.

Refletir sobre o ofício do figurinista implica, portanto, considerar todo o processo criativo de trajes que dão vida a um universo ficcional. Esse processo é composto por uma sequência de métodos que cada artista desenvolve ao longo de sua trajetória, moldando um caminho único para a concepção e produção dos seus figurinos.

Desse modo, a criação de trajes de cena sob a perspectiva do tempo contemporâneo e de nossas ações frente às mudanças ambientais levanta questões como: quais verdades do nosso tempo revelam quem somos? Quais crenças e ações nos definem? A arte, em sua essência, é uma expressão política, e o design sustentável nos convida a repensar práticas tradicionais em favor de uma abordagem que privilegia a continuidade do trabalho artístico com processos menos danosos ao meio ambiente.

A introdução de práticas sustentáveis no design de figurinos envolve etapas que vão desde a escolha consciente de materiais – como o uso de tecidos produzidos a partir de fontes orgânicas ou recicladas – até a minimização de resíduos e o uso de processos de tingimento não tóxicos.

Contudo, é provável que muitos figurinistas se deparem com desafios quando solicitados a explorar novas abordagens para atender às exigências contemporâneas.

O caso do filme *Napoleão* (2023) exemplifica como figurinistas estão navegando nesse momento de transição ao criar um traje icônico sem recorrer aos materiais tradicionais de origem animal. A produção dos chapéus bicornes do filme ilustra como questões filosóficas – como o veganismo – podem servir como catalisadores criativos, levando à exploração artística experimental por novas materialidades e processos.

A substituição da pele de castor, tradicionalmente utilizada na confecção do chapéu de *Napoleão*, por um tecido feito a partir da casca da árvore Mutuba, demonstra como a inovação e a pesquisa de materiais podem atender tanto a considerações estéticas quanto éticas.

A filósofa Jane Bennett (2010), por exemplo, explora o conceito de materialismo vital e argumenta que a teoria política deve reconhecer a participação ativa de forças não humanas nos eventos. Ela sugere que a agência não é um atributo exclusivamente humano, mas está distribuída entre entidades humanas e não humanas.

A partir do conceito de “Vibrant Matter”, Bennett investiga como essa perspectiva pode levar a uma política mais responsável e ecologicamente consciente. Aplicado ao exemplo de *Napoleão*, o impacto positivo de projetos que inserem materiais sustentáveis e não convencionais, como o Bark Cloth¹⁶, pode ser percebido também no campo sociocultural.

Considerando a produção de um filme resultante da parceria entre Inglaterra e Estados Unidos, dois países de desenvolvimento avançado, a escolha por utilizar esse material está profundamente conectada ao empoderamento de mulheres empresárias e artesãs em Uganda, contribuindo não apenas para a preservação de uma prática artesanal ancestral, mas também para a redução das emissões de gases de efeito estufa.

¹⁶ Tecido feito a partir da casca interna fibrosa de árvores da espécie *Ficus natalenses*.

Em 1999, Heintz e Barongo¹⁷, dada sua capacidade intercultural, fundaram uma empresa que se estabeleceu entre Uganda e Alemanha, contribuindo para o renascimento dessa herança. [...] A maior parte da produção se concentra em Uganda, seguindo a maneira convencional, e então alguns produtos são redefinidos na Alemanha. [...] Heintz e Barongo enfatizaram o conceito de recuperação e trabalho em áreas remotas, onde ninguém quer investir, mirando pequenas aldeias com pessoas vivendo como comunidades em lugares isolados da natureza. Essas iniciativas são consideradas como um investimento inicial baixíssimo, que dispensa eletricidade ou fornecimento de água. Por esse motivo, a pegada de CO₂ e o gasto de energia na produção de têxteis é próximo de zero. Também porque a árvore absorve dióxido de carbono e compensa o trabalho envolvido. As árvores são colhidas apenas para que possam continuar a produzir casca e alimento no futuro, sem causar mudanças no cenário natural do ambiente (Narciso, 2021 – tradução nossa).

Em resposta aos desafios contemporâneos, movimentos como a eco cenografia e o design ecológico (Beer, 2021) propõem a integração de princípios sustentáveis em todas as fases da produção artística. Portanto, aplicar a sustentabilidade no design de figurinos não se limita a escolher materiais ecológicos, mas envolve repensar todo o processo criativo e a produção de trajes para além dos palcos ou sets de gravação.

No contexto do ofício do figurinista, isso significa adotar materiais e técnicas que respeitem o equilíbrio ecológico e que contribuam para a preservação ambiental, estabelecendo uma relação entre humanidade e natureza que transcende as fronteiras humanas. Ao priorizar a reutilização de materiais, a redução do desperdício e a escolha de fontes alternativas, esses movimentos buscam popularizar uma abordagem que equilibre a autenticidade visual e responsabilidade ambiental entre os figurinistas.

Pesquisadoras de trajes de cena propõem uma nova ecologia dos trajes, que leva em consideração a interação

17 “Mary B. Barongo-Heintz é uma designer têxtil e de materiais de Uganda que trabalha com a Bark Cloth desde 1999. Vivendo na Alemanha e em Uganda, ela é coproprietária da BARK CLOTH (Uganda) Ltd. e da BARK CLOTH_europe e trabalha no departamento de P&D, onde participa ativamente da implementação de inovações. Com sua formação intercultural, ela atua como mediadora entre a produção na BARK CLOTH (Uganda) Ltd. e na BARK CLOTH_europe.” Disponível em: <https://barktex.com/en/node/413> Acesso em: 11 set. 2024

entre materiais vivos e não vivos, por meio de uma abordagem ecossomática ao design de figurinos, que transforma o discurso sobre pensamento de material e agência (Sofia Pantouvaki et. al., 2021,2022). Ao “pensar com materiais”, em vez de apenas “pensar em e por meio de materiais” (idem), o diálogo com a matéria torna-se central, exemplificando uma abordagem que redireciona o pensamento sobre figurinos. Isso contribui para uma prática contemporânea de figurino que promove uma sensibilidade ecológica.

Considerações Finais

Este artigo examinou o papel dos figurinistas no contexto contemporâneo, enfatizando a implementação de práticas sustentáveis no design de figurinos. A transformação do impacto ambiental na indústria audiovisual está conectada à atuação desses profissionais, que criam propostas visuais alinhadas aos valores de uma sociedade mais ambientalmente consciente. Nesse sentido, destaca-se a importância de reduzir os impactos da produção, a geração de resíduos têxteis e as emissões de gases de efeito estufa, por meio de uma abordagem que alia criatividade e responsabilidade ambiental.

A ressignificação do ciclo de vida dos figurinos – desde sua concepção até seu descarte ou reaproveitamento – é central para superar o modelo linear predominante, que muitas vezes resulta em desperdício e degradação ambiental. A adoção da economia circular no design de figurinos tem o potencial de transformar práticas convencionais, promovendo maior eficiência por meio da exploração de materiais alternativos, apoio a comunidades artesanais e da implementação de estratégias de reutilização e aluguel de trajes.

No entanto, práticas ainda baseadas no modelo linear, como a alta demanda de transportes e a logística de gravações, limitam o alcance de abordagens mais sustentáveis, especialmente no que diz respeito à emissão de gases de efeito estufa. Este cenário impõe ao setor criativo o desafio de desenvolver novas pesquisas e metodologias para

o gerenciamento mais eficiente do consumo e do desperdício.

Os próximos passos sugeridos por este artigo incluem a formação de figurinistas com base em princípios ecológicos, a reformulação dos processos criativos nas produções e o enfrentamento do paradigma que associa práticas sustentáveis a custos elevados ou qualidade inferior. O exemplo de grandes produções de Hollywood, como *Napoleão* (2023), que adotam processos ecologicamente responsáveis, estabelece um precedente positivo que pode incentivar a adoção sistemática de práticas sustentáveis pela indústria audiovisual em escala global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbieri, Donatella. **Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body**. Bloomsbury Academic. Londres: 2017.

Bennett, Jane. **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**. Duke University Press, 2010.

Beer, Tanja. **Ec scenography An Introduction to Ecological Design for Performance**. Palgrave Macmillan. 2021. <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/978-981-16-7178-4>

Brie, Marielle. **Napoleon Bonaparte's Bicorn Hat**. Publicado em 28/09/2020. Disponível em: <https://blog.napoleon-cologne.fr/en/napoleon-bonapartes-bicorne-hat/> Acesso em: 11 set. 2024.

British Film Institute. REPORT: **Green matters – Environmental sustainability and film production: an overview of current practice**. National Lottery – March 2020. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/academy/events/climate-creatives-festival/meet-the-partners/british-film-institute/> Acesso em: 11 set. 2024.

Crossman, David. ENTREVISTA **The Boots that Conquered the world**. Por Clerk Christina White. The worshipful Company of Cordwainers. Disponível em: <https://cordwainers.org/blog/the-boots-that-conquered-the-world/> Acesso em: 11 set. 2024.

Crossman, David; Yates, Janty a. ENTREVISTA **How Costume Designers Janty Yates and David Crossman Brought Authenticity to 'Napoleon'**. Por Emma Fraser. Backstage – Creators. Publicado em 24/01/2024. Disponível em: <https://www.backstage.com/magazine/article/napoleon-costume-designer-interview-76837/> Acesso em: 11 set. 2024.

Crossman, David; Yates, Janty b. **ENTREVISTA Napoleon with Costume Designers Janty Yates and David Crossman**. The Art of Costume Podcast – Por Elizabeth Joy Glass e Spencer Williams. Publicado em 20/02/2024. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5kPWFzGBYBa9FFyS0wddpA?si=Patw3M3kSwC_uklKTz9TMQ Acesso em: 11 set. 2024.

Crossman, David; Yates, Janty c. **ENTREVISTA Napoleon's Janty Yates and David Crossman on Designing Costumes Fit for an Emperor (Exclusive)**. Por Alex Welch, A. FRAME. Publicado em 15/01/2024. <https://aframe.oscars.org/news/post/janty-yates-david-crossman-napoleon-interview> Acesso em: 11 set. 2024.

Crossman, David; Yates, Janty d. **ENTREVISTA. Napoleon Costume Designers Janty Yates and David Crossman Tackle Epic Challenges on and off the Battlefield**. Por Robin Milling. Below the Line – Crafts – Costume Design. Publicado em 18/12/2023. Disponível em: <https://www.btlnews.com/awards/napoleon-costume-designers-janty-yates-and-david-crossman-tackle-epic-challenges-on-and-off-the-battlefield/> Acesso em: 11 set. 2024.

Ellen MacArthur Foundation, **A new textiles economy: Redesigning fashion's future**. 2017. Disponível em: <http://www.ellenmacarthurfoundation.org/publications> Acesso em: 11 set. 2024.

Hebdon, Brontë. **Ridley Scott's Napoleon: From Uniformed Soldier to Costumed Emperor**. Edinburgh University Press – Cultural History, Cultural Studies, Film and TV, French Studies. Publicado em 6/12/2023. Disponível em: <https://eupublishingblog.com/2023/12/06/ridley-scotts-napoleon-costuming/> Acesso em: 11 set. 2024.

Herman, Valli. **'Napoleon' costume designers find it takes an army to dress an army**. Los Angeles Times – AWARDS. Publicado em 11/12/2023. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2023-12-11/costumes-napoleon-janty-yates-david-crossman-dress-an-army> Acesso em: 11 set. 2024.

Jones, Graham. **The Unsustainable Damage of the Film Industry**. The Daily Utah Chronicle. Publicado em 8 abr. 2024. Disponível em: <https://dailyutahchronicle.com/2024/04/08/unsustainable-damage-film-industry/> Acesso em: 11 set. 2024.

Lewis, Mary. Hat Making. HERITAGE CRAFTS – Crafts, Red List. Publicado em 24/05/2021. Disponível em: <https://heritagecrafts.org.uk/hat-making/> Acesso em: 11 set. 2024.

Lochun, Kev. **Ridley Scott's Napoleon: how accurate is the movie? The real history explained**. History Extra. Publicado em: 22/11;2023. Disponível em: <https://www.historyextra.com/period/georgian/napoleon-movie-film-real-true-history/> Acesso em: 11 set. 2024.

Luz, Solimar. **Indústria da moda é a segunda mais poluidora do mundo, aponta estudo.** – Rádio Agência Nacional. Rio de Janeiro. Publicado em 14/10/2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2022-10/industria-da-moda-e-segunda-mais-poluidora-do-mundo-aponta-estudo> Acesso em: 11 set. 2024.

McKinsey & Company and Global Fashion Agenda. **REPORT: Fashion on Climate. How the Fashion Industry can urgently act to reduce its Greenhouse Gas Emissions.** Copenhagen, Dinamarca: 2020. Disponível em: <https://globalfashionagenda.org/fashion-on-climate/> Acesso em: 11 set. 2024.

Müzell, Lúcia. **Moda tóxica: como os químicos das roupas afetam a saúde e poluem o meio ambiente.** ECOA Uol – Meio ambiente. Publicado em 20/01/2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/noticias/rfi/2024/01/20/moda-toxica-como-os-quimicos-das-roupas-afetam-a-saude-e-poluem-o-meio-ambiente.htm> Acesso em: 11 set. 2024.

Narciso, Chiara. **Uganda: textiles deriving from the bark of trees – the Bark cloth case.** Lampon Magazine – Sustainable Matters » Circular Economy. Publicado em 26/03/2021. Disponível em:

<https://lamponmagazine.com/article/2021/03/26/bark-cloth-fabric-uganda/> Acesso em: 11 set. 2024.

Nunes, Mônica. **Napoleão de Joaquin Phoenix usa chapéu vegano.** Conexão Planeta. Publicado em 05/12/2023 <https://conexaoplaneta.com.br/blog/napoleao-de-joaquin-phoenix-usa-chapeu-vegano/> Acesso em: 11 set. 2024.

PANTOUVAKI, S.; FOSSHEIM, I.; SUURLA, S. **Thinking with costume and material: a critical approach to (new) costume ecologies.** Theatre and Performance Design, v. 7, n. 3-4, p. 199-219, 2021.

Pantouvaki, S., Fossheim, I., & Suurla, S. **Costume and Sustainability: From Past Practice to Future Strategies for an Ecological Costume Praxis.** Peripeti, 19(37), 72-85, 2022.

Peris Costumes a. **This is how we made the uniforms for the film Napoleon.** Publicado em 25/07/2023. Disponível em: <https://periscostumes.com/en/news/this-is-how-we-made-the-uniforms-for-the-film-napoleon/> Acesso em: 11 set. 2024.

Peris Costumes b. **The art of historical tailoring: Peris Costumes dresses the Oscar-nominated Napoleon film.** Publicado em 30/01/2024. Disponível em: <https://periscostumes.com/en/news/the-art-of-historical-tailoring-peris-costumes-dresses-the-oscar-nominated-napoleon-film/> Acesso em: 11 set. 2024.

Sanchez, Julia. **Couro ecológico e couro vegetal: o que é? É vegano?** Vegan Business. Publicado em 2/02/2024. Disponível em: <https://veganbusiness.com.br/couro-ecologico-couro-vegetal/> Acesso em: 11 set. 2024.

Schulman, Micael. **Ridley Scott's "Napoleon" Complex**. The New Yorker – Profiles. Publicado em 6/11/2023. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2023/11/13/ridley-scott-director-profile> Acesso em: 11 set. 2024.

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. **Barkcloth making in Uganda**. [s.d.] Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/RL/barkcloth-making-in-uganda-00139> Acesso em: 11 set. 2024.

Visram, Talib. **Novo tipo de estúdio pode reduzir a pegada de carbono da indústria do cinema**. Fast Company Brasil – Impacto. Publicado em 19/05/2023. Disponível em: <https://fastcompanybrasil.com/impacto/novo-tipo-de-estudio-pode-reduzir-a-pegada-de-carbono-da-industria-do-cinema/#:~:text=De%20acordo%20com%20um%20relat%C3%B3rio,proveniente%20do%20uso%20de%20energia> Acesso em: 11 set. 2024.

Wyckoff, Anna. **Napoleon**. Costume Designers Guild. Publicado em 4/12/2023. Disponível em: <https://www.costumedesignersguild.com/napoleon/> Acesso em: 11 set. 2024.

Zuckerman, Esther. **For 'Napoleon,' Finishing the Hats**. The New York Times. Publicado em 21/11/2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/11/21/movies/napoleon-movie-hats.html> Acesso em: 11 set. 2024.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Paula Martins: Artista visual, cenógrafa e figurinista, e atualmente doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Membro do Grupo de Pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia, da USP, sua pesquisa se concentra na interseção entre sustentabilidade e arte performática, com ênfase em figurino e cenografia. Com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n. 2023/11066-4, investiga como a filosofia ecológica pode influenciar e enriquecer o design de cena e as práticas artísticas contemporâneas.

e-mail: paulamartinsartista@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Design de Figurino. Figurinista. Materiais. Indústria Audiovisual. Sustentabilidade.



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO